

Laços e Desenlaces na Literatura

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)



Atena
Editora
Ano 2019

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

Laços e Desenlaces na Literatura

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Natália Sandrini
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
L144	Laços e desenlaces na literatura [recurso eletrônico] / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-496-2 DOI 10.22533/at.ed.962192407 1. Literatura – Estudo e ensino. 2. Teoria literária. I. Sousa, Ivan Vale de. CDD 801.95
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Qual seria a necessidade de ensinar literatura na atualidade? Por onde começar o processo de reflexão literária na escola? De que forma? Por que propor uma educação literária urgente?

As respostas para estas questões que abrem a apresentação desta coletânea podem ser encontradas nos vinte e sete capítulos que dão forma à obra, visto que todas as reflexões partem de diferentes concepções, embora tenham um único propósito: orientar o processo de formação dos leitores nas diversas trajetórias da narração. Assim, serão apresentados os sentidos que cada um dos trabalhos traz para o processo de formação dos leitores.

No primeiro capítulo são relatados os resultados da implementação de uma sequência didática realizada com estudantes do sexto ano do ensino fundamental. No segundo capítulo o autor problematiza as questões de ensino e aprendizagem de literatura na contemporaneidade, seu espaço na sala de aula e propõe a realização de uma oficina de leitura literária com a finalidade de contribuir na ampliação dos perfis de leitores. No terceiro capítulo a literatura e a cultura são utilizadas nas aulas de língua estrangeira como sendo uma das muitas possibilidades de ensino.

No quarto capítulo são problematizadas as questões do gênero fantástico na arquitetura. No quinto capítulo, além de relatar e inspira outros docentes dos anos finais do ensino fundamental quanto ao uso do livro-jogo em sala de aula. No sexto capítulo discute-se a ideia de nação e identidade em uma abordagem comparativa.

No sétimo capítulo há a problematização do quanto há de retórico e estético na inclusão das evidências históricas no código linguístico narrativo e isso permite problematizar a estabilidade do conhecimento histórico. No oitavo capítulo parte-se de uma análise das representações do sertão na obra poética *Inspiração Nordestina*, de Patativa do Assaré. No nono capítulo há o apontamento das relações entre cinema, psicanálise e literatura na análise de *Blade Runner e Inteligência Artificial* enlaçadas em Philip K. Dick e Brian Aldiss Freud com *A interpretação dos sonhos* e Lacan com seus estudos acerca do desejo.

No décimo capítulo analisam-se, comparativamente, aspectos da obra *Cidades Mortas*, de Monteiro Lobato e do romance *Malhadinha*, do escritor piauiense José Expedito Rêgo, sobretudo quanto ao ponto de intersecção temática. No décimo primeiro capítulo é feita uma análise sincrônica da ciberpoesia do web-poeta português Antero de Alda e o estilo Barroco, considerado como a primeira manifestação literária, genuinamente, brasileira. No décimo segundo capítulo analisam-se os poemas de José Craveirinha, poeta Moçambicano a partir da teoria da narrativa de viagens por Buesco, 2005, em que trata como a problemática da viagem tem sido fundamentalmente discutida nos estudos literários, apresentando como a imagem poética constrói-se pelo viés da linguagem.

No décimo terceiro capítulo aponta-se como memória individual e coletiva

exerce influência para construir uma identidade cultural e, por último, uma identidade nacional. No décimo quarto capítulo problematiza-se e compara-se a composição dos elementos do gênero fantástico nas obras *Aura*, de Carlos Fuentes e *A outra volta do parafuso*, de Henry James, levando-se em conta a utilização de aspectos atribuídos tradicionalmente ao imaginário feminino na tessitura dos contos. No décimo quinto capítulo discute-se as condições da representação feminina a partir do gênero carta.

No décimo sexto capítulo demonstra-se o erotismo nas principais personagens femininas da obra *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. No décimo sétimo capítulo expõe-se uma investigação do *Teatro da Crueldade*, de Antonin Artaud em diálogo com o pensamento nietzschiano acerca do *Trágico* que, por sua vez, reafirma-se com e na presença do deus Dioniso. No décimo oitavo capítulo recuperam-se alguns momentos da história do naturalismo no teatro português, entre 1870 e 1910 trazendo para discussão autores, peças, críticos e teóricos coevos.

No décimo nono capítulo analisa-se como o autor Abdias Neves constrói a cenografia e se posiciona mediante suas produções discursivas literárias na obra *Um manicaca*, 1985. Além disso, nos estudos da Análise do Discurso Literário, o posicionamento do autor é marcado por uma tomada de posição e uma ancoragem em um espaço conflitualístico. No vigésimo capítulo são expostos detalhes dos elementos poéticos que foram o fio condutor do experimento cênico evidenciando uma interação direta com o espaço e as reminiscências que surgem quando o movimento do texto no corpo instaura conexões com memórias coletivas e individuais. No vigésimo primeiro capítulo realiza-se uma abordagem da relação Literatura e Vida Social em *Selva Trágica*, 1959, constituindo-se um testemunho de época, a História dos ervateiros do Mato Grosso e da fronteira Oeste do Brasil, propondo uma interpretação ficcional da possível História dos trabalhadores da Companhia Matte Larangeira.

No vigésimo segundo capítulo aborda-se um pouco da vida de Stanislaw Ignacy Witkiewicz - o Witkacy (1885-1939) e também da sua “teoria da Forma Pura”. No vigésimo terceiro capítulo investigam-se as relações estabelecidas e os sentidos engendrados entre o conto *Entre santos*, 1896, de Machado e o *Diálogo dos mortos*, de Luciano. No vigésimo quarto capítulo analisa-se um dos contos mais emblemáticos de Lawrence, *O Oficial Prussiano*, no que diz respeito à homoafetividade reprimida de dois personagens da trama, *Herr Hauptmann*, um oficial e um jovem soldado sob seu comando, Schöner, que só conseguem exprimir seus desejos por meio da violência física e psicológica.

No vigésimo quinto capítulo investigam-se as diferenças existentes entre o enredo do romance *Um estudo em vermelho*, de Arthur Conan Doyle e da adaptação da obra para o primeiro episódio da série de TV Sherlock (BBC), intitulado “Um estudo em rosa”. No vigésimo sexto capítulo relata-se e analisa-se uma experiência poético-sociológica desenvolvida na disciplina Sociologia para o Ensino Médio na Educação de Jovens e Adultos, em duas escolas públicas da cidade de Sertãozinho,

São Paulo. E, por fim, no vigésimo sétimo capítulo abordam-se as formas de resistência da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis em uma de suas obras poéticas.

Com a leitura de todos os vinte sete capítulos apresentados e organizados nesta coletânea algumas respostas serão produzidas às questões que deram as boas-vindas aos leitores desta coleção, pois somente assim é que será possível compreender os laces e desenlaces da leitura literária na formação de leitores.

Ivan Vale de Sousa

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
FORMAÇÃO DO ALUNO-LEITOR: UMA PROPOSTA VIÁVEL	
Camila Augusta Valcanover	
Elisa Maria Dalla-Bona	
DOI 10.22533/at.ed.9621924071	
CAPÍTULO 2	13
ENSINAR E APRENDER LITERATURA HOJE	
Ivan Vale de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.9621924072	
CAPÍTULO 3	24
LITERATURA E CULTURA NAS CLASSES DE ESPANHOL COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA	
Melina Xavier de Sá Morais	
DOI 10.22533/at.ed.9621924073	
CAPÍTULO 4	34
A (DES)CLASSIFICAÇÃO DO GÊNERO FANTÁSTICO NA ARQUITETURA	
Aline Stefania Zim	
DOI 10.22533/at.ed.9621924074	
CAPÍTULO 5	43
A APLICAÇÃO DO “LIVRO-JOGO” EM AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA DO ENSINO FUNDAMENTAL II	
Pedro Panhoca da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.9621924075	
CAPÍTULO 6	51
A IDEIA DE NAÇÃO E IDENTIDADE AMERÍNDIA EM <i>MAÍRA E O RASTRO DO JAGUAR</i>	
Cíntia Paula Andrade de Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.9621924076	
CAPÍTULO 7	59
A RETÓRICA DA EVIDÊNCIA	
Henrique Carvalho Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.9621924077	
CAPÍTULO 8	66
AS REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO EM <i>INSPIRAÇÃO NORDESTINA</i> DE PATATIVA DO ASSARÉ	
Ernane de Jesus Pacheco Araujo	
Silvana Maria Pantoja dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.9621924078	
CAPÍTULO 9	77
<i>BLADE RUNNER</i> E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: INTELIGÊNCIA LIBIDINAL E A LITERATURA DE FICÇÃO	
Roseli Gimenes	
DOI 10.22533/at.ed.9621924079	

CAPÍTULO 10	89
DECADÊNCIA: UM PONTO DE INTERSECÇÃO ENTRE <i>CIDADES MORTAS</i> DE MONTEIRO LOBATO E <i>MALHADINHA</i> DE JOSÉ EXPEDITO RÉGO	
Elimar Barbosa de Barros	
José Wanderson Lima Torres	
DOI 10.22533/at.ed.96219240710	
CAPÍTULO 11	103
ECOS DO BARROCO NA CIBERPOESIA CONTEMPORÂNEA DE ANTERO DE ALDA	
Bruna Messias de Oliveira	
Hevellyn Cristine Rodrigues Ganzaroli	
Leonardo José Rodrigues	
Nádia Vieira Simão	
Pâmela Natiele Pereira Bispo	
Viviane Ellen Araújo Pereira	
Débora Cristina Santos e Silva	
DOI 10.22533/at.ed.96219240711	
CAPÍTULO 12	111
ENTRE POESIA, VIAGEM E ESPAÇOS: REFLEXÕES SOBRE A POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA	
Vanessa Pincerato Fernandes	
Marinei Almeida	
DOI 10.22533/at.ed.96219240712	
CAPÍTULO 13	123
MEMÓRIA, IDENTIDADE E NACIONALISMO ÉTNICO E CÍVICO EM NARRATIVE OF THE LIFE OF FREDERICK DOUGLASS, AN AMERICAN SLAVE, WRITTEN BY HIMSELF	
Nilson Macêdo Mendes Junior	
DOI 10.22533/at.ed.96219240713	
CAPÍTULO 14	134
FASCÍNIO E TERROR: AS FIGURAS FEMININAS EM <i>AURA</i> DE CARLOS FUENTES E <i>A OUTRA VOLTA DO PARAFUSO</i> DE HENRY JAMES	
Danielli de Cassia Morelli Pedrosa	
Ana Lúcia Trevisan	
DOI 10.22533/at.ed.96219240714	
CAPÍTULO 15	145
RECEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA CONDIÇÃO FEMININA EM: <i>RESPOSTA A SÓROR FILOTEA DE LA CRUZ</i>	
Margareth Torres de Alencar Costa	
DOI 10.22533/at.ed.96219240715	
CAPÍTULO 16	151
O EROTISMO NAS PERSONAGENS FEMININAS EM <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> , DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	
Margareth Torres de Alencar Costa	
Thiago de Sousa Amorim	
DOI 10.22533/at.ed.96219240716	

CAPÍTULO 17	160
A POTÊNCIA TRÁGICA-DIONISIÁCA NO TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD	
Rodrigo Peixoto Barbara	
DOI 10.22533/at.ed.96219240717	
CAPÍTULO 18	171
O TEATRO NATURALISTA EM PORTUGAL (1870-1910)	
Claudia Barbieri Masseran	
DOI 10.22533/at.ed.96219240718	
CAPÍTULO 19	181
A CENOGRAFIA E O POSICIONAMENTO DO AUTOR NO DISCURSO LITERÁRIO DE <i>UM MANICACA</i>	
Érica Patricia Barros de Assunção	
João Benvindo de Moura	
DOI 10.22533/at.ed.96219240719	
CAPÍTULO 20	192
CONVERSAS DE UM POETA COLECIONADOR: A TRANSPOSIÇÃO DA LITERATURA BENJAMINIANA EM DRAMATURGIA PARA O MONÓLOGO “HAVERES DA INFÂNCIA; UM POETA COLECIONADOR”	
Erika Camila Pereira dos Santos	
Cláudio Guilarduci	
DOI 10.22533/at.ed.96219240720	
CAPÍTULO 21	203
OS ERVAIS DE SELVA TRÁGICA: UMA VIA DE MÃO ÚNICA – DEGRADAÇÃO E MORTE	
Jesuino Arvelino Pinto	
DOI 10.22533/at.ed.96219240721	
CAPÍTULO 22	213
STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ – A FORMA PURA E O ÊXTASE MÍSTICO PELA ARTE	
Andrea Carla de Miranda Pita	
DOI 10.22533/at.ed.96219240722	
CAPÍTULO 23	221
UM DIÁLOGO DOS MORTOS À BRASILEIRA	
Iasmim Santos Ferreira	
DOI 10.22533/at.ed.96219240723	
CAPÍTULO 24	232
A VIOLÊNCIA E A HOMOAFETIVIDADE REPRIMIDA NO CONTO <i>O OFICIAL PRUSSIANO</i> , DE D. H. LAWRENCE	
Iêda Carvalhêdo Barbosa	
DOI 10.22533/at.ed.96219240724	
CAPÍTULO 25	241
<i>UM ESTUDO EM VERMELHO</i> VERSUS “UM ESTUDO EM ROSA”: ARTHUR CONAN DOYLE E UMA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA	
Maria Luand Bezerra Campelo	
Vanessa de Carvalho Santos	
Wander Nunes Frota	
DOI 10.22533/at.ed.96219240725	

CAPÍTULO 26	251
“O IMPORTANTE PARA O TRABALHADOR É SABER DO SEU VALOR”: ESCRITAS DE SI COMO INSTRUMENTOS DE RESSIGNIFICAÇÃO DA SUBJETIVIDADE DE ESTUDANTES- TRABALHADORES	
Patricia Horta Lívia Bocalon Pires de Moraes	
DOI 10.22533/at.ed.96219240726	
CAPÍTULO 27	263
“CANTA, POETA, A LIBERDADE, - CANTA”: A VOZ POÉTICA AFRO-BRASILEIRA DE MARIA FIRMINA DOS REIS	
Juliana Carvalho de Araujo de Barros	
DOI 10.22533/at.ed.96219240727	
SOBRE O ORGANIZADOR	270
ÍNDICE REMISSIVO	271

FORMAÇÃO DO ALUNO-LEITOR: UMA PROPOSTA VIÁVEL

Camila Augusta Valcanover

Secretaria de Educação do Paraná

Curitiba – Paraná

Elisa Maria Dalla-Bona

Universidade Federal do Paraná, Setor de

Educação

Curitiba - Paraná

RESUMO: Neste capítulo são relatados os resultados da implantação de uma sequência didática básica na disciplina de Língua Portuguesa, em três turmas de 6º ano do Ensino Fundamental II de uma escola da rede estadual de ensino do Paraná, no ano de 2017. A sequência didática básica foi criada por Cosson, em 2006, e possui quatro passos: motivação, introdução, leitura e interpretação. Diversas atividades foram planejadas para atender o sugerido em cada um dos passos e culminar com a leitura da obra *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos. Como principais resultados destaca-se a promoção do letramento literário, a inserção da literatura como cerne na disciplina de Língua Portuguesa e a requalificação do espaço da biblioteca. Conclui-se que é possível enriquecer a formação do leitor literário a partir da utilização da sequência didática básica.

PALAVRAS-CHAVE: letramento literário; literatura; sequência didática básica; ensino

fundamental II.

FORMATION OF THE STUDENT-READER: A VIABLE PROPOSAL

ABSTRACT: This chapter reports the results of the basic teaching sequence applied to the subject of Portuguese Language at three classes of sixth graders of an elementary state school in Paraná during 2017. Cosson created the basic teaching sequence in 2006 comprising four steps: motivation, introduction, reading and understanding. Several activities were planned to fulfill each step and achieve reading the book “A terra dos meninos pelados” (The land of naked boys) by Graciliano Ramos. Main results include promotion of literary literacy, insertion of literature as a mainstay in the subject of Portuguese Language and upgrading the library space. In conclusion, it is possible to enhance formation of literary readers through the basic teaching sequence.

KEYWORDS: literary literacy; literature; basic teaching sequence; elementary school.

1 | INTRODUÇÃO

Neste capítulo é apresentada parte de uma pesquisa-ação desenvolvida por Valcanover (2018) que buscou aproximar a literatura da escola e promover o letramento

literário.

De 2015 a 2018 Valcanover foi professora da disciplina de Língua Portuguesa de uma escola pertence à rede estadual de ensino do Paraná, quando constatou que a literatura era um mero apêndice naquela disciplina, sendo raras as oportunidades dos alunos desfrutarem uma leitura deleite, além da biblioteca estar desorganizada e pouco frequentada.

Decidida a intervir naquela realidade a partir das sequências didáticas sugeridas por Cosson (2006), a professora implementou em três turmas de 6º ano do Ensino Fundamental II (87 alunos, com idade entre 10 e 12 anos) diversas atividades sistematizadas que culminaram com a leitura da obra *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos (2012). Foram 69 aulas (23 aulas em cada uma das três turmas) ocorridas no período de setembro a dezembro de 2017, as reflexões sobre este trabalho são apresentadas a seguir.

2 | BREVE ESPAÇO ENTRE O LEITOR EM FORMAÇÃO E O SER CIDADÃO: A INSERÇÃO DA LEITURA LITERÁRIA NA ESCOLA

Vista como arte da palavra ou como forma de refletir sobre a realidade, a literatura permite ao leitor ampliar sua criticidade sobre o mundo: “A leitura de textos literários possibilita o contato com o prazer estético da criação artística, com a beleza gratuita da ficção, da fantasia e do sonho.” (ANTUNES, 2009, p. 200). Sob essa perspectiva, o contato com a literatura precisa ser reconhecido como um direito fundamental dos educandos.

Compagnon (2009) nos conduz a uma importante reflexão sobre a validade e a permanência da leitura literária na escola. O crítico discorre sobre os poderes da literatura, assegurando que apesar do pouco espaço que lhe tem sido dedicado, ela tem lugar na contemporaneidade. Diante dos poderes da literatura, o autor destaca a intrínseca capacidade de transformação que a caracteriza ao apresentá-la como elemento humanizador do indivíduo.

Sob o ponto de vista do elemento humanizador, a literatura está apta a promover mudanças, corroborar para a construção do pensamento social, exercendo papel ímpar na função de provocar o leitor, de convocá-lo à consciência da sua própria condição de existência.

A defesa da literatura é apresentada em ensaio de Candido (1995) como um direito inalienável. O autor também considera a literatura como um dos elementos formadores do homem, sendo capaz de revelar uma perspectiva mais ampla da realidade, pois:

[...] tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática.

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CANDIDO, 1995, p. 175).

Candido denomina a literatura como equipamento intelectual e afetivo, ou seja, ela pode ser a força motriz que impulsiona o indivíduo a uma condição melhor.

É principalmente no ambiente escolar que se inicia a apropriação da leitura e escrita no viés do letramento. Esse processo prossegue pela vida e tem como objetivo a formação dos alunos para que compreendam a cultura que os rodeia, questionem e interajam de forma mais qualitativa com a comunidade em que vivem.

Assim, a escola precisa propor o trabalho baseado na experiência estética e poética com a palavra por meio da leitura de literatura, além de construir abordagens pedagógicas adequadas para promover a apropriação pelos alunos de ferramentas socioculturais como a escrita e a leitura. Trata-se do letramento literário. Ler um texto literário é, também, aprender a ler o mundo e o outro, pois “Aprender a ler e ser leitor são práticas sociais que medeiam e transformam as ações humanas”. (COSSON, 2014a, p. 40). É nesse sentido, por representar uma dimensão sociocultural tão importante para a vida do aluno que o letramento literário é uma forma de cidadania.

Como explica Cosson (2014a), o letramento literário não se limita a um saber sobre literatura ou sobre obras literárias, mas é uma experiência de dar sentido ao mundo por meio de palavras que falam de palavras, transcendendo os limites de tempo e espaço.

Cosson (2014b, p. 104) enuncia a tarefa do professor: “[...] criar as condições para que o encontro do aluno com a literatura seja uma busca plena de sentido para o texto literário, para o próprio aluno e para a sociedade em que todos estão inseridos”.

Uma leitura mediada é essencial na formação de leitores porque possibilita o debate interpretativo, representa um espaço intersubjetivo onde se confrontam os diversos pontos de vista a fim de estabelecer o texto do grupo (ROUXEL, 2013). Nas concepções de Candido (2010) e Eco (2004) percebemos a importância do leitor para que a obra literária se concretize. Formar leitores capazes de aderir ao pacto ficcional é função do professor-mediador, que permite que caminhos sejam construídos entre o texto literário e o leitor.

A contribuição da literatura na formação de leitores competentes passa pela efetivação de práticas pedagógicas de leitura que tenham o letramento como eixo norteador. Considerando como uma das maiores finalidades da escola a de incentivar o pensamento a trabalhar fora do automatismo, o texto literário pode contribuir de modo significativo, uma vez que representa, além de estímulos à imaginação e à expressividade, um desafio de construção de sentidos possíveis. Para que o texto literário seja uma ferramenta polissêmica e universal sua abordagem deve ser feita pelo “professor necessário”:

Um professor capaz de desenvolver uma nova forma de relacionamento com seus

alunos, preparando-os para entrar em contato com o mundo do conhecimento e apropriar-se dele, articulando aprendizagens para tornar-se um produtor de conhecimentos numa perspectiva interdisciplinar. [...] Capaz de empenhar-se na formação de seus alunos para a democracia, o que requer disposição para uma convivência com eles (os alunos) enquanto pessoas e cidadãos. (ALMEIDA, 2004, p. 171).

Será no processo de interação, propiciado pela mediação feita pelo professor-leitor que ocorrerá a formação da comunidade de leitores, um dos objetivos centrais do letramento literário.

De acordo com Cosson (2014b), a literatura não tem paralelo com outra atividade humana porque consiste em explorar as potencialidades da linguagem desvelando a arbitrariedade das regras impostas, a padronização dos discursos, valorizando o fator surpresa, o espaço aberto a múltiplas interpretações. O compartilhamento de hipóteses, que podem ser refutadas ou confirmadas pelo grupo de alunos, normalmente ocasiona mais leituras, além do sentido de pertencimento a uma comunidade de leitores.

A comunidade de leitores é fundamental para o letramento literário. Compartilhar experiências de leitura é importante para a construção de sentido, para o incentivo à leitura e também para vivenciar a dimensão socializadora da literatura que proporciona o sentimento de pertencimento a uma comunidade de leitores com referências e cumplicidades mútuas. (COLOMER, 2007).

O compartilhamento de leituras, conforme Colomer (2007), envolve comunicar o entusiasmo pelo texto, construir coletivamente o significado e socializar possíveis conexões entre livros. Não é fácil definir as funções de um mediador de leitura. De forma geral, é aquela pessoa que constrói pontes entre leitor e livros, promovendo formas diferentes de leitura, criando uma comunidade de leitores.

Cosson (2014b) explica que é essencial para a leitura literária feita na escola o compartilhamento, pois isto pode propiciar a ampliação de sentidos construídos individualmente, o que representa o ponto mais alto para a interpretação do texto. “Esse trabalho requer uma condução organizada, mas sem imposições”. (COSSON, 2014b, p. 66).

Para Cosson (2014b) a base para o letramento literário é a formação de uma comunidade de leitores que se apropriam da herança cultural e dialogam com ela. Segundo o autor, é na partilha das experiências de leitura que

[...] os leitores ganham consciência de que são membros de uma comunidade e de que essa coletividade fortalece e amplia seus horizontes de leitura. Trata-se, pois, da construção de uma comunidade de leitores que tem nessa última etapa seu ponto mais alto. (COSSON, 2014b, p. 66).

Será no processo de interação, propiciado pela mediação feita pelo professor-leitor que ocorrerá a formação da comunidade de leitores, um dos objetivos centrais do letramento literário.

Em síntese, as reflexões tecidas sobre a importância da literatura como fonte de

humanização do indivíduo, como ferramenta de compreensão e como crítica social; a escola como um dos espaços de construção da cidadania; a leitura como força motriz para o entendimento das relações sociais; e a importância do letramento literário - alicerçaram o trabalho de campo com as turmas do 6º ano e, como procuraremos relatar a seguir, foram envidados esforços para a partir do trabalho de mediação do professor formar uma comunidade de leitores.

3 | SEQUÊNCIA DIDÁTICA BÁSICA NA FORMAÇÃO DE LEITORES

Ao publicar em 2006 o livro *Letramento Literário. Teoria e prática*, Rildo Cosson apontou caminhos para o desenvolvimento do letramento literário na escola. Nesta obra apresentou uma proposta de ensino de leitura literária estruturada por meio de sequência didática básica e de sequência expandida.

Dados os limites deste capítulo, descreveremos apenas como a sequência didática básica de Cosson foi aplicada para a leitura da obra *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos. A obra foi escolhida a partir de critérios sugeridos por Cosson e Paiva (2014), uma vez que se configura como objeto estético ao contemplar em primeiro plano a literatura. Ela foge a clichês e estereótipos, contribuindo para uma nova forma de ver o mundo. E, também, pela sua diversidade ao apresentar variados aspectos da sociedade como a segregação social, o bullying e a violência psicológica, além do texto possuir uma tessitura com níveis diferentes de complexidade de elaboração que desafiam o leitor.

O tema de *A Terra dos Meninos Pelados* é a rejeição sofrida pelo protagonista Raimundo, que tem um olho azul e outro preto e a cabeça pelada. O universo ficcional criado por Graciliano Ramos para Raimundo em Tatipirun atende ao imaginário infantil: não há dia, não há noite, não faz calor nem frio, não há chuva. Só existe o tempo de conviver e brincar. Durante um tempo indeterminado, Raimundo permanece em Tatipirun, mas sabe que ali não é o seu lugar! Precisa voltar e cumprir seus afazeres escolares. Quando retorna, vê as crianças que o rejeitam brincando na rua. É com esse final aberto que Graciliano Ramos termina a história de Raimundo, concedendo ao leitor múltiplas possibilidades de solucionar o conflito.

A edição utilizada foi publicada em 2012 e traz ilustrações de Roger Mello, brasileiro que se formou em Comunicação Visual e revelou-se como ilustrador na década de 90, recebendo os maiores prêmios brasileiros como o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro e o de Melhor Ilustração da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ, entre outros.

A sequência didática básica possui quatro passos: motivação, introdução, leitura e interpretação. A motivação, como o próprio nome sugere, é uma preparação para a entrada na obra literária que será trabalhada. Cosson afirma que “o primeiro passo na montagem de uma estratégia de motivação é estabelecer o objetivo, aquilo

que se deseja trazer para os alunos como aproximação do texto a ser lido depois.” (COSSON, 2014a, p. 79).

Sendo assim, como primeiro passo, as turmas assistiram ao curta-metragem de animação dirigido por Willian Joyce e Brandon Oldenburg: *Os fantásticos livros voadores do senhor Morris Lessmore*, contemplado com Oscar de melhor curta-metragem de animação em 2012. O curta tem início com uma tempestade que arrasta o Sr. Morris Lessmore e sua casa para uma outra dimensão, devasta sua biblioteca e varre as páginas de sua mais recente obra. Frustrado, Lessmore encontra uma casa habitada por livros voadores e redescobre a beleza da leitura. Mais que isso, Lessmore se torna um mentor para novos leitores, recolorindo um mundo monocromático com o encantamento despertado pela leitura, além de guardião e cuidador da biblioteca, chegando até mesmo a executar uma delicada intervenção cirúrgica para reabilitar um livro caindo aos pedaços.

A escolha da animação deveu-se ao fato de trazer novas linguagens e novos recursos que permitiram experienciar o caráter humanizador da arte e da literatura, povoando o imaginário e reforçando a importância da leitura e da literatura para a formação do cidadão. Após a exibição, os alunos teceram comentários sobre o tema abordado. Segundo Ana, 11 anos “a animação é sobre leitura. É mais que isso. É sobre a importância da leitura. A gente lê para aprender a resolver os problemas da vida real. É como se o autor ensinasse uma lição: Ó, aja assim, ó”. A colega de classe, Maria, também de 11 anos declarou que “a animação é sobre o incentivo à leitura, porque cada vez que um personagem pega um livro e abre, ele fica colorido. É como se aquela história trouxesse mais vida para aquela pessoa”.

Analisando os comentários é possível notarmos que o caráter humanizador que a literatura possui foi assimilado e que além da fruição estética, o texto literário trouxe reflexão e senso crítico.

Na continuidade passamos para a introdução (segundo passo da sequência básica), que consiste na apresentação do autor e da obra. Cosson (2014a) sugere algumas estratégias para a introdução da leitura literária, no entanto, o autor ressalta que a introdução seja um momento breve, não ultrapassando o tempo de uma aula.

Optou-se por introduzir a obra a partir da capa, pois constitui-se uma ferramenta de extrema importância para promover o letramento visual e aguçar o senso crítico do leitor.

Esse primeiro contato do leitor, a partir desse elemento paratextual convida-o a ler o seu conteúdo na íntegra. Ou seja, o que por tempos fora visto apenas como mera proteção do miolo (GENETTE, 2006), agora possui função de persuasão literária ao leitor.

Fernández Prieto (2009) esclarece quais elementos constituem o paratexto e qual a importância desses elementos para a compreensão da obra:

[...] O paratexto compreende um conjunto amplo e diverso de tipos de discurso (título, subtítulo, contracapa, prólogos, epílogos, notas de rodapé, ilustrações,

epígrafes, etc.) que trazem informações ao leitor para orientá-lo na interpretação e para, definitivamente, situá-lo em uma determinada posição desde o seu encontro com a obra. (FERNÁNDEZ PRIETO, 2009, p. 169, tradução nossa).

Assim, apresentar a obra na sua concepção editorial para o leitor é posicioná-lo diante do objeto artístico, o livro.

Nikolajeva e Scott (2011) destacam que o livro ilustrado é a combinação baseada na soma dos dois níveis de comunicação, a verbal e a visual. Assim, pode-se compreender a ilustração na capa em um livro literário. Compreende-se que a capa de um romance é a soma da comunicação visual com a comunicação verbal.

A capa de um livro vai além da função básica de apresentar as informações de identificação da obra; ela é elemento de extrema importância, pois promove a junção de elementos estéticos – literários e imagéticos – que ilustram o âmago da narrativa e atraem ou não a atenção dos leitores. Seguindo a leitura da capa da obra de Graciliano Ramos, os alunos atentaram para a presença do nome do escritor logo após o título. As biografias do escritor e ilustrador foram pesquisadas no laboratório de informática da escola, aliando à prática de leitura as ferramentas de pesquisa.

Para a leitura, terceiro passo da sequência didática básica, Cosson (2014a) sinaliza que os textos extensos sejam lidos, prioritariamente, extraclasse e que esse tempo seja determinado em comum acordo com os alunos. O autor ressalta a importância de despender mais tempo com a leitura dos capítulos iniciais da obra, quando os leitores ainda não reconhecem as personagens e o enredo está sendo apresentado:

Nesse sentido, é importante levar em consideração que se tende a despender mais tempo nos capítulos iniciais, quando as personagens e situações básicas da narrativa são introduzidas, do que nos últimos, posto que para isso concorre tanto para o conhecimento que já se tem das linhas gerais da história quanto para a proximidade do desenlace. (COSSON, 2014a, p. 81).

Devido ao pouco número de exemplares disponíveis da obra literária, a leitura extraclasse não ocorreu. Conhecendo o perfil das turmas, optamos pela metodologia da leitura em voz alta e da leitura dramatizada. Os 12 primeiros capítulos foram lidos em voz alta pelos alunos de acordo com as personagens que ali apareciam: Talima, anão, Pirengo, rã, pardal, Dona aranha, menino, Raimundo, tronco, automóvel, laranjeira, Fringo. A professora leu as passagens destinadas ao narrador, acompanhando o ritmo de leitura dos alunos, envolvendo-se como parte realmente integrante daquele grupo de leitores.

Assim, a professora foi a responsável por planejar as atividades para aproximá-los do texto literário e criar uma estratégia de leitura para suplantar as suas dificuldades, pois embora tenham passado alguns anos nos bancos escolares, são vítimas de uma escolarização deficitária, nem sempre capaz de formá-los leitores. Perante essas condições, a leitura em voz alta pelo professor, alternada com os alunos lendo as falas dos personagens, configurou-se uma estratégia decisiva de mediação da leitura. A leitura em voz alta (ou leitura solidária, ou leitura compartilhada,

ou também- denominada por Chartier (1996) – leitura para o outro) pressupõe a comunicação, a parceria entre professor e alunos, uma troca afetiva.

A turma apropriou-se do texto literário e lamentou não ter momentos destinados à leitura em outras disciplinas, como o questionamento da aluna Beatriz, durante a primeira aula destinada à leitura da obra, em setembro de 2017: “Por que a gente não pode ter sempre momentos de leitura em sala de aula, professora?”.

Findada a primeira semana de leitura, com aulas geminadas destinadas exclusivamente à leitura literária, realizamos alguns intervalos, que segundo Cosson têm a função de enriquecer o texto principal e verificar o progresso da leitura. O autor ressalta a importância e a necessidade de, nos intervalos, o professor apresentar gêneros textuais diversificados, promovendo a pluralidade e a intertextualidade: “A participação dos alunos e as relações que eles conseguem fazer entre os textos demonstram a efetividade da leitura que está sendo feita”. (COSSON, 2014a, p. 81).

Para o intervalo, procurou-se trazer gêneros diversificados, a exemplo do que ocorreu na motivação e na introdução. Inicialmente, foram convidados a ouvir a música *De toda cor*, composta por Renato Luciano e interpretada por Oswaldo Montenegro, Ney Matogrosso, Paulinho Moska, Renato Luciano, Laila Garin e Pedro Luís. Os versos são recitados por Elisa Lucinda. O poema *Inexato* de Elisa Lucinda corresponde a estrofe número 7 da canção. A maioria das estrofes finalizam com o verso “Me aceita como sou” estabelecendo relação direta com a temática abordada na obra literária, pois ser aceito pelo mundo humano da mesma forma que foi aceito pelo mundo imaginário de Tatipirun é o que o protagonista Raimundo deseja.

Após conhecerem e debaterem sobre a canção e o poema, eles receberam cópia de uma charge e discutiram sobre as semelhanças e diferenças entre os textos e o modo como a temática é apresentada em cada um deles. Dessa forma, o intervalo composto pela audição da canção de Renato Luciano e a discussão a partir da charge (Figura 1) enriqueceu a obra literária ao ilustrar em gêneros diversos (canção e charge) a reflexão sobre a compreensão do gênero humano e suas peculiaridades apresentadas no texto literário.

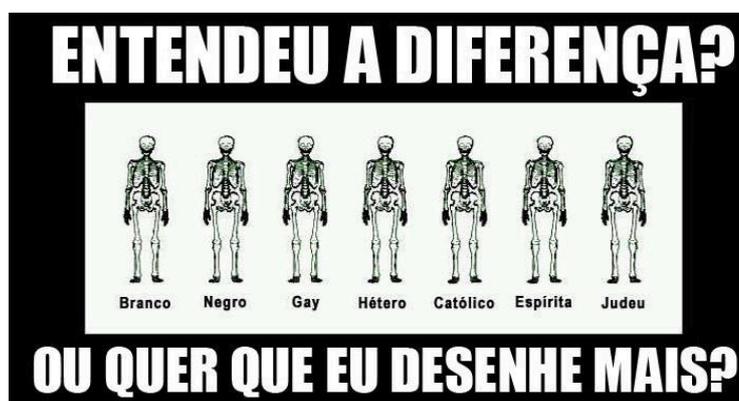


Figura 1 - Charge

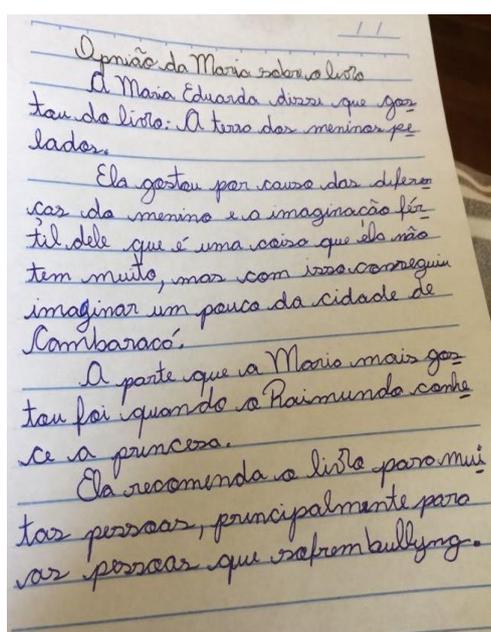
FONTE: <monikapimenta.blogspot.com.br>

Alguns ficaram determinado tempo analisando a charge, procurando semelhanças e/ou diferenças entre as figuras; outros comentaram sobre atualidades, acerca das notícias sobre exclusão e preconceito, intolerância religiosa e política que, frequentemente aparecem na imprensa. Ao finalizar o intervalo, consideramos que as atividades foram adequadas, pois os alunos ampliaram a compreensão geral do texto literário e socializaram suas dúvidas e impressões até esse momento da leitura, resolvendo questões com a comunidade de leitores que ali estava nascendo.

Após a leitura completa do texto literário, nas duas semanas seguintes, foi realizada a atividade para a interpretação da obra (último passo da sequência básica). Cosson sugere atividades de resposta à obra quando o leitor sente a necessidade de expressar como se sente sobre o que leu, sobre o universo ficcional que lhe foi apresentado.

Seguindo a orientação de Cosson (2014a), buscou-se interferir, minimamente, nessa etapa: “Aliás, o papel do professor é apenas de estabelecer as balizas para a produção do texto e não participar da elaboração dele”. (COSSON, 2014a, p. 84). A primeira interpretação não é o momento de julgamento crítico da obra e sim, é quando o aluno demonstra sua capacidade de interpretação do universo ficcional criado pelo autor.

Assim, a próxima atividade foi realizada na Sala de Artes, pois o mobiliário era de mesas que propiciavam o trabalho em duplas. Realizaram uma espécie de entrevista entre pares, iniciando com um debate sobre suas impressões de leitura, depois registraram por escrito a opinião do colega. Nas figuras 2 e 3 constam dois destes registros.



Transcrição:

Opinião da Maria sobre o livro

A Maria Eduarda disse que gostou do livro: A terra dos meninos pelados.

Ela gostou por causa das diferenças do menino e a imaginação fértil dele que é uma coisa que ela não tem muito, mas com isso conseguiu imaginar um pouco da cidade de Cambaracá.

A parte que a Maria mais gostou foi quando o Raimundo conhece a princesa.

Ela recomenda o livro para muitas pessoas, principalmente para as pessoas que sofrem bullying.

Figura 2 - Texto opinativo 1

Fonte: Caderno de Língua Portuguesa de aluno (2017).

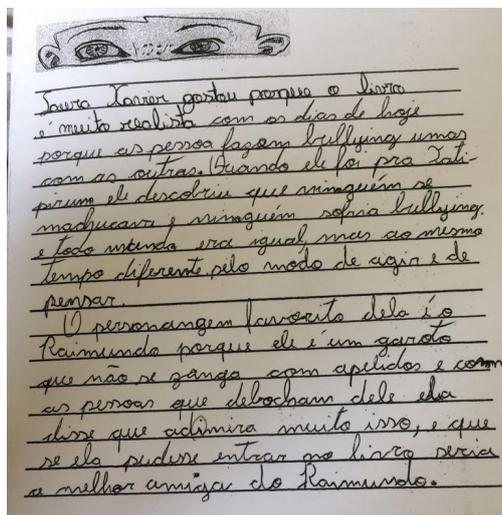


Figura 3 - Texto opinativo 2

Fonte: Caderno de Língua Portuguesa de aluno (2017).

Laura Xavier gostou porque o livro é muito realista com os dias de hoje porque as pessoas fazem bullying umas com as outras. Quando ele foi pra Tatipirun ele descobriu que ninguém se machucava e ninguém sofria bullying e todo mundo era igual, mas ao mesmo tempo diferente pelo modo de agir e de pensar.

O personagem favorito dela é o Raimundo porque ele é um garoto que não se zanga com apelidos e com as pessoas que debocham dele ela disse que admira muito isso, e que se ela pudesse entrar no livro seria a melhor amiga do Raimundo.

A leitura dos textos produzidos pelos alunos revela que as duas “entrevistadas” gostaram do texto literário que lhes foi oferecido ocorrendo no primeiro caso a catarse (estado de libertação psíquica) e no segundo a mimese (recriação da realidade na obra literária). A prática do bullying é abordada por duas vertentes: no texto opinativo 1 (Figura 2) a leitura da obra literária é recomendada como forma de amparo, de conforto; no texto opinativo 2 (Figura 3), é o modo como a personagem reage ao bullying que faz com que a aluna goste da obra e ressalte o seu caráter realista.

Os textos opinativos foram lidos pelos alunos para a classe. A atividade permitiu que eles organizassem suas interpretações por meio do registro escrito, socializando suas impressões aos colegas. Após todas as apresentações, a professora colocou os textos no mural da biblioteca escolar para que a comunidade escolar pudesse conhecê-los.

O resultado deste compartilhar foi a ampliação de horizontes pelos participantes, pois foi uma troca intensa de experiências de leitura e vivências, capazes de desvelar novas perspectivas sobre a obra literária.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa demonstrou que é possível desenvolver uma sequência didática significativa que promova a formação do leitor, no entanto, essa iniciativa deve progredir para ações coletivas na escola. O letramento literário não alcança seu potencial máximo enquanto depender de opções individuais do professor. Portanto, é imperioso que a escola como um todo se debruce a pensar em uma nova organização do tempo pedagógico para que as atividades envolvendo a literatura possam ser concretizadas.

Também devem ser aprofundadas e intensificadas as atividades – orais e

escritas – que contemplem a associação de ideias entre diferentes obras artísticas, entre diferentes livros, entre textos em prosa e textos em verso, entre uma obra literária e a vida pessoal do leitor e um contexto social mais abrangente. Assim o leitor terá condições de conhecer melhor o contexto em que vive e ampliar suas possibilidades de se relacionar consigo e com o seu meio.

As reflexões levantadas por esta pesquisa sobre o tratamento dispensado à literatura pela escola têm valor à medida que suscite iniciativas que provoquem a sensibilidade, a ética e a inteligência, a ampliação do repertório dos alunos, o estímulo à cooperação, a possibilidade de novas experiências literárias, ajudando o aluno a crescer como pessoa e como membro de uma sociedade feita de linguagens.

Embora os objetivos específicos da pesquisa não tenham contemplado a biblioteca escolar, é fundamental mencionar o quanto esse espaço até então, era desprestigiado. Ela era desorganizada, com obras literárias, didáticas e paradidáticas misturadas e empilhadas de forma que desmotivava a procura de um livro nessas condições. Foi necessário grande esforço da professora e dos alunos para organizar a biblioteca, arrumar as estantes e dispor o mobiliário de modo atrativo. Ao longo da pesquisa foram muitas as tardes transformando um depósito em biblioteca. Com a movimentação promovida com as atividades da sequência didática, pouco a pouco a biblioteca foi sendo ocupada pelos leitores. Muitos momentos de leitura e interação foram feitos nesse espaço e fez com que os alunos realmente se sentissem protagonistas no processo do letramento literário.

O uso da metodologia proposta por Cosson permitiu o aproveitamento do repertório cultural dos alunos, a interdisciplinaridade e a exploração da polissemia do texto literário. Cada passo revelou uma possibilidade de leitura, construindo uma rede de informações capaz de promover a formação do leitor.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. I. de. Docentes para uma educação de qualidade: uma questão de desenvolvimento profissional. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 24, p. 165-176, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/er/n24/n24a08.pdf>>. Acesso em 19 set. 2017.

ANTUNES, I. **Língua, texto e ensino**: outra escola possível. São Paulo: Parábola, 2009.

BLOG MONIKA PIMENTA. **Homossexualidade não é orgulho**. Disponível em:<<http://monikapimenta.blogspot.com.br>>. Acesso em 10 ago. 2017.

CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

COLOMER, T. **Andar entre livros**: a leitura literária na escola. Tradução de: SANDRONI, L. São Paulo: Global, 2007.

COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Tradução de: BRANDINI, L. T. Belo Horizonte: Editora

UFMG, 2009.

COSSON, R. **Letramento literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Letramento literário**: teoria e prática. 2. ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014a.

_____. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2014b.

_____; PAIVA, A. O PNBE, a literatura e o endereçamento escolar. **Remate de Males**, Campinas, v. 34, n. 2, p. 477-499, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/4207/4931>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

CHARTIER, R. **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de: FEIST, H. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. **História y novela**: poética de la novela histórica. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 2009.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de: GUIMARÃES, L.; COUTINHO, M. A. R. Belo Horizonte: POSLIT-FALE/UFMG, 2006.

LUCIANO, R. **De toda cor**. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FTU5NYUxZ14>>. Acesso em 09 abril 2019.

NIKOLAJEVA, M; SCOTT, C. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

RAMOS, G. **A terra dos meninos pelados**. 43. ed. São Paulo: Record, 2012.

ROUXEL, A. Aspectos metodológicos do ensino da literatura. Tradução de: REZENDE, N. L. In: DALVI, M. A.; REZENDE, N. L.; JOVER-FALEIROS, R. (orgs.). **Leitura de literatura na escola**. São Paulo: Parábola, 2013, p. 17-33.

The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore. Direção: Brandon Oldenburg e William Joyce. Los Angeles: Moonbot Studios: Dist. MGM, 2011. 1 filme (15 min), sonoro, sem legendas, colorido, 16mm.

VALCANOVER, Camila Augusta. “**Trabalha e teima, e lima, e sofre, e sua**”: **letramento literário no ensino fundamental**. 165 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/trabalho/Conc_lusaoWS?idpessoal=54996&idprograma=40001016080P7&anobase=2018&idtc=18>. Acesso em: 15 de fev. 2019.

ENSINAR E APRENDER LITERATURA HOJE

Ivan Vale de Sousa

RESUMO: As questões necessárias que problematizam as ações de ensinar e aprender literatura hoje colocam em destaque os novos perfis de leitores que a escola tem a missão de formar e ampliar as experiências literárias. Nesse sentido, os objetivos que dão forma a estas reflexões são os seguintes: discutir o ensino de literatura na sociedade da informação; compreender como o espaço da literatura tem sido proposto na sala de aula; problematizar a necessidade das práticas de leitura literária na formação de leitores capazes de enxergar no texto as possibilidades de reflexão e sugerir as ações literárias por meio de uma *oficina de leitura literária* como proposta de ensino na mobilização dos saberes dos sujeitos. Sendo assim, todas as reflexões apresentadas partem do contexto de uma educação literária, humanista e dialética dos alunos como autênticos e novos leitores à luz das ações dos múltiplos significados da proposta de letramento literário.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Leitura literária. Leitores.

INTRODUÇÃO

O tema que envolve as reflexões deste

estudo problematiza as possibilidades de ensinar e aprender literatura hoje na escola, destacando a relevância da leitura literária e das práticas pedagógicas no direcionamento das ações de multiplicar outras possibilidades de tratamento ao texto literário na formação de leitores proficientes nos diferentes contextos de ensino e aprendizagem.

As práticas de ensinar literatura na contemporaneidade necessitam assumir as finalidades dialéticas e humanísticas na formação dos sujeitos, visto que toda proposta educativa deve estar associada às mudanças e às formas como os sujeitos se enxergam e apropriam-se das experiências de aprendizagem na ampliação das próprias vivências com o texto literário.

Com as transformações sociais e tecnológicas o espaço da literatura na sala de aula carece de ser pensado em uma proposta capaz de aproximar os sujeitos da noção dialógica com as obras investigadas e propostas no ensino. Com isso, volta-se para a necessidade reflexiva e prática de atribuir ao ato de leitura literária a finalidade de enxergar e entender a literatura como um mundo possível de informação e formação de leitores.

Incentivar o desenvolvimento da leitura literária na escola e reconhecer a sala de aula

como espaço também da literatura na constituição dos perfis de alunos-leitores significa perceber que as velhas crises literárias podem ser mudadas com alternativas flexíveis e eficazes de ensino.

Assim, as discussões literárias deste trabalho estão organizadas em dois tópicos reflexivos. No primeiro, o processo de ensino e aprendizagem de literatura na sociedade da informação é problematizado, partindo-se do plano da necessidade à criação de possibilidades de uma educação literária urgente. Na segunda parte reflete-se sobre os atos de ensinar e aprender literatura hoje, caracterizando a sala de aula como lugar de realização dialógica e humanística das finalidades da literatura na formação de cidadãos leitores à luz da política dos letramentos literários, além de sugerir uma oficina literária na construção dos novos perfis leitores dos alunos.

ENSINO E APRENDIZAGEM DE LITERATURA NA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO

A história da humanidade é constituída por longos períodos de mudanças e transformações nos modos como os seres humanos enxergam as possibilidades de reinventarem-se diante das questões que surgem nas maneiras de sobrevivência e nas ações capazes de problematizar a necessária existência das gerações que se formaram na sociedade.

Os modos de subsistência foram sendo adaptados conforme as necessidades que o homem pressentia na urgência de enxergar outras possibilidades de organização das ações e do pensamento frente aos desafios inerentes de cada período da história da humanidade.

O homem como único ser social e mutável, adapta-se às transformações que ocorrem continuamente no grande ciclo da sobrevivência e na própria convivência. É natural que todo e qualquer ser vivo passe por algumas das etapas de desenvolvimento e o homem como sendo um ser em constante adaptação, passa pelo estágio embrionário, pela fase de crescimento, reprodução e mortificação.

Nesse processo de mortificação, a Literatura como ciência da existência humana cumpre a função de eternizar o legado em diferentes campos dos conhecimentos pelos sujeitos que ousaram, construíram pontes dialógicas e de conhecimento, dos que ainda se propõem desbravar novos caminhos na reconstrução de cada marca social no percurso da história da humanidade.

Isso tem feito com que o ensino e a aprendizagem de literatura necessitassem se reinventar, porque na sociedade da informação mudaram-se as práticas, os acessos aos múltiplos conhecimentos e com eles transformaram-se as formas como as ações de ensinar e aprender literatura tem atingido uma amplitude no contexto social em uma proposta humanista.

Com a reafirmação da sociedade da informação, as formas de conhecimento também não são mais as mesmas, embora vivamos ainda como aqueles que vieram

depois de nós, mesmo que as formas de interação tenham se ampliado. Trazer à tona a pertinência do ensino de literatura significa pensar como têm sido propostos os métodos e as expectativas de ensino literário hoje.

Nunca em toda a história da humanidade foi tão necessário pensar o ensino de literatura como na sociedade contemporânea. Quando pensamos nesse ensino, pesamos também nos sujeitos que precisam das diferentes formas de aprender literatura para além das fronteiras dos contextos formais de ensino. Pensar o ensino de literatura na contemporaneidade implica vestir a palavra, usá-la como escudo, dar-lhe formas, cheiros, sentidos, munir-se da resistência que a literatura como ciência nos possibilita.

Na sociedade da informação pensar o ensino de literatura hoje pressupõe associá-lo a sua função de resistência, de insistência e de destaque na proposta de formação humanista do ser humano, pois a educação no seu contexto amplo só tem sentido se for capaz de provocar mudanças, possibilitar novos sentidos e, mais ainda, oportunidades às pessoas.

Na sua função como ciência, a literatura não estabelece a constituição de respostas às questões que surgem, todavia, interliga e faz refletir como devem e o porquê da proposição das questões elaboradas, visto que a constituição do sujeito parte sempre de um contínuo questionamento, isto é, encontrar a própria identidade.

Constituímo-nos como sujeitos e refazemos o caminho por meio das nossas próprias indagações desse imenso universo que nos oferece muito mais conceitos a serem formulados que simplesmente criar um plano de embate e incansável de busca por respostas.

Junto à sociedade da informação, a literatura continua realizando seu processo de resistência e perpetuação do que é necessário ao ser humano. Pensar a literatura hoje nunca foi tão urgente, porque a literatura nos ensina na arte do reconhecimento como pessoa; porque a literatura demonstra a necessidade de trabalho de preservação das línguas e, mais ainda, porque a literatura traz na sua centralidade o conectivo entre o ser, o saber, o conviver e a língua em seu estágio mais puro.

Na nova Era da humanidade a literatura tem sido pensada de diferentes maneiras e na sociedade da informação muita coisa mudou inclusive as formas como a literatura é enxergada, acessada, utilizada e refletida. É preciso entender ainda que o perfil de leitor esperado para a literatura não é o mesmo que na idade média, por exemplo. A literatura hoje propõe um descompasso nas formas de pensar a existência humana e junto a isso estão as possibilidades de ensino e aprendizagem em uma concepção humanística.

Quando o homem descobriu a escrita, um horizonte de possibilidades começou a surgir diante de seus olhos e a literatura passou a ser vista como uma forma de sensibilizar, encantar, criticar e problematizar, assumindo uma posição privilegiada no perfil histórico da humanidade. Juntamente com a escrita surgiu a necessidade de descortinar a mensagem, o que hoje chamamos de leitura e o ato leitor na sociedade

da informação representa o ponto gerador da grande engrenagem da interação humana.

Tudo na sociedade da informação passa pela escrita. Quando nascemos e quando morremos, a escrita estabelece a nossa identidade, embora durante nossa existência sejamos inseridos nos contextos de letramentos diversos. Assim, ao refletir a urgência do ensino de literatura hoje significa “tornar o mundo compreensível transformando a sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas” (COSSON, 2006, p. 17).

Propor que o mundo possível e questionador da literatura seja um espaço de convivência entre os diferentes leitores implica instrumentalizar cada perfil leitor com fontes diversas de acesso ao conhecimento na sociedade da informação. Além disso, o caráter formador da literatura torna os sujeitos em leitores críticos, seletivos e a criticidade, nesse sentido, pressupõe a seleção de leituras apropriadas e desafiadoras considerando os níveis de conexões do conhecimento humano.

Ampliar as discussões referentes às práticas de ensino e aprendizagem de literatura na formação dos leitores implica estabelecer como os gostos pela leitura são propostos na educação cívica e moral do cidadão. Todo gosto leitor passa por um processo de experiência, pois é somente por meio das vivências que os sujeitos se vestem das inferências realizadas nos contextos sociais que possibilitam a ampliação e caracterização do texto.

Instrumentalizar é oferecer às práticas de leitura obras diversificadas para que o leitor elabore suas próprias estratégias na identificação com os formatos de leitura que são colocados na experiência humana da aprendizagem e essas experiências de ensinar e aprender aproximam todos os leitores das condicionantes da leitura literária.

Quando são mencionados os formatos de leitura, coloca-se a literatura em destaque na vivência dos sujeitos da sociedade da informação. Isso reitera que as transformações nos contextos de formação de leitores movem-se constantemente, isto é, as necessidades dos leitores e a ampliação dos diferentes perfis têm mudado, sobretudo com o uso dos recursos tecnológicos.

Muitos são os perfis de leitores que precisam ser investigados quando a literatura é apresentada a partir de seu contexto de elaboração, pois se a literatura não assumir sua nobre função de construir e reconstituir culturas à luz da sensibilidade e da problematização não cumpre seu nobre papel. Isso pressupõe indagar: *como pensar o processo de ensino e aprendizagem de literatura hoje?*

A primeira reflexão compreende que o perfil de leitores hoje tem mudado, a começar pelas formas como o conhecimento é acessado. Há outros leitores que têm preferência ainda manusear o livro, fazer anotações e marcas nas páginas e há outros que se identificam mais com as vantagens que as tecnologias oferecem, assim, as páginas dos livros na sociedade da informação transformaram-se em telas de computadores, celulares, tabletes, etc.

Outra questão a ser ponderada no ensino de literatura na atualidade é pensar que cada leitor é único e as inferências vistas por determinados leitores complementam-se com as experiências dos demais leitores sobre um mesmo texto, porque a “arte literária causa no leitor um processo de desvelamento das capacidades estéticas e poéticas de encantar, elucidar outros contextos e revelar as peculiaridades dos agentes produtores, aguçando a curiosidade e o prazer de encontrar no texto literário o espaço de diálogo” (SOUSA, 2018, p. 11).

O espaço do diálogo literário realiza-se no texto, com o texto, pelo texto e a partir do texto. Nessa noção dialógica o leitor conhece as experiências do autor, compreende, investiga e enxerga a época em que a obra se insere e parte dos acontecimentos que o texto literário tenha organizado no plano de constituição lógica da narrativa. Mas, qual seria o papel da literatura e por que ensiná-la e aprendê-la hoje?

Em uma questão de concepção eternizante, a função da literatura sempre foi e será a de lançar luzes à ignorância da constituição humana pelo simples fato de que transita em uma linha fronteira entre os atos de negar e afirmar, reconstituindo com isso as antíteses literárias, já que a continuidade do papel da literatura não está na oferta de respostas, nem na indicação de caminhos, mas de problematizar questões, propor reflexões e humanizar por meio do texto.

O ENSINO DA LITERATURA E DO LETRAMENTO LITERÁRIO NA SALA DE AULA

A experiência na política do letramento literário nunca foi tão debatida de maneira incisiva na sala de aula como na atualidade. Ensinar literatura sempre foi e será necessário ao processo de formação do sujeito pela justificativa de que a literatura educa e ao educar, sensibiliza, além de possibilitar ao cidadão pensar como a escrita amplia-se na realização das práticas sociais.

Junto à questão das práticas de ensino de literatura na sala de aula estão as questões referentes ao letramento. Tanto a literatura quanto a política do letramento partem do plano de constituição do texto, já que todo texto sempre manteve sua finalidade de ser escrito pensado em um determinado interlocutor.

O que tem possibilitado a ampliação dos conceitos de letramento é como as discussões referentes à literatura e às formas de ensino têm sido realizadas. A literatura sempre continua sendo a experiência principadora das demais interações no trabalho de orientação do sujeito e na proposta de formação leitora.

Trabalhar com literatura na sala de aula é, ao mesmo tempo, trazer os novos significados humanistas das práticas de ensino, associando-os na formação dos sujeitos com as funções que o texto poético é capaz de provocar e estabelecer, pois na relação da literatura com o plano de formação humanitária a arte literária evidencia em cada parte da obra como o leitor promove um descompasso no contexto inerte

de simples expectador literário para agente protagonista de letramento literário.

Ao apropriar-se da literatura no ensino da sala de aula, apropria-se de um plano constitutivo e ampliado de aprendizagem das finalidades da arte literária. Compreender os propósitos de um texto literário é também considerá-lo a partir da relação dialética, entendendo que a literatura não pode ser definida apenas a partir de uma única visão, visto que isso a negaria os conceitos que a torna ciência.

Ao afirmar e negar, propor e denunciar, apoiar e combater, a literatura possibilita ao homem viver seus problemas de forma dialética, tornando-se um **bem incompressível**, pois confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. (CÂNDIDO, 1995, p. 234, grifos do autor)

São as possibilidades de trabalho com a literatura na sala de aula que questionam as formas necessárias de leitura na escola. E ao enxergar como a literatura tem sido vista na formação dos sujeitos é que o letramento literário veio problematizar os modos propositivos de leitura na sala de aula, bem como para além do contexto escolar.

Entender como o texto literário tem sido lido e trabalhado nas práticas de ensino pressupõe partir das análises da escolarização da leitura literária nos diferentes ciclos de aprendizagem. Uma questão que sempre estar em destaque é que o texto literário nunca foi e nem será *pretexto* para se trabalhar e investigar outras questões que fujam do plano constitutivo da arte literária.

Dizer que o texto literário não é *pretexto* já não é o suficiente para orientar propostas e práticas. É preciso dizer, destacar os porquês não torna texto literário como *pretexto* nas políticas de ensino. A meu ver, os textos literários não são *pretexto* porque apresentam um plano próprio, traz elementos que o constituem com sendo um texto da esfera literária, o texto literário tem muito a ensinar, a investigar e a problematizar, sendo assim, há muito a ser apreendido do próprio texto do que a sua utilização como válvula de escape.

O texto literário não é *pretexto* porque propicia um diálogo entre os diferentes elementos que compõem a narrativa, não sendo *pretexto* ainda porque é mutável e traz no seu plano de compreensão todo um processo filosófico, historiográfico, sociológico, ideológico e polifônico.

Outra questão ligada à definição de texto literário são os gêneros literários. Cada gênero da literatura apresenta sua identidade própria e as formas como a leitura literária têm sido escolarizadas no ensino precisam ser repensadas à luz da mudança nos perfis de leitores que são objetivados constituírem-se nos contextos de encontros, diálogos e humanistas que são as salas de aula.

A justificativa de que a literatura é necessária nas aprendizagens, corrobora-se com as ações do letramento literário dos sujeitos como prática social e humanística, visto que o letramento “é o que as pessoas fazem com as habilidades de leitura e escrita, em um contexto específico, e como essas habilidades se relacionam com as

necessidades, valores e práticas sociais” (SOARES, 2004, p. 72).

Ao problematizar a constituição e a expansão das habilidades dos sujeitos, reflete-se também nas formas de letramento das pessoas com necessidades especiais, pois a literatura à luz das ações de letramento repensa como os perfis de leitores têm aberto os contextos de realização, aprendizagem e discussão social.

Trazer à tona as questões do letramento literário no trabalho com a literatura na sala de aula implica, de certo modo, pensar na formação de professores na área da linguagem literária, pois o grande desafio de atribuir ao processo formativo dos leitores hoje está na proposta diversificada de enxergar como os gêneros literários podem encontrar espaços de realização e problematização no âmbito da sala de aula.

Formação, nesse sentido, pressupõe informar algo a alguém, sobretudo à luz dos significados do letramento literário na constituição da identidade leitora e no desenvolvimento das capacidades sociais de escrita e análise dos textos literários.

Trabalhar a leitura literária na escola é uma questão urgente, mas a leitura que privilegie as especialidades da literatura à luz da necessidade de formação literária humanista do cidadão na caracterização dos perfis de leitores inseridos no contexto das transformações da sociedade da informação, reafirmando com isso, a necessidade de que o espaço de ensino e aprendizagem da sala de aula é também o contexto da literatura.

Sendo assim, considerando minha experiência de sala de aula elaborei e apresento a sugestão de um procedimento literário intitulado *Oficina de leitura literária*, que pode ser realizado nos contextos das aprendizagens a partir da experiência dos sujeitos e planejamento de algumas etapas.

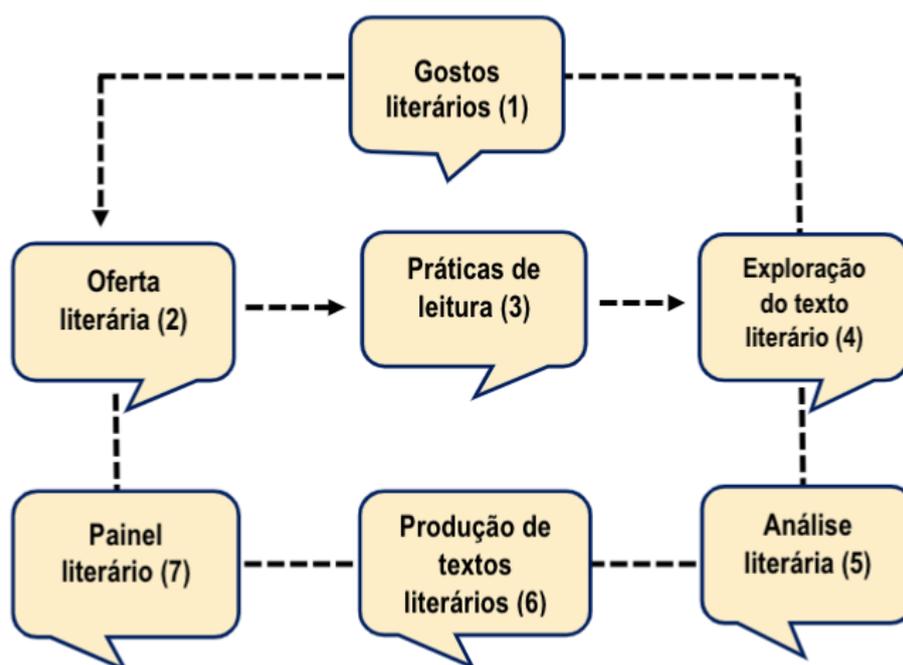


Figura 1: ESQUEMA DA OFICINA DE LEITURA LITERÁRIA

A *oficina de leitura literária* é o conjunto de sete ações a serem desenvolvidas nas etapas de iniciação e continuidade do processo de letramento literário dos sujeitos como leitores nas práticas escolarizadas de investigação, no envolvimento com os estágios de leitura literária realizados na ação processual e educativa do leitor proficiente contemporâneo.

Em cada uma das sete etapas existem ações a serem planejadas e realizadas para que o envolvimento dos sujeitos seja visto de maneira positiva. Na primeira fase **Gostos literários** realiza-se um estudo prévio para investigar quais são os gêneros literários que estão presentes na vivência dos sujeitos e a partir delas, planejar a fase dois. Na segunda fase **Oferta literária** a função de instrumentalizar ocupa o progresso da proposta, oferecendo outras leituras, títulos e obras, ou até mesmo, fazendo indicações de leituras.

Na terceira fase **Práticas de leitura** destina-se um tempo maior para a experiência entre leitor e texto, ou seja, o processo de leitura literária. Em seguida, na quarta fase **Exploração do texto literário**, explora-se o texto literário a partir de seu contexto de constituição, as marcas metafóricas da linguagem presente no texto e a noção de literalidade. Na quinta fase **Análise literária** o sujeito volta-se novamente para o texto, assumindo a função de investigador literário, compreendendo as funções do texto, saber para quê, para quem, como e onde as revelações literárias são pospostas nas entrelinhas textuais.

Na sexta fase **Produção de textos** literários retoma-se a noção de letramento como prática social de leitura e escrita. Nessa fase o sujeito ultrapassa a função de leitor expectador e assume a característica de leitor protagonista na escritura de textos literários que se assemelhem com os gêneros de textos trabalhados na proposta e, por fim, na sétima fase **Painel literário**, a formação literária ultrapassa o espaço da sala de aula, nesse momento, problematiza-se e visibiliza-se toda uma cartografia literária desde o ponto de partida ao alvo de chegada ao nível de letramento literário de outros leitores.

Ao propor a realização da *oficina de leitura literária* ampliam-se as experiências de leitura no contexto das aprendizagens, reiterando a existência dos diálogos possíveis entre o processo educativo, a leitura e a literatura, tendo o professor como mediador e propositor das leituras literárias na reafirmação do lugar da literatura na sala de aula.

Enxergar as formas como ensinar e aprender literatura hoje significa passar por um processo contínuo e flexível de planejamento na formação de leitores e a finalidade da oficina de leitura literária cumpre tal desígnio por criar uma cartografia formativa e literária na inclusão dos sujeitos em todas as fases do procedimento.

A *oficina de leitura literária* elabora alternativas de mediação pedagógica com a literatura na formação dos leitores, exibindo em cada fase a destreza dos sujeitos, além de possibilitar ao professor fazer suas anotações e adaptar cada uma das

fases aos contextos de ensino e nivelamento dos alunos.

Com a *oficina de leitura literária* a sala de aula se expande e agrega os conhecimentos de mundo com as práticas sociais de saberes promovidas na escola, possibilita que o caráter polifônico do procedimento caracterize os perfis leitores no ato de realizar e interpretar as leituras, além de ensinar como a arte literária insere-se em uma proposta dialógica e interativa.

Outra função do procedimento é rastrear e orientar as propostas de acesso e realização das leituras literárias na escola, como também colocar os leitores no centro do debate epistêmico-leitor, pois em cada fase há o envolvimento do aluno com a leitura para além da interpretação, ou seja, da leitura como parte da ciência literária no desenvolvimento dialógico, cultural e na proposição formativa humanista de novos leitores.

Reconhecer no texto literário a possibilidade de aproximação do aluno com o universo da literatura implica ainda o reconhecimento de que as velhas crises que alardeiam a formação do leitor podem ser orientadas e revistas com novas alternativas de enxergar e dialogar com o ensino de literatura nos perfis dos leitores que se desejam construir, pois o processo de formação literária passa pelo trajeto de elaboração das estratégias de leitura.

O texto literário sempre traz para o leitor uma cartografia das experiências sociais e literárias do autor da obra, além disso, incentiva o leitor a manter-se antenado com as mudanças que fazem parte da existência humana, porque os estímulos de novos significados são capazes de realinhar a função do leitor literário proficiente na atualidade.

Na abordagem da literatura e do texto literário na sala de aula o professor na função de mediador precisa saber exatamente o momento de intervir na relação dos leitores com as obras em estudo, além do mais, é preciso permitir também que haja o desenvolvimento ativo do leitor literário, isto é, reconhecendo que o espaço do texto literário é o contexto que possibilita a interação entre leitores e obras, sendo os agentes iniciantes ou experientes.

A necessidade das práticas de leitura literária fundamenta as ações sociais dos sujeitos, sobretudo no contexto contemporâneo de ensino e aprendizagem, por isso “o espaço da literatura como texto na sala de aula trata dessa necessidade de aprendizagem que demanda tanto o contato permanente com o texto literário quanto à mediação do professor na formação do leitor” (COSSON, 2010, p. 61).

A insistência de pensar o lugar do texto literário na sala de aula problematiza as práticas literárias que temos com as expectativas dos modos de ensinar e aprender literatura que queremos, embora que, para o atingimento do que se espera seja necessário avaliar os contextos das obras literárias e como têm sido recepcionados na instituição escolar.

O texto nos auxilia no nosso próprio entendimento como pessoas porque traz seu plano dialógico e seu contexto de elaboração para dialogar com o nosso modo

de enxergar o mundo. Entender como a ação dialógica do texto literário é repleta de signos evidencia ainda compreender como a elaboração de novos significados sobre um mesmo texto constituem novas formas de enxergá-lo na ação literária.

O ensino e a metodologia de trabalho com a arte literária somente atingirão as finalidades que lhes são inerentes se o professor partir da proposta de flexibilização do conhecimento com outras linguagens, desenvolver metodologias, testar teorias, ensinar a enxergar na leitura literária a possibilidade de desvelamento de outras épocas, bem como o que levaram os autores a desenvolverem características peculiares do período literário. (SOUSA, 2018, p. 20)

Na sala de aula há espaço para todas as propostas metodológicas que insiram os leitores no processo de formação literária e na educação dos múltiplos letramentos. Sendo assim, os significados a serem descobertos na prática de leituras literárias na escola e para além dela requerem, urgentemente, seus espaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com a educação literária na sala de aula é ampliar a mobilização do imaginário dos alunos diante da constituição da própria identidade como leitores em construção e seres capazes de escolher as próprias leituras, investigando-as, visto que isso constitui o perfil de leitores que se deseja formar.

Como as práticas sociais mudaram com as transformações da sociedade da informação compreende-se que as formas de acessar e compartilhar conhecimentos também se alterou. O que mudou também foram os perfis de leitores na contemporaneidade, por isso o desafio de repensar o ensino e a aprendizagem da literatura como questão necessária é preciso.

Ao propor uma educação humanista, consideram-se as habilidades das pessoas na sociedade. À luz dos letramentos como práticas cidadãs as que são realizadas na escola devem ser repensadas e problematizadas, porque é no contexto da sala de aula que as experiências de aprendizagem se ampliam.

O entendimento de como os textos literários tem o espaço da sala de aula como contexto realizável e de circulação possibilita aos leitores escolherem bons textos, ampliarem o imaginário e desenvolverem o senso crítico. Nesse mesmo contexto, compete ao professor não somente a função de mediador, mas de autêntico leitor proficiente, servindo de exemplo leitor para os alunos.

Todas as reflexões propostas neste trabalho funcionam como questões inquietantes e necessárias para que seja pensado o espaço da literatura na sala de aula hoje, tendo em mente que as mudanças estão a todo instante acontecendo e a escola precisa também adequar suas práticas aos objetivos de aprendizagem.

Além disso, a proposição da oficina de leitura literária como proposta dialógica e apresentada a partir de sete fases interventivas durante este trabalho tem muito mais a contribuir com o tratamento dado à literatura nas experiências pedagógicas

que simplesmente a leitura literária com fins unicamente interpretativos e resolutivos. Há continuamente a necessidade de pensar os atos de ensinar e aprender literatura na contemporaneidade.

Assim sendo, as funções da leitura literária devem desenvolver as habilidades nos alunos como leitores capazes de problematizar a busca por novos significados no próprio processo de letramento literário.

REFERÊNCIAS

CÂNDIDO, Antônio. O direito à Literatura. In: CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos**. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.

COSSON, Rildo. O espaço da literatura na sala de aula. In: PAIVA, Aparecida; MACIEL, Francisca; COSSON, Rildo. (Orgs.). **Literatura: ensino fundamental**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2010.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SOUSA, Ivan Vale de. Literatura brasileira e sequência didática: repensando as questões metodológicas. In: SOUSA, Ivan Vale de. (Org.). **Interfaces entre literatura, língua e sequência didática**. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.

LITERATURA E CULTURA NAS CLASSES DE ESPANHOL COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA

Melina Xavier de Sá Morais

Universidade Federal de Uberlândia – UFU
Uberlândia – MG

RESUMO: As discussões por nós apresentadas neste artigo têm como intuito discutir sobre o uso do texto literário nas classes de Espanhol como Língua Estrangeira (E/LE). Em termos conceituais, analisamos o exercício e/ou a aplicação da leitura nas aulas E/LE como estimuladora do senso crítico e cognitivo dos alunos, bem como sendo capaz de contribuir significativamente para o desenvolvimento linguístico, cultural e imagético por parte dos estudantes de LE. Portanto, realizamos uma pesquisa bibliográfica de forma exploratória sobre o tema proposto – o uso da literatura nas aulas de LE, em especial, das classes de espanhol. A literatura nas classes de E/LE, então, contribui para que os estudantes desenvolvam o senso crítico, a cidadania, a sensibilidade e o respeito à cultura do outro.

PALAVRAS – CHAVE: Texto Literário; Classes de LE; Texto literário nas classes E/LE;

ABSTRACT: The discussions we present in this article are intended to discuss the use of the literary text in the classes of Spanish as a Foreign Language (E/LE). In conceptual terms, we analyze the exercise and/or the application

of reading in E/LE classes as a stimulator of the students' critical and cognitive sense, as well as being able to contribute significantly to the linguistic, cultural and imaginary development of LE students. Therefore, we carried out an exploratory bibliographical research on the proposed theme, the use of literature in LE classes, especially the spanish classes. The literature in E/LE classes, so then helps students develop critical thinking, citizenship, sensitivity, and respect for the culture of the other.

KEYWORDS: Literary Text; Classes of LE; Literary text in the E/LE classes;

1 | INTRODUÇÃO

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial [...]. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica, [...], ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela [...]. Dado que a literatura ensina na medida, em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem frequentemente aquilo que as convenções desejariam banir [...]. É um dos meios por que o jovem entra em contato com realidades que se tenciona escamotear-lhe.

Antonio Candido (2006).

Aos encantos da epígrafe de Antonio Candido (2006), principiamos nosso estudo tendo como análise o texto literário nas classes de Espanhol como Língua Estrangeira (E/LE). Consideramos para este estudo, a grande relevância em se trabalhar de forma coadjuvante as classes de LE (Língua Estrangeira), com o texto literário. Como apresentado acima no excerto, partimos do pressuposto de que a leitura literária tem um forte caráter formador nos indivíduos, dessa forma, mediante a fruição da arte literária, se assim pudermos reputar, molda os valores dos seus leitores, ou melhor, o texto literário para o autor teria o papel de humanizar o leitor, de forma a fazê-lo vivenciar as mais variadas experiências humanas. Ora, através da leitura nos é permitido experienciar sensações às vezes não vividas que decorrem, muitas vezes, das diversidades culturais apresentadas por uma dada obra (alimentação, vestimenta, religião, credences, dentre outros.) e, por consequência, acaba por nos permite conhecer o outro, ou melhor, a cultura do outro (um gesto de alteridade).

Outrossim, partindo do pressuposto de que a literatura seja uma modalidade impar de comunicação, em vista das suas variadas possibilidades de diálogo com leitores de épocas diversas, nos permite inferir que o uso do texto literário nas classes de LE corrobora para o desenvolvimento cognitivo, humanitário e crítico dos alunos. Dessa forma, o ensino da literatura nas classes de E/LE, permite aos professores agregar as práticas tradicionais de ensino de LE, o exercício crítico/reflexivo e interpretativo, de forma a tornar as aulas mais dinâmicas, desafiadoras e motivadoras.

Por outro lado, a linguagem poética permite aos alunos desvendarem o universo da aquisição de uma segunda língua de forma diferenciada, pois através do texto literário os alunos são imersos a uma variedade de formas de linguagens e atividades culturais, bem como interpretativa, o que possibilita o desenvolvimento das habilidades de aprendizagem (audição, fala, escrita e leitura) dos estudantes. A utilização da literatura, assim, nas classes E/LE tem para nós uma grande relevância, pois o ser humano nasce apto a desenvolver de forma contínua sua capacidade de cognição, que se dá através da dedicação, do interesse, da disciplina e, principalmente, pelo conhecimento compartilhado (mediado pelo outro). Ao associarmos essa capacidade intelectual humana, ao exercício crítico e reflexivo mediado pelo texto literário, pretendemos agregar novas formas didáticas ao ensino de E/LE e, por conseguinte, formar indivíduos que saibam interagir, indagar e transformar o mundo de maneira autônoma e espontânea.

Com o estudo objetivamos, portanto, permitir aos alunos de E/LE, não apenas conhecimentos linguísticos e/ou gramaticais na aprendizagem de uma segunda língua, mas permitir a eles, sobretudo, a formação integral de um idioma mediante a literatura. O trabalho do texto literário nas classes de E/LE, então se apresenta como um instrumento facilitador e estimulador de ensino, o que permite ao professor trabalhar de forma irreverente e estimuladora do senso crítico e reflexivo dos alunos,

já que a literatura aparece nesse processo de ensino como um aparato de imersão cultural. Tal imersão se dá pelo contato com os vocábulos, personagens e descrições apresentadas pelo texto; o estudante entra em contato com a língua a qual se propõe estudar e acaba por assimilar conhecimentos correspondentes à cultura do outro.

Diante dessas colocações, propomos uma metodologia bibliográfica, a fim de analisar o que críticos e estudiosos têm produzido acerca do ensino do texto literário nas classes de E/LE. Para melhor elucidar sobre o ensino da literatura nas classes de LE recorreremos aos textos que abordam a sua utilização não apenas para a aprendizagem de uma segunda língua, como, também, para aquisição de saberes sobre outra cultura. Dessa forma utilizamos os seguintes teóricos: Freire (2011), Machado (2011), Zilberman (2010), Gonçalves (2012) e Candido (2006). De modo específico, nosso trabalho vislumbra a aplicação do texto literário nas classes de E/LE de forma a agregar ao ensino de LE a formação de alunos que não saibam apenas se comunicar em outro idioma, mas que saibam identificar a cultura do outro e que, além do mais, saibam refletir sobre sua própria cultura, bem como sobre as diferenças que perpassam os povos. Ao construirmos alunos críticos e reflexivos, mediante o auxílio do texto literário, possibilitamos aos alunos nas classes de E/LE, cotejar opiniões e pontos de vista sobre as diferentes linguagens e suas expressões específicas. Por conseguinte, estimulamos o diálogo entre alunos e entre aluno - professor.

2 | DESCRIÇÕES ACERCA DO ENSINO DA LITERATURA

Um texto para ser lido é um texto para ser estudado. Um texto para ser estudado é um texto para ser interpretado. Não podemos interpretar um texto se o lemos sem atenção, sem curiosidade; se desistimos da leitura quando encontramos a primeira dificuldade. [...] Se um texto às vezes é difícil, insiste em compreendê-lo.

Paulo Freire (2011).

Nas classes de língua maternas, mas, sobretudo nas aulas de LE é de fundamental relevância nos atermos às considerações expressas por Freire no excerto acima. Quando Freire propõe aos leitores não desanimarem no primeiro obstáculo durante a leitura de um texto, ele acaba por construir um saber crítico, reflexivo e autônomo por parte dos alunos, visto que para se ler e interpretar um texto, o leitor deve concentrar-se e criar, mediante o auxílio do professor, estratégias de leitura, a fim de desvendar a mensagem central do texto. Para tanto, o professor pode sugerir que os alunos se valham de alguns recursos (dicionários, internet, textos, dentre outros.), tendo em vista o não comprometimento da leitura e, por consequência, a decodificação da mensagem. Por outro lado, quando se trata de aulas de LE, a motivação traçada pelo educador é um dos pilares a serem preconizados nas aulas de E/LE, pois um aluno desmotivado dificilmente terá progresso de aprendizagem,

mas um aluno motivado pelo professor, bem como pelos colegas é capaz de assimilar melhor os conteúdos, como de se sentir instigado a pesquisar e desvendar os desafios, que por ventura apareçam no texto literário.

A formação do saber humano, o progresso das artes, da ciência, da filosofia e da religião se dão pelo intermédio da linguagem que permeia, organiza e edifica todas as atividades humanas. Não apenas a simbolização do mundo, dos elementos tangíveis e sociais, mas a constituição do ser individual, o norteamento dos pensamentos e dos nossos comportamentos, próprios ou alheios, se sucede na e pela linguagem. Nesse sentido as atividades vinculadas ao estudo da gramática perde o sentido, quando não atreladas ao desempenho linguístico dos estudantes, seja na recepção, ou na produção escrita e oral; a prática contínua destas modalidades associadas à reflexão contínua sobre o exercício da linguagem possibilita a extensão dos recursos expressivos; a leitura de textos literários, associados à observação e ao senso crítico/reflexivo de marcas linguísticas que recorrem, permite ao aluno estender seu repertório de conhecimentos diante da língua em estudo, como permite que ele saiba responder aos ditames impostos pelas variadas situações comunicativas.

A língua é uma potência ativa socialmente, sendo o centro pelo qual os indivíduos controlam outros indivíduos, ou resistem a este domínio; uma forma de modificar a sociedade ou impedir tais mudanças; confirmar ou omitir as identidades culturais. Ter o domínio da língua é, pois, uma forma de interação social. Não obstante, através da linguagem e dos símbolos nos é permitido compreender o mundo que nos cerca, dessa forma quando nos tornamos mais competentes nas variadas linguagens, nos tornamos mais aptos para desvendar e interpretar nossa sociedade, como as diferenças existentes entre as culturas. Por outro lado, de acordo com Machado (2011, p.109) a cultura muitas vezes é

[...] associada a tudo aquilo que buscamos como aspiração mais elevada, daí seu comparecimento nas estratégias educacionais como uma espécie de coroamento, de aprimoramento, de lustro, quando alguns objetivos básicos já tiverem sido atingidos. Mas, em seu sentido pleno, a experiência cultural não foge do conflito; ao contrário, é uma constante tensão entre destruição e recriação, entre barbárie e civilização. O desafio do educador não deve ser, portanto, o de apontar para a miragem de um mundo harmônico e perfeito, mas o de estar preparado, afetiva e intelectualmente, para interferir quando os conflitos emergirem, favorecendo um ambiente seguro para a interação na diversidade, em que os alunos possam, sem medo, refletir sobre valores e questionar estereótipos.

Trabalhar com LE não é uma tarefa fácil, principalmente quando se trata de colocar em estudo uma cultura diferente da cultura dos estudantes. O educador, portanto, deve estar apto a construir junto de seus alunos novos conceitos e novos caminhos para desvencilhar as barreiras culturalmente construídas diante do outro. Consideramos muitas vezes que nossa cultura (gostos, vivências, costumes, religiões, dentre outros.) é superior e/ou melhor que a cultura colocada em discussão, quando comparada a nossa. Porém, como descreveu Machado (2011), o grande desafio do educador é justamente o de vencer os preconceitos, bem como as rivalidades que

possam aparecer durante as atividades em sala de aula, sejam elas calcadas nos estereótipos, ou na falsa superioridade existente entre os povos (etnocentrismo). Assim, ainda segundo a autora, o professor não deve se constranger quando surgirem debates ou certo estranhamento por parte dos alunos, diante do novo e/ou desconhecido. Deve o educador, pois, estimular o senso crítico e reflexivo dos estudantes de maneira que eles consigam identificar as diferenças culturais existentes entre a sua cultura e a cultura do outro, para que aprendam, dessa forma, a tolerar as diferenças. Além do mais, devemos considerar que ensinar uma segunda língua não é apenas assimilar vocábulos e regras, mais sim, tentar compreender e desfrutar dos costumes e hábitos de outros povos (nos constituirmos como cidadãos multiculturais e/ou pluriculturais).

A aplicação do texto literário nas classes de E/LE corrobora, então, para a humanização dos alunos, e segundo Gonçalves (2012, p. 43), a presença da literatura teria por finalidade formar cidadãos:

- livres;
- solidários;
- conscientes e em pleno exercício de suas potencialidades humanas (o pleno desenvolvimento do educando);
- conscientes e em pleno gozo de seus direitos civis e políticos (o preparo para o exercício da cidadania);
- aptos para o exercício profissional no mercado de trabalho contemporâneo (a qualificação para o trabalho);

O aluno para pôr em prática estes itens descritos por Gonçalves (2012), precisaria ter na escola o ensino da literatura. Com o intuito de propagar o pleno desenvolvimento crítico e cognitivo, por parte do estudante, as aulas de LE quando subsidiadas pela leitura, permitiria, então, que o aluno se construísse de forma criativa, dinâmica e reflexiva. Com tais requisitos de construção cognitiva, o aluno torna-se mais flexível as barreiras que poderá enfrentar no convívio social e/ou profissional. As aulas de E/LE permitem, dessa forma, não apenas a alfabetização de uma outra língua, como também, pode agregar valores culturais e sociais, quando a consideramos como preconizadora de cidadania.

Gonçalves (2012) expõe, ainda, que a utilização do texto literário nas aulas de LE, ao estimular situações em que os alunos expressem suas opiniões e seus sentimentos, permite que a aquisição da língua seja mais rápida. Para tanto, o autor descreve que as crianças em nível básico de espanhol, ao serem motivadas a leitura, por exemplo, de um pequeno poema, associando gestos e entonações, podem fixar melhor o vocabulário e elementos gramaticais, como os verbos. Além disso, o autor descreve que as aulas de LE que se valem do uso da literatura é capaz de instigar a imaginação dos alunos – a parte lúdica do cérebro – pela gama de recursos de ambiguidades e figuras de linguagem que são trabalhados nos textos.

O que contribuiria de forma significativa para a habilidade leitora dos alunos, ao estimular o senso interpretativo deles, através das mais diversas interpretações que o texto nos permite construir. Ora, o texto literário não é fechado em si mesmo, pelo contrário, ele é aberto as mais variadas interpretações, sendo desvendado a cada nova leitura, podendo, muitas vezes, perpassar as gerações e, assim, causar o mesmo estranhamento e identificação nos leitores. Ademais, Gonçalves discute que o texto literário forma e constroi indivíduos mais criativos e confiantes, pois permite que os alunos se expressem – discutam suas ideias e opiniões acerca dos textos trabalhados nas aulas.

Por outro lado, Antonio Candido (2006) discorre que a literatura não é para si mesma, mas para o social, sendo ela “sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; só vive na medida em que estes vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a.” (p.84). Com tais descrições, ele explicita sobre a tríade autor/texto/leitor e suas relações, em que um texto só poderia existir com a presença de dois elementos fundamentais: escritor e leitor. Ademais, para que uma obra, segundo o autor, tenha validade seria necessário a existência de um “pacto” entre autor e leitor – uma relação de cumplicidade, de troca e de reconhecimento, para assim o texto se concretizar. Sendo o texto literário um elemento social, segundo o autor, pressupomos, então, que as construções intelectivas e interpretativas da literatura se dão no âmbito do coletivo e/ou para o coletivo, ou melhor, para seu público leitor (que se constitui por um gosto eclético e seletivo). Essas descrições sobre a literatura na perspectiva de Candido, nos faz considerar que o ensino da literatura se consolida pelo exercício interpretativo e receptivo dado a obra. Ao trabalharmos o texto literário nas classes de E/LE permitimos que o universo artístico se consolide no imaginário dos alunos, dando vida a um mundo mágico e repleto de sugestões semânticas e linguísticas, o que contribui significativamente para a aprendizagem de uma LE.

De igual modo, Regina Zilberman (2010) descreve que o ato de ler seria de suma relevância, pois

[...] a leitura ajuda o indivíduo a se posicionar no mundo, a compreender a si mesmo e à sua circunstância, a ter suas próprias ideias. Mas a leitura da literatura é ainda mais importante: ela colabora para o fortalecimento do imaginário de uma pessoa, e é com a imaginação que solucionamos problemas. Com efeito, resolvem-se dificuldades quando recorremos à criatividade, que, aliada à inteligência, oferece alternativas de ação. (p. 148).

Efetivamente temos a criatividade como caráter de suma importância para a formação cognitiva dos indivíduos. Ao lermos um texto literário estimulamos nosso senso imagético e crítico, o que possibilita ao processo de ensino aprendizagem uma melhor formação dos alunos. Uma proposta coerente seria, então, através do texto literário criar estratégias de leitura e desenvolver as habilidades linguísticas dos alunos, a fim de formar leitores proficientes. Para tanto, o professor trabalharia o texto o qual elencou em etapas: primeiramente ele faria uma leitura do material em

voz alta com os alunos, para em seguida falar sobre o autor do texto, sobre a época, sobre o gênero e sobre o assunto abordado; depois pediria para que os alunos identificassem as palavras que fossem desconhecidas naquele texto, e com o auxílio de um dicionário bilingue ou não, lhes solicitaria que fizessem a tradução delas. No caso de ser uma aula de verbos ou conjunções, poderia solicitar aos alunos a identificação destes elementos e, então, ser proposto algum exercício. Portanto, o texto literário pode ser adaptado ao ensino de LE, seja para a compreensão de elementos gramaticais, seja para a descoberta de uma maneira nova de ver o mundo, através do olhar de um dado escritor.

Zilberman, não apenas discute essas questões sobre a criatividade, como demonstra que ao lermos um texto literário o indivíduo

[...] abandona temporariamente sua própria disposição e preocupa-se com algo que até então não experimentara. Traz para o primeiro plano algo diferente, momento em que vivencia a alteridade como se fosse ele mesmo; entretanto, as orientações do real não desapareceram, e sim formam um pano de fundo contra o qual os pensamentos dominantes do texto assumem certo sentido. (2010, p. 42).

O mundo representado pelo texto literário corresponde a um grande mosaico. Personagens, objetos e espaços aparecem de forma incompleta e instigante, a fim de serem interpretados e memorizados pelo leitor (cabe ao leitor completar as lacunas existentes no texto). O exercício de completar as lacunas existentes no texto caracteriza a participação do leitor, que, todavia, não pode assegurar se suas interpretações são corretas, já que o texto por ser lacunar, nos permite várias traduções. Contudo, a cada nova leitura, o destinatário é convidado a participar do texto literário de forma a agregar novas possibilidades de interpretação e recepção.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A educação literária se apresenta como uma figura geométrica tridimensional, um triângulo multi/inter/transdisciplinar que utiliza a língua como instrumento de realização artística; que se define como expressão de arte e cultura; e que se situa em dado contexto social, político, histórico de produção e de consumo.

Leahy-Dios (2001)

Diante de muitos questionamentos sobre a prática de leitura nas classes de E/LE – por nós posto como de suma relevância – procuramos em nosso trabalho, demonstrar como a literatura é relevante para o professor nas classes de LE, pois permitir um ensino “multi/inter/transdisciplinar”, como discutido no excerto acima. A literatura aplicada nas aulas de LE torna-se uma coadjuvante do processo de ensino-aprendizagem, bem como permite que os alunos tenham conhecimentos de elementos específicos da linguagem literária, como as figuras de linguagem. O estudante ao compreender a construção – a estrutura – do texto literário, acaba

por internalizar elementos de grande valor para a construção do seu senso crítico, imagético e lúdico. Elementos estes capazes de colocá-los em consonância com os acontecimentos sociais políticos e culturais os quais eles estão inseridos, visto que a literatura amplia o senso crítico e reflexivo dos alunos, mediante sua linguagem metafórica e rica de elementos representativos de uma dada época e cultura.

Os professores de língua estrangeira e/ou materna têm conhecimento de que ensinar línguas, não é apenas lecionar uma disciplina escolar. As práticas de escrita, fala, leitura e audição em línguas são atividades que requerem esforço e dedicação, além de serem práticas sociais destinadas a um fim. Os indivíduos necessitam da linguagem para se comunicarem e assim estabelecer relações sociais – interagir com o meio social o qual fazem parte. Por essa razão o domínio da linguagem se faz mister, enquanto atividade cognitiva e discursiva para uma melhor integração social dos indivíduos. Ao considerarmos, dessa forma, tais questionamentos, é possível inferirmos que a aprendizagem de uma segunda língua requer a integração do aluno enquanto sujeito ativo – participativo – ao meio social o qual deseja se comunicar. Assim, quanto mais reflexivo e crítico for o estudante, mais fácil será seu entendimento linguístico acerca da língua alvo.

De outra parte, o exercício de literatura nas classes de E/LE por nós proposto, se deu como um grande formador de sujeitos críticos, capazes de interagir socialmente com sua cultura materna, quanto com a segunda língua a ser aprendida. Logo, a aprendizagem de uma língua, por acontecer na interação verbal, mediante interlocutores edificados socioculturalmente, não pode ser assimilada sem a compreensão da cultura.

Ademais, para que a instituição de ensino consiga adaptar as aulas de LE, a um ensino mediado pela literatura, com seus diálogos, é necessário que se crie uma grade curricular que prestigie o plural e a diversidade cultural, seja a nacional como a internacional. O trabalho com o texto literário não traz apenas atividades de interpretação e de conhecimentos linguísticos e gramaticais, traz também, a possibilidade de compreender que a literatura se constitui como representante cultural e, portanto, se constrói em um dado contexto arraigado de costumes, crenças, religiões, dentre outros; o que acaba por instituir um povo e/ou uma nação.

A literatura representa o mundo, mas também, é uma visão de mundo. O que importa no texto literário não é tanto o que se comunica, quanto a maneira pela qual é ele comunicado. A obra literária fecha-se a si mesma, com sua linguagem própria e singular cabendo a nós, leitores, desvendarmos essa linguagem e, por conseguinte, sua mensagem. Ora, o trabalho com o texto literário permite ao professor ampliar as formas tradicionais de ensino, ao trazer para as aulas a análise crítico-reflexiva, bem como a exercício lúdico e cognitivo por parte dos alunos.

Quando propomos, em suma, a prática literária nas aulas de E/LE objetivamos agregar ao ensino formal e/ou tradicionalista de práticas linguísticas e gramaticais, um ensino lúdico e crítico aos alunos. Com o texto literário, buscamos formar

cidadãos participativos, capazes de interpretar os acontecimentos sociais/políticos/econômicos, bem como fossem capazes de compreender que a aquisição de uma segunda língua requer, também, o conhecimento da cultura da língua alvo. O estudo de um outro idioma não é apenas a assimilação de códigos linguísticos, mas é sobretudo, compenetrar-se de uma nova cultura, mediante a tolerância e o respeito (alteridade).

As atividades de LE que trazem a literatura como coadjuvantes das aulas, por nós posto neste estudo, têm muito a ganhar com as leituras dos textos ficcionais, já que permite o exercício interpretativo, recreativo e cognitivo dos estudantes. As leituras ficcionais são repletas de elementos representativos de uma dada cultura, o que permite ao aluno refletir, não apenas em sua própria cultura, mas, sobretudo, em relação à cultura do outro. Compreender, assim, que o outro faz parte de costumes e crenças que muitas vezes são capazes de causar estranhamento e preconceito por aqueles que não estão acostumados, ou melhor, devemos tolerar os hábitos culturais diferentes dos nossos.

Aprender uma nova língua requer, dessa forma, não apenas o conhecimento gramatical e linguístico, como o cultural. Para tanto, as práticas literárias nas classes de E/LE discutidas no nosso trabalho, fica como proposta a ser analisada pelos profissionais do ensino. Através da literatura expor aos alunos uma nova maneira didática e/ou metodológica de aprender uma LE, e por consequência, permitir que esse aluno desenvolva um olhar crítico e interpretativo acerca da língua a ser estudada. Permitindo, ainda, que o estudante desenvolva de forma lúdica seus caminhos para desvendar e assimilar o novo idioma.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A aula**. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CÂMARA, J. Mattoso. **Princípios de linguística geral**. Rio de Janeiro: Padrão, 1980.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006.

COSTA, Marisa V. “Estudos Culturais: para além das fronteiras disciplinares”. In.: _____. **Estudos Culturais em educação**. Porto Alegre: editora UFRGS, 2000, p. 13-36.

EAGLETON, Terry. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FAZENDA, Ivani (Org.). **Práticas Interdisciplinares na escola**. São Paulo: Cortez, 1991.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: entre artigos que se completam**. 51 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

GONÇALVES, Jeosafá F. **Ensino é crítica: a literatura no Ensino Médio**. São Paulo: Nova Alexandria,

2012.

LEAHY-DIOS, Cyana. Língua e Literatura: uma questão de educação?. Campinas-SP: Papyrus, 2001.

MACHADO, Jurema. “Reflexões sobre a relação entre cultura e a experiência da educação básica no Brasil”. In.: _____. COELHO, Teixeira (Org.). **Cultura e Educação**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2011.

MARTINS, Maria H. **O que é Leitura?**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino de literatura**. Curitiba: Ibpex, 2010.

A (DES)CLASSIFICAÇÃO DO GÊNERO FANTÁSTICO NA ARQUITETURA

Aline Stefania Zim

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFSC, Professora do Departamento de Arquitetura da Universidade Católica de Brasília, doutora em Estética e Semiótica pela FAU/UnB e mestre pela mesma instituição. Contato: alinezim@gmail.com

Texto baseado em comunicação apresentada no Congresso Internacional da ABRALIC em 2018 “Entre castelos encantados e catedrais: a desclassificação do gênero fantástico na arquitetura”.

RESUMO: O fantástico é, em sua essência, um discurso de revelação que, pela hesitação entre realidade e sonho, coloca em cheque os critérios de criação. Estudar as obras arquitetônicas pela dimensão do fantástico é diferente de estudar as mesmas obras numa perspectiva histórica. Tal dimensão permanece ignorada como procedimento, geralmente tomada por livre expressão do arquiteto como artista. A arquitetura fantástica representa uma forma de escapismo, assim como a arte representa o refúgio da loucura. O fantástico e o erudito estão em contraposição nos sistemas de classificações, mas classificar não é uma ação neutra, nem ingênua. Sugere-se que o fantástico pode ser estudado como uma categoria compositiva – e não excludente – para os espaços da arquitetura e da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura; gênero fantástico; classificações.

THE (DES) CLASSIFICATION OF THE FANTASTIC GENDER IN ARCHITECTURE

ABSTRACT: The fantastic is, in essence, a revelation discourse that, by the hesitation between reality and dream, puts in check the criteria of creation. Studying the architectural works by the fantastic perspective is different from studying the same works in a historical perspective. Such a dimension remains ignored as a procedure, usually taken by the free expression of the architect as an artist. Fantastic architecture represents a form of escapism, just as art represents the refuge of madness. The fantastic and the scholar are in contrast in the classification systems, but classifying is neither neutral or naive. It is suggested that the fantastic can be studied as a compositional category – and not exclusive – for the spaces of architecture and city.

KEYWORDS: Architecture; fantastic genre; classifications.

Classificar o ex-cêntrico parece ser a questão central do gênero fantástico na arquitetura. O fantástico e o erudito estão em contraposição nos sistemas de classificações,

mas classificar não é uma ação neutra, nem ingênua. Os critérios que elegem os exemplares do gênero fantástico partem das diferenças entre as espécies e não das suas semelhanças – o que parece contraditório. Tal contradição aparece em listas como “as sete maravilhas do mundo moderno”, por exemplo.

A arquitetura fantástica é um modo de classificação para os edifícios excêntricos e que não podem ser ignorados. Trata-se de um rótulo que (des)qualifica as obras estranhas aos sistemas convencionais de classificações, elegendo as espécies exemplares e excluindo as demais. Sendo estranhos, não são exemplares, seja para os valores altos, seja para os valores baixos. Paradoxalmente, gêneros ditos elevados como a arquitetura desconstrutivista usam sem economia a fantasia e a virtualidade como recursos de diferenciação do particular em nome da sua elevação estilística.

O termo “fantástico” na arquitetura não é assumido como qualidade de um objeto; ele se aproxima dos gêneros ditos menores, como o Maneirismo e o Barroco. As arquiteturas fantásticas possuem qualidades cenográficas do universo sobrenatural e maravilhoso: são obras híbridas, excêntricas, exemplos do não-exemplar, que desafiam os críticos. Como espécies renegadas ao excepcional, podem, a partir dos recursos de dissimulação da verdade, revelá-la. Suas estruturas alegóricas e caricatas guardam chaves de leitura de sua época e da própria condição humana de fantasiar, imaginar e idealizar os desejos.

Pouco se esclarece quanto à estranheza das obras fantásticas, já que são classificadas mais pela marginalidade em relação à linha histórica e menos por suas reais características. Quando analisadas, são tomadas pelas suas particularidades, não pela sua essência. As excentricidades em si não justificariam, portanto, a ação de generalizá-las.

Parte-se, então, de algumas premissas: 1) a classificação do fantástico como gênero menor não é uma ação neutra, nem inocente; 2) a classificação (e a desclassificação) das qualidades fantásticas na arquitetura não é uma ação neutra ou inocente, e 3) a ficção e a fantasia, pelos seus recursos de negação e dissimulação dos modelos, mais revelam a verdade do que a oculta. Para tanto, faz-se uma investigação das qualidades referentes ao fantástico, ao ficcional e ao imaginário na arquitetura.

Não se sabe ao certo por que a dimensão do sonho, na arquitetura, foi expurgada dos critérios de bom gosto e do academicismo, desde o final do século XIX, mas se desconfia de que as convenções dos ditos gêneros “puros” tenham uma ampla participação nesse processo. As obras fantásticas são tomadas por uma base alegadamente irracional. Construídas muitas vezes por não-arquitetos, são espaços que dificilmente poderiam, segundo os critérios acadêmicos, serem chamados de arquitetura, ou provocarem algum interesse que não seja mais do que o particular.

O gênero aqui parece resolver um problema posto de modo raso. Para as teorias em arquitetura não interessa discutir profundamente o particular; há sempre

a tentação da ordem ou da sua subversão a partir dos tratados e modelos em direção ao gênero. Põe-se, então, as obras numa espécie de “gaveta” do gênero fantástico – lê-se: gênero estranho ou excêntrico. As obras são classificadas como fantásticas a partir das suas diferenças com as demais e não das suas similaridades, o que é contraditório pela lógica da maioria dos sistemas de classificações.

No contexto da cidade, os lugares permitidos para a fantasia são espaços restritos à diversão, como a Disneylândia, as ruas de lazer e os shopping centers. No parque temático, os objetos arquitetônicos estão condicionados às bilheterias e aos espaços confinados. Adultos e crianças divertem-se temporariamente, vivendo a loucura produzida como espetáculo, como uma “casa de férias” sempre à disposição.

O shopping center é uma simulação da vida urbana no espaço confinado de “segurança máxima”; é um travesti do *boulevard*. O *boulevard*, por sua vez, como rua comercial de lazer, é uma extensão do shopping center; ali os mecanismos de segregação social são bem mais sutis, o que representa o fenômeno da gentrificação¹. A diversidade típica de uma rua comercial não suporta mais os artifícios da especulação imobiliária e da hipervalorização do solo. O comércio local deixa de acolher as diversas demandas para obedecer a uma única função: sobreviver à concorrência.

A gentrificação da cidade representa a gênese inversa: o shopping, que imita a *rua comercial de lazer*, agora é inspiração para que ela prospere na sua função de gerar lucro, tanto quanto for possível. O espaço público se transforma no quintal da burguesia. É o que se vende: plena segurança para o consumo. O transeunte é um *flâneur* distorcido: o consumidor compulsivo, assediado pelo paraíso das vitrines.

Quando tudo é brilho, entretanto, nada brilha. O excesso torna a paisagem entediante. Por isso parques temáticos e shoppings centers precisam diversificar as suas atrações; sofisticam seus serviços investindo cada vez mais em recursos e artifícios do mundo artificial. Criam-se simulacros dentro dos simulacros², trazendo algo novo dentro da novidade que não mais funciona (porque é fugaz). O real sentido de um empreendimento sustentável é a sustentação econômica pelo artifício.

A cidade funcional segrega os seus espaços de entretenimento, assim como segrega a fantasia e o imaginário, que devem ser previstos pelo plano do urbanista. Na frustração de não corresponderem à cidade planejada, os habitantes isolam-se. Freud e Jung consideravam a fantasia e os sonhos como acontecimentos espontâneos de um processo psicológico comum, o inconsciente. A fantasia, o sonho e os desejos do inconsciente, aprisionados, transmutam-se em violência urbana (JUNG, 2000).

Prática da segregação em espaços confinados pela indústria do entretenimento

1. Gentrificação (do inglês *gentrification*) é o fenômeno que afeta uma região ou bairro pela alteração das dinâmicas da composição do local, tal como novos pontos comerciais ou construção de novos edifícios, valorizando a região e afetando a população de baixa renda local. Tal valorização é seguida de um aumento de custos de bens e serviços, dificultando a permanência de antigos moradores de renda insuficiente para sua manutenção no local cuja realidade foi alterada.

2. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

é a mesma que fundou a cidade fragmentada e especializada: há o lugar de trabalho, das enfermidades, da loucura, do lazer, ou seja, tudo está determinado. As fantasias são trancafiadas nesses espaços, assim como a loucura, nos sanatórios (FUÃO, 2012). A sociedade reprime a fantasia arquitetônica e isso não é por acaso.

A fantasia dissimula mais do que esclarece, mas ao ocultar guarda a chave da revelação; ao mentir, sabe em parte a verdade. Se fosse admitida como parte da cidade, a fantasia seria oposta à repressão da imaginação, desautomatizando a visão de mundo vigente e dando espaço a novas culturas. A arquitetura fantástica representa uma forma de escapismo, assim como a arte em geral representa o refúgio da loucura (FUÃO, 2012). O fantástico é, em sua essência, um discurso de revelação que, pela hesitação entre realidade e sonho, coloca em cheque os critérios de criação.

Fantasiar é menos negar a realidade e mais com ela dialogar, numa oportunidade de menor censura moral e estética. É possível reconhecer a dimensão fantástica em qualquer estilo arquitetônico, apesar de ela ser visivelmente reprimida em períodos onde os tratados e os modelos codificavam o bom gosto em direção às ordens matemáticas, como no Renascimento, ou às premissas funcionalistas, como no Movimento Moderno.

A arquitetura fantástica apresenta a ruptura do contínuo e do homogêneo na paisagem urbana. Traz o recurso do contraste e da oposição para se diferenciar das demais espécies. Para se ter o efeito da diferença, é preciso que se tenha um padrão que confira uma aparência homogênea. Uma catedral gótica terá efeito distinto a depender do contexto em que está inserida. A grandeza do fantástico se manifesta na escala, principalmente na proporção entre a vizinhança e o edifício. Um conjunto pode ser fantástico pela repetição de situações. Duas ou três pontes que ligam alguns canais não tem o efeito que as 430 pontes de Veneza, ou as 1.500 de Amsterdã.

Além da dicotomia entre eruditos e populares, as arquiteturas fantásticas compõem a paisagem iconográfica das cidades turísticas. Além de alimentarem as *selfies* e os cartões postais, são fontes de recursos. Palácios, castelos e mausoléus que outrora faliram seus respectivos impérios e reinados hoje sustentam uma economia voltada para o turismo. Pela supervalorização global, as arquiteturas fantásticas preservam-se como referências simbólicas, pois marcam a identidade dos habitantes e turistas com a cidade.

A arquitetura fantástica dos monumentos é emoldurada pelo cartão postal e pela *selfie*, destacando a ruína pelo recurso da figura-fundo. Para o turista, a *selfie*³

3. Aqui a *selfie* é entendida além do autorretrato, ou da fotografia de si mesmo, quando se usam técnicas como a extensão do braço, por exemplo. A foto típica do álbum é também entendida como *selfie*, quando se pede para outra pessoa enquadrar um quadro já determinado e assim registrar um momento artificial, onde as pessoas posam para o registro em si. Nos dois casos, a intenção é idêntica à outra: a composição do registro do álbum, onde o protagonista é quem se observa. O cenário é apenas decorativo. Nesse sentido, o *selfie* do turista é a junção do autorretrato com o cartão-postal. A composição tem sempre a mesma essência, a de registrar um momento de si no mundo.

é o seu cartão-postal, o registro de si no mundo, a relação do corpo com o quadro da foto, seja ela simulando a escala humana ou a monumental. Para a fotografia de arquitetura, o edifício parece o protagonista, como se estivesse ele produzindo a sua *selfie*. A dimensão fantástica é conjurada pelo jogo de escalas na paisagem: o quanto a figura humana é ínfima próxima ao monumento, por exemplo. A cena artificial deve parecer natural.

O quadro de arquitetura é um autorretrato do olhar do arquiteto, da sua “persona”. Conjura-se ali uma ideia, ou uma visão ideal na forma de um fragmento de realidade. A fotografia profissional é um discurso estético, uma composição intencional de elementos, o resultado de uma montagem de ordem sintática e semântica que ainda será interpretada pelo receptor. A *selfie* é o resultado fantástico da montagem do autorretrato, destacando os inúmeros recursos de dissimulação e de manipulação da imagem.

Muitos dos exemplares na arquitetura têm qualidades mais ligadas ao extraordinário e à fantasia e menos ao campo da razão. Nos gêneros como o Art Nouveau, o Modernismo catalão, o Expressionismo, o Organicismo e o Construtivismo, a dimensão fantástica remete-se mais à impureza e ao sincretismo e menos aos recursos estéticos puristas. O fantástico pode se manifestar no acúmulo de elementos e estilos; o empilhamento de estilos nas fachadas dos palácios ecléticos, por exemplo, imprime a falta de um estilo único pelo excesso e pela sobreposição de vários. Os princípios da acumulação e do empilhamento são comuns nas manifestações do Maneirismo, do Barroco, do Ecletismo e do Pós-Modernismo. Ao sofisticarem-se as técnicas da imitação e da estilização, torna-se evidente a tentativa de se elevar a obra arquitetônica pela sua aparência.

Do lado oposto do excepcional, a oposição entre a razão e a emoção dá coerência ao discurso funcionalista de estilos puristas, como o Neoclássico ou o Modernismo minimalista. Nesse contexto, polarizam-se espécies puras e impuras, em que a qualidade da obra é proporcional à sua conformidade aos tratados estéticos. A dimensão excepcional, nessa visão, deveria ser inexistente. Entretanto, o distanciamento do contexto original permite uma observação menos contaminada pelas tradicionais árvores genealógicas da história da arte e da arquitetura que convencionam estilos e seus exemplares.

A sociedade burguesa do século XIX desenvolve-se na cultura kitsch⁴, do excesso e da acumulação de estilos e objetos. Nesse período, quanto maior o número de estilos, mais luxuosa e mais rica seria a arquitetura. O bom arquiteto era aquele que tinha a habilidade de compor vários estilos num só, harmonizando diferentes ordens no mesmo espaço, como numa orquestra musical.

Há um movimento de criação de estilo, em meados do século XIX, de pintores

4. A definição de kitsch para esse momento se condensa no efeito dado pelo acúmulo de estilos recorrentes nas fachadas ecléticas de meados do século XIX. O kitsch pode ser lido como o fenômeno do consumo estético das classes burguesas em direção a uma arquitetura de diferenciação social, por hora, de efeito fantástico. Tal definição será melhor desenvolvida em capítulo posterior.

de igrejas barrocas, de estucadores dos palácios da Baviera e da imitação e deformação dos arquétipos da casa burguesa nos subúrbios parisienses (MOLES, 2012). Os castelos de Ludwig II na Baviera acumularam a estética do heroísmo, do romantismo, do exotismo e do fantástico, num empilhamento de estilos e inspirações. O exemplo vinha de cima, de uma realeza kitsch, junto aos arquitetos e decoradores do rei.

Gaudí enraíza suas obras no espaço da cultura aristocrata, ávida a consumir e ostentar, e assim se consolida como um dos arquitetos mais genuínos da história. Obras como as Casas Batlló e a Casa Millà incorporam a dimensão fantástica pela continuidade complexa entre estrutura, vedações e acabamentos, acumulando diferentes ofícios como a cerâmica, os vitrais, o ferro fundido, a marcenaria, o estuque e os mosaicos. O resultado é uma experiência orgânica e surreal na escala da cidade de Barcelona, potencializada pela composição de contraste entre as fachadas. Na Sagrada Família e no Parc Guell há o estranhamento da escala urbana, predominando o efeito escultórico e cenográfico que emprestam à cidade um espírito onírico.

Apesar das suas obras acumularem traços da arquitetura e da arte mouriscas, que são princípios do Gótico em direção a um Neogótico, e uma estética recorrente do Art Nouveau, as obras de Gaudí diferenciam-se das demais de sua época pelas particularidades e não pela replicação adequada a um gênero ou estilo. Identificá-lo com um estilo arquitetônico próprio – o que seria colocá-lo numa espécie de gaveta do exótico – não resolve a classificação das suas obras, já que há entre elas uma grande diferenciação.

As obras de Gaudí produzem o efeito do estranhamento, que habita o campo da fantasia e do imaginário. A dimensão do fantástico está presente nas diferentes etapas das obras, desde o modo de planejamento até o modo de produção, da unidade da obra ao detalhe decorativo, de dragões fictícios às imagens microscópicas da biologia celular. Gaudí estiliza a natureza nas escalas mais estranhas e fantásticas, entre a biologia microscópica, a anatomia abstrata, a zoologia exótica e o artesanato mourisco. Inspirado nas ordens da natureza, tece uma estética orgânica segundo os princípios que persegue, afirmando sua excentricidade e marginalidade em relação aos processos criativos tradicionais da época. A fantasia do público é reconhecer nas esquadrias e vitrais esqueletos, abstrações de insetos e imagens microscópicas da biologia.

Há uma coerência entre os princípios e os recursos artísticos na obra de Gaudí que o colocam num patamar de autenticidade estilística. Sua arquitetura estiliza pelo empilhamento dos excêntricos, trazendo unidade de modo surpreendente, já que a escala de suas obras ultrapassa o edifício e dialoga com a cidade, como esculturas “parlantes”. As composições oníricas remetem a uma interpretação livre da natureza, uma espécie de surrealismo que, embora mais evidente em suas obras, marca diversos outros períodos e arquitetos que buscaram a diferenciação pelo

efeito orgânico e cenográfico da arquitetura.

Frei Otto estiliza a tensão indesejada pelos calculistas. O que poderia causar agonia gera beleza, forma pura, livre, análoga ao que a natureza fornece, de forma ridiculamente (ou espetacularmente) simples, como as bolhas de sabão e as árvores. O desconstrutivismo, após os anos 1980, traz o fantástico de volta às vitrines da cidade. Rem Koolhaas estiliza o canteiro de obras, a construção dos elementos é a construção em si, sem ser finalizada. Libenskind estiliza a destruição da obra, desconstruindo-a como escultura livre de um programa manifesto e irresponsabilizado de ser agradável – é a estética do desagradável, do choque. Frank Gehry estiliza o peixe, a dança, o papel amassado na mesa do escritório de arquitetura – ele estiliza o projeto de arquitetura. Zaha Hadid estiliza o mundo fantástico microscópico, entre o orgânico e o inorgânico, entre a biologia e a ufologia. Shigeru Ban estiliza a trama, o tecido, a forma contínua, desafiando a lógica da gaiola pela lógica da tela, a estrutura linear pela estrutura espacial.

Nesse contexto, arquitetura fantástica é um problema que deve ser discutido pela sua urgência e atualidade, já que os contemporâneos usam, sem limites, a fantasia e a virtualidade para diferenciarem. Suas estruturas alegóricas podem guardar chaves de leitura de sua época e da própria condição humana de imaginar e idealizar os desejos. A fantasia, junto ao imaginário, entretanto, permanece ignorada como procedimento. O uso do termo “fantástico” é visto pelas convenções como um gênero menor e não como uma qualidade inerente ao objeto arquitetônico, independente de seu ambiente e de quem o percebe.

Estudar a cidade e as obras arquitetônicas exemplares a partir da perspectiva do fantástico é bem diferente de estudá-las dentro de um contexto geográfico, cronológico estilístico ou histórico. Significa incorporar a dimensão do imaginário criativo e da retórica compositiva que são inerentes à dimensão do fantástico nas obras de arte e de arquitetura. Significa também conhecer melhor o processo poético de criação, a sua gênese e as possíveis articulações dessas arquiteturas com as outras artes e com a paisagem (FUÃO, 2012).

A fantasia pode ser estudada como uma categoria compositiva, e não excludente, para os espaços da arquitetura e da cidade. Os arquitetos, não-arquitetos e artistas que se permitem ao universo criativo da fantasia, permitem-se também à lógica da hesitação, da oposição e da imaginação. A partir dos recursos estilísticos e poéticos, a pureza é invertida pela impureza, a perfeição pela imperfeição, o íntegro pelo híbrido. Como resultado, as obras ativam nossos sistemas referenciais sobre o mundo, suscitando a incerteza e o estranhamento (FUÃO, 2012).

A imaginação é intrínseca ao projeto de arquitetura, do erudito ao popular, do racionalista ao Barroco, do clássico ao *high tech*. A fantasia na arquitetura pode ser explorada mais como um modo e menos como gênero, já que ela é parte orgânica do ato criativo, ao mesmo tempo em que está implícita nas forças de produção.

Os estilos e linguagens em que o fantástico se tornou mais evidente como

fenômeno são os “impuros”, menos tratadistas e mais artísticos. Na perspectiva de que os estilos podem ser mais propícios à fantasia do que outros, o Barroco acolhe o fantástico mais que a arquitetura renascentista; o Eclético, mais que o Neoclássico; o Art Nouveau ou o Modernismo de vanguarda, mais que o Modernismo funcionalista; o Expressionismo, mais que o Impressionismo; o Desconstrutivismo, mais que o minimalismo; a arquitetura pop, mais que a erudita.

As arquiteturas fantásticas são manifestações da liberdade em oposição aos tratados e normas estilísticas instituídos. A sua natureza híbrida permite a acumulação, o empilhamento e a acomodação dos diferentes estilos, gêneros e espécies numa mesma obra. Por isso é difícil de classificá-las; elas não respeitam o ordenamento de quem as desclassificou. A condição de excentricidade ao *status quo* faz das obras fantásticas universos particulares que se apresentam como alegorias, entendidas aqui como potenciais chaves hermenêuticas de leitura do sistema.

Estudar o fantástico como um recurso de estranhamento significa entender a realidade a partir do universo criativo da ficção, do não-real e do surreal, assim como na literatura e no cinema. Entre o estranho e o familiar, as obras fantásticas apresentam mais que um gênero ou um tipo; revelam um modo fantástico, que está presente em qualquer estilo e época, por ser parte da natureza das artes e do imaginário humano.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **Forma do filme**. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FUÃO, Fernando Freitas. **O fantástico na arquitetura**. Post. 2012. Disponível em: https://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/10/o-fantastico-na-arquitetura_15.html. Acesso em: 03 março 2018.

JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

KOTHE, Flávio R. **Estranho estranhamento (ostranenie)**. Transcrito por Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 20 agosto de 1977. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>. Acesso em: 01 outubro 2017.

_____. **Literatura e Sistemas Intersemióticos**. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981.

MOLES, Abraham Antoine. **O Kitsch: a arte da felicidade**. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MONTARZINO, Alicia, Ph.D. **Fantastic architecture revisited: Towards a unified approach to the fantastic in the built environment.** (Dissertation). City University of New York, 1991.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia.** Portugal: Gráfica Coimbra, 1987.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos.** Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.

_____. **Introdução à literatura fantástica.** Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SKLOVSKY, Victor. **La Disimilitud de lo Similar.** Colección Comunicación. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição na arquitetura.** Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VENTURI, Robert; SCOTT, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas.** Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

A APLICAÇÃO DO “LIVRO-JOGO” EM AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA DO ENSINO FUNDAMENTAL II

Pedro Panhoca da Silva

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

São Paulo – SP

RESUMO: O presente capítulo busca relatar e inspirar outros docentes atuantes do Ensino Fundamental II quanto à aplicação do livro-jogo em sala de aula. O estudo em questão é focado na disciplina de Língua Portuguesa e constituiu uma relevante experiência educacional por trabalhar com leitura e jogo em sala de aula a fim de oferecer aulas mais práticas e lúdicas de leitura e produção textual. A ideia de jogo utilizada teve como base os estudos de CAILLOIS (1990) e HUIZINGA (1971), especificamente o RPG - fundamentado em WASKUL; LUST (2004) - e o livro-jogo - embasado em ALVES (1997) e GREEN (2014). O conceito de adaptação teve como fonte HUTCHEON (2013) e o de hipertexto, GOMES (2010). Foi também tomada como base para a avaliação das competências a taxionomia de BLOOM et al (1972). A elevação do interesse pela matéria pode ser percebida pelo fato de os alunos trabalharem mais com síntese do que conhecimento e compreensão, o que rendeu produções textuais de boa qualidade. Essa competência pode ser posta em prática graças a um projeto de adaptação de clássicos literários para o formato de livro-jogo. Mesmo sendo trabalho mais complexo do que

exercícios padronizados, esse projeto mostrou-se um relevante recurso pedagógico para a sala de aula e uma possível alternativa para promover a leitura para novos leitores, muitas vezes desinteressados pelo que a escola lhes oferece.

PALAVRAS-CHAVE: Livros-jogos; Ficção interativa; RPG; Produção textual; Leitura.

THE APPLICATION OF THE “GAMEBOOK” IN ELEMENTARY SCHOOL’S PORTUGUESE CLASSES

ABSTRACT: The present chapter seeks to report and inspire other teachers in Elementary School to apply the gamebook in the classroom. The study in question is focused on the discipline of Portuguese and it constituted a relevant educational experience by working with reading and playing in the classroom in order to offer more practical and playful classes of reading and writing. The idea of game used was based on the studies of CAILLOIS (1990) and HUIZINGA (1971), specifically the RPG - based on WASKUL; LUST (2004) - and the gamebook - based on ALVES (1997) and GREEN (2014). The concept of adaptation had its source in HUTCHEON (2013) and hypertext, in GOMES (2010). The taxonomy of BLOOM et al (1972) was also taken as the basis for the evaluation

of competences. The elevation of interest in this subject can be perceived by the fact that the students work more with synthesis than knowledge and understanding, which yielded good quality textual productions. This competence can be put into practice thanks to a project of adaptation of literary classics to the gamebook format. Although this work is more complex than standardized exercises, this project has proved to be a relevant pedagogical resource for the classroom and a possible alternative to promote reading for new readers, often uninterested in what the school offers them.

KEYWORDS: Gamebooks; Interactive Fiction; RPG; Writing; Reading.

1 | INTRODUÇÃO

Iniciou-se o presente trabalho no segundo semestre do ano letivo de 2016, numa escola aberta (instituição de ensino cuja relação com pais/responsáveis de alunos, comunidade e professorado buscava ser a mais transparente possível) localizada no município de Paulínia/SP. A instituição onde se promoveu esse trabalho tinha como meta a aprovação no vestibular como muitas outras, porém sua real missão era promover a educação e cidadania para seu público.

Um projeto diferenciado seria muito proveitoso para ser posto em prática durante as cinco aulas semanais para duas turmas de 8º ano com média de 30 alunos em cada uma delas, já que o acúmulo conteudista não era a prioridade no ensino. Com isso, a aplicação de um projeto atraente, coeso e coerente poderia trazer bons resultados aos alunos se estimulasse práticas como produção textual, leitura e aprendizagem. Dessa forma, optou-se por utilizar o livro-jogo – um RPG que não precisa ser jogado em grupo, e sim individualmente (no Brasil também chamado de *aventura solo*) –, hipertexto composto por links que, assim como outros semelhantes como os textos de endereços eletrônicos e textos ergódicos, são “[...] organizados de forma descentralizada, que possibilitam uma leitura não linear, alterando, assim, a noção de continuidade tópica, temática e de sentido” (GOMES, 2010, p. 25) em sala de aula.

De acordo com ALVES, no livro-jogo

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

Um dos livros-jogos usados como base foi *O Guerreiro das Estradas* (2016). Um exemplo dessa narrativa não sequencial em que envolve o leitor decide como o enredo continua pode ser conhecido num trecho dessa obra:

O motorista do carro blindado está alerta e desvia o carro para fora da estrada para evitar os cravos. Ele abre caminho entre o capim alto e volta à estrada para continuar a perseguição. Se quiser borrifar um pouco de óleo, vá para **165**. Se preferir arriscar uma curva com o freio de mão, vá para **77**. (LIVINGSTONE, 2016, p. 43, grifos do autor).

Nesse momento da narrativa – referência 41 -, o leitor-jogador está sendo perseguido. O texto lhe oferece duas opções: ou usar óleo para sabotar os planos do perseguidor ou realizar uma manobra arriscada com o veículo a fim de despistar o carro blindado de seus planos. Caso o leitor-jogador opte pela primeira opção, ao invés de avançar para a próxima referência numérica (42), ele deverá avançar as páginas do livro-jogo até a referência 165 para conhecer se fez uma boa escolha ou não. Mas se optar pelo “cavalo de pau”, deverá ir à referência cujo número é 77. Se optar como convencionalmente está acostumado e seguir a ordem numérica desses “mini-capítulos” e ir à 42, o enredo não lhe fará sentido algum. E esse constitui o grande atrativo desse híbrido de jogo de RPG voltado para ser usufruído de forma autossuficiente a fim de despertar o interesse do público jovem para a leitura e produção textual.

A pretensão do projeto foi promover um trabalho de conversão e criação utilizando a leitura de férias de uma adaptação de clássico literário. Dessa forma, cada sala de aula seria dividida em grupos e, com uma quantidade suficiente de livros-jogos distribuída para cada um deles, utilizaria a estrutura do livro-jogo recebido como modelo de adaptação da parte que mais consideravam viável e pertinente do clássico lido para o formato de livro interativo. A utilização de coleção própria de livros-jogos foi feita pois, após consulta na biblioteca da escola, constatou-se que inexistiam livros-jogos, o que já era de se esperar devido à raridade no oferecimento desses livros interativos em bibliotecas públicas e particulares.

2 | FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

CAILLOIS (1990) afirma que

A palavra <<jogo>> designa ainda o estilo dum intérprete, músico ou comediantes, isto é, as características originais que se distinguem doutras formas de tocar um instrumento ou de desempenhar um papel. Preso ao texto ou à partitura, o intérprete não deixa de ser livre, dentro de uma certa margem, para manifestar a sua personalidade através de inimitáveis cambiantes e variações (CAILLOIS, 1990, p. 10-11).

Essa afirmação de Caillois é aplicável ao livro-jogo, pois seu leitor-jogador possui certa liberdade de escolha sobre qual rumo sua narrativa tomará de acordo com o perfil de seu protagonista – representado por sua personalidade ficcional. Depois de cada escolha de prosseguimento narrativo, o leitor-jogador conhecerá quais foram as consequências, às vezes tendo outras escolhas ou não. Portanto, o número de variantes da história é alto, o que faz com que um leitor-jogador insatisfeito,

ao terminar sua leitura, opte por começar novamente a narrativa com diferentes escolhas para conhecer melhor desempenho ou sucesso na narrativa em questão.

Sobre o que de fato seria um livro-jogo, tomou-se por base suas teorias. Alves afirma que os livros-jogos são livros interativos em que as escolhas do leitor são fundamentais para o andamento do enredo do livro (1997). Já GREEN afirma que livros interativos que autores como Alves classificam como livros-jogos não são, de fato, livros-jogos, e sim ficções interativas:

Embora a ficção interativa tenha surgido antes da publicação de *The Warlock of Firetop Mountain* [livro-jogo que dá início à série *Fighting Fantasy*], experimentada desde a década de 1940, nunca houve até então algo um livro-jogo de fato. Nos EUA, o sistema de RPG *Tunnels & Trolls*, desenvolvido por Ken St Andre, publicou aventuras-solo [narrativas que apresentavam leitura não linear aliada a elementos lúdicos como aleatoriedade e sistema de regras de RPG dependentes de manuais auxiliares] começadas com *Buffalo Castle*, escrito por Rick Loomis, em 1976, mas esses eram suplemento-solo de RPG em vez de livros reais. A série *Choose Your Own Adventure*, de Edward Packard [1931 -] e R A Montgomery [1936 - 2014] apareceu na mesma época e, embora fossem livros, eles não possuíam regras de jogo. Foi a *Fighting Fantasy* que criou o gênero do livro-jogo, passando a popularizá-lo no Reino Unido e arredores, e seu sucesso foi certamente responsável pelo excesso de imitações (muitos deles terrivelmente inferiores em qualidade), que outros editores se apressaram depois de perceberem o nível de sucesso que os livros da Puffin estavam desfrutando com o novo formato (2014, p.16, grifos, comentários e tradução nossos).

Para a aplicação do projeto a classificação do que é ou não um livro-jogo não foi seu escopo principal. Porém, com o intuito de se deixar a ideia de livro-jogo mais ampla, optou-se por adotar o conceito de Alves em oposição ao de Green, embora os livros que Green classifica como livros-jogos (série *Fighting Fantasy* e derivados) foram os exemplos aplicados em sala por serem mais complexos e estimulantes ao que se pretendia com o projeto. A série de livros-jogos utilizada para se trabalhar como modelo nesse projeto foi justamente o exemplo supracitado por Green: a *Fighting Fantasy*, devido à sua disponibilidade no mercado editorial brasileiro para os alunos que tivessem interesse em seguir adquirindo seus livros-jogos. Conhecida popularmente como *FF*, essa série, na década de 90, já era comercializada no Brasil sob o título de *Aventuras Fantásticas* por sua antiga editora, a Marques Saraiva. Essa série foi a grande inspiração para a publicação, mesmo que esporádica, de títulos nacionais, que infelizmente não receberam a devida valorização na época (e ainda não a possuem nos dias de hoje). O primeiro livro-jogo nacional – *Era uma vez... a vingança de Mag Mor* – data de 1995 e o mais recente – *O Labirinto de Tapista* – foi lançado em 2018. A escolha pelo livro-jogo ao invés de um RPG se deu pela facilidade e praticidade em oferecer leituras menos técnicas e mais lúdicas e autossuficientes, a fim de que os leitores não dependessem de extensas leituras complementares.

A escolha desse projeto não visou o estímulo para se tornar escritor ou designer de jogos. A aplicação pedagógica deles, aliada à forma de ensino, poderia deixar de ser “estéril” e produziria benefícios para seu público-alvo, essa sim o objetivo

principal do projeto. Isso faria com que o aluno simultaneamente “brincasse” e tivesse diversas competências trabalhadas e avaliadas durante a aplicação do projeto.

Já que os livros-jogos escolhidos para o projeto são por alguns autores classificados como “RPGs individuais”, faz-se necessário também uma breve análise do que é esse jogo. Em jogos do estilo RPG, segundo WASKUL; LUST (2004), um jogador interage com outros participantes em uma história coletiva que envolve ação e interação, geralmente fictícia. Cada participante representa uma persona imaginária e precisa conhecer as regras do jogo para interagir com os demais jogadores (2004, p.4). Nela não há vencedores e perdedores, e sim a busca para se realizar um objetivo em prol do grupo.

Muito facilmente confundido com o próprio RPG, o livro-jogo representa a própria iniciação de muitos jovens leitores para o RPG. No Brasil sua importância é até maior do que no exterior, onde foi criado, pois aqui a implantação do RPG ocorreu de forma inversa ao que se presenciou na Europa e nos Estados Unidos: enquanto nos Estados Unidos o *Dungeons & Dragons*, considerado o primeiro jogo de RPG, surgiu em 1973 e o livro-jogo em 1982 (*The Warlock of Firetop Mountain*), na Inglaterra, no Brasil o público conheceu o livro-jogo em 1986 (*O Fugitivo das Trevas*), e somente depois, o RPG.

Acreditou-se que o impacto que os livros-jogos causariam quando aplicados em sala de aula poderia estimular os alunos participantes, pois mesmo após três décadas de o primeiro livro-jogo traduzido e comercializado em território nacional, quem não conhece ainda se impressiona com o poder que o livro-jogo causa em jovens leitores do século XXI, os quais ainda o adjetivam como “original” e “inovador”.

Não há por que a escola separar o jogo do ensino, pois o segundo sempre fez, ao lado da imitação, parte da vida dos seres. HUIZINGA (1971) argumenta que o jogo está presente no cotidiano dos homens e acredita que ele ajuda a criar e a desenvolver a civilização (HUIZINGA, 1971, p. 1). Portanto, a ideia de propor uma leitura lúdica constituiu-se boa solução de resgate a esse essencial valor que a humanidade não consegue resgatar.

3 | ANÁLISES

O projeto iniciou-se com a leitura “obrigatória” de férias concluída pelos alunos: os livros *Frankenstein*, de Mary Shelley (adaptado por Ruy Castro) para o 8º Azul e *Vinte Mil Léguas Submarinas*, de Julio Verne (adaptado por Walcyr Carrasco) para o 8º Verde.

Mais do que cobrar conhecimento e compreensão do que leram, a ideia do projeto de adaptação poderia render melhores resultados do que uma prova cotidiana de verificação de conteúdos abstraídos do livro, facilmente resolvida com roteiros de leitura ou resenhas/depoimentos de outros leitores encontrados na internet, pois a criação e a posterior leitura da nova obra proporcionariam maior imersão. Um livro-

jogo poderia proporcionar a seus leitores o envolvimento físico e cinestésico com a obra (HUTCHEON, 2013, p. 15), algo marcante tanto para os produtores quanto para os (possíveis) leitores. Essa síntese constitui-se domínio cognitivo de grande importância a ser trabalhado nos alunos. Segundo BLOOM et al. (1972), a autonomia e capacidade de criação seriam estimulados nos alunos dessa forma, pois

O produto da síntese é ainda singular ou único pela liberdade que se concede ao indivíduo para propor suas ideias, sentimentos e experiências pessoais. Em outras palavras, grande parte do conteúdo da síntese não está rigorosamente predeterminado pelos requisitos da tarefa; provém da própria pessoa e somente é usado se ela o considera de valor para incorporá-lo em seu trabalho (BLOOM et al., 1972, p. 143).

O primeiro passo foi apresentar o roteiro do projeto às classes. Depois, a divisão em grupos foi feita. Alguns exemplares da própria coleção do mediador do projeto foram emprestados para que cada grupo tivesse em mãos um modelo de livro-jogo a ser seguido. Explicações eram feitas de forma sucinta e a pesquisa constantemente estimulada para não comprometer o conteúdo da aula e o estímulo a buscas particulares dos grupos.

Com a maioria tendo ciência do que era o livro-jogo, partiu-se para a segunda etapa: a escolha do excerto da leitura obrigatória com a justificativa de por que determinado trecho renderia uma boa adaptação para o novo híbrido textual. Com os grupos finalizando suas escolhas, iniciou-se uma nova parte: a recriação do recorte escolhido, com total liberdade para reinventar personagens, situações, peripécias, nomes, tempos e espaços.

Passou-se, então, para a mais duradoura etapa: a adaptação da narrativa clássica - ainda em formato linear - para a estrutura de livro-jogo, com revisões e correções feitas quinzenalmente pelo mediador para melhor direcionar os grupos para o sucesso de suas produções.

Finalizados os textos interativos, a última etapa foi avaliar a validade do projeto e responder a um *feedback* sobre ele.

4 | RESULTADOS

Devido a outros conteúdos curriculares que os alunos também precisavam se dedicar, bem como obrigações burocráticas como provas, trabalhos, leituras bimestrais e seminários, não foi possível divulgar o projeto para a feira anual de cultura e ciências do ano. Então, decidiu-se estender o projeto até depois das últimas provas bimestrais, buscando maior qualidade nas produções.

Cabia ao mediador realizar a etapa de contatar editoras interessadas na publicação das adaptações. Obtiveram-se dezenas de editoras da região interessadas em publicar os textos interativos em forma de compilação, e tal interesse nesse tipo de obra não acontece por acaso, já que adaptações são altamente consumidas

pelo público nas mais diversas mídias. Segundo Hutcheon, 85% dos filmes que conseguem o prêmio de melhor da categoria na cerimônia do *Oscar* são adaptações, 95% de todas as minisséries são frutos de adaptações e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham *Emmy Awards* também são obras derivadas de outras, o que confirma o gosto por adaptações do público (HUTCHEON, 2013, p. 24-25). Porém, justamente a publicação não ocorreu pelo tempo tomado pelo projeto que já beirava o fim do ano letivo. Outro obstáculo foram algumas produções não terem atingido o padrão de qualidade pretendido para a publicação oficial e sem terem tido o tempo de serem refeitas, por falta de planejamento ou comprometimento de alguns grupos.

Os livros-jogos finalizados não apresentaram sistemas de regras em si, oferecendo a seus leitores apenas a narrativa lúdica. Mas sendo livro-jogo ou não, a dedicação e a fé no projeto, tanto por parte do mediador quanto dos envolvidos geraram bons resultados.

5 | CONCLUSÃO

Esse projeto se mostrou desafiador para os envolvidos, pois lhes ofereceu novos horizontes na área da leitura e da produção textual. Segundo Bloom et al., a produção de uma comunicação singular como a síntese pode, entre outros exemplos de benefícios, estimular a “capacidade para escrever, em forma criadora, uma história, ensaio ou poesia, tanto para satisfação pessoal como para o entretenimento e informação de outras pessoas” (BLOOM et al., 1972, p. 143).

A autonomia precisou ser constantemente cobrada nos grupos, pois organização, comportamento em sala de aula e desestímulos gerais poderiam ser melhor enfrentados com essa habilidade desenvolvida. Através do *feedback* dado pelos alunos, percebeu-se que a preguiça e o comodismo estimulavam-nos a optar por tarefas mais simples como atividades que cobrassem apenas conhecimento e compreensão. A síntese foi reconhecida como uma tarefa não apenas lúdica, divertida, diferente pelos envolvidos, mas também trabalhosa, e mesmo assim teve boa repercussão, pois ambos livros – o clássico e sua adaptação para o formato de livro-jogo - foram melhores aproveitados pelos alunos.

Um resultado inesperado foi não a curiosidade pela leitura de férias, mas pelos livros-jogos utilizados como simples modelos, os quais circulavam entre os grupos mesmo sem a ordem do mediador. Se em um só livro-jogo inúmeras possibilidades de leituras podem ser feitas, o ganho na prática da leitura lúdica com mais de uma unidade de livro-jogo sendo usufruída pelos envolvidos só veio a confirmar o sucesso que essas obras conhecem no âmbito da leitura. Outra inesperada conquista com esse projeto foi divulgá-lo para outras salas, como o 6º e o 7º anos.

CHAGAS; SOVIERZOSKI; CORREIA (2017) desenvolveram um outro projeto semelhante de aplicação de livro-jogo em sala de aula, também com bons resultados,

tendo constatado que os alunos foram desafiados a ler e prosseguir com a leitura, além de melhor absorver os temas trabalhados em sala de aula por meio de uma narrativa de aventura (CHAGAS; SOVIERZOSKI; CORREIA, 2017, p. 327).

Mesmo a aplicação desse projeto não foi pioneira, mas inspirada em experiências de outros mediadores e escritores com projetos aplicados em outras áreas do conhecimento e/ou conteúdos, é esperado que outros possam otimizar e evoluir o que aqui foi proposto a gosto de seus novos mediadores. Novos projetos só tendem a acrescentar tanto a professores aplicadores como a alunos envolvidos, com toda a equipe sendo beneficiada, muito semelhante a um “fim” de uma partida de RPG.

REFERÊNCIAS

- ALVES, M. A. **Tudo o que o seu mestre mandar**: a figuração do narrador e do leitor nos textos interativos. 1997. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
- BLOOM, B. S. et al. **Taxionomia de objetivos educacionais**. Compêndio Primeiro: Domínio Cognitivo. Porto Alegre: Globo, 1972. 180 p.
- CAILLOIS, R. **Os jogos e os homens**. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CHAGAS, J. J. T.; SOVIERZOSKI, H. H.; CORREIA, M. D. Avaliação de um livro-jogo como instrumento didático em ensino de Ciências na abordagem do assunto ecossistemas recifais. **Experiências em Ensino de Ciências**, v. 12, n. 5, p. 315-329, 2017.
- GOMES, L. F. **Hipertextos multimodais** – Leitura e escrita na era digital. Jundiaí: Paco Editorial, 2010, 176 p.
- GREEN, J. **You are the Hero**: A History of Fighting Fantasy Gamebooks. Haddenham: Snowbooks, 2014. 270 p.
- HUIZINGA, J. Prefácio. In: _____. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- LIVINGSTONE, I. **O Guerreiro das Estradas**. Tradução de Gustavo Brauner. Porto Alegre: Jambô, 2016, 192 p.
- WASKUL, D.; LUST, M. Role-Playing and Playing Roles: The Person, Player, and Persona in Fantasy Role-Playing. **Symbolic Interaction**, Berkeley, n. 3, p. 333-356, 2004. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20121204065525/http://www.colorado.edu/ibs/pb/thornberry/socy5031/pdfs/waskul_lust_role_playing.pdf>. Acesso em 14 Fev. 2019.

A IDEIA DE NAÇÃO E IDENTIDADE AMERÍNDIA EM *MAÍRA E O RASTRO DO JAGUAR*

Cíntia Paula Andrade de Carvalho

Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia da Bahia
Valença - Bahia

RESUMO: Na contemporaneidade, a literatura tem disponibilizado representações das culturas ameríndias que diferem da antiga figuração romântica desses povos (FIGUEIREDO, 2010; OLIVIERI-GODET, 2013). Os romances *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro, e *O rastro do jaguar* (2009), de Murilo Carvalho, em narrativas que exploram a multiplicidade de vozes, trazem como personagens principais indígenas que, depois de anos afastados da convivência com suas famílias e obrigados a se integrarem à sociedade nacional, enveredam por uma trajetória de retorno às culturas ameríndias. Nessa experiência de reconstrução identitária, eles se descobrem marcados por questionamentos existenciais e transitando em dois mundos diferentes (BHABHA, 1998; HALL, 2000; 2003). Esta comunicação pretende discutir, em uma abordagem comparativa (CARVALHAL, 1999), como ambas as obras, separadas por três décadas da publicação de uma para a outra, discursivamente ora se aproximam, ora se distanciam, na tentativa de criticar o processo civilizatório a que os povos indígenas continuam sendo submetidos no Brasil e problematizar a

(im)possibilidade de uma conciliação entre as culturas ameríndias e o modelo de comunidade nacional homogeneizante (ACHUGAR, 2013).

PALAVRAS-CHAVE: nação; identidades múltiplas; alteridade ameríndia.

THE IDEA OF NATION AND AMERINDIAN IDENTIFY IN *MAÍRA AND O RASTRO DO JAGUAR*

ABSTRACT: Nowadays, literature has provided representations of Amerindian cultures that differ from the ancient romantic figuration of these peoples (FIGUEIREDO, 2010; OLIVIERI-GODET, 2013). The novels *Maíra* (1976) by Darcy Ribeiro, and *O rastro do jaguar* (2009) by Murilo Carvalho, in narratives that explore the multiplicity of voices, bring as main indigenous characters that, after years away from living with their families and obliged to integrate into the national society, get into a trajectory of return to Amerindian cultures. In this experience of identity reconstruction, they have to deal with existential issues and transiting in two different worlds (BHABHA, 1998; HALL, 2000; 2003). This paper intends to discuss, in a comparative approach (CARVALHAL, 1999), how both works, separated by three decades from the publication, are so sometimes close and sometimes they distant discursively in the critics

of the civilizational process to which the indigenous people continue to be submitted in Brazil. It also objectives to problematize the (im)possibility of a reconciliation between Amerindian cultures and the homogenizing national community model (ACHUGAR, 2013).

KEYWORDS: nation; multiple identities; Amerindian otherness.

A figura do índio sempre esteve presente no desenvolvimento da literatura brasileira (FIGUEIREDO, 2010; OLIVIERI-GODET, 2013). Isso ocorreu nos registros das crônicas europeias quinhentistas, quando não tínhamos ainda um acervo literário consolidado, e perpetuou até o século XIX, quando o indígena foi inscrito como símbolo essencial do projeto estético-ideológico romântico de construção da nacionalidade brasileira. Todavia, no século XX, operou-se uma reviravolta, com o surgimento de representações das culturas ameríndias comprometidas em questionar a figuração romântica desses povos, por meio de narrativas que denunciam a situação opressiva à qual os índios vêm sendo submetidos na civilização ocidental.

Os romances *Maíra* (2014), do antropólogo Darcy Ribeiro, e *O rasto do jaguar* (2009), do jornalista Murilo Carvalho, embora separados por mais de três décadas da publicação de um para o outro, trazem à cena personagens indígenas que, depois de anos afastados do mundo tribal e impelidos a se integrarem à sociedade nacional, enveredam por uma trajetória de retorno às culturas ameríndias. Nessa experiência de trânsito entre mundos tão distintos, eles se descobrem marcados por intensos processos de reconstrução identitária. Atenta a esse aspecto, o capítulo pretende discutir, em uma abordagem comparativa (CARVALHAL, 1999), como ambas as obras, discursivamente, ora se aproximam, ora se distanciam, na tentativa de representar o futuro das culturas indígenas, diante do avanço do processo civilizatório no Brasil.

Entre as décadas de 60 e 70, os movimentos populares e da intelectualidade afloraram no Brasil, consolidando uma perspectiva ideológico-cultural contra-hegemônica. Introduziu-se a visibilidade a muitas representações ocultadas no processo colonizador e civilizatório burguês. *Maíra* (2014), publicado em 1976, é um exemplo de projeto literário que se comunica com esse cenário cultural. O romance evidencia uma representação indígena ressignificada, porque diferentemente do modelo hegemônico e romântico, denuncia a destruição da cultura ameríndia em virtude dos processos de interiorização e modernização no País.

Como bem observa o crítico Antonio Cândido (2014), o romance conecta a visão de três setores interpretativos: do indígena, do homem civilizado e dos seres sobrenaturais. Os planos narrativos se entrecruzam em tempos e espaços distintos, em uma estrutura permeada de monólogos, diálogos, pregações, relatórios, o que confere à obra o caráter de narrativa pós-moderna.

Maíra, personagem que dá título à obra, é uma força vital que anima os homens. Os mairuns são o povo de Maíra. O pesquisador Flávio Aguiar, no artigo “No exílio interior ou onde cala o sabiá” (2013, p. 10), assinala que, na consciência mairum, “há

reciprocidade entre os planos divino e humano; um não existe sem o outro”. Daí que o desaparecimento de um acarretaria o apagamento do outro.

A obra de Darcy Ribeiro aborda o choque de dois sistemas religiosos que se confrontam na mente do personagem Avá, o qual havia sido retirado da tribo mairum ainda criança e batizado com o nome de Isaías. O jovem do clã Jaguar estava destinado a se transformar no *tuxauarã* da tribo. Prestes a se tornar padre, decide retornar ao convívio dos mairuns. A presença do conflito entre o mundo tribal e o civilizado e religioso é a causa de seus questionamentos existenciais, como o personagem deixa claro em seu monólogo: “Eu sou dois. Dois estão em mim. Eu não sou eu, dentro de mim está ele. Ele sou eu. Eu sou ele, sou nós e assim havemos de viver” (RIBEIRO, 2014, p. 89).

Conforme Homi Bhabha (1998), o sujeito da relação colonial, assim como sua identidade cultural, é híbrido. Nesse sentido, entende-se que os dois sistemas de identificação são questionados e relativizados. Todavia é nessa conformação híbrida que surgem novos lugares de enunciação da identidade e a representação do sujeito atravessado pela ambiguidade carrega vestígios dos dois discursos, do colonizador e do colonizado.

Avá/Isaías é consciente de que é um ser marginal às duas culturas. Entre os padres, nota o olhar etnocêntrico quanto à sua origem, pois percebe que não o reconhecem como um índio, membro de uma etnia específica, mas sim, como o índio genérico. Quando retorna ao convívio tribal, não é mais índio para os mairuns, nem tampouco um civilizado para a sociedade nacional. Os mairuns esperavam que, voltando do mundo dos caraíbas, Avá estivesse preparado para assumir sua posição de chefe guerreiro da tribo. No entanto eles chegam à conclusão de que o homem a se transformar em seu *tuxaua* se encontra perdido, cercado por fantasmas.

Outro personagem que representa o cruzamento dos mundos indígena e civilizado é Juca. Filho de mãe mairum e pai branco, o mestiço repudia sua ascendência ameríndia. Atraído pelos costumes da sociedade nacional, ele enxerga a possibilidade de explorar os mairuns ao trabalho forçado. Contudo, o povo mairum não aceita sua aproximação. O desprezo da aldeia a Juca simboliza a percepção da ameaça que o regatão representa à sobrevivência da identidade e da cultura mairum.

À semelhança de *Maíra*, o romance *O rastro do jaguar*, publicado em 2009, coloca a questão identitária como uma de suas preocupações. Conta a história de Pierre, índio guarani, que retorna ao Brasil em busca das suas origens. Levado aos dois anos de idade para a Europa, Pierre torna-se oficial do Exército francês e músico da orquestra de Paris. Defrontando-se com acontecimentos que desestabilizam suas certezas sobre se tratar de um indivíduo plenamente inserido e respeitado na sociedade europeia, o jovem decide voltar à terra natal e seguir uma trajetória de autoconhecimento e imersão na cultura ameríndia. Na viagem, é acompanhado pelo amigo Pereira, jornalista português naturalizado francês e narrador do romance.

Diferentemente de *Maíra*, o romance de Murilo Carvalho recua no tempo para filtrar o conflito entre as culturas ameríndias e nacional. Retoma a situação das comunidades indígenas no século XIX entrelaçada a das nações sul-americanas envolvidas na Guerra da Tríplice Aliança. Para valorizar a memória histórica dos povos indígenas, a narrativa denuncia como os direitos dos povos eram negligenciados em detrimento da consolidação desses Estados-nações.

A história da busca identitária de Pierre mescla-se à luta de povos indígenas por reconhecimento e sobrevivência em territórios nos quais as nações sul-americanas impunham-se em uma marcha progressista. A narrativa aborda não apenas o impacto deste conflito sobre o destino das comunidades indígenas na América do Sul do século XIX, como também de outras batalhas travadas no subcontinente e que mais diretamente as afetavam. Em certo momento, é colocada em cena a participação dos índios em disputa por terras entre os Guarani e os colonos e gaúchos do vale do Iguariacá. Outro enfrentamento é o travado entre os Botocudo e o Exército brasileiro, no vale do Jequitinhonha. Os Botocudo resistiam à ação de aldeamento imposta pela política integracionista do governo. Na opinião de Rita Olivieri-Godet (2013), *O rastro do jaguar* apresenta, entre outros, o mérito de considerar as singularidades históricas e antropológicas de povos distintos cujas diferenças são amalgamadas ao atribuir-lhes a denominação generalista de “índios”.

Na narrativa, os últimos bandos rebeldes de Botocudo são liderados por Manhá-Oé. O ex-seminarista e ex-soldado é um índio que rompe sua filiação com a comunhão nacional para reafirmar sua identidade indígena. Isso parece indicar que, embora tenha estado em contato com a sociedade nacional, não apagou a identidade ameríndia. Trata-se de um processo mais complexo, ao qual Darcy Ribeiro (1996), com o conceito de transfiguração étnica, e outros estudiosos se debruçaram para analisar.

Em *Os índios e a civilização* (1970; 1996), ampla pesquisa antropológica desenvolvida na década de 1960 em áreas culturais indígenas presentes no território brasileiro – e que aqui se encontra resenhada de forma assaz simplificada –, Darcy Ribeiro explica que a transfiguração étnica corresponde ao processo pelo qual o índio, ao percorrer todo o caminho da aculturação, essa não desemboca “numa assimilação, mas no estabelecimento de um *modus vivendi* ou de uma forma de acomodação” (RIBEIRO, 1996, p. 503). Nenhum índio se transforma necessariamente em civilizado, ou seja, “o gradiente da transfiguração étnica vai do índio tribal ao índio genérico e não do indígena ao brasileiro” (RIBEIRO, 1996, p. 503). Conforme o etnólogo, isso ocorre porque, na coexistência de uma aldeia indígena e um núcleo colonizador, segue-se o crescimento deste à custa daquela e com ela.

Nesse sentido, não há assimilação plena, mas uma integração inevitável. Quanto mais o indígena é cerceado de um contexto civilizado ou comercializado, quanto mais ele se converte em mão de obra e quanto mais ele tem de produzir mercadoria, maiores são as chances de integrar-se à sociedade nacional. No

entanto essa integração não representa a desintegração de sua identidade indígena. Ele pode ter transformado seus costumes (língua, modos de vestir, alimentação) e permanecer índio. A transfiguração étnica se faz através de instâncias, nas quais um povo se transforma, porque é transformando-se que ele sobrevive.

Nota-se, em *O rastro do jaguar*, um exercício de pensar a identidade no plural. A narrativa instaura uma consciência de personagens constituídos sempre por um “eu” multifacetado. O personagem Pierre, por exemplo, espelha muito bem o conflito de alguém que vive o embate de culturas tão diferentes, como a europeia e a indígena, ambas geralmente localizadas na tensão da relação dominante e dominado. Os momentos da narrativa em que o personagem sofre por transitar entre a condição de continuar sendo um “soldado índio do exército francês” e tornar-se um “índio jaguar”, simbolizam a inconstância que impossibilitaria uma caracterização fixa. Da mesma forma que tanto a educação em música clássica e a dedicação ao exército francês não lhe garantem um lugar na civilização europeia, sua terra natal tampouco o recoloca na condição anterior de habitante do mato virgem.

Como já apontada por Stuart Hall (2003), a ideia de uma identidade unificada é insustentável, uma vez que o sujeito é forçado a assumir identificações diferentes em situações distintas. Para o teórico, é necessário considerar que as identidades, ainda que busquem firmarem-se sob a ótica do estável, não o conseguem em virtude da dinamicidade social e cultural do mundo. As transformações de várias naturezas tendem a afetar e alterar as identidades, desconstruindo-as. Daí seu argumento de que as identidades não podem ser consideradas sob uma perspectiva essencialista, mas antes construcionista, e de que, por esse motivo, defende que o conceito de identidade esteja “sob rasura” a ponto de preferir a utilização do termo “identificação” em lugar de “identidade”.

O rastro do jaguar (2009a), nesse sentido, valoriza a discussão em torno de uma identidade fluida e fragmentada, destoando de antigas representações narrativas que privilegiam identidades em torno do indivíduo centrado. No corpo de Pierre, se inscrevem as marcas de sua origem indígena – cor, cabelos, traços faciais -, enquanto, culturalmente, acumula a herança europeia. É ainda a guerra travada por Pierre para definir a si mesmo: índio, como seus antepassados, ou europeu, tal como fora criado? A atenção minuciosa que o narrador dispensa à caracterização de Pierre traduz metaforicamente a condição multifacetada da constituição identitária do jovem:

A imagem que guardo de Pierre é como a visão de um caleidoscópio, formada por dezenas de pedaços desconexos, que se juntam e se modificam todo o tempo. Num momento ele está entre as árvores do Bois de Boulogne, envolto na neblina do amanhecer de Paris, bêbado e alegre; depois, vejo-o em pé sob as copas dos densos pinheirais do planalto Sul, embrulhado num cobertor cinza, molhado das chuvas que caíam havia vários dias. Um outro giro na memória e ele surge em sua farda vermelha de gala, tocando os tambores no desfile da vitória, na larga avenida que leva ao Arco do Triunfo, brilhante sob o sol. Mas outro Pierre, desconsolado, ao ver os corpos dos meninos em chamas no vasto campo

de Ñhu Guaçu; ainda outro e Pierre é o músico compenetrado, atento, no poço da orquestra do teatro da Ópera, o velho teatro que não existe mais, devorado por um incêndio; um novo girar do calidoscópio e a imagem que se forma é a de jovens soldados na batalha de Mulhouse. Mas, com certeza, a memória mais forte que registro de meu amigo é a última vez que o vi. Fazia muito frio e uma chuva fina caía como poeira, dourada pelos olhos de sol que rompiam as nuvens, envolvia as árvores e fazia brilhar a grama nova que cobria o vale do Iguariçá. Estivéramos juntos por muitos anos e aquele era um momento de despedida, porque Pierre fizera uma escolha definitiva e iria partir com seu povo para uma caminhada sem volta. O que me surpreende, tanto tempo depois, é que mesmo ali, sob os pinheiros, com a chuva escorrendo pelos cabelos, ele continuava se parecendo com o oficial do Exército e o músico da Ópera de Paris que percorria as alamedas do Bois de Boulogne, enfiado em outras brumas, tanto tempo atrás (CARVALHO, 2009, p. 16-17).

Como se nota, na descrição minuciosa de Pereira ressoa sua dificuldade para definir “quem é Pierre”. O evento que parece ser um dos pivôs a desencadear o descentramento de Pierre é a encarceramento injusto de índios americanos em Paris. Ao presenciar a forma como os índios são tratados - como selvagens, seres monstruosos -, o rapaz se dá conta de que, para a sociedade francesa, tanto ele quanto os índios representam o Outro, o estrangeiro. Enquanto esteve no exército, envolvido no discurso nacionalista em defesa da pátria, não havia se sentido como tal. Mas agora, é diferente. É apontado como diferente: “não é um francês”.

Em *O rastro do jaguar*, constatam-se três sentidos para a palavra nação, cada um sendo utilizado por um segmento ou personagens diferentes a partir de seus interesses e visão de mundo. São posições diversas, interpretações e usos para o vocábulo. Na obra de Murilo Carvalho, a palavra é empregada para denominar diferentes tipos de comunidades humanas, nem todas vinculadas à ideia de um Estado. Há, por exemplo, o uso das expressões “nação ameríndia”, “nação indígena” e “nação guarani”.

O termo “nação”, em sua acepção de Estado-nação, está presente quando tanto o narrador quanto Pierre e os homens da guerra referem-se ao Brasil, ao Paraguai, à França e à Inglaterra. Todavia, quando os índios se referem à possibilidade de criar a nação Guarani, representados pelo xamã Ñezú, nota-se uma aproximação com o sentido de um espaço como a “Terra sem Males”. O terceiro sentido é percebido quando Pierre, no início da trajetória de autoconhecimento e luta pelas populações ameríndias, faz uso do termo para denominar um Estado índio, um tipo de comunidade que gozaria de organização política e se oporia à nação brasileira. O sentido utilizado por Pierre talvez esteja relacionado ao fato de que se trata de alguém formado nos princípios europeus e que, no presente, depara-se com o desafio de liderar os índios migrantes, um povo que deseja outro tipo de conformação coletiva de vida.

Há de se esclarecer que, no século XIX, a palavra “nação” era utilizada tanto para se referir ao Estado-nação brasileiro quanto em referência aos grupos indígenas. Portanto, no que diz respeito ao utilizado pelos índios da narrativa, o termo afasta-se da conotação cunhada na ideologia moderna; trata-se de um conceito de nação

que não se refere nem a Estado-nação nem à concepção de comunidade imaginada e articulada pela ligadura que Benedict Anderson (2008) chama de *print capitalism*, ou seja, disseminação de informações pela imprensa ou pela literatura massiva. No século XIX, por exemplo, o vocábulo era utilizado tanto para se referir ao Estado-nação brasileiro, o qual passava a ser alvo do discurso do IHGB, quanto em referência aos grupos indígenas.

Conforme a abordagem de Anderson (2008), fica evidente que o amálgama da comunidade imaginada ocorre por meio de ligações anônimas e impessoais. Nesse sentido, a nação moderna difere dos princípios da nação indígena. Para tal comunidade, a ligação entre seus membros desenvolve-se não por meios indiretos, como o faz a imprensa ou a literatura massificada, mas por meio do contato face a face.

Os movimentos de indianização que surgiram no final da década de 1970 vêm incentivando os povos indígenas à reconstrução de suas identidades. Por isso, o retorno voluntário de Pierre e de Manhá-Oé ao seio de suas respectivas comunidades indígenas imprime teor relevante na leitura do romance. *O rastro do jaguar*, de certa maneira, encena os princípios dos atuais movimentos indígenas e indigenistas por meio de seus personagens que, depois de estarem integrados à sociedade nacional, decidem viver conforme os padrões da vida indígena.

Se, por um lado, a morte de Manhá-O nega à obra um caráter otimista, por outro, pode simbolizar a resposta de resistência da etnia à integração forçada à ordem nacional. Da mesma forma, se Pierre, ao final da narrativa, não consegue manter seu povo completamente unido para formar a nação guarani, sua partida em busca à Terra sem Males não aplaca a esperança dessa comunidade de encontrar um lugar no qual possa viver conforme os padrões de seus antepassados. Antes, representa uma bandeira em defesa da causa.

Nesse aspecto, os romances *Maira* e *O rastro do jaguar*, que em tantos aspectos se aproximam, nesse ponto, diferem. Na obra de Darcy Ribeiro, fica evidente o processo agonizante da tribo mairum, simbolizando a cultura ameríndia. No capítulo final do romance, há uma forte comprovação disso com o afastamento de Isaías da condição de *tuxauareté* e sua aproximação da linguista norte-americana, no intuito de traduzir a Bíblia para a língua mairum.

Já no desfecho de *O rastro do jaguar* reside uma pequena centelha de esperança para as comunidades indígenas. Mesmo com a ação do enredo sendo situada no século XIX, a representação do drama dessas culturas evidencia a relação entre o clima de luta política internacional existente nas últimas décadas, que defende um modelo de nação mais tolerante às diferenças, e o ânimo combativo de simpatizantes da causa indígena no continente americano. A imagem profética de Pierre, conduzindo o povo guarani à mitológica Terra sem Males, não deixa de ser um símbolo de resistência e autoafirmação dos povos ameríndios ao cerco empreendido pela sociedade nacional.

Os índios não desapareceram. Portanto, a figura do índio segue sendo um elemento de resistência ao ideal de criação de um Estado nacional homogêneo. É como se representasse um estrangeiro de dentro do que deveria ser o seu país. E se não reconhece o Estado nacional no qual sua comunidade está como seu país é porque sua compreensão de coletividade não responde à forma de nação política. Talvez uma saída seja pensar na imagem de nação na forma de Hugo Achugar chama à atenção: como um espaço de negociação, no qual diferentes sujeitos sociais possuam visibilidade e tenham direito a expor suas narrativas. Nesse espaço de negociação caberia, inclusive, a possibilidade da criação de uma nação indígena no interior da nação brasileira, como evoca a narrativa de *O rastro do jaguar*.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGUIAR, Flávio. O exílio interior ou onde cala o sabiá. In: **Alabastro**: revista eletrônica dos alunos da Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, ano 1, v. 1, n. 2, 2013, p. 9-18.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, 395 p.

CANDIDO, Antonio. Mundos cruzados. In: RIBEIRO, Darcy. **Maíra**. São Paulo: Global Editora, 2014. p. 307-310.

CARVALHAL, Tânia. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1999.

CARVALHO, Murilo. **O rastro do jaguar**. São Paulo: Leya, 2009a, 568 p.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010a, 286p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva & Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 2003. 112 p.

OLIVIERI-GODET, Rita. **Alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas**: Brasil, Argentina, Quebec. Belo Horizonte, MG: Trato Fino, 2013.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: companhia das Letras, 1996.

_____. **Maíra**. São Paulo: Global Editora, 2014.

A RETÓRICA DA EVIDÊNCIA

Henrique Carvalho Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Departamento de Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

RESUMO: Nos anos que seguem o chamado “giro linguístico”, em que o crítico e historiador estadunidense Hayden White iniciou uma exploração das dimensões linguística, estética e retórica da escrita da história, emerge também um desconforto com o obscurecimento das fronteiras entre história e literatura. Com frequência, historiadores recorrem aos argumentos da evidência e da autoria para reassegurar a fronteira. Esta comunicação pretende problematizar o quanto há de retórico e estético na inclusão das evidências históricas no código linguístico narrativo e o quanto isso permite problematizar a estabilidade do conhecimento histórico.

PALAVRAS-CHAVE: História; Literatura; Documento; Retórica.

THE RHETORIC OF EVIDENCE

ABSTRACT: In the years following the so-called “linguistic turn”, when the U.S. critic and historian Hayden White began an inquiry as to the linguistic, aesthetic and rhetorical dimensions

of historical writing, there also emerges a discomfort towards the blurring of the borders between history and literature. Frequently do historians recur to the arguments of evidence and authorship in order to reassure those borders. This paper intends to problematize how much there is of rhetorical and aesthetic in the inclusion of historical evidence inside the narrative linguistic code e how this allows for a problematizing of the stability of historical knowledge.

KEYWORDS: History; Literature; Document; Rhetoric.

1 | INTRODUÇÃO

A discussão sobre a interface entre a escrita da história e a teoria literária com frequência esbarra em uma série de questões do senso comum sobre o binarismo do fato contra a ficção. Na maior parte dos casos, o senso comum faz com que essas pressuposições sejam tomadas como garantidas, o que entra no caminho do que mereceria um exame mais detalhado. Uma dessas questões diz respeito ao estatuto epistemológico da evidência histórica uma vez que ela é inscrita em uma representação verbal. A evidência documental é o mais antigo limite entre a escrita da história e a escrita poética, sendo ponto fundamental

na *Poética* de Aristóteles (1999) e fundamento da crítica de Tucídides a Heródoto. É possível discutir a extensão e o critério segundo o qual algo pode ou não ser considerado como evidência histórica, a que serve e o que é verdadeiro ou falso, mas é sempre a ela que recorrem os historiadores não apenas como ponto que inquestionavelmente os distingue dos autores ficcionais, mas como critério pelo qual verificar e questionar – por vezes até dispensar – alegações de colegas de ofício.

Ao fazer da historiografia um tipo de escrita cuja identidade e referencialidade se assentam na documentação histórica, emerge, porém, certo embaraço com relação a outros tipos de escrita, do domínio convencionalmente literário, que se assentam igualmente na referência histórica, como o romance de memórias e o relato de testemunha. Para resolver esse problema, costuma-se detalhar a economia da pesquisa histórica, fato que já hoje não tem mais tanto impacto. Mesmo a pesquisa documental em si já tem sido observada por historiadores, como Michel de Certeau (2011) e Paul Veyne (1983), como algo que não sobrepõe os procedimentos criativos envolvidos na escrita. Por outro lado, a questão da referência histórica nas obras literárias costuma ser resolvida sob a alegação de que toda ficção é no fundo histórica, se não alegoricamente, em seu próprio modo de conceber as relações representadas. Isso produz o impasse de que se toda ficção é histórica, toda história deve ser também ficcional. Diante dessa dificuldade, o decisivo acaba variando de historiador para historiador. Em todos os casos, quanto mais se complexifica a discussão, tanto mais ela se mostra assentada sobre limites que não são apenas arbitrários, mas históricos. A documentação, a evidência, são para historiadores das mais variadas correntes o único ponto seguro de sua prática, embora ele não seja exclusivo a ela. É um ponto de concordância entre historiadores dos mais distintos que aquilo que recebe destaque na representação histórica distingue sua identidade é tudo o que possa garantir uma referência factual relevante para sustentar os argumentos do texto.

DISCUSSÃO

A questão sobre quais documentos são adequados para os argumentos e qual a relação entre os dois produz uma disjunção no interior da certeza quanto ao caráter epistemológico da evidência histórica. Vista como aquilo que sustenta uma dada argumentação, a evidência se torna nada mais do que um artifício persuasivo do historiador – o principal, mas não a fonte. Com isso, essa discussão apresenta uma relação dupla entre evidência e o argumento que ela integra. A princípio ela pareceria informá-lo e determiná-lo, mas agora parece ser pré-selecionada por ele. A ideia da pré-seleção dos documentos por uma figuração linguística devolve a discussão ao fato de que só é possível dizer que toda ficção é histórica caso seja possível dizer que toda história é ficcional. O predomínio da figuralidade impossibilita sustentar que a escrita histórica se refira literalmente à realidade histórica, enquanto

a ficção o faz figurativamente. Uma vez que ambas se sustentam pela prefiguração, não é mais a oposição literal *versus* figurativo que as separa.

Essa distinção é ainda mais delicada de se fazer. Em um texto que Frank Ankersmit qualifica como sendo aquele onde se encontram “as mais sucintas e convincentes afirmações teóricas de [Hayden] White” (ANKERSMIT, 2009, p. 51; minha tradução), *The Historical Text as Literary Artifact* (WHITE, 1985), ela é complicada ao extremo baseado na ideia de que o passado histórico não possui sentido antes de ser inserido em uma narrativa ficcional cuja origem é na imaginação cultural e poética, e o estatuto de evidência histórica se depreende de procedimentos de seleção e combinação que pertencem à imaginação poética e não à realidade factual. White demonstra que o texto histórico intermedia entre o conjunto de evidências documentais e a imaginação cultural contemporânea. Parte da eficiência explicativa da história emana de sua capacidade de fazer histórias a partir de meras crônicas ou de um caos documental. Isso depende da elaboração de um enredo, isto é, da codificação da evidência a partir de estruturas de enredo pertencentes à cultura e à estética. Como tal, a representação textual estaria suspensa em um ponto de indecidibilidade entre a experiência estética e o passado histórico. White complica ainda mais a distinção ao defender que os enredos impostos sobre o passado não respeitam apenas os eventos documentados, mas as possíveis associações que se podem estabelecer entre eles. Essas relações não pertencem aos eventos e sim à experiência cultural do historiador, à linguagem que o recebe e que ele utiliza para explicar as relações entre esses eventos. Essa linguagem dependeria de uma figuralidade que seleciona e combina os documentos, arriscando o tempo inteiro deformar sua evidência na medida que a insere em um conjunto de relações que são tropológicas e não históricas – ou cuja historicidade não é necessariamente mimética da desses documentos.

Não à toa, White, mais adiante no mesmo texto, demonstra como a história arrisca perder o passado que procura explicar. Na comparação entre dois textos históricos diferentes cujos objetos são os mesmos, os eventos e os documentos não parecem mudar substancialmente de um para o outro, mas o que muda é a estrutura das relações que dá sentido aos mesmos eventos e documentos. Essas estruturas, a princípio fundadas em diferentes teorias sobre a sociedade e as relações humanas, têm origem em caracterizações figurativas particulares. Por essa razão, quando se comparam explicações dos mesmos fenômenos históricos, o que sobressai não é mais a regra da evidência que servia para certificar relatos históricos, já que foram apresentadas explicações distintas sobre a mesma evidência. Isso revela na verdade que o critério de validade histórico não é o histórico, mas o linguístico, cujos fundamentos são menos de lógica e coerência quanto de implicações morais e políticas, que encontram seu fundamento nas relações tropológicas e poéticas. Isso não significa que seja impossível distinguir entre boas e más explicações históricas, mas que seu critério exige perder o histórico em razão do estético, já

que o que varia, e portanto se torna critério principal, não é a evidência e sim as relações estabelecidas a partir dela (Cf. BAIRD, 2009). Por isso, quando lemos uma história, estamos diante não de um encontro complementar, mas da desfiguração da evidência quanto a sua historicidade em nome de uma integração em um todo inteligível, a explicação histórica. Seria impossível o contrário, em razão justamente do que demonstra White ao extrair da comparação entre textos com mesmo referente a permanência do critério de validade como algo pertencente à textualidade e não ao assentamento histórico da evidência. Por isso, existem intermináveis disputas morais e políticas que não podem ser resolvidas apenas pelo apelo à evidência, seja porque ela é insuficiente, oculta, ou porque apenas ela não basta. Historiadores e críticos do presente com frequência se sentem obrigados a esperar a liberação dos documentos. Contudo isso deixa de ser necessário quando se recorre à opção de analisar os diferentes juízos que se tem da situação e a justificativa que cada um apresenta para seu juízo no tempo presente. A verdade histórica passa a se assentar em figurações verbais, nas quais a evidência é um fator sempre constante, mas ele é interno e não de referência externa.

White desenvolve seus trabalhos após esse de modo a demonstrar a inseparabilidade entre a experiência linguística e a histórica. Nessa leitura, a história se torna um mito, no sentido de uma estrutura simbólica associada a um conjunto de possíveis associações de sentido, produzidos pela linguagem. Não é possível fugir da história mais do que é possível fugir de nossa capacidade de simbolização, mas muito menos seria possível entender a história fora dos esquemas de explicação essencialmente narrativos e que produzem sentido a partir da figuralidade.

A distinção entre história e ficção já deixa de ser sobre uma escolha inevitável entre duas alternativas, para se tornar algo indecível. Será possível seguir White na possibilidade de se manter suspenso entre passado e cultura? A aporia é quanto à referencialidade. Ou se assume que a referência histórica é uma função da ficção textual na qual se encontra ou se abdica da capacidade de o texto histórico reivindicar um valor de verdade. Isto é, a história e as situações históricas deixam de ser uma referência temporal e passam a ser uma função textual. Não somente o valor de verdade foi transferido da evidência e da referencialidade para o interior das estruturas linguísticas, como também emerge o problema da compatibilidade entre a organização do tempo historiográfico e a temporalidade do passado que ele pretende representar. E nisso não é possível que um consenso geral transforme uma temporalidade na cópia de outra, sendo obrigatório reconhecer a dimensão inconciliável das duas. “Um consenso universal e imemorial” que dê a “fantasmas a força das evidências”, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso* (HOLANDA, 2000, p. 175), já neste ponto não encontra mais tanta solidez.

Se os estudos da narrativa, onde White se inclui, reconhecem a distinção entre o tempo do significante e o tempo do significado, não é possível que o tempo da narrativa histórica e o da história sejam análogos ou comparáveis. Como o

próprio White afirma em seu artigo sobre o estilo em Marx e Flaubert, significado e significante são moldados juntos (WHITE, 2010, p.186). Nisso, a história não seria uma disciplina, mas um momento em que duas temporalidades – a narrativa e a histórica – se entrecruzam por meio da leitura.

Se a história é uma questão de entrecruzamento entre temporalidades e não de aparelhagem distinta, ela se torna não uma ciência, mas um sentido que toda estrutura verbal assume em determinado momento. Isto é, seria não uma disciplina e uma escrita distintas, mas um modo de se conceber um determinado conjunto de relações na linguagem, e, por extensão, na imaginação – um signo. O momento tipicamente histórico seria uma figura que ocorre a certo ponto em todos os textos a partir do encontro entre duas temporalidades no processo da leitura em que se alinham uma na perspectiva da outra. Essa relação implica tanto a semelhança quanto a diferença, já que o resultado depende de um processo substitutivo. Como estrutura especular interiorizada no texto, essa figura depende da evocação da temporalidade histórica assentada na evidência, pressuposta ou declarada. Em se tratando de uma relação especular, não há apenas determinação mútua, mas autorreconhecimento de um pelo outro, ou no outro. O único jeito desse autorreconhecimento não ser uma abstração delirante é a evidência e sua caracterização figurativa serem contemporâneos, mas para isso não é possível manter a evidência histórica e sua referencialidade no tempo histórico: é necessário que ela seja uma categoria da composição textual.

Nesse sentido afirmar que todo texto permite identificar a figura da historicidade corresponde a dizer também que nenhum permite. Assim todo texto estaria o tempo inteiro indeciso quanto à referência histórica e a obliteração dessa referência, e a explicação que White oferecerá em trabalhos mais tardios, compilados no volume *Figural Realism* (WHITE, 2000), do movimento dos tropos se torna mais clara. De acordo com essa ideia, os tropos, cuja raiz etimológica remete a giro, movimento, são aquilo que permite a um texto se mover de uma concepção para a outra, tornar uma ideia em outra. Nisso o movimento se torna a própria figura do tempo da narrativa, o tempo das figuras sendo o tempo da historiografia, e a evidência, bem como sua dimensão histórica, nada mais do que uma figura nesse grupo de figuras em movimento. A estrutura especular de determinação recíproca entre os tropos que determinam a temporalidade da narrativa histórica e a evidência histórica como parte do sistema de figuras deixa de ser uma relação entre o texto e a realidade empírica e passa a ser uma relação aprisionada na própria linguagem. Uma relação, em suma, de autorreferencialidade e não de referência histórica, cuja própria estrutura figurativa evita um fechamento totalizante pela referência ou clausura.

O interesse na evidência histórica, portanto, não respeita a historicidade dos textos, mas o fato de a figuração histórica de todos os textos demonstrar a impossibilidade de clausura e totalização de todas as explicações linguísticas da realidade pelo fato de elas serem fundadas no incontrolável movimento dos tropos.

Porque bem como a historiografia, por sua insistência no passado documental, logo na memória e na mortalidade, e por essa estrutura especular, toda explicação da realidade anseia por escapar esse movimento dos tropos. Historiadores, bem como todos os que topicalizam a realidade histórica, anseiam igualmente passar da teoria para a ação. Não faltam historiadores, sobretudo os mais engajados, buscando justificar a razão de ser da história por sua capacidade de agir sobre o mundo real. O próprio Hayden White repetidamente buscava justificar a liberdade de figuração do passado em uma causa maior, a orientação moral e o compromisso político. Como Herman Paul explica, White encontra no passado uma imensa fonte de inspiração para que os contemporâneos justifiquem e entendam suas vidas, livrem-se de fardos indesejados e procurem personagens inspiradoras de cujas obras possam se sentir continuadores (PAUL, 2011, pp.144-50). Como o próprio White demonstra com a ideia de preenchimento de figura, derivada de sua leitura sobre Auerbach (WHITE, 2000, pp. 87-100), aqui não se abandonou o sistema tropológico. Pelo contrário, isso nada mais fez do que uma reinscrita nele.

Inscrita nessa estrutura especular, a evidência histórica deve estar sempre disponível a seu movimento (as ideias de estrutura especular e movimento dos tropos como categorias substitutivas são retiradas de Paul de Man, 1984 e 1989). Os tropos que informam o relato historiográfico realizam constantes trocas, permutações e transposições para conectá-la com o sentido que ela compõe, isto é, estão constantemente utilizando uma categoria de seu conjunto por outra, e inevitavelmente de um tempo pelo outro. O uso de uma categoria por outra é um processo tipicamente enunciativo, linguístico e portanto arbitrário. Sucede não que seja impossível averiguar a verdade histórica dos relatos, mas que nada há para justificar que a inscrição da evidência histórica na explicação historiográfica siga as mesmas regras que sua inscrição no tempo histórico. As trocas das temporalidades dentro da estrutura de explicação histórica estão constantemente deferindo a possibilidade de se as identificar com alguma categoria, quer seja a do texto quer seja a da história. Não apenas a temporalidade da evidência e a da retórica narrativa na qual ela é inscrita são descontínuas, essa inscrição a submete a um processo de trocas tropológicas que impede o fechamento e a condena a uma infinita cadeia de substituições. Só se torna possível falar de verdade ou falsidade na história se assumirmos que ela não trata do tempo histórico, mas do narrativo, retórico e portanto tropológico, tendo abandonado a possibilidade de um passado já não mais referenciável em nome de uma representação textual cuja temporalidade não é certamente identificável com aquela do tempo histórico. A aporia é a seguinte: a evidência histórica recupera referentes no passado e, para tanto, deve incluí-los em uma representação verbal que busque restaurar o seu sentido original. No entanto, essa inclusão inevitavelmente os inscreve em uma temporalidade que não tem como reivindicar ser a imitação da original, perdida de substituição em substituição. A representação histórica seria um ato que, cada vez que tenta recuperar o passado,

inevitavelmente o deforma, perde-o em uma infinita cadeia de trocas onde a clausura de sentido é impossível. A verdade da representação histórica depende da deformação do referente de que é ela própria tributária.

REFERÊNCIAS

- ANKERSMIT, Frank Rudolf. White's "New Neo-Kantianism": Aesthetics, Ethics, and Politics. In: _____; DOMAŃSKA, Ewa; KELLNER, Hans Dodds (Eds.). *Re-Figuring Hayden White*. 1st ed. Stanford: Stanford University Press, 2009. Cap. 2, Pp. 34-53.
- ARISTÓTELES. Poética. In: PESSANHA, J. A. M. (Org.). *Os pensadores: Aristóteles*. 1. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BAIRD, Andrew. Metahistory as *Anabasis*. In: ANKERSMIT, Frank Rudolf; DOMAŃSKA, Ewa; KELLNER, Hans Dodds (Eds.). Op. Cit., cap. 6, Pp. 124-143.
- CERTEAU, Michel de. Capítulo II. A Operação Historiográfica. In: _____, *A Escrita da História*. 3^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. Pp. 45-111.
- DE MAN, Paul. Autobiography As De-Facement. In: _____. *The Rhetoric of Romanticism*. 1st ed. New York: Columbia University Press, 1984. Pp. 67-81.
- _____. A Modern Master: Jorge Luís Borges (1964). In: _____. WATERS, Lindsay (Ed.). *Critical Writings: 1953-1978. Theory and History of Literature, Volume 66*. 1st ed. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1989. Pp. 123-129.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. 2^a ed. São Paulo: PubliFolha e Editora Brasiliense S.A., 2000.
- PAUL, Herman. Figuring History: The Modernist White. In: _____. *Hayden White: The Historical Imagination*. 1st ed. Cambridge & Malden: Polity Press, 2011. Pp. 128-150.
- VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- WHITE, Hayden V.. The Historical Text as Literary Artifact. In: _____, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. 2nd. ed. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1985. Pp. 81-100.
- _____. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. 2nd. ed. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 2000.
- _____. 11. The Problem of Style in Realistic Representation: Marx and Flaubert. In: DORAN, Robert; WHITE, Hayden V. (Eds.). *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature and Theory: 1957-2007*. 1st. ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. Pp. 169-186.

AS REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO EM *INSPIRAÇÃO NORDESTINA* DE PATATIVA DO ASSARÉ

Ernane de Jesus Pacheco Araujo

Instituto Federal do Maranhão - IFMA/
Campus Barreirinhas, Departamento de Ensino
Profissional, São Luís – Maranhão.

Silvana Maria Pantoja dos Santos

Profa. de Literaturas de Língua Portuguesa da
Universidade Estadual do Maranhão – UEMA e da
Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Profa.
dos Programas de Pós-Graduação em Letras de
ambas universidades.

RESUMO: Este trabalho constitui-se de uma análise das representações do sertão na obra poética *Inspiração Nordestina* (2003) de Patativa do Assaré. Fundamenta-se em Melo (2011), para se compreender que o sertão não é uno, mas múltiplo; em Bachelard (2008), para se entender como ocorre a relação do eu poético com o lugar de pertencimento. Na obra patativana perpassam várias representações do espaço: o sertão da seca, o sertão fértil da Serra de Santana, o sertão enquanto campo em oposição à cidade além do sertão como manifestação artística, cujos sentidos se constroem na relação com o sujeito poético.

PALAVRAS-CHAVE: Sertão; Patativa do Assaré; Representações.

THE REPRESENTATIONS OF THE SERTÃO IN *INSPIRAÇÃO NORDESTINA* DE PATATIVA

DO ASSARÉ

ABSTRACT: This article is an analysis of the representations of the sertão into poetic book *Inspiração Nordestina* (2003), by Patativa de Assaré. It has basis in Melo (2011), to understand that the sertão is not single, but multiple; in Bachelard (2008), to understand how the relation between the poetic self and place of belonging. In the Patativa piece, goes through different spaces representatives: the sertão in dry, the fertile sertão of Serra of Santana, the opposition between sertão and city, besides the artistic expression in it, whose the meaning is constructed with the poetic self.

KEYWORDS: Sertão; Patativa de Assaré; Representations

1 | INTRODUÇÃO

O espaço na literatura assume formas que ultrapassam o plano físico, comportando outras dimensões, de modo que adquire valores e sentidos diversos. Neste sentido, o espaço apresenta a função de elemento constitutivo da subjetividade, participando do processo de construção da identidade do sujeito.

O espaço que este trabalho se propõe a pensar é o *sertão*, o qual se mostra enquanto lugar geográfico, histórico, linguístico, cultural e também imaginário, constitutivo da identidade

sertaneja. O sertão revela-se de forma relacional, de modo que o homem e o lugar que habita tornam-se uma unidade indissociável, ambos se implicam, se modificam e se definem.

Etimologicamente, a palavra *sertão* advém do latim *De-sertum*, “o que sai da fileira”, que na linguagem militar se refere àquele que deserta, dessa maneira, *desertanum* significa o lugar desconhecido, onde o desertor se refugia. O sertão pode ser ainda entendido como corruptela de *desertão* “deserto grande”, *desertus* (interior), o modo como os portugueses chamavam os lugares despovoados da África. Um outro sentido também do latim *sertanus*, que se referente à bosque, mata, pode também fazer alusão a regiões desabitadas.

Segundo Adriana Ferreira de Melo (2011), existe uma diversidade de sertão, sendo que o relativo à seca tornou-se a representação que mais se consolidou no imaginário popular. “É por reunir tantas espacialidades, lugares, paisagens e significações distintas que se pode dizer que ‘o sertão é do tamanho do mundo.’ Um lugar migrante, transescalar, descontínuo, que não se localiza em um único ponto, mas em toda parte, por isso ‘o sertão é sem lugar’”. (MELO, 2011, p. 85).

Neste sentido, percebe-se que existem vários sertões. O sertão da cana-de-açúcar de José Lins do Rego; o de Canudos de Euclides da Cunha; o da seca de Rachel de Queiroz; o do cangaço e dos jagunços de Guimarães Rosa. O sertão pernambucano, baiano, mineiro, cearense, maranhense. São várias representações coletivas de um espaço que constitui a identidade do sujeito que nele se insere. Neste trabalho, analisa-se o sertão que se apresenta na obra poética *Inspiração Nordestina* (2003) de Patativa do Assaré, na qual se manifestam diversas representações do sertão, a partir do olhar e das relações que o eu lírico estabelece com esse espaço, onde constrói suas vivências, experiências e memórias.

2 | O SERTÃO DE SERRA DE SANTANA E DE ASSARÉ

Serra de Santana é uma região rural do município de Assaré que dista 18 km da sede. Lá nasceu o poeta Patativa do Assaré, lugar em que teve seu contato inicial com o mundo, com as pessoas, com o cordel, com a cantoria, com a dor (morte do pai), com o trabalho na roça e onde desenvolveu a sua paixão pela poesia. Luiz Tadeu Feitosa (2003, p. 110) diz que “em sua poética, a Serra de Santana aparece como um espaço privilegiado, lugar idílico, o lugar do nascimento do homem e do poeta”. A natureza do lugar despertou-lhe para seu nascimento enquanto poeta, foi um livro aberto onde Patativa leu o mundo.

Segundo Bachelard (2008), o homem estabelece uma forte relação com o espaço de referência, ao ponto de o espaço transmitir sensação de proteção aos seus habitantes. Percebe-se os vínculos de Patativa com a Serra de Santana, seu lugar de nascimento, seu sertão. Em entrevista concedida a Gilmar de Carvalho

(2000, p.12), Patativa fala da sua serra:

Posso dizer que é o meu paraíso, viu? Ali eu nasci em mil e novecentos e nove, no dia 5 de março. Sou filho de um agricultor também muito pobre. E então eu fiquei como que enraizado naquela Serra de Santana — que eu já hoje me tornei conhecido... posso dizer, em todo o Brasil — e todos me querem e têm a maior atenção e tal, mas aquela Serra de Santana num sai aqui do meu coração. Eu vivo aqui no Assaré, mas o coração ficou lá na Serra de Santana, onde eu trabalhei muito até a idade de sessenta e tantos anos, trabalhando de roça...

O lugar de origem e de vivência condiciona ao poeta uma *performance* única, espaço e sujeito encontram-se. Desse espaço o poeta recebe uma energia que lhe possibilita uma criação poética singular, ligada à terra, de onde brota a poesia junto com o milho e o feijão, numa relação em que natureza e cultura se comunicam dialeticamente, como se percebe na seguinte estrofe do poema *Assaré*:

No meu sertão
[...]
Eu sou fio de Assaré,
Onde viveu meu avô,
Lugá do meu nascimento
Que fica no interiô,
De junto do Cariri.
Nasci e me criei ali,
[...]
(ASSARÉ, 2003, p. 123)

O lugar de origem do poeta carrega uma tradição, uma genealogia, uma história. Essa memória genealógica particular e social, inserida no espaço de *Assaré*, constituiu-se de uma referência para o eu lírico, convertendo-se numa forma de habitar, da qual fala Bachelard (2008). Habita-se o espaço não apenas geograficamente, mas através de uma ancestralidade, de uma memória familiar. Nesse sentido, cada indivíduo garante a continuidade e a reconstrução da memória do seu lugar de origem.

Percebe-se que Serra de Santana carrega uma concepção diferente de sertão nas poesias de Patativa, ampliando-se para além da ideia de seca, deserto e escassez. Segundo Melo (2011, p. 80), “o sertão se estende para muito além do espaço infértil, pobre, árido e áspero do deserto [...] o sertão apresenta-se, também, como lugar da riqueza e da fartura.” Dessa forma, a autora desconstrói a concepção unívoca do sertão enquanto espaço da seca. Evidencia-se essa desconstrução do sertão da seca no poema a seguir, pois o sertão assareense é diferente daquele que se consolidou no imaginário popular.

[...]
Quando há seca no sertão,
Que a crise se multiplica,
O meu Assaré não fica

Exposto a grande aflição,
Atrás de comprar feijão
Vêm comboieiros até
Lá da zona do Areré,
E não voltam sem o artigo,
Quem quiser ser meu amigo
Não fale mal de Assaré.
(ASSARÉ, 2003, p. 241)

A cidade de Assaré possui um clima tropical quente semiárido, inserida numa região de serras, na bacia hidrográfica do Alto Jaguaribe, tendo o rio dos Bastiões como principal e a Barragem de Canoas que abastece a cidade. Sua principal atividade econômica é a criação de bovinos e aves. Praticam-se também a agricultura de subsistência, como o cultivo do milho e do feijão. Além disso, há monocultura de algodão, piscicultura e artesanato.

A Serra de Santana em Assaré, por sua vez, assim é descrita por Carvalho (2011) como lugar idílico, sertão elevado, com muitas pedras, doze lagoas, algumas permanentes, chão fértil, energia elétrica, escola, ônibus escolar que conduz os mais adiantados para a sede do município e um posto telefônico que ostenta, em placa de bronze, o nome de Patativa do Assaré. Atualmente, tem a escola de ensino médio Patativa do Assaré.

Desse modo, considerando a sua localização geográfica, a rede hidrográfica, as condições climáticas, a atividade econômica, os serviços e estrutura, quando chega o tempo de estio, a cidade de Assaré não é castigada severamente pela seca, como ocorre em outras regiões do Ceará e do Nordeste. Ela, inclusive, atende as necessidades dos flagelados no período de estiagem, sendo que se constitui em outro sertão, diferente dos “sertões de areia seca rangendo debaixo dos pés. Os sertões de paisagens duras doendo nos olhos. Os mandacarus. Os bois e cavalos angulosos. As sombras leves como umas almas do outro mundo com medo do sol.” (FREYRE, 2004, p.45). Portanto, constrói-se uma outra representação para o sertão, desconstruindo a representação unívoca da seca, possibilitando uma nova abertura semântica para se compreender o que é o sertão nordestino.

3 | O SERTÃO DA SECA

No Brasil Colonial, a palavra sertão, passou a se referir ao interior, em oposição ao litoral. Os portugueses, quando aqui chegaram, inicialmente, não conseguiram desbravar o território além litoral, entendido como lugar de selvagens, do desconhecido, do estranho: a este lugar chamaram de sertão. No final do século XIX e início do XX, o conceito de sertão passa a ser ressignificado, associando-se à seca, principalmente depois da grande seca de 1915 que assolou a Região Nordeste do país, causando o movimento migratório dos habitantes do lugar em busca de

sobrevivência. Esse sertão da seca foi representado por Rachel de Queiroz na obra *O Quinze* (1930), em que uma família de sertanejos é forçada violentamente, pela estiagem, a abandonar sua terra em busca de sobrevivência. É representado também pictoricamente por Candido Portinari na série *Retirantes*, compostas por obras como *Retirantes*, *Criança Morta e Enterro na Rede*. O poema que segue mostra essa ideia que circula no imaginário popular.

A Triste Partida

Setembro passou, com outubro e novembro,
Já tamo em dezembro.

Meu Deus, que é de nós?

Assim fala o pobre do seco Nordeste,

Com medo da peste,

Da fome feroz.

[...]

Apela p'ra maço, que é o mês preferido

Do Santo querido,

Senhô São José.

Mas nada de chuva! Tá tudo sem jeito,

Lhe foge do peito

O resto da fé.

[...]

Em riba do carro se junta a fãmia;

Chegou o triste dia,

Já vai viajá.

A sêca terrive, que tudo devora,

Lhe bota pra fora

Da terra natá.

[...]

(ASSARÉ, 2003, p. 51-52)

Para Melo (2011, p.79), “o deserto, a aridez é apenas uma das múltiplas facetas do sertão. Certamente aquela que ficou mais marcada no imaginário social. Costuma-se associar o sertão, mais comumente, apenas aos espaços áridos e pobres, sobretudo do Nordeste”. Neste poema, um dos mais conhecidos de Patativa, que tornou-se emblemático na voz de Luiz Gonzaga, revela-se uma faceta do sertão: a aridez, o deserto, a seca. A voz lírica narra a saga de uma família que é expulsa da sua terra pela seca que castiga o sertão, empreendendo uma viagem em direção ao Sudeste para a cidade de São Paulo, vista como a terra prometida. Entretanto,

ao chegarem à cidade, tornam-se escravos do capitalismo, acumulando dívidas que jamais pagarão, perdendo a esperança de um dia regressar a sua terra natal.

Essa representação espacial do sertão tornou-se hegemônica, passando a habitar o imaginário do brasileiro a tal ponto, que se transformou em caricatura e estigma, como se este fosse o único sertão. Como confirma Vicentini (2007, p. 195),

Esses outros usos e nomenclaturas fizeram com que a palavra sertão se aliasse muito mais à seca nordestina que a qualquer outra região do país, implantando certo monopólio de sentido que, desde Euclides da Cunha, tentava se firmar e que os meios de comunicação de massa acabaram por determinar. Hoje, sertão é muito confinado ao Nordeste do país.

Seguindo esse monopólio de sentido que atrela sertão à seca, o eu lírico assim desenha esse sertão: *seco, com peste, a fome é feroz, só [sol] bem vermêio, sem chuva, sem fé. É hostil, não tem água e o sol é escaldante, é assolado pela fome e pelas doenças; a esperança, única coisa que o sujeito poético ainda possui, vai morrendo à medida que os meses passam e não cai nenhuma gota de água, com isso lhe foge do peito/O resto da fé, até esvair-se completamente e nada sobrar. Ante esse quadro, o sertanejo decide: ficar e morrer ou sair e tentar sobreviver porque a natureza está decidida a expulsá-lo ou matá-lo. Nesta luta entre o homem e o meio, só tem um vencedor, por isso, o sertanejo decide sair com a família rumo a São Paulo, em busca de esperança.*

[...]

Chegaro em Sã Palo – sem cobre, quebrado.

O pobre, acanhado,

Procura um patrão.

Só vê cara estranha, da mais feia gente,

Tudo é diferente

Do caro torrão.

[...]

Distante da terra tão sêca tão boa,

Exposto à garoa,

À lama e ao paú,

Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo,

Vivê como escravo,

Nas terra do Sú.

(ASSARÉ, 2003, p. 54)

São Paulo, em pleno desenvolvimento urbano e industrial, necessita de mão-de-obra para ser construída. Dessa forma, o sertanejo, ao chegar com a família encontra logo emprego. Entretanto, o trabalho torna-se numa forma de aprisionamento, uma escravidão moderna. O sujeito poético sente profunda tristeza e saudade da terra natal que *as água do oio/ Começa a caí, porque sua terra mesmo tão seca, era tão boa; agora, ele já acumulou tanta dívida que não pode mais regressar. E, assim,*

finaliza-se o poema, em forma de lamúria: *Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo, / Vivê como escravo, / Nas terra do Sú.*

4 | O SERTÃO EM OPOSIÇÃO À CIDADE

O sertão identifica-se também com o campo, contrapondo-se ao espaço urbano. Na poética de Patativa do Assaré também se percebe essa representação:

No meu Sertão
[..]
Lá no sertão de onde eu venho,
Inté hoje não chegou
Buzina de caminhão
Nem apito de motô;
A vida é bem sossegada,
Sem barúio e sem zoadada,
Por isso eu faço questão
De não morá na cidade,
Foi sempre minha vontade
Vivê e morrê no sertão.
[..]
(ASSARÉ, 2003, p. 124)

De acordo com Melo (2011, p. 79), “O sertão contém o deserto e muitos outros espaços repletos de diferentes paisagens, lugares, territórios”. Desse modo, o sertão apresenta-se nesse poema como um espaço em oposição à cidade. É um lugar onde o tempo transcorre lentamente e o progresso ainda não chegou, como diz o eu lírico: *Inté hoje não chegou/ Buzina de caminhão/Nem apito de motô*. Caminhão, carro ou automotores, no geral, ainda não haviam chegado à região que se utilizava de animais (jumento, cavalo) como meio de transporte, ou tracionados para transportar cargas. A cidade contempla o progresso, a mecanização, a industrialização, a urbanização e a tecnologização. É o espaço do homem “civilizado”. Entretanto, o eu lírico não vê na cidade o melhor lugar para viver, sua preferência é pelo sertão, entendido como o interior, o campo, a zona rural.

Enquanto muitos enxergam a cidade como o modelo de sociedade civilizada, o eu poético encontra nela contradições e desumanidade. Por exemplo: o carro, que por um lado, reduziu o tempo de deslocamento espacial; por outro, produziu um fluxo intenso de veículos, acarretando consequências como a poluição e as mortes decorrentes de acidentes, dentre outras coisas.

A cidade também é percebida como um lugar barulhento, apresenta uma *zoadada mardita*, com *buzina de motô* e *apito de caminhão*. É um espaço de intranquilidade, de desassossego, enquanto o sertão é lugar de calma. Neste, o som que domina

é o da natureza: o canto dos pássaros, o som do vento, da cantoria, da viola, que liga o sujeito ao que há de mais profundo, a sua natureza, trazendo-lhe alegria, paz e felicidade.

O campo evoca uma resposta sentimental, em que o valor se estabelece pela antítese, isto é, o valor do campo (sertão) se constrói à medida que se opõe a sua anti-imagem, a cidade. Neste sentido, na poética de Assaré, sertão e cidade constituem-se pelo antagonismo, formando pares diametralmente opostos, tais como, antigo/moderno, selvagem/civilizado, atraso/progresso, produção rural/industrialização, antigas/novas tecnologias. Nessa relação antitética, o eu poético marca sua posição, constituindo-se como um homem do sertão, que tem suas raízes no campo, sendo este o seu espaço a partir de onde se compreende como sujeito e comunica, através da linguagem e da experiência, sua existência no mundo, construindo, desse modo, sua identidade sertaneja.

5 | O SERTÃO COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA

No poema subsequente, representa-se o sertão como expressão artística de um povo.

Invocação a Leonardo Mota

[...]

No sertão, onde os violeiros
Cantam seus belos amores,
Compondo versos rasteiros,
Com rimas de várias cores.

No sertão, por onde outrora
Andaste, alegre e ditoso,
Escutando, à toda hora,
O som do pinho choroso.

[...]

(ASSARÉ, 2003, p. 16)

O espaço ultrapassa a noção de lugar físico. Segundo Luís Alberto Brandão (2013, p. 110), a voz literária “se descorporifica, desnaturalizando o espaço”. Dessa maneira, o espaço se subjetiviza, tornando-se um lugar de manifestação artística, carregado de valores e sentimentos, que transita entre o temporal e o atemporal. “Trata-se, portanto, de um espaço fundamentalmente subjetivo e movente, migrante, mutante, grafável e rasurável” (MELO, 2011, p. 66). Neste sentido, o eu lírico apresenta o sertão como um lugar de beleza estética, terra de violeiros, cantadores e poetas. Pinta-se outro quadro, mostra-se outra estética, a seca não é o tema central, mas sim a música, a poesia, a arte.

Apesar da não extinção da parte núcleo, os espaços desterritorializam-se. No processo rizomático, as linhas de segmentariedade distanciam-se da raiz e esboçam-se em multiplicidades cada vez mais para longe, rumo ao desconhecido, ou seja, a visão de território na modernidade, tanto em relação aos antigos quanto aos novos espaços tende a ser muito mais múltipla e descontínua. (SANTOS, 2013, p. 152).

A categoria de espaço, portanto, é ressemantizada. A noção de território como espaço mensurável estende seu campo semântico, tornando-se os espaços desterritorializados, ou seja, extrapolam a delimitação geográfica, física, concretamente acessível aos olhos e às mãos, surgindo novas possibilidades, desprendidas do caráter físico, ou que não se limita a ele. É nesse sentido que o sertão, antes entendido somente como espaço físico, torna-se lugar imaginário, desmaterializado, subjetivo. Desse modo, Patativa empreende ao sertão um caráter poético, conferindo-lhe um lugar estético que perpassa pela beleza, música e poesia.

Neste sentido, no poema *Invocação a Leonardo Mota*, a aridez da seca não é o foco do eu poético, e sim a poesia que nasce dela, a inventividade artística dos poetas, violeiros e cantadores sertanejos que encontram beleza na terra, poetizando-a com *rimas de várias cores* e cantando-a ao *som do pinho choroso*. “É possível, ainda, tomar o espaço não em função do que ele supostamente é, mas daquilo que é capaz de provocar.” (BRANDÃO, 2013, p. 111). Desse modo, a dor, a tristeza, os momentos difíceis transformam-se em força, luta, resistência, esperança, vida e poesia; surgem outros espaços que traduzem sentimentos e sensações do eu lírico, por isso, a subjetividade sobrepuja a geograficidade do sertão, sendo constitutiva das identidades sertanejas.

O sertão é o lugar onde habita a música corporificada na viola, na cantoria, no cordel, na poesia. Música vem de *musas*, que está diretamente relacionada ao divino, é um caminho para a reconexão com o *cosmos*, sublimação das adversidades existenciais. A música no sertão torna a vida mais leve, aplaca as dores, dá forças aos sertanejos para resistir às durezas da vida.

O violeiro faz o coração do sertanejo pulsar, cada toque acompanha a batida do coração, o ritmo da viola segue o ritmo da vida, criando uma sincronia entre quem toca e quem ouve, a fragmentação dilui-se no todo sonoro e rítmico, que torna-se uníssono. O canto que sai da boca do violeiro, ao som da viola, emana de alma para alma, fala ao coração dos seus irmãos, cria laços inquebráveis pelo tempo, conexões materiais e imateriais, profundidades melódicas na alma. É o canto da musa. Para Henrique Borralho (2016, p. 20), “as Musas exerciam o papel de ‘lembrar’ homens e mulheres que a vida não se encerra no plano da matéria, logo, as artes, as letras, se ocupariam da função, ainda que sopradas pelas Musas inspiradoras”. Neste sentido, a música, o canto, a viola e a poesia mostram aos sertanejos algo além do plano material, uma dimensão em que a beleza estética sublima a seca, a dor, a tristeza. Essas expressões estéticas são as vozes que relampejam, unificando céu e terra, vida e morte, alma e corpo, barro e água. E, dessa forma, os sertanejos

são concebidos e suas identidades se reconstruem, movidas pela subjetivação do espaço do sertão.

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que são várias as representações do sertão na obra *Inspiração Nordestina* (2003), de Patativa do Assaré. Uma delas envolve o sentido usual de lugar da seca entendido como o espaço que hostiliza o homem com as intempéries climáticas e questões político-sociais, o que se pode constatar no poema *A triste partida* em que o eu lírico é expulso de sua terra com sua família em virtude da estiagem, seguindo rumo a São Paulo.

Apresenta-se na obra, ademais desse, o sertão de Assaré, mas especificamente de Serra de Santana, sertão de terra fértil para o cultivo, cortado por rio e riachos, sertão das serras e vales, da fertilidade; verificou-se que se sobressai na poética de Patativa a sua relação afetiva, de enraizamento, com a terra natal, de modo que o sertão assareense torna-se parte constitutiva da subjetividade do eu lírico, por onde perpassam as recordações das suas vivências e seu sentimento de pertencimento a este espaço.

Na poética de Assaré, o sertão também se configura como um lugar de tranquilidade e calma em oposição à cidade, sendo um espaço feliz para se viver. Ele, também, revela-se como lugar de beleza estética, terra de violeiros, cordelistas, cantadores e poetas, ou seja, mostra-se como uma expressão artística de um povo, de forma que ajuda a superar as adversidades cotidianas do sertanejo, através das expressões artísticas.

Desse modo, o espaço desterritorializa-se, assumindo outras possibilidades para além da geograficidade, penetrando na subjetividade do eu poético. Além disso, ocorre uma ressemantização na representação do sertão, que se desprende do sentido habitual da seca, permitindo outras concepções, tais como lugar fértil, lugar de beleza estética e inventividade artística, de maneira que atua, em *Inspiração Nordestina*, diretamente no processo de construção da identidade sertaneja, porque o sujeito é interpretado a partir do seu espaço, o sertanejo vê-se no sertão, está no sertão e nele vive, de modo que se torna um “**SER-TÃO**”.

REFERÊNCIAS

ASSARÉ, Patativa do. *Inspiração Nordestina*. São Paulo: Hedra, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BORRALHO, Henrique (Org.). *Literatura, Filosofia, História e outras linguagens*. São Luís: Ed. Uema; Café & Lápis, 2016.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa poeta pássaro do Assaré**. Fortaleza: Editora Inside Brasil Ltda., 2000.

_____. **Patativa do Assaré: um poeta cidadão**. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

FEITOSA, Luiz Tadeu. **Patativa do Assaré: a trajetória de um canto**. São Paulo: Escrituras, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7 ed. rev. São Paulo: Global, 2004.

MELO, Adriana Ferreira de. **Sertões do mundo, uma epistemologia**. V.1. 2011. 117 f. Tese (Doutorado) Belo Horizonte: 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/MPBB-8PJKS3>>. Acesso em: 11 maio. 2018.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. **Literatura e memória entre os labirintos da cidade: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal**. 2013. 181f. Tese (Doutorado). Recife: 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/11548/Tese%20SILVANA%20MARIA%20PANTOJA%20DOS%20SANTOS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

VICENTINI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v.10, n.2, p. 187-196, jul./dez. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/3140>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

BLADE RUNNER E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: INTELIGÊNCIA LIBIDINAL E A LITERATURA DE FICÇÃO

Roseli Gimenes

Pós Doutora em Comunicação e Semiótica (COS PUC/SP) com a pesquisa “Inteligência Libidinal”. Doutora em Tecnologias da Inteligência e Design Digital - Processos Cognitivos e ambientes digitais - (TIDD PUC/SP). Mestre em Comunicação e Semiótica - Literaturas - (COS PUC/SP). Contato: roseligi@icloud.com

RESUMO: Apontar as relações entre cinema, psicanálise e literatura na análise de: *Blade Runner* e *Inteligência Artificial* enlaçadas em Philip K. Dick e Brian Aldiss. Freud com *A interpretação dos sonhos* e Lacan com seus estudos acerca do desejo. Não a Fantasia, mas a ficção científica. Nessa relação, os sintomas da cultura contemporânea com Lucia Santaella, *O corpo como sintoma da cultura*, e Yuval Harari com *Sapiens* e *Homo deus investigando* deificação, felicidade e imortalidade. O que obras e filmes mostrarão: o ser humano fabrica bonecos semelhantes a si na busca de eternizar sua imagem como os replicantes ou como o robô de *Inteligência Artificial*. Ao fim e ao cabo, a busca do desejo. Do desejo de ao menos continuar sonhando.

PALAVRAS-CHAVE: literatura de ficção, cinema, inteligência libidinal.

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca analisar as interações, convergências e conflitos entre as imbricações de literatura, cinema e psicanálise partindo do termo ‘inteligência’: artificial, emocional, coletiva, libidinal. Literatura e psicanálise mantêm relações bastante estreitas. A matéria básica de ambas é o elemento linguagem. Há uma fala e uma interpretação que as permeia. Há a cura, pela psicanálise, de um real sintomático que não se suporta mais pelas vias imaginárias. Como isso se dá? Por meio do simbólico. Em se falando, pode-se curar. Usando a linguagem. Assim, a literatura - pelo poeta - expressa-se no simbólico: no texto. Texto fala. Desde que Freud instaurou a psicanálise, ela vem permeando a análise de textos literários e a literatura tem dado contribuições generosas aos psicanalistas. E as relações entre cinema e psicanálise já começam pelo próprio escurinho do cinema: todas as imagens são grandes metáforas metonimizadas. Assim como no sonho: *flashes* metafóricos apontam um descondensar interminável de possibilidades de análise. Talvez o cinema possa ser a possibilidade do sonho de olhos abertos. Eis a soma das relações: literatura, cinema e psicanálise. Nessa relação, o estudo da semiótica psicanalítica que aponta, como

linha de pesquisa, as manifestações do inconsciente na contemporaneidade. Seu objeto de estudo são os sintomas da cultura, como apontado de acordo com Lucia Santaella em seu artigo de 2004, *O corpo como sintoma da cultura*, que compreende os processos de produção, de circulação e de consumo de significações na vida cotidiana, segundo o estilo de recalçamento próprio da presente época histórica. Os sintomas seriam os aspectos contraditórios do capitalismo global, que podem ser lidos, escutados e interpretados com o auxílio da semiótica aplicada e da psicanálise em extensão. A onipresença das mídias afeta a subjetividade, individual e coletivamente. O ser-no-mundo atual decorre da mediatização da existência, a ser entendida como um fenômeno irreversível, onde a tecnologia permite estruturar os processos sociais, culturais, políticos, econômicos e psíquicos de grande parte da população. Assim sendo, a realidade social construída pelos meios de comunicação define um campo de investigação privilegiado, pois ali se cruzam os aspectos simbólicos e imaginários da ideologia. Dentro das produções da indústria cultural, tem especial importância um tema abrangente, porém, específico. A sexualidade e suas representações, até pouco tempo atrás censuradas no Ocidente, fazem parte hoje das paisagens urbanas, de forma aberta. Tanta visibilidade, rapidamente integrada no dia a dia, na literatura, na propaganda, na televisão, no cinema, na internet, se apresenta como um fato consumado, a ponto de parecer banal. Mas nunca foi, nem poderia ser. Nessa indústria cultural insere-se o cinema como produção híbrida e que, desde *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) até o recente *Fragmentado* (M. Night Shyamalan, 2017) ou *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), tem trabalhado as questões não apenas da sexualidade, mas a tecnologia hoje vista como inteligência artificial. As relações triádicas de literatura, cinema e psicanálise estão muito bem trabalhadas no primeiro *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Nesse filme nos deparamos com a base literária de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968). Não se trata de transposição literária para o cinema, mas de uma base - de fato - de argumento para o filme de Scott. Basta um olhar ao título da obra de Dick para a percepção de como o sonho, principal referente freudiano, perpassa a questão da inteligência humana para a percepção robótica. Como se dão esses sonhos, sim, é trabalho de análise psicanalítica. Semelhante caso é o do filme *A.I. Artificial Intelligence* (A. I. Inteligência Artificial título no Brasil e em Portugal), uma ficção científica de Steven Spielberg lançada em 2001, a partir de um projeto de Stanley Kubrick, sobre a possibilidade da criação de máquinas com sentimentos. O roteiro criado por Spielberg foi baseado em um conto de Brian Aldiss chamado *Supertoys Last All Summer Long* (2001). Assim, são objetivos deste trabalho as relações frutíferas que a literatura gera em outros códigos, em outras linguagens, proporcionando aquilo que conhecemos como literatura comparada. Neste caso, especificamente, as relações entre literatura, cinema e psicanálise entremeadas pelos sintomas da cultura contemporânea, notadamente, a da Inteligência Artificial. Autores como Yuval Noah Harari, em suas recentes obras, *Homo Deus* (2015) e *Homo Sapiens* (2016),

apontam para o pensamento ético que se torna necessário neste momento. Dentro desse objetivo de relações que a literatura propõe, este trabalho marca a presença da psicanálise freudiana e lacaniana, assim como o cinema de trabalho envolvendo as questões da inteligência, notadamente a inteligência emocional, libidinal, artificial. Todas cabíveis em filmes ditos de ficção científica sem que necessariamente partam de obras literárias desse gênero.

O presente estudo começa por buscar os conceitos do que é inteligência, passando por observar mais profundamente o que é inteligência libidinal, caminhando por apontar as relações entre inteligência libidinal no cinema, para em seguida entrelaçar cinema, psicanálise e literatura de ficção e, finalmente, para tentar construir uma conclusão.

ENTENDENDO O QUE É INTELIGÊNCIA

Discutindo o termo inteligência, no sentido educacional e de aprendizagem, é possível o trabalho com as teorias de Piaget (1958). Para Piaget, a inteligência só existe na ação. Inteligência é uma propriedade da ação que maximiza o seu poder adaptativo.

Para Vygotsky (1994), há conceitos que se tornaram incontornáveis na área do desenvolvimento da aprendizagem. Um dos conceitos mais importantes é o de Zona de desenvolvimento proximal, que se relaciona com a diferença entre o que a criança consegue realizar sozinha (zona de desenvolvimento real) e aquilo que é capaz de aprender e fazer com a ajuda de uma pessoa mais experiente (zona de desenvolvimento potencial), representado por: adulto, criança mais velha ou com maior facilidade de aprendizado etc.

E, para Chomsky (2006), a linguagem é como um instinto. Ele é o primeiro linguista a revelar a complexidade do sistema e talvez o maior responsável pela moderna revolução na ciência cognitiva e na ciência da linguagem. Antes, as ciências sociais eram dominadas pelo behaviorismo, a escola de Watson e Skinner, que não estudavam os processos mentais e rejeitavam a existência de ideias inatas.

Discutindo a questão da inteligência emocional, apenas para entender o conceito, as clássicas teorias de Daniel Goleman (1995), considerado o pai da Inteligência Emocional. Ele é um psicólogo, escritor e PhD da Universidade de Harvard, nos Estados Unidos. O especialista foi o responsável por popularizar o conceito da Inteligência Emocional em todo o mundo por meio do livro *Inteligência Emocional*, publicado em 1986. Goleman ensina que o controle das emoções é essencial para o desenvolvimento da inteligência de um indivíduo.

Discutindo a questão da inteligência artificial, as teorias de John Searle (1984-1991) e Marvin Minsky (2006) são interessantes. A inteligência artificial nos interessa, particularmente, porque grande parte dos filmes analisados trata do tema.

Inteligência Artificial (IA) é um ramo da ciência da computação que se propõe a elaborar dispositivos que simulem a capacidade humana de raciocinar, perceber, tomar decisões e resolver problemas, enfim, a capacidade de ser inteligente.

Considerando o interesse deste trabalho, a teoria sobre inteligência libidinal, no entanto, é a que nos interessa.

INTELIGÊNCIA LIBIDINAL

Na questão da psicanálise em relação à inteligência, as teorias psicanalíticas de Freud (1975) e Lacan (1983) são o foco deste trabalho. Freud foi de fato um dos primeiros pesquisadores nas ciências cognitivas e um cognitivista consequente. O desconhecimento do interesse de Freud pelo pensamento e pelos fenômenos cognitivos levou seus sucessores a procurar, em diferentes autores, complementos àquilo que faltava nele. As tentativas de articulação ou de integração da teoria de Piaget à psicanálise situam-se nesse horizonte. São destinadas a permanecer como sínteses artificiais e ecléticas enquanto evitarem colocar claramente a questão das relações iniciais da psicologia de Piaget com a psicanálise. Essas relações foram bastante confirmadas, mas são como que recalçadas.

Particularmente, a questão de haver uma inteligência libidinal é estudar obras de Freud e Lacan – citadas – sobre o tema da libido. O que é libido? A palavra libido é de origem latina e significa desejo ou anseio. A libido é caracterizada como uma energia aproveitável para os instintos de vida. Segundo os estudos de Freud o ser humano possui uma fonte de energia distinta para cada um dos instintos gerais. Para Freud, a produção, o aumento, a diminuição, a distribuição ou o deslocamento da libido proporciona a possibilidade de se explicar os fenômenos psicosssexuais. A mobilidade é uma característica importante da libido, entendida como a facilidade de alternância de uma área de atenção para outra. Na área do desejo sexual a libido vincula-se a aspectos psicológicos e emocionais. A energia relativa aos instintos de agressão ou de morte não possuem uma denominação específica como a libido (instinto da vida). Essa energia supostamente tem os mesmos atributos da libido, porém Freud não chegou a elucidar essa questão. Ao estudar e definir o conceito de libido, Freud também definiu a catexia. Para esclarecer o que é a libido, Lacan, em dado momento do seu ensino, recorre à criação do mito dito da lâmina. É nesses termos que precisa o problema: a libido não é nenhuma coisa de fugaz, de fluido, ela não se reparte, nem se acumula, como um magnetismo, nos centros de focalização que lhe oferece o sujeito; a libido deve ser concebida como um órgão, nos dois sentidos do termo, órgão-parte do organismo e órgão-instrumento. Considerar a libido como um órgão, mesmo em referência à significação do falo, obriga a tomar algumas precauções. Lacan dirá que se trata de um órgão inapreensível ou de um falso órgão, mas essencial para compreender a natureza da pulsão. Como órgão, a libido é irreal. Irreal, previne Lacan, não é de modo algum imaginário. O irreal define-

se por se articular ao real de um modo que nos escapa, e é justamente isso que exige que a sua representação seja mítica, como a fazemos.

Considerando as relações entre inteligência e libido, o trabalho segue - em que pese explicar que a inteligência libidinal exigiria aprofundamento teórico¹ para especificar as relações entre a inteligência libidinal e o cinema, objetos cinematográficos que estudamos aqui.

INTELIGÊNCIA LIBIDINAL E O CINEMA

Para a análise dos filmes *Blade Runner* e *Inteligência Artificial* observamos a semiótica e a psicanálise, levando em conta a obra de Lucia Santaella (2001) e de Christian Dunker e Ana Lucília Rodrigues (2016) Christian Dunker, Ana Lucília Rodrigues e Henrique Senhorini (2016). Santaella diz que assim como no cotidiano encontramos comumente signos em que há misturas entre as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade – sendo raro o signo genuíno com uma delimitação clara de uma única categoria – também as linguagens híbridas são predominantes em detrimento das linguagens puramente sonoras, visuais e verbais. Ana Lucília explica que se há uma analogia entre o que acontece na vida e o que acontece nos filmes, há uma homologia entre o que acontece nas construções dos filmes e o que acontece na sessão psicanalítica. Uma homologia na relação de produção. É a biologia comparada que possui o conceito de homologia que significa algo igual, mas diferente, igual porque compartilha uma origem evolutiva comum, diferente porque passou por um processo de evolução. Em síntese, homologia quer dizer semelhança de estrutura e de origem. Os problemas representados pela edição, montagem, roteiro, escolha de enquadres, planos e sequências, definição de trilhas e filtros não constituem apenas um como se analógico ou alegórico, que nos permitiria dizer que a experiência do tratamento psicanalítico é como um filme, no sentido em que se poderia dizer que ela é como uma viagem, como um jogo de xadrez ou de *bridget* ou como um teatro.

Não se pode esquecer que a linguagem do cinema é contemporânea à linguagem do cinema, ambos são filhos do século XX. O cinema entendido como campo de formação de problemas formais sobre a subjetividade e como linguagem, narrativa e discurso sobre suas modalidades de sofrimento. A psicanálise entendida não só como teoria do funcionamento psíquico, mas como método clínico de tratamento e experiência ética de transformação. A articulação entre cinema e psicanálise leva a procedimentos clínicos inerentes à escuta psicanalítica. A contemporaneidade histórica dessas linguagens apresenta características específicas que permitem pensar criticamente seus conceitos.

1. A questão do estudo sobre Inteligência Libidinal é foco do pós doutoramento em Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo de Roseli Gimenes. Significa dizer que a inteligência libidinal está em fase de construção teórica.

Cinema e psicanálise teriam muito a dizer. A psicanálise se serve da ficção cinematográfica. O cinema pensa criticamente a linguagem psicanalítica. Significa dizer que o cinema em sua relação com a psicanálise trabalha também, portanto, a inteligência, os signos de linguagem, no caso, a inteligência libidinal.

Os filmes aqui estudados levam-nos a pensar em inteligência libidinal. Ambos são obras de ficção, no sentido da ficção científica. Tratam de temas, sim, do nosso tempo, caso da inteligência artificial. Convivemos com portas de geladeiras com inteligência artificial. Com luzes que se acendem a comandos de voz. Sistemas que funcionam por retinas. O que chamamos de internet das coisas (IoT), uma rede de objetos físicos, veículos, prédios e outros que possuem tecnologia embarcada, sensores e conexão com rede capaz de coletar e transmitir dados. Vale dizer, então, que os filmes que estudamos abordam temas estudados pela ciência, mas não totalmente comprovados à época de sua elaboração e praticados no cotidiano. A IoT é uma realidade cotidiana, mas quando esses filmes foram realizados ainda eram temas tratados utopicamente e também com base em obras literárias de ficção científica. Sabemos que a ficção científica antecipa muitas das práticas que em futuro próximo se realizam. Nesse sentido, *Blade Runner* é de 1982 e aponta seres humanos em busca de replicantes, ou seres sintéticos, criados à semelhança humana que se rebelam em dado momento. Na década de 80 a inteligência artificial já era estudada há pelo menos trinta anos, mas não significa que replicantes fossem reais. Ainda que *Inteligência Artificial*, de Spielberg, seja de 2001, bem mais recente, aborda a criação de robôs à semelhança humana. Sim, eles existiam nos anos 2000, mas não dotados de inteligência, diríamos libidinal, e emoção como humanos são.

INTELIGÊNCIA LIBIDINAL, CINEMA E LITERATURA DE FICÇÃO

Se retomarmos os conceitos acima, é possível estabelecer uma triádica relação: semiótica(signos - linguagem)psicanalítica(libido), cinema (objetos de estudo fílmicos) e a literatura de ficção. Partindo do princípio de que já abordamos o termo inteligência e sua relação com a psicanálise e o cinema, tratamos agora de relacionar ambos à literatura. No caso, a literatura de ficção.

A semiótica, parece evidente aqui, é a ciência dos signos e, portanto, analisar um filme significa analisar uma linguagem cinematográfica, um signo. Esse signo é percebido pela comunicação, por sintomas que provoca, pela sensação de, estando em uma sala de projeção, uma sessão psicanalítica. Esse escuro do cinema e esse escuro lugar da análise. Nessa análise, o investigar da inteligência da libido, da inteligência envolvida com o desejo.

Particularmente, são filmes de ficção científica, mas que trabalham essa questão de saber quem somos, o que é feito de nós no olhar de um outro. Esse outro um replicante ou um robô. De que desejos falam? Não será desejo essa literatura de

ficção científica? Um projeto futuro de exploração de nossos desejos? Um sintoma da cultura de nossos tempos, de todos os tempos.

Esses dois filmes partem de obras literárias também elas de ficção científica. Afinal, o que é uma ficção científica? Carl Freedman (2000) traça as relações fundamentais e principalmente não examinadas entre os discursos da ficção científica e da teoria crítica, argumentando que a ficção científica é (ou deveria ser) um gênero privilegiado para a teoria crítica. Ele afirma que não é por acaso que o aumento do interesse acadêmico em ficção científica desde os anos 1970 coincide com o auge da teoria literária e que, do mesmo modo, a ficção científica é uma das áreas mais teoricamente informadas da profissão literária. As leituras ampliadas de romances de cinco dos mais importantes autores modernos de ficção científica ilustram a afinidade entre a ficção científica e a teoria crítica, concentrando-se em cada caso em um grande romance que ressoa com preocupações próprias da teoria crítica. Já dissemos, a ficção científica se baseia em grande parte em escrever sobre mundos, futuros e cenários alternativos possíveis e de maneira racional. Diferentemente da fantasia, no contexto narrativo da ficção científica encontramos elementos imaginários, inspirados em fatos reais ou do passado, que estão cientificamente estabelecidos ou postulados por leis e princípios científicos, ainda que o enredo permaneça imaginativo.

O filme *Blade Runner* (1982) é inspirado, baseado, no romance *Do androids dream of electric sheeps* (1968), de Dick. O autor colocou à obra o subtítulo *Blade Runner - perigo iminente* que remete imediatamente ao título do filme de Scott. Trata-se, quase como no filme, de um caçador de andróides em crise moral. É um romance de ficção científica do escritor norte-americano Philip K. Dick, publicado pela primeira vez em 1968. O romance é ambientado em uma pós-apocalíptica São Francisco em que a vida terrestre foi bastante prejudicada pela guerra nuclear global. A maioria das espécies animais está ameaçada ou extinta por envenenamento por radiação extrema, de modo que possuir um animal é agora um sinal de status e empatia, uma atitude encorajada em relação aos animais. O enredo principal segue Rick Deckard, um caçador de recompensas, que é encarregado de aposentar, matar, seis andróides modelo Nexus-6 que escaparam. Uma trama secundária segue John Isidore, um homem que auxilia os andróides fugitivos. Em conexão com a missão de Deckard, o romance explora a questão do que é ser humano. Ao contrário dos humanos, diz-se que os andróides não possuem empatia. Muito se especulou a respeito do personagem (Deckard) no sentido de que ele se apaixonaria pela replicante com quem trabalha o que sugere ao novo *Blade Runner 2049* - também baseado no livro - (2017), de Denis Villeneuve, essa ideia de um filho do casal. A criança surgida de humano e não humano que sobrevive como a escolhida que deve ser caçada porque prova a falha do sistema.

Inteligência Artificial (2001), de Spielberg, também tem como base a obra *Supertoys last summer long and other stories* (2001), de Brian Aldiss, publicada

inicialmente em 1969, contemporânea à obra de Dick. A obra de Aldiss ocorre em um futuro distópico em que apenas 1/4 da população superlotada do mundo é alimentada e vive confortavelmente, as famílias devem pedir permissão para ter filhos. Monica Swinton vive com seu marido Henry e seu filho David, com quem ela se esforça para se relacionar. Ela procura ajuda de Teddy, uma espécie de companhia de brinquedo robô, para tentar entender o porquê ela se sente incapaz de se comunicar com David, muito menos sentir compaixão por ele. David também pergunta a Teddy se sua mãe realmente o ama e se pergunta se ele é realmente real. Ele tenta escrever cartas para explicar como se sente em relação à mãe e ao conflito interno que enfrenta, mas todas as suas cartas permanecem inacabadas. Enquanto isso, a história salta para Henry Swinton, que está em uma reunião com uma empresa da qual ele é associado, conhecida como Synthtank. Eles estão discutindo formas de vida artificial e seres bio-eletrônicos para desenvolvimentos futuros. Ele discute que a nova IA (Inteligência Artificial) sob produção finalmente resolverá os problemas da humanidade com a experiência de isolamento pessoal e solidão. Monica Swinton descobre as cartas inacabadas de David que retratam falas sobre amor e um ciúme de desprezo por Teddy, a quem Monica sempre pareceu se conectar mais do que com o próprio David. Mônica fica horrorizada com as cartas, mas feliz quando Henry chega a casa e ela é capaz de compartilhar com ele que a família foi escolhida pelo Ministério da População para dar à luz uma criança. Nesse momento revela-se que David é um humano artificial, usado como substituto de uma criança real. Monica confidencialmente diz a Henry que David está tendo problemas verbais de mau funcionamento e deve ser enviado de volta à fábrica imediatamente. A história termina com David pensando no amor e no calor de sua mãe, inconsciente do que vai acontecer a seguir. O menino -robô- é abandonado e o irmão natural passa a ter o amor da mãe, amor que é o maior desejo de David.

As duas obras, assim como os dois filmes, apontam na direção de um tema caro: o desejo. Em ambos, há personagens buscando o desejo. Seja o desejo de ser amado do menino-robô, David, seja o desejo de encontrar a moral perdida que também se revela na busca de um amor. David e Deckard não se importam com a inteligência artificial de que são providos ou que povoa os replicantes. Ambos desejam uma outra inteligência que leve ao amor: a inteligência libidinal. Humana ou não.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, como Harari (2016) preconiza, o ser humano buscará a deidade, a felicidade e a imortalidade. Assim, o ser humano, à semelhança divina, quer tornar-se deus, não apenas estar à semelhança. Momentos de felicidade já não bastam aos seres, ele quer ser sempre e eternamente feliz. Pensa que sendo deus isso será possível.

A imortalidade de espelhar-se em criação de obras, do fato de ter filhos ou de plantar uma árvore também não mais o satisfaz. Ele quer exatamente a imortalidade de seu corpo, quer fugir à morte. Busca essas três coisas, esses desejos, com base na inteligência. O ser é inteligente para criar o impossível. O impossível, evitar a morte, ser feliz, ser deus. Deuses, já o tentaram ser os povos antigos, como os egípcios que assim se designaram com toda sorte de felicidade que os deuses possuem. Bens, tudo o que se pode obter. Imortalidade em túmulos que os cobriram. Mas seus corpos pereceram, ainda que considerassem que haveria continuidade da vida no além túmulo e, por isso mesmo, levaram para sua última morada terrena muitos bens e seus escravos que os serviriam nessa outra vida. No entanto, para a ciência de até então, seus corpos mumificados pereceram. Eis o atual Egito para mostrar que esses deuses não retornaram e a riqueza que detinham virou pó. Então, a inteligência de que dispunham não lhes proporcionou o resultado que seus desejos buscavam. No século XXI, porém, a inteligência agora tomada como artificial poderia dar conta desse desejo de real imortalidade, deidade e felicidade?

Se tomarmos a ficção científica, que sempre tem base no conhecimento – ou na inteligência – de sua época, voltamos os olhos ao cinema, especificamente, aquele cinema de ficção que vai a busca desses desejos de imortalidade, deidade e felicidade, podemos pensar que a inteligência artificial poderá nos prover de tudo isso? Mesmo os mais antigos filmes baseados nos quadrinhos da ficção que criaram os super heróis estão nessa busca. Mas sempre algo escapa, falha. Vejamos, o super homem é imortal desde que não se choque com a criptonita. É um deus capaz de tudo. E a felicidade? Ele não a tem porque só a obtém em poucos momentos na figura de seu homônimo humano, Clark Kent. É deus, é imortal, mas é infeliz em sua solidão. Para completar o trinômio, todos os demais teriam que ser também imortais e deuses, mas a unicidade também é um tanto a felicidade de saber-se o único na espécie. Quanto de inteligência artificial será necessária? Para todos? Se é verdade possível que poderemos transformar com máquinas qualquer condição de água em potável, se poderemos construir campos verticais com uma agronomia inteligente, se a medicina preventiva nos salvará com nanos robôs de todos os males, qual será a vantagem em ser extremamente feliz se todos os outros também o forem?

Finalmente, não seria talvez interessante que a inteligência emocional ou artificial se voltassem à inteligência libidinal? O que seria essa inteligência, se ela o fosse? Como daria conta, se é que precisaria dar conta, de nossos desejos de deidade, imortalidade e felicidade? Como seria um robô com sua inteligência artificial se nele se concebesse uma inteligência libidinal? O filme *AI Inteligência Artificial* dá-nos uma pequena amostra quando apresenta um menino – máquina- brinquedo que, exatamente, sofre ao se deparar com tantos outros iguais a ele no laboratório de seu criador. Ele diz, “eu sou um menino!”. Todos os demais dizem a mesma coisa. O encanto, ainda que passageiro, ser-lhe-á dado a um toque de magia da fada azul. Um ínfimo momento de prazer com a mãe que o toma como seu menino e lhe diz,

“eu te amo”. Eis a energia da libido. Como tê-la? Como ter essa inteligência libidinal?

REFERÊNCIAS

ALDISS, Brian. **Supertoys last all summer long and other stories**. United Kingdom: St. Martin's Press, (1969) 2001.

ALVES, Gabriel. A inteligência superior. Quando irá a máquina superar os humanos? **Jornal Folha de São Paulo** (Caderno Ilustríssima), 17 abr. 2016, p 4.

BODEN, Margaret A. What is artificial intelligence? In: **Artificial intelligence and natural man**. Brighton, UK: Harvester, 1977.

BOSTROM, Nick. **Superintelligence-paths, dangers, strategies**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

CESAROTTO, Oscar. “Cultura e repressão”. Recalque a partir de Freud, Reich e Lacan, e os aparelhos ideológicos do Estado, ou Cultura. **Conexão Lacaniana**. Disponível em: <[https://www.google.com.br/#q= “Cultura+e +repressão ”.](https://www.google.com.br/#q=Cultura+e+repress%C3%A3o)+Reca lque+a+p artir+d e+Freud,+ Reich+e+Lacan,+e+os+aparelhos+ideol%C3%B3gicos+do+Estado,+ou+Cultura.+Conex%C3%A3o+Lacaniana>. Acesso em: 29 de março de 2016.

CESAROTTO, Oscar. **Idéas de Lacan**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

CHOMSKY, Noam. **Language and mind**. University Cambridge: New York, 2006.

DIAS, Miguel Patinha; PEREIRA, Elsa. **Literatura ensinará robots os fundamentos do comportamento humano**. Disponível em: <[https://www.noticiasaoiminuto.com/tech/546613/ literatura-ensinara-robots-os-fundamentos-do-comportamento-humano](https://www.noticiasaoiminuto.com/tech/546613/literatura-ensinara-robots-os-fundamentos-do-comportamento-humano)>. Acesso em: 7 de março de 2016.

DICK, Philip K. **Do androids dream of electric sheep?** New York: Ballantine Books. Publicado inicialmente em *Phillip K. Dick: Electric Shepard*, Norstrilla Press, 1968.

DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucília. **Cinema e Psicanálise – História, Gênero e Sexualidade**. São Paulo: Editora Nversos, 2016, (v 5).

DUNKER, Christian; RODRIGUES, Ana Lucília; SENHORINI, Henrique. **Cinema e Psicanálise – Afetos em Cena**. São Paulo: Editora Nversos, 2016, (v 6).

FELINTO, Erick. Os computadores também sonham? Para uma teoria da cibercultura como imaginário. **Intertexto**, Porto Alegre, UFRGS, v.2, n. 15, p 1-15, jul dez 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/4257>>. Acesso em: 20 de junho de 2016.

FERNANDES, Anita Maria da R. **Inteligência artificial: noções gerais**. Florianópolis: Visual Books, 2003.

FREEDMAN, Carl. **Critical theory and science fiction**. Connecticut: Wesleyan University Press, 2000.

FREUD, Sigmund. Psicopatologia de la vida cotidiana. **Obras Psicológicas completas**. vol 6. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FREUD, S.; BULLITT, W.C. **Thomas Woodrow Wilson, um estudo psicológico**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GIMENES, Roseli. **Inteligência Libidinal**. Palestra Café Lacaniano. Livraria da Vila, loja Fradique. 2 de abril de 2016.

GIMENES, Roseli. **Psicanálise e Cinema**. O cinema de Almodóvar sob um olhar lacanianamente perverso. 2a. edição. São Paulo: Scortecci, 2012.

GIMENES, Roseli. **Sam and the Chinese Room**. In: ICAI 2015. ARABNIA, H. R *et al* (Editors). vol II, Las Vegas, NV, USACSREA. Press, 2015. pp 427-432. Disponível em: <<http://www.worldacademyofscience.org/worldcomp15/ws/conferences/icai15.html>>. Acesso em: 1 de maio de 2017.

GIMENES, Roseli. **Inteligência libidinal. Como seria se fosse?** Projeto de pós doutoramento em desenvolvimento sob supervisão de Oscar Cesarotto no programa de Comunicação e Semiótica da Puc de São Paulo.2018.

GOLEMAN, Daniel. **Inteligência emocional**: a teoria revolucionária que define o que é ser inteligente. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GONZAGA, Yuri. **Android cria rival 'inteligente' do WhatsApp**. Jornal Folha de São Paulo (Caderno Mercado), 18 mai. 2016, p A22.

HARARI, Yuval Noah. **Homo Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens**. Uma breve história da humanidade. Porto Alegre: L&PM, 2016.

JOHNSON, Steven. **Como chegamos até aqui?** A história das inovações que fizeram a vida moderna possível. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

KURZWEIL, Ray. **The age of Spiritual Machines**. New York: Viking Press, 1999.

LACAN, Jacques. Psicanálise e Cibernética. In: **Seminário 2 - O eu na teoria e na prática da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

LEVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. 2a. edição. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993.

MINSKY, Marvin. **The emotion machine**. New York: Simon & Schuster, Touchstone Book, 2006.

MOGNON, Mateus. **Microsoft se desculpa por criar robô que aprendeu a ser racista e misógino com a internet**. Disponível em: <<http://adrenaline.uol.com.br/2016/03/26/41130/microsoft-se-desculpa-por-criar-robo-que-aprendeu-a-ser-racista-e-misogino-com-a-internet/>>. Acesso em: 10 de julho de 2016.

NOTH, Winfried. Máquinas semióticas. **Galáxia** 1: 51-73, 2001. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1057/694>>. Acesso em: 9 de julho de 2016.

NOTH, Winfried. Os signos como educadores. Insights peirceanos. **Teccogs: Revista Digital de tecnologias cognitivas**. n. 7, jan-jun, 2013. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/edicao_completa/teccogs_cognicao_informacao-edicao_9-2014-completa.pdf>. Acesso em: 29 de março de 2016.

NOVAES, Adauto (org). **O homem máquina**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

PENROSE, Roger. **A mente nova do rei**. São Paulo: Campus, 1997.

PIAGET, Jean. **Psicologia da inteligência**. São Paulo: Fundo da Cultura, 1958.

ROBINSON, Gregory; RIEGLER, Bridget. **Cognitive psychology**. Applying the science of the mind. Boston, MA: Pearson, 2004-2009.

ROBINSON, William S. The Turing Test. In: **Computers, minds & robots**. Philadelphia, PA: Temple University Press, 1992.

SALINAS, Fernando. **Palestra sobre o filme 2001: uma odisseia no espaço**. CELP FFLCH USP, 2016.

SANTAELLA, Lucia *et al.* Desvelando a internet das coisas. In: **Revista Geminis**. UFSCAR, São Carlos, SP, ano 4, v 1, n 2, 2013.

SANTAELLA, Lucia; LEVY, Pierre. **Imaginando o futuro da inteligência coletiva**. Disponível: <<http://portal.eusoufamecos.net/imaginando-o-futuro-da-inteligencia-coletiva/>>. Acesso em: 1 de maio de 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. Sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Novos desafios da comunicação**. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R5-Lucia.pdf>>. Acesso em: 1 de maio de 2017.

SAORIN, Diana. **Inteligência Artificial através da história do cinema**. Disponível em: <<http://br.blogthinkbig.com/2015/06/14/inteligencia-artificial-atraves-da-historia-do-cinema/>>. Acesso em: 1 de maio de 2017.

SCHANK, Roger C; ABELSON, Robert P. **Scripts, plans, goals and understanding**. An inquiry human knowledge structures. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers, 1977.

SCHANK, Roger C; KASS, Alex. Knowledge representation in people and machines. In: ECO, Umberto; *et al* (Eds). **Meaning and mental representations**. Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1988.

SEARLE, John. Can computers think? In SEARLE, J. **Minds, brains and science**. London: Penguin, 1984-1991.

SEARLE, John. **Mente, cérebro e ciência**. Lisboa: Edições 70, 1984.

SEARLE, John. Minds, brains and programs. In: BODEN, Margaret A. **The philosophy of artificial intelligence**. Oxford: Oxford University Press, 1990-2005.

SORDI, Regina Orgler. **A contribuição da inteligência: Uma abordagem psicanalítica**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/prc/v18n3/a07v18n3.pdf>>. Acesso em: 1 de maio de 2017.

STRATHERN, Paul. **Turing and the computer**. Londres: Arrow Books, 1997.

TEIXEIRA, João de Fernandes. **Inteligência artificial: uma odisseia da mente**. São Paulo: Paulus, 2009.

TEIXEIRA, João de Fernandes. **Peirce, os signos e a inteligência artificial**. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/peirce-e-a-inteligencia-artificial.html>>. Acesso em: 1 de maio de 2017.

TELLES, Sérgio. **O psicanalista vai ao cinema**. São Paulo. Casa do Psicólogo, 2012.

VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

WATSON, John B. **Behavior: An introduction to comparative psychology**. New York: Holt, 1914

DECADÊNCIA: UM PONTO DE INTERSECÇÃO ENTRE *CIDADES MORTAS* DE MONTEIRO LOBATO E *MALHADINHA* DE JOSÉ EXPEDITO RÊGO

Elimar Barbosa de Barros

Universidade Estadual do Piauí – UESPI
Oeiras-PI

José Wanderson Lima Torres

Universidade Estadual do Piauí – UESPI
Teresina-PI

RESUMO: Este artigo analisa comparativamente aspectos da obra *Cidades Mortas* de Monteiro Lobato e do romance *Malhadinha*, do escritor piauiense, José Expedito Rêgo, sobretudo quanto ao ponto de intersecção temática. O estudo se fundamentará, principalmente, pela abordagem teórica do *dialogismo* proposta por Bakhtin (2010) para quem uma obra se aproxima de outra pelo gênero, estilo, época, temática, dentre outros pontos. Embora se trate de narrativas escritas em contextos diferentes, e mesmo não havendo em *Malhadinha* nenhuma referência direta à obra de Lobato, é possível perceber, em ambas, o predomínio da temática da decadência de cidades interioranas e consequente declínio moral dos personagens. Estas se encontram, muitas vezes, frustradas, sem perspectiva de vida próspera no espaço onde vivem. Pageaux (2011) pontua que a análise comparatista estabelece diálogos entre literaturas, culturas e tem como elemento essencial “o fator

diferenciador”. Esta pesquisa pretende, pois, relacionar as obras citadas para que, discutindo a tônica da decadência, identifiquem-se os possíveis *elementos diferenciadores* que revelam, em cada contexto, as particularidades de sentido do ponto de intersecção que as une. **PALAVRAS-CHAVE:** (Dialogismo, Literatura Comparada, Cidades Mortas; Malhadinha)

DECADENCE: A POINT OF INTERSECTION BETWEEN DEAD CITIES OF MONTEIRO LOBATO AND MALHADINHA JOSÉ EXPEDITO RÊGO

ABSTRACT: This article aims to analyze comparatively aspects of the work *Dead Cities* of Monteiro Lobato and the novel *Malhadinha*, by the writer Piauí, José Expedito Rêgo, especially as to the point of intersection. The study will be based, mainly, by the theoretical approach of dialogism proposed by Bakhtin (2010) for whom one work approaches another by the genre, style, time, thematic, among other points. Although there are written narratives in different contexts, and even though there is no direct reference to Lobato's work in *Malhadinha*, it is possible to perceive in both the predominance of the theme of the decadence of interior cities and consequent moral decline of the characters. These are often frustrated, with

no prospect of a prosperous life in the space where they live. Pageaux (2011) points out that comparative analysis establishes dialogues between literatures, cultures and has as essential element “the differentiating factor”. This research aims, therefore, to relate the cited works so that, discussing the tonic of decay, identify the possible differentiating elements that reveal, in each context, the particularities of sense of the point of intersection that unites them.

KEYWORDS: (Dialogism, Comparative Literature, Dead Cities, Malhadinha)

1 | CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nos contos que compõem a obra *Cidades Mortas* de Monteiro Lobato é recorrente a temática da decadência de cidades e do homem no interior do Brasil, no início do século XX, tendo como cenário principal a região do Vale do Paraíba. O presente trabalho faz um estudo comparativo a respeito dessa temática, verificando como a mesma aparece no romance *Malhadinha* do piauiense José Expedito Rêgo, no qual se percebe a tônica de uma cidade em declínio e personagens sem perspectiva de realização pessoal ou profissional.

De acordo com o dialogismo bakhtiniano (2010), uma obra se aproxima de outra, pelo gênero, estilo, época, temática, dentre outras possibilidades. Conforme Pageau (2011), a análise comparatista estabelece diálogos entre literaturas, culturas e tem como elemento essencial “o fator diferenciador”.

Desse modo, iluminado pela teoria de Bakhtin (2010) sobre o dialogismo no romance e pela abordagem de Pageaux (2011) sobre o comparatismo, este trabalho estabelece relações entre as obras citadas tendo a temática como elemento principal dessa aproximação. Apoiado, ainda, nos postulados de Otávio Paz (2005) sobre inovação e modernidade e na abordagem de Candido (2009) sobre literatura e sociedade discutimos a hipótese de que a temática da decadência aproxima as duas obras; e, por meio dela, se identifica o “fator diferenciador” de natureza “dialetizada”, por ser ao mesmo tempo, traço de modernidade em ambas as obras.

Nessa abordagem, os objetos principais são os contos *Cidades Mortas*, *A vida em Oblivion* e *Um homem de consciência* da obra de Lobato; e *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo, com o olhar especialmente voltado para os acontecimentos relacionados à trajetória de vida da personagem Nelson.

2 | ANCORAGEM TEÓRICA

A abordagem comparativa dos estudos literários é um método relativamente novo, marco inicial - século XIX. Esse método comparativo não é exclusivo da literatura, já que, conforme Steiner (2001, p. 151). “[T]odo ato de recepção, em linguagem, em arte e em música é um ato comparativo”. Por esse viés, sempre que o leitor entra em contato com uma obra que lhe seja nova, ele busca nela traços

familiares que lhe permita conhecê-la, compreendê-la.

Em literatura, segundo Pageaux (2011) a análise comparativa não tem como prioridade a “comparação” em si, como atividade cognitiva elementar, mas visa, em princípio, estabelecer relações; refletir sobre os diálogos entre literaturas, culturas; observar pontos convergentes e divergentes. Para se desenvolver esse tipo de estudo, o elemento essencial, de acordo com Pageaux (2011, p. 19), é a diferença, ou o que ele chama de “fator diferenciador”. Embora, se declare adepto da tendência que busca sublinhar e equacionar fatores diferenciadores, Pageaux não ignora a tendência que busca por semelhanças ou pontos comuns.

[...] Pelo contrário: afinidades, correspondências, parecenças, traços comuns, paralelismos, transposições, superposições, comparações, e – sobretudo – princípios de analogia são as estratégias de uma reflexão ou de uma pesquisa profundamente “comparatista”. Eu ainda acrescentaria um outro fator que se encontra no cerne desses estudos: a noção de diálogo. (PAGEAUX, 2011, p. 20)

Por em diálogo diferentes sistemas artísticos é uma das atividades que norteiam o trabalho de uma análise comparatista. Isso acontece até mesmo quando se está orientado pela tendência que busca o “fator diferenciador” de duas obras, pois “O diálogo pressupõe a convergência de dois distintos pontos de vista, sua aproximação; e, em seguida, sua separação e diferenciação – ou, em outros termos, o acesso a uma síntese que vai além dos pontos iniciais.” (PAGEAUX, 2011, p. 20). Nessa concepção, o estudo comparatista que trilha os caminhos do diálogo estabelece reflexões, criando um elo que possibilite perceber as semelhanças e diferenças do objeto em análise.

O diálogo é, portanto, e simultaneamente, a convergência de dois espíritos e sua necessária divergência. O diálogo simboliza uma outra forma de espírito profundamente comparatista: a via da conciliação, primeiro passo rumo à síntese. Estamos no próprio cerne da reflexão comparatista, de suas exigências intelectuais. (PAGEAUX, 2011, p. 20-21).

Na visão de Pageaux (2011), o *fator diferenciador* é a tendência que melhor define o estudo comparatista; assim, na tentativa de evitar o uso abusivo do termo diferença, este teórico alerta para o fato de que há dois tipos de diferenças: a *diferença absolutizada* e a *diferença dialetizada*. No primeiro caso, trata-se de uma diferença, binária, a qual não interessa ao estudo comparatista em literatura, porque não permite a observação de nenhuma evolução, transformação, ou seja, não há possibilidade de reflexão. Nele há, apenas, a constatação de que uma coisa é diferente da outra, do tipo “A X B”. “Em contrapartida, a *diferença dialetizada* decorre de um raciocínio que dispõe A, em seguida opõe B a A, para que C apareça como solução à oposição.” (PAGEAUX, 2011, p. 21). Desse modo, a *diferença dialetizada* não busca visualizar os aspectos que sejam apenas dicotômicos em si.

Um estudo que olha para a *diferença dialetizada*, compara dois textos, encontra neles um ponto que lhes seja comum e lhes una. É uma proposta de abordagem da literatura que comunga com as reflexões do estudioso Mikhail Bakhtin, precursor no

estabelecimento do conceito de *dialogismo* – uma das categorias caras à análise e compreensão do romance.

Nessa perspectiva, a obra estabelece simultaneamente um diálogo entre, ou com, os elementos internos e externos à obra. Com a elaboração dessa teoria, Bakhtin objetiva:

“eliminar a ruptura entre o “formalismo” e o “ideologismo” abstratos no estudo do discurso literário. A forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social – social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos – desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos.” (BAKHTIN, 2010, p. 71).

Ao estabelecer o conceito de *dialogismo*, em literatura, Bakhtin direciona suas reflexões para a prosa, principalmente para o estudo do romance que, segundo ele, é por natureza dialógico, visto que “A linguagem do romance é construída sobre uma interação dialógica ininterrupta com as linguagens que a circundam”. (BAKHTIN 2010, p. 191). Desse modo, o texto de um romance dialoga com suas vozes internas e com os diversos contextos sociais, discutindo as tensões existentes entre o homem e sua maneira de estar no mundo.

Por sua natureza dialógica, o “romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade.” (BAKHTIN, 2011, p. 400). Sendo, pois, um gênero em evolução, o romance é responsável pela própria evolução da literatura, na modernidade, pois, “somente o que evolui pode compreender a evolução”. (BAKHTIN, 2011, p. 400). O romance expressa as tendências evolutivas do novo mundo. Por isso, pela sua instabilidade, e pela capacidade de captar e representar as mais diversas esferas sociais, os mais complexos comportamentos humanos, é que Bakhtin afirma que a “teoria da literatura revela sua total incapacidade em relação ao romance” (BAKHTIN 2011, p. 401).

As reflexões acerca do dialogismo introduzem nos estudos literários uma nova maneira de se estudar o texto em prosa, principalmente o romance, vendo-o como um todo que apresenta uma série de relações de sentidos com outro texto, outras épocas, outros lugares. Fazer uma análise comparativa pela perspectiva do dialogismo é buscar as relações de sentidos que se podem estabelecer entre dois textos. Sejam eles classificados como modernos ou não, segundo Bakhtin, manterão alguma relação com a tradição, ou seja, com as obras que permanecem “no grande tempo”.

Não é o objetivo primeiro, deste estudo, discorrer sobre a problemática da invenção, imitação, inovação ou ruptura com a tradição. Mas, é importante destacar, aqui, o que pontuou Otávio Paz a respeito da arte na modernidade, porque as obras que analisaremos são obras do século XX, época em que o ideal de ruptura e modernidade se disseminou nas artes e na literatura. Além disso, as reflexões de Paz, assim como as de Bakhtin, falam da probabilidade de diálogo entre as artes, da

possibilidade de um encontro dos tempos.

O que distingue a modernidade é a crítica: o novo se opõe ao antigo e essa oposição é continuidade da tradição. A continuidade se manifesta antes como prolongamento ou persistência de certos traços ou formas arquetípicas nas obras; agora se manifesta como negação ou oposição. Na arte clássica a novidade era variação do modelo; na barroca, uma exageração; na moderna, uma ruptura. Nos três casos a tradição vivia como relação, polêmica ou não, entre o antigo e o moderno: o diálogo das gerações não se rompia. (PAZ, 1996, p. 134).

Paz (1996) conduz à percepção de que não existe ruptura absoluta na arte, nem mesmo na arte moderna. No modernismo, o que acontece é que se cria uma outra tradição: a tradição da ruptura. Assim, a literatura comparada visa, justamente, à superação do absolutismo, seja regional, seja universal, conforme Steiner (2001). É nessa mesma perspectiva que Paz fala em *arte da conjunção*. “As obras do tempo que nasce não estarão regidas pela ideia da sucessão linear e sim pela ideia de combinação; conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos. A festa e a contemplação. *Arte da conjunção*”. (PAZ, 1996, p.137).

Uma arte que deixe de ser apenas *contemplação estética*, para ser também, e de novo, *ação e representação coletiva*, é uma arte que está intimamente relacionada com a história social de um dado povo. No caso do Brasil, de acordo com Candido (2009, p. 01), o desenvolvimento da literatura, desde sua origem, esteve ligado à história social do País; muito embora, o teórico alerte para o fato de que não se deve achar, por isso, que os fatos históricos sejam determinantes dos fatos literários.

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada, sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um *sistema de produtos* que são também *instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social*, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas. (CANDIDO, 2009, p. 01, grifo nosso).

Nesse texto, Candido mostra que no Brasil, como a literatura está ligada a “aspectos fundamentais da organização social, da mentalidade e da cultura brasileira, em vários momentos da sua formação”, é praticamente impossível deixar de notar a ligação existente entre a literatura e a sociedade. Esse elo fica vivamente perceptível, ao se observar “como as sugestões e influências no meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador.” (CANDIDO, 2009, p.1).

Em vista disso, principalmente, a partir do século XIX, no Brasil, a literatura passou, por meio da vertente realista, a fazer uma sondagem da questão social do País e desnudar condições de vida precária, ou fora dos padrões, e apresentar isso à sociedade, por meio da ficção.

Desde o início, a ficção brasileira teve inclinação pelo documentário, e durante o século XIX foi promovendo uma espécie de grande exploração da vida na cidade e no campo, em todas as áreas, em todas as classes, revelando o País

aos seus habitantes, como se a intenção fosse elaborar o seu retrato completo e significativo. (CANDIDO, 2009, p. 09).

Por meio dessa reflexão de Candido, a literatura brasileira do Romantismo ao Modernismo tem contribuído para formar uma consciência nacional. Pois, numa sociedade estratificada, com profundas marcas do regime escravocrata, existiram escritores e intelectuais que reforçavam os valores impostos pela classe dominante, mas que puderam, por outro lado “usar a ambiguidade do seu instrumento e da sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis de expressão” (CANDIDO, 2009, p.15).

Por esse prisma, tendo como objeto investigativo obras literárias brasileiras, é possível desenvolver pesquisas que visem perceber não apenas o valor estético, mas também que relacionem a este valor o conteúdo artístico intimamente ligado a fatos históricos do País. As obras, objeto desta pesquisa, exemplificam bem essas questões pontuadas por Candido, pois ambas são obras do século XX, nas quais se podem observar, em tom irônico, muitas críticas feitas a questões sociais do Brasil, correspondente à época de ambientação de seus respectivos enredos.

Willian Roberto Cereja, no livro “Ensino de literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura” (2005), contrastou e aproximou as ideias de teóricos como Antônio Candido, Mikhail Bakhtin e Hans Robert Jaus. A partir disso, demonstrou como a teoria desenvolvida por esses estudiosos, apesar de ter sido construída em contextos, e com focos, diferentes, apresentam aspectos comuns no que tange ao tratamento que se deve dar à análise literária na contemporaneidade, propondo, justamente, uma análise que consiga dialogar com os tempos e os espaços.

“Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social”. (BAKHTIN, 2010, p. 135). É, pois, essa linguagem particular, mas de aspiração social que este ensaio pretende investigar quando propõe um estudo dialógico entre *Cidades Mortas* de Monteiro Lobato e *Malhadinha* de José Expedito Rêgo. Visando, igualmente, elucidar, entre elas, pontos de intersecção que permitam estabelecer o paralelo que nos “obriga a ver e a ler de outra maneira” (PAGEAU, 2011 p. 37) e que favoreça a abertura de uma nova porta em direção às possibilidades interpretativas da obra de José Expedito Rêgo.

3 | DECADÊNCIA: UM PONTO DE INTERSECÇÃO TEMÁTICA ENTRE CIDADES MORTAS DE MONTEIRO LOBATO E MALHADINHA DE JOSÉ EXPEDITO RÊGO

“Ali tudo foi, nada é. Não se conjugam verbos no presente.

Tudo é pretérito”. (LOBATO)

Analisando as reflexões de Candido (2009) e de Bakhtin (2010) referenciados no item anterior, é notória, em ambas, a preocupação com o estudo literário que

contemple a apreciação dos elementos internos e externos da obra, sem que se privilegie um, em detrimento do outro. Numa proposta de investigação dialógica, por meio da qual se compara duas obras, muitos aspectos podem ser observados e escolhidos como foco de análise e/ou aproximação de textos de autores contemporâneos ou de épocas diferentes, tais como: estilo, tema, gênero, tradição, linguagem, dentre outros.

Já foi dito que a abordagem a se desenvolver, neste trabalho, visa aproximar comparativamente os contos, citados mais alto, de *Cidades Mortas* de Monteiro Lobato e o romance *Malhadinha* de José Expedito Rêgo; examinando, entre esses textos, a presença de *ponto de intersecção* temática, na expressão de Jaus (1994). Vale salientar que não há em *Malhadinha* trechos que se reportem imediata e diretamente ao texto de *Cidades Mortas*. No entanto, esse fator não anula a possibilidade de se abrir um diálogo entre essas narrativas.

Isso porque, no procedimento investigativo dialógico, são vários os pontos que se podem colocar em discussão, mesmo que estes não estejam expressos, claramente, no texto. Conforme Cereja (2005, p. 166), é permitido explorar os *pontos de intersecção temáticos; por gêneros; pela tradição ou projeto estético*, dentre outros. Para qualquer que seja a proposta, considerar o diálogo entre algum desses elementos do texto literário é o que possibilita o procedimento dialógico, ou o dialogismo nos estudos literários.

É salutar observar que quando se fala “*em ponto de intersecção*” (JAUSS, 1994, p. 48) não se está falando, necessariamente, em elementos que sejam idênticos em ambos os textos. Pois, uma abordagem dialógica implica uma abordagem comparada na qual “o processo semântico é um processo de diferenciação. Ler é comparar.” (STEINER, 2001, p. 153). Destarte “O *diálogo* é, portanto, e simultaneamente, a *convergência* de dois espíritos e sua *necessária divergência*” (PAGEAUX, 2011, p. 21, grifo nosso).

Dessa forma, busca-se identificar com esta análise um *ponto de intersecção* entre essas duas obras ou, para retomar a expressão de Pageaux (2011), um *fator diferenciador* que justifique a hipótese de que tal diferença é *dialetizada*, devido ao fato de se perceber elementos diferentes, opostos, mas que convergem em um ponto comum. A existência desse ponto é o que se irá discorrer, a partir de agora.

Umás tantas *ciudades moribundas* arrastam um viver decrépito, gasto em chorar na mesquinhez de hoje as saudosas grandezas de dantes. [...] Erguem-se por ali soberbos *casarões apalaçados*, de dois ou três andares, sólidos como fortaleza, tudo *pedra, cal* e cabiúna; *casarões* que lembram ossaturas de megatérios donde as carnes, o sangue, a vida para sempre refugiram. (LOBATO, 2007, p. 21, grifo nosso)

A *Cadeia Velha* vivia *abandonada*, os muros caindo, o quintal coberto de melão-de-são-caetano, xiquexique nascendo na cumeeira. Foi construída por Pedro Cronemberger, ao tempo da presidência de Manoel de Sousa Martins. Em cima funcionava a Casa da Câmara, embaixo a cadeia, o quarto do sal e outras torturas medievais. As pragas e maldições dos presos que ali sofreram o suplício da

coroinha e regime de sal sem água abalaram os alicerces do *sobrado de pedra e cal*. (RÊGO, 1990, p.115, grifo nosso).

É perceptível nos excertos anteriores, a presença de elementos que identificam, nos seus respectivos enredos, a decadência de cidades que outrora tiveram dias de glória. Expressões como “umas tantas cidades moribundas”, no texto de Lobato, e a “Cadeia Velha vivia abandonada”, no de Expedito, remetem a espaços físicos, a cidades em declínio. A referência a *casarões ou sobrados de pedra e cal*, em ambos os textos, remete à ideia de cidades prósperas, nas quais se construíam verdadeiras fortalezas com a mão-de-obra escrava, onde, certamente moram os ricos dessas cidadezinhas. Além disso, se nota com facilidade, em cada um desses contextos enunciativos, resquícios, marcas ou consequências do período de colonização do Brasil.

É, pois, a temática, que permeia a narrativa de Lobato e de Expedito, ora citadas, sob a qual se traduz a noção de decadência (econômica, social e cultural) de cidades interioranas, que possibilita uma aproximação entre esses dois textos literários. No diálogo entre essas narrativas, identificam-se, em contextos, ligeiramente, diferentes, reflexos da situação de vida em cidades do interior do Brasil, cuja questão política, econômica, social encontrava-se em declínio.

Cidades Mortas é um livro de contos do escritor paulista Monteiro Lobato, publicado em 1919, pela Revista Brasil; é também o nome de um dos contos presente neste livro em que se destacam outros cujos títulos: *A vida em Oblivion*, *Os perturbadores do silêncio*, *Vidinha ociosa*, dentre outros, por si, já remetem à ideia de decadência, de marasmo, ou de morte, dos espaços retratados nos contos. “A cidadezinha onde moro lembra soldado que fraqueasse na marcha e, não podendo acompanhar o batalhão, à beira do caminho se deixasse ficar exausto e só, com os olhos saudosos pausados na nuvem de poeira erguida além”. (LOBATO, 2007, p. 27).

Esse fragmento do conto *A vida em Oblivion* exemplifica, dentre tantas outras possibilidades, que a temática dessa obra de Lobato é, principalmente, refletir a decadência econômica e social do cotidiano de cidades do interior de São Paulo, situadas na região do Vale do Parnaíba. Por muito tempo, essas cidades prosperaram por meio do cultivo de café. Mas, ora se encontram em descida em relação à questão econômica; situação esta, também, evidente nos trechos abaixo do homônimo *Cidades Mortas*:

Só os velhos sons coloniais – os sinos, o chilreio das andorinhas na torre da igreja, o rechino dos carros de boi, o cincerro de tropas raras, o taralhar das baitacas que em bando rumoroso cruzam e recruzam o céu.

Isso, nas cidades. No campo não é menor a desolação. Léguas a fio se sucedem de murraria áspera, onde reinam soberanos a saúva e seus aliados, o sapé e a samambaia. Por ela passou o Café, como um Átila. (LOBATO, 2007, p. 23).

A escrita em maiúscula, do nome Café e sua comparação com Átila, sugere a

ideia de que, naquela cidadezinha, um dia, o café foi como um pai que alimentou e deu vida àquele lugar, mas que, agora, com os “Cafezais extintos” (LOBATO, 2007, p. 23), tudo se encontra entregue ao marasmo, sem perspectiva nenhuma para seus habitantes. O que restou, foi “o deserto – o tremendo deserto que o Café Atila criou”. (LOBATO, 2007, p. 24). O silêncio simboliza a vida parada, na cidade morta; e “os sons coloniais”, que inda se ouvem, são reflexos do que ficou do “período áureo” daqueles espaços.

De maneira semelhante, em muitos momentos do romance *Malhadinha* é notória a alusão à sonolência da cidade onde a narrativa é ambientada: “Oeiras cochilava às margens do riacho benfazejo, a vida prosseguia.” (RÊGO, 1990, p. 113). Ademais, como se identifica no trecho citado da obra de Lobato, no romance do piauiense, é explícita a relação a elementos que assinalam o período colonial no Brasil: “Dona Cândida Residia perto da Casa da Pólvora, velho depósito de munições do *tempo colonial*, nas proximidades da Igreja do Rosário [...]”. (RÊGO, 1990, p. 122, grifo nosso).

Além disso, em ambos os textos, destacam-se objetos que marcam a maneira como a religiosidade, desse período, era parte do cotidiano dessas cidadelas. A título de exemplo: no trecho de Lobato, os sons dos sinos e dos pássaros na torre da igreja eram o sinal de vida na cidade morta, visto que estes eram os únicos sons que ali ainda se ouviam. Em *Malhadinha*, é comum, no decorrer da narrativa, a descrição dos espaços internos e externos das igrejas, e se evidencia em vários instantes do enredo que as pessoas se orientavam pelos sons dos sinos e pelas horas indicadas no relógio da igreja Matriz: “O relógio da Matriz marcava as três da tarde”. (RÊGO, 1990, p. 78, grifo nosso).

No trecho citado da obra de Lobato, o narrador esclarece que o problema do declínio econômico e social não se dá, apenas na cidade, mas “No campo não é menor a desolação”. (LOBATO, 2007, p. 23). Esse mesmo fato é constatado no romance piauiense, em análise, no qual se encontra a personagem Nelson morando na zona rural – na fazenda Malhadinha – em virtude da doença da esposa. Mesmo sendo conhecedor do marasmo cultural da cidade de Oeiras, ele prefere voltar para lá, a ter que permanecer no campo onde tem menos, ainda, o que fazer. “Esperava que a mulher desse menos trabalho. Se piorasse, levá-la-ia para Oeiras e a trancaria num quarto gradeado. Falecia outro recurso, nem se prenderia o resto da vida à Malhadinha”. (RÊGO, 1990, p. 49).

Quando, então, quase todos os filhos saem da Malhadinha, o retrato pintado pelo narrador é o de um lugar em ruína, sem alegria. “Marcou-se a viagem de volta a Oeiras. A casa ficaria triste, os velhos cansados a se arrastarem pelos quartos e corredores, ouvindo o silêncio da saudade sem fim”. (RÊGO, 1990, p.148.).

Os exemplos anteriores ilustram o pensamento de Candido (2009, p. 09) sobre a ideia de que a “ficção brasileira desde o início teve inclinação pelo documentário, explorando a vida na cidade e no campo”. Os fatos mencionados dos enredos são

muito importantes para a construção e desenvolvimento da temática de cada uma dessas obras, estão imbricados com fatos da história do Brasil, ora no Sudeste, ora no Nordeste, respectivamente, “como se a intenção fosse elaborar o seu retrato completo e significativo”. (CANDIDO, 2009, p. 09).

Além disso, a linguagem é clara e objetiva, deixa evidente a mensagem que pretende transmitir, mas é perceptível a ironia. A exemplo, cita-se o conto *O homem de consciência* cujo título não remete diretamente à noção de decadência, como na maioria dos contos de *Cidades Mortas*, porém o enredo demonstra exatamente isso. João Teodoro, a personagem principal percebe que sua cidade não tinha mais jeito e afirma “Decididamente, a minha Itaoca está se acabando...” (LOBATO, 2007, p.187). É irônico e até jocoso o motivo que levou a personagem a esta constatação. Ele começou a pensar na ideia de, também, se mudar de lá, “mas necessitava dum fato qualquer que o convencesse de maneira absoluta de que Itaoca não tinha mesmo conserto ou arranjo possível.” (LOBATO, 2007, p.181). O fato que o convenceu disso foi sua nomeação ao cargo de delegado. Nesse instante, ele resolveu ir embora, afirmando: “Terra em que João Teodoro chega a delegado eu não moro.” (LOBATO, 2007, p. 182).

Vê-se, pois, que em *Cidades Mortas*, a tônica de cidades decadentes sem perspectiva de vida para seus habitantes é recorrente. As marcas do realismo são, também, inegáveis nesses contos. No entanto, é nítida a intenção de Lobato com uma estética regionalista de produção, inclusive, no registro da linguagem das personagens, e do marasmo da vida sem ter o que fazer naqueles lugarejos onde as personagens são chamadas de:

“Mesmeiros” que todos os dias fazem as mesmas coisas, dormem o mesmo sono, sonham os mesmos sonhos, comem as mesmas comidas, comentam os mesmos assuntos, esperam o mesmo correio, gabam a passada prosperidade, lamuriam do presente e pitam – pitam longos cigarrões de palha, matadores do tempo. (LOBATO, 2007, p. 27-28).

Lobato demonstra o cotidiano monótono de cidades interioranas e, ao caracterizar a vida das personagens, usa de ironia para criticar a sociedade e seu processo de desenvolvimento desordenado. Essa técnica atrelada à liberdade com que utiliza a linguagem, criando neologismos, confere a essa obra traços de modernidade.

Quanto à forma (enredo, tempo, narrador), os contos não apresentam ruptura em relação à estética anterior, a novidade se dá justamente pela temática e pela linguagem irônica, por meio da qual ele crítica e denuncia aspectos relacionados ao atraso sociocultural do País. Ao lado de outros escritores Pré-modernistas, ele foi precursor em olhar e denunciar questões de sua terra, “das cidades mortas” - vítimas da “era de ouro do café”. Essa maneira de articular as questões de sua terra em histórias, possivelmente, sem muitas ambições de inovação estética, dera à obra de Lobato o caráter de modernidade, de ruptura.

Na sociedade duramente estratificada, submetida à brutalidade de uma dominação baseada na escravidão, se de um lado os escritores e intelectuais reforçaram os valores impostos, puderam muitas vezes, de outro, usar a ambiguidade do seu instrumento e da sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis de expressão. (CÂNDIDO, 2009, p. 15).

É o tom de denúncia, ao demonstrar a desolação de uma cidadezinha no interior do Piauí, que também leva José Expedito Rêgo, no romance *Malhadinha*, a dar “voz aos que não poderiam ou saberiam falar”. Por se tratar de um romance, essa obra traz em si um texto de natureza dialógica, conforme Bakhtin, por isso nela se podem perceber muitas vozes. Interessa, para este estudo, observar a “voz da personagem Nelson”. Na observação dos acontecimentos relativos a essa personagem, notar-se-á o comparatismo que se quer demonstrar entre esses dois textos.

Se o *fator diferenciador*, na expressão de Pageaux, é o elemento principal ao se buscar uma análise comparatista, vale começar a descrever tais diferenças. Monteiro Lobato retrata o cotidiano de cidadezinhas no interior de São Paulo, Sul do País, no início do século XX, tempo em que tais cidades estavam perdendo (ou já haviam perdido) a riqueza econômica em virtude do declínio da monocultura do café, naquela região. Além disso, *Cidades Mortas* é um livro de contos, no qual se encontram várias histórias separadas e ao mesmo tempo unidades pelo tema geral da obra.

O romance *Malhadinha* foi publicado no fim do século XX (1990), mas o enredo é ambientado em fins do século XIX, na cidade de Oeiras, então, interior do Piauí. *Malhadinha* é também, no contexto enunciativo, o nome de uma fazenda de gado, próspera na região onde se passa parte do enredo desse romance. Como na obra de Lobato, há referência ao espaço rural e urbano de lugares Brasil a fora. Nesse romance, observa-se que não há uma história por meio da qual se narre a trajetória de uma personagem central, mas há várias histórias que se inter-relacionam em torno de uma temática maior: a decadência da cidade e do homem que nela habita.

Eis, pois, o *ponto de intersecção* que liga essas duas obras. Embora José Expedito não se refira diretamente à obra de Lobato, é perceptível que dialoga com ela no que diz respeito à temática e seus desdobramentos. A *diferença dialetizada*, que se identifica nesse ponto de intersecção entre essas obras, refere-se aos motivos que conduzem à decadência dos espaços representados. Na narrativa de Expedito Rêgo, apresenta-se uma cidadezinha do interior do Brasil que prosperou, no período colonial, em torno de fazendas de gado, não de café.

A expansão dessa cidadezinha foi fator determinante para emancipação e nascimento de um novo estado brasileiro: o estado do Piauí. Entretanto, no instante da narrativa, o retrato dessa cidade é o de um espaço que se encontra em declínio, em total esquecimento político, econômico, não porque a produção de gado esteja migrando para outras regiões, como aconteceu com o cultivo de café no sul, mas porque a cidade perde o status de capital e todas as implicações políticas, econômicas

sociais e culturais decorrente disso. A obra de José Expedito Rêgo faz alusão à perda de poder político da cidade de Oeiras.

Observa-se que do século XVII a início do século XIX, o povoado que surgiu em torno de uma fazenda (a Cabrobó, depois Vila da Mocha) prosperou e deu origem a uma cidade que conseqüentemente foi significativa para a emancipação de seu respectivo estado. Foi em Oeiras, em 1823, sob a liderança de Manuel de Sousa Martins, o Visconde da Parnaíba, que se proclamou a adesão do Piauí à independência do Brasil. Esta cidade, Oeiras, manteve-se como capital por 92 anos, e nesse período prosperou. Era a mais importante cidade do novo estado, sede do governo, lugar onde se decidia a vida política, econômica e cultural do Piauí.

Certamente, foi nesse tempo que se construiu boa parte das construções destacadas na obra de Expedito Rêgo como “grandes casarões e sobrados antigos”, pertencentes ao governo e aos fazendeiros da região. Em 1852, a capital do Piauí muda-se para Teresina e Oeiras entra em declínio. Em consequência, “o século XX chegou com Oeiras num marasmo cultural que prejudicou o desenvolvimento da cidade”. Desenvolvimento este, só retomado, a passos lentos, na era Vargas quando se construiu, já no século XX, obras públicas como o Cine Teatro Oeiras, o Passeio Leônidas Melo, o Mercado Público, dentre outras. Estas construções, juntamente com outras do período colonial, hoje, fazem parte do Centro Histórico de Oeiras, tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional.

No contexto enunciativo do romance *Malhadinha*, é o espaço de decadência de fins do século XIX (tempo em que Oeiras não mais era a capital do Piauí) que Expedito Rêgo retrata. A personagem Nelson, filho de um fazendeiro rico e proprietário da fazenda Malhadinha, é um médico, formado no Rio de Janeiro, e que “voltou à fazenda depois da defesa da tese de doutoramento, em 1875” (RÊGO, 1990, p.19). Porém, não encontra espaço adequado para exercer a profissão e crescer profissionalmente.

Exercer medicina em Oeiras não prometia futuro. O velho hospital se encontrava imprestável. A última restauração, feita por Polidoro Burlamaqui, em 64, foi de pouco proveito. Com a mudança da capital, Oeiras entraria em declínio. (RÊGO, 1990, p. 19).

Observa-se que o narrador, assim como na obra de Lobato, é onisciente, narrador típico da estética do século XIX. É pela voz desse narrador que se vai conhecendo a situação de Nelson, o qual “[...] Exercia a profissão na ex-capital cada vez mais decadente” (REGO, 1990 p.12), e sua respectiva insatisfação por morar naquela cidade.

Em *Malhadinha*, como em *Cidades Mortas*, o marasmo da vida cotidiana da cidade afeta a conduta das personagens que também aparecem moralmente em declínio, sem perspectiva de vida. Além disso, nesse romance, ao trabalhar a ideia de espaço decadente, o autor faz uma ironia fina aos costumes antigos, e à maneira como eles interferiam na vida das personagens.

A exemplo, destaca-se o fato que leva Nelson, mesmo insatisfeito com a vida, permanecer na cidade decadente. Trata-se de um compromisso feito, pela família, em sua tenra juventude, segundo o qual ele deveria se casar com a prima Rosa. Ao se formar em medicina no Rio de Janeiro, ele retorna para Oeiras. E, para cumprir a palavra, casa-se, já sem amor.

Os dois anos ou pouco mais de morada no Barreiro tiveram felicidade na aparência. Nelson enchia-se de tédio, no sem-que-fazer da vida interiorana. Passara a viver às custas do sogro, não tinha emprego, não apareciam doentes [...] (REGO, 1990 p. 19-20).

É notável que Nelson está na mesma situação dos “Mesmeiros” de Lobato. E a situação, em *Malhadinha*, que endossa a ideia de costumes arcaicos, diz respeito à questão de Nelson ter mantido o compromisso com a mulher, ou com a família, mesmo depois que a esposa enlouquecera. Assim, no sem-que-fazer daquela cidade decadente, a conduta moral de Nelson também entra em declínio.

Deu para beber, talvez em demasia, juntava-se com alguns amigos num quatinho reservado, em casa do Benedito Miúdo, no Condado. Tomavam conhaques, comiam linguiça frita e jogavam cartas ou dados. Muitas vezes não voltava em casa para almoçar nem jantar, entrava pela noite, chegava ao Barreiro de madrugada. Rosa esperava sempre, acordada, os olhos vermelhos de chorar. Ele se deitava sem comentários, sem justificativa, sem carinho. [...] De manhã [...]. Montava a cavalo e seguia para a casa de Benedito Miúdo, na vidinha de sempre. (REGO, 1990 p. 19-20) p. 20).

Desse modo, observa-se que diferentemente de João Teodoro, Nelson não encontrou o motivo que o faria sair de sua cidadezinha desolada. Isso só aconteceria se sua outra prima, com quem passou a manter um relacionamento amoroso escondido, engravidasse, porque desse modo, ele se sentiria encorajado para fugir com ela; mas, Raquel era estéril. Esse fato reforça a ideia de falta de perspectivas de realização pessoal naquela cidade. Além disso, a questão de a obra apresentar um distanciamento temporal de quase um século em relação ao tempo de publicação e ambientação reforça, por meio da estrutura, a ideia de decadência que perpassa todo o romance *Malhadinha*.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que se discutiu neste trabalho, que não esgota as possibilidades de diálogo entre essas duas obras, pode-se conjecturar que o *ponto de intersecção temática* que as liga ou as une é exatamente a ideia de decadência social e moral que permeia seus enredos. Esse ponto de contato apresenta-se como *fator diferenciador*, pelo fato de que em cada texto os motivos e os espaços da decadência são outros, são diferentes, mas não são totalmente opostos. “De fato essas são as condições de todo encontro, de todo diálogo: nem princípio de identidade absoluta, tampouco absoluto afastamento”. (PAGEAUX, 2011, p.38).

Desse modo, *tal diferença é dialetizada* em virtude de denunciar, embora em

regiões diferentes e distantes, a condição política, social e cultural de abandono em que esteve (está) submetidas as pessoas em muitas cidadezinhas de um mesmo País: um Brasil cuja história de colonização e opressão de variada natureza, inda hoje causa gemidos.

Pontua-se, ainda, que quanto à estrutura, ambas as narrativas, apresentam uma estética oscilante com marcas da estética realista e traços de inovação do modernismo. Dentre estes se destaca a capacidade que tais autores tiveram de dar voz a esses referidos gemidos e desnudar situações que, embora particulares, significam fatos sociais e apresentam fotografias de partes de um mesmo Brasil.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estática da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini (et al). 6ª ed. São Paulo: Hucitec editora, 2010.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura de dois gumes**. In: Literatura Brasileira LBN3 Unicamp – 2009.

CEREJA, William Roberto. **Ensino de literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com a literatura**. São Paulo: Atual, 2005.

LOBATO, Monteiro. **Cidades Mortas**. São Paulo: Globo, 2007.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada**. Org. Marcelo Marinho (et al). São Paulo: Hucitec, 2011.

PAZ, Otávio. **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005)

RÊGO, Expedito de Carvalho. **Malhadinha**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 1990.

STEINER, George. **O que é Literatura Comparada**. In: Nenhuma Paixão Desperdiçada: Ensaios. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro. São Paulo: Editora Record, 2001.

Oeiras (Piauí). Disponível: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Oeiras_\(Piau%C3%AD\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Oeiras_(Piau%C3%AD)). Acesso em 13 maio de 2019.

ECOS DO BARROCO NA CIBERPOESIA CONTEMPORÂNEA DE ANTERO DE ALDA

Bruna Messias de Oliveira

Universidade Estadual de Goiás, Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas. Anápolis – Goiás.

Hevellyn Cristine Rodrigues Ganzaroli

Universidade Estadual de Goiás, Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas. Anápolis – Goiás.

Leonardo José Rodrigues

Universidade Estadual de Goiás, Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas. Anápolis – Goiás.

Nádia Vieira Simão

Universidade Estadual de Goiás, Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas. Anápolis – Goiás.

Pâmela Natiele Pereira Bispo

Universidade Estadual de Goiás, Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas. Anápolis – Goiás.

Viviane Ellen Araújo Pereira

Universidade Estadual de Goiás, Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas. Anápolis – Goiás.

Débora Cristina Santos e Silva

Universidade Estadual de Goiás, Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas. Anápolis – Goiás.

fruto de uma geração na qual o conhecimento cibercultural lhe é intrínseco. Por essa razão, é importante que o estudo da literatura seja feito de modo sincrônico e contextualizado. Dessa forma, o presente trabalho busca fazer uma análise sincrônica da ciberpoesia do web-poeta português Antero de Alda e o estilo Barroco, considerado como a primeira manifestação literária genuinamente brasileira. A partir da pesquisa bibliográfica, foi possível identificar que, por trás da poesia contemporânea e instantânea de Alda, existem grandes marcas do Barroco, tal como a presença do cultismo e do conceptismo, de hibridismos e de jogos de linguagem. A produção bibliográfica e visual de Alda se situa no contexto histórico e literário atual e o poeta critica a fragmentação da sociedade, que acarreta diretamente a individualização do homem perante o social. Assim, usando-se de antíteses, de sinestesia e raciocínio engenhoso, características da estética barroca, Alda chama a atenção para problemas atuais, como o individualismo e a alienação, e interage com o leitor ao fazer perguntas que o levam a pensar sobre as incertezas da vida. Dessa forma conclui-se que na poesia contemporânea de Antero de Alda, dotada de todas as características da ciberpoesia, existem notáveis ecos do Barroco do século XVII.

PALAVRAS-CHAVE: Cibercultura. Barroco. Ciberpoesia. Antero de Alda.

RESUMO: A sociedade atual está em uma era inteiramente digital e a população jovem é

ECHOES OF THE BAROQUE IN THE CONTEMPORARY CYBERPOETRY OF ANTERO DE ALDA

ABSTRACT: The current society is in an entirely digital era and the young population is a result of a generation in which the cybercultural knowledge is inherent. For this reason, it is important that the study of literature be done in a synchronized and contextualized way. So, this work aims to make a synchronic analyze of the Portuguese web-poet Antero de Alda's cyberpoetry and the Baroque, considered as the first genuinely Brazilian literary manifestation. From a bibliographic research, it was possible to identify that, behind the contemporary and instant poetry of Alda, there are big marks of Baroque style, like cultism, conceptism, hybridity and language games. The bibliographic and visual production of Alda is situated in the current historical and literary context and the poet criticizes the fragmentation of society, which directly entails the individualization of man before the social. This way, using antitheses, synesthesia, and ingenious reasoning characteristic of Baroque aesthetics, Alda draws attention to current problems, like individualism and the alienation, and interacts with the readers by asking questions that make them think about the uncertainties of life. Therefore, it is concluded that in the contemporary poetry of Antero de Alda, endowed with all the characteristics of the cyberpoetry, there are remarkable echoes of the Baroque of the 17th century.

KEYWORDS: Cyberculture. Baroque. Cyberpoetry. Antero de Alda.

1 | INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo encontrar e analisar, a partir de uma visão sincrônica, ecos da estética Barroca na poesia contemporânea do poeta português Antero de Alda, visto que é bastante importante a existência de estudos mais contextualizados de literatura.

Antero de Alda nasceu em 1961. É formado em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Mestre em Tecnologias Educativas pela Universidade do Minho. Integra, ao lado de grandes nomes da arte visual como Salette Tavares, Ana Hatherly e Alberto Pimenta, a geração da poesia visual portuguesa da década de 1980. A partir de 2005, passou a desenvolver um significativo patrimônio literário no que se diz respeito à poesia cibernética e eletrônica, portanto, ele é um explorador de novos caminhos para a poesia animada, a poesia do mundo digital.

Antero de Alda se situa em um contexto histórico e literário engajado na denúncia política e social. Em seus poemas, Alda apresenta cenas marcantes que levam o leitor a refletir sobre causas presentes no cotidiano e que não recebem a devida atenção. Alda mostra em sua obra uma preocupação recorrente com causas do seu tempo. As minorias, como mulheres, idosos, negros e pessoas economicamente desfavorecidas, são menosprezadas e marginalizadas e isso as tornam temas presentes na poética de Antero de Alda.

Com um olhar sensível, Alda entende e vivencia a condição humana regada

de desafios; desafios esses que impulsionam à humanidade a adaptação forçada de acompanhar a modernidade. Alda também faz referências às pessoas que se veem inseridas em uma cultura consumista e que não podem usufruir das regalias oferecidas pelo consumismo. Assim, podemos perceber que Antero de Alda possui uma visão de desigualdade que compõe a modernidade. O poeta, dessa forma, apresenta em suas obras a concepção e função da literatura como uma opositora de causas sociais e possibilita indivíduo a refletir, favorecendo uma intervenção sobre o pensamento alienado.

2 | ECOS O BARROCO NA CIBERPOESIA DE ANTERO DE ALDA

O presente texto foi produzido mediante orientação da professora Dra. Débora Cristina Santos e Silva como parte da avaliação na disciplina Estudos de Literatura Brasileira: Lírica I. A partir de uma pesquisa bibliográfica e telemática, com o fim de alcançar o conhecimento teórico necessário acerca da estética Barroca do século XVII e da ciberpoesia, pudemos proceder às análises de poemas do autor, em seu próprio sítio digital (Cf.: <http://www.anterodealda.com>), buscando identificar e problematizar os ecos da estética Barroca na poesia contemporânea de Antero de Alda.

A presença das marcas do estilo Barroco, em Alda, apenas acentua a atualidade de sua poética, construída por meio de jogos de linguagem, interatividade e participação do leitor. Com efeito, Antero de Alda, com sua obra contemporânea, evidencia as características próprias do Barroco na Cibercultura, assinalada por Hayles (2009) como instantânea e interativa. De fato, a obra de Alda retorna à estética barroca do século XVII, ao passo que faz jogos de sentidos com as palavras, as imagens e as ideias do texto.

Bosi (2006, p. 31) aponta que, no Barroco, “o labirinto dos significantes remete quase sempre a conceitos comuns que interessam ao poeta não pelo seu peso contudístico, mas pelo fato de estarem ocultos”. Em alguns de seus poemas, Antero de Alda utiliza-se do encadeamento, outra característica muito usada pelos poetas barrocos, que nada mais é do que a ligação de um verso com outro em nível sintático ou semântico como no poema “Garrafas”, no qual os versos são ligados uns aos outros sintaticamente e semanticamente.

Outra característica própria do Barroco nas obras de Alda pode ser percebida nas cores utilizadas por ele, dentre as quais predomina o “claro-escuro”, efeito visual impactante, formando-se um contraste, um paradoxo em suas obras. O ciberpoeta ainda utiliza da intertextualidade como no “Poema Puzzle”, que remete o leitor à obra pictórica de Edward Munch, “O grito”, acompanhada pela música de abertura da ópera *Carmina Burana*, de Call Off, ressaltando a convergência de mídias da ciberpoesia.

Silva et. al. (2014, p. 90) assinalam que, sobre o suporte e a forma do texto de Alda, “é imprescindível referenciar o caráter instantâneo e imediato das obras na tela, assim como a movimentação, a formação e a diluição de textos, imagens e sons”. Sem dúvidas, a obra desse autor possui um caráter instantâneo, seguindo uma estruturação livre e aproveitando-se do espaço de diferentes maneiras, integrando formas verbais e não-verbais (imagens, movimentos e sons) em um mesmo plano, como no “Poema nas nuvens”. Os versos de seus poemas também são livres, podendo adquirir diversas formas.

Em seus poemas, Alda recorre à metaforização da palavra POEMA, à formação de imagens com as próprias palavras e à ação entre poema e leitor. Este podendo modificar o texto apenas com o passar do mouse e participando ativamente da construção e desconstrução do poema. Assim, o leitor tem total liberdade para produzir sua interpretação do poema.

Bosi (2006, p. 32) atenta a essa característica também presente no Barroco, ao dizer que o poema Barroco, ao ser aberto, “denota perspectivas múltiplas do observador”. A metaforização no Barroco também é lembrada por Ramos (1979, p. 12), que ressalta “como não apenas desaparece o individual dentro de uma ideia genérica, mas também de dois conceitos distintos de matéria real, elevam-se a um só conceito estético, uma imagem”. Assim, o ciberpoeta faz uso, na maioria de seus poemas, de um vocabulário simples e da repetição de palavras, constituindo anáforas. Outra figura de linguagem recorrente é a sinestesia que se constitui pela junção dos diferentes elementos de sentido em uma mesma imagem, permitindo uma completa interação entre poema e leitor.

Em todo o site, na página dos poemas que serão, a seguir, analisados mais a fundo, é possível figurar ecos do Barroco como veremos no desdobramento desse estudo. Antes, faz-se necessário frisar a grande sinestesia presente na obra de Antero de Alda, que é uma das grandes peculiaridades do Barroco. Assim, os poemas de Alda sempre são acompanhados pela música de fundo, pelo movimento na tela e pelas imagens.

A fragmentação da sociedade é uma questão importante abordada no poema *Pensamento* de Antero de Alda, pois remete também à fragmentação do indivíduo, acentuada numa sociedade fluida, marcada por eventos instantâneos e passageiros, próprios da cibercultura.

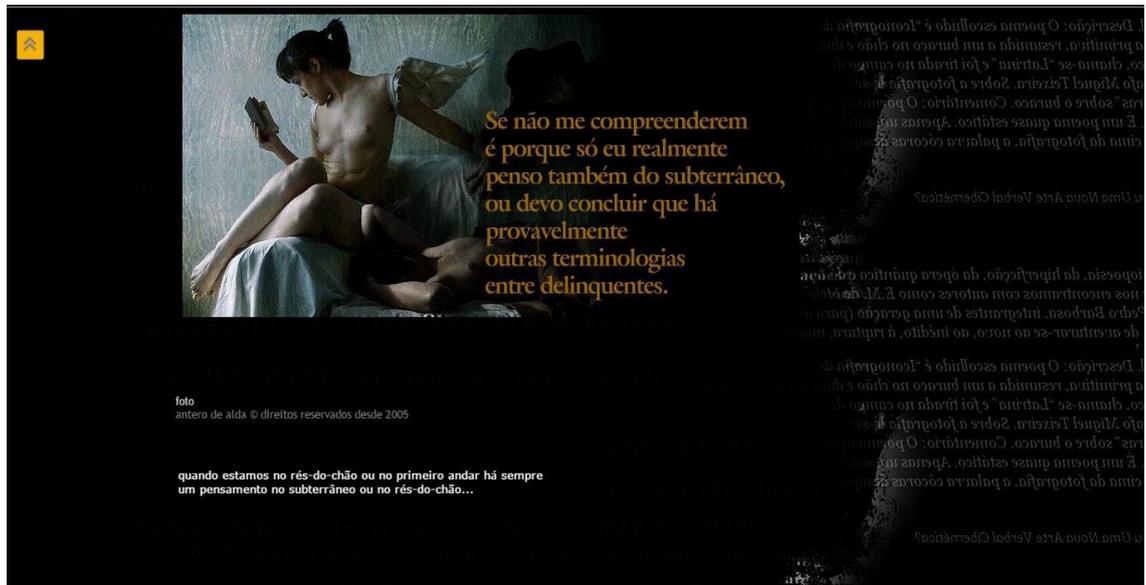


Figura 1: Poema Pensamento – Antero de Alda

Fonte: <<http://www.anterodealda.com/pensamento.html>>

Antero de Alda, no poema mencionado, trata de uma denúncia social e política ao modelo imposto pelo capitalismo e a alienação causada por ele. A individualização é um fato; não se trata de uma questão opcional, e sim, de um fator social.

Fragmentar os homens faz com que se desacomodem e busquem a acomodação, que se trata da ordem civil, mas com isso acabam deixando de questionar o social e se preocupam com o individual. A possibilidade de existir, de ser e de fazer não gera felicidade, mas a insatisfação e o tédio; logo, os indivíduos buscam sempre mais, e o erro não é permitido.

Outra característica do Barroco presente nesse poema é o uso rebuscado de palavras, valorizando a forma, o uso de figuras de linguagens e a presença de um raciocínio engenhoso, ou seja, se faz presente o cultismo e o conceptismo. A palavra “pensamento” parece espelhar seu significado literal, mas, no decorrer do poema, percebe-se que Alda usa o poder evasivo da linguagem, retratando a arbitrariedade do signo. Logo, o pensamento é desacoplado de seu significado original, como um substantivo abstrato, e muitas vezes essa palavra tem o sentido de pessoa. Há o enaltecimento desse lexema, mesmo que na escrita não seja representado com letra maiúscula. O mesmo ocorre em poemas pertencentes ao Barroco, como nos seguintes versos de Gregório de Matos: “Mas ai! Que andou Amor em ti prudente” (Soneto VII) e “Depois da Luz se segue a noite escura” (Inconstância das coisas do mundo).

O autor faz perguntas no decorrer do poema, como “Nesse momento estás a pensar do subterrâneo ou do rés-do-chão?” e “Corresponderá exactamente a cada nível do pensamento uma classe social?”. Tais interrogações revelam as incertezas do sujeito lírico e, conseqüentemente, do homem em relação à sociedade e os modelos impostos por ela.

O “rés-do-chão” e o subterrâneo correspondem às classes sociais mais baixas, citados muitas vezes ao longo do *flashpoema*, mostrando que independente de sua classe social haverá sempre alguém que está abaixo de você. Essas pessoas são aquelas que não conseguiram aproveitar do regime socioeconômico atual, sofrendo todo tipo de discriminação. Assim, o poeta faz a sua denúncia das mazelas da sociedade.

No verso “Há uma idade em que os pensamentos se misturam...”, o individualismo tem horror à mistura, mas, com esse verso, Alda quer mudar essa concepção: “Cada pensamento tem a sua consciência, ou seja: o seu código de honra...”. Quando chegamos a uma determinada idade é inevitável certo grau de individualidade pelo fato de a experiência nos tornar mais seletivos, portanto, mais solitários. Surgindo então um pensamento contraditório. Se desejo viver o meu eu de forma natural e simples, significa rebaixar-me ao “rés-do-chão”?

Mais adiante, há uma reflexão sobre permanecer na vida natural, e se isso acontecer é considerado marginal. Nesse ponto, nos remetemos ao verso: “Se não me compreenderem é porque só eu realmente penso também no subterrâneo, ou devo concluir que há provavelmente outras terminologias entre delinquentes...”

Com esse poema, o autor é capaz de nos remeter a uma crítica social amplamente pontuada: a imposição social, a solidão, as péssimas condições de moradia, preconceitos, bem como pré-conceitos com relação aos pensamentos do indivíduo. Aquele que pensa no próximo e em todas as dificuldades a que são expostos são julgados tão pequenos e baixos quanto aos que de fato vivem no subterrâneo.

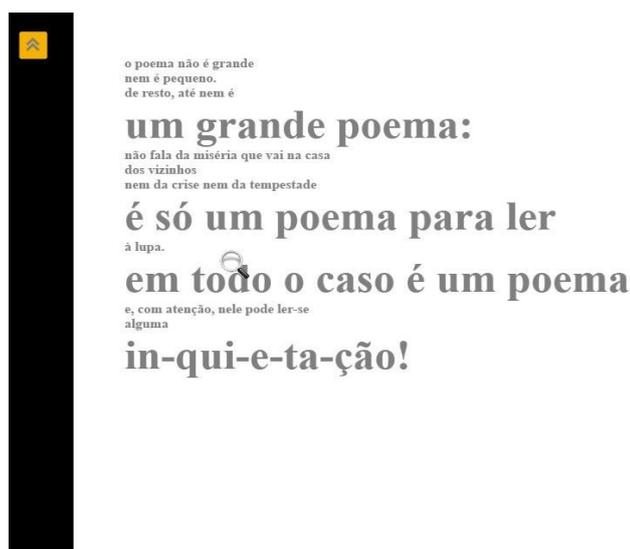


Figura 2: Poema À lupa – Antero de Alda
Fonte: http://www.anterodealda.com/poema_a_lupa.htm

Ao entrarmos na sala do poema “À Lupa”, nos deparamos logo de início com o contraste do preto e do branco, ao fundo uma agradável melodia com o título “Romance de Amor”, de autor desconhecido.

O título “À Lupa” denota a ideia central do ciberpoema, que no site vem representado por uma imagem de uma lupa. Com o cursor do mouse podemos seguir o poema que vem descrito com letras pequenas e, à medida que seguimos com o cursor/lupa, os versos são ampliados, nos dando a dimensão de letras e sentidos.

O poema satiriza a imagem da lupa como representação da cegueira humana frente à compreensão da arte, do que está intrínseco em uma obra, e metaforiza a lupa com o olhar, ou seja, tudo tem o significado e a proporção do nosso olhar, da visão que temos com relação ao que foi exposto. É através do nosso olhar que tiramos nossas conclusões.

Jouve (2012, p. 16), seguindo a perspectiva de Kant, nos leva a esse conceito quando afirma: “[...] o que define a relação estética, portanto, não é a natureza do objeto apreendido, mas o tipo de olhar que se lança sobre ele”. Além disso, “não é o objeto que torna estética a relação, é a relação que torna o objeto estético” (GENETTE apud JOUVE, 2012, p.16).

Em um primeiro momento, o autor utiliza-se de antítese para relatar o quão sem importância um poema pode parecer, ou não, como nos v. 1, 2 e 8:

O poema não é grande
Nem é pequeno
É só um poema para ler

Coloca o poema em uma situação fútil, sem nenhum motivo social ou jornalístico de existir, como nos v. 5 e 7.

Não fala da miséria que vai na casa
Nem da crise nem da tempestade

Quando posicionamos a lupa nos versos em outra sequência, temos claramente esse dualismo e um dilema paradoxal, em que o autor engrandece o poema e o apresenta por quem tem a capacidade de enxergá-lo como de fato é. Verifica-se a sua função social, a crítica, a essência, o sentido de ser. O autor deixa essa intenção marcada pelo sinal de: (dois pontos), no v. 4, que evidencia a sequência de possibilidades para que o poema seja grande, e nos v. 10 e 11.

Um grande poema:
Em todo caso é um poema
E, com atenção, nele pode ler-se

O autor talvez chame a atenção para as três palavras solitárias que formam seus versos. O que os versos 6, 9 e 12 do poema querem nos dizer? Existe “alguma” coisa que “à lupa” nos faça ver melhor, com a solidão “dos vizinhos”? É a nossa incapacidade de não compreender um poema, e nem perceber que ele nos lança a realidade miserável dos nossos vizinhos, que mesmo ao nosso lado precisamos de uma “lupa” para ver suas necessidades.

Antero de Alda finaliza o poema com o verso 13, no qual separa as sílabas da palavra “inquietação”, e exclama designando o efeito que um poema pode ter sobre quem o lê e o quanto ele pode nos tirar a paz ao reconhecermos nele a sua importância em informar e emocionar.

3 | CONCLUSÃO

A ciberpoesia tem suas características inerentes às da própria internet: multimodalidade, temporalidade fragmentária, estrutura em rede, instantaneidade e interatividade com o destinatário (Hayles, 2009). A obra de Antero de Alda não foge a essas características.

Conclui-se que muitos são os ecos do Barroco na poesia de Antero de Alda. Primeiramente, sua lírica moderna e visual, situada no contexto histórico e literário contemporâneo, recebe a função de denunciar, criticar e satirizar os problemas existentes na sociedade. Gregório de Matos, importante autor barroco, em sua obra, gozava de tal função ao passo que satirizava os costumes de sua época e criticava as atitudes de pessoas consideradas importantes na sociedade. Se, na poesia de Gregório de Matos, “o achincalhe e a denúncia encorpam-se e movem-se à força de jogos sonoros, de rimas burlescas, de uma sintaxe apertada e ardida, de um léxico incisivo” (BOSI, 1999, p. 40), os movimentos, a modernidade líquida e a intertextualidade servem de apoio para a crítica e a denúncia de Alda.

Além disso, a partir de uma análise mais detalhada de sua obra, é possível perceber que existem muitos recursos estilísticos peculiares do Barroco nos poemas de Alda. Figuras de linguagem, como as metáforas, demonstram a presença de certo culto à forma, algo muito próximo do Cultismo barroco. Dessa forma, apesar de Antero de Alda estar inserido em um contexto contemporâneo, moderno e digital, ele recorre a traços estilísticos do Barroco para produzir seu patrimônio literário-visual que tanto nos encanta e faz pensar.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006. P.29-52.

HAYLES, N. K. **Literatura eletrônica**: novos horizontes para o literário. São Paulo, Global, 2009.

JOUVE, Vicent. **Por que estudar literatura?** Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2013.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do barroco ao modernismo**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

SILVA, D. C.; SILVESTRE, H. de A.; SANTOS, M. G. (2014). Representações da modernidade líquida na ciberpoesia de Antero de Alda. In: TORRES, R. (Org.). **Poesia Experimental Portuguesa**: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias. Porto: Edições UFP, p. 83-100. ISBN 978-989-643-121-1.

ENTRE POESIA, VIAGEM E ESPAÇOS: REFLEXÕES SOBRE A POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA

**Vanessa Pincerato Fernandes
Marinei Almeida**

INTRODUÇÃO

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar os poemas de José Craveirinha, poeta Moçambicano, a partir da teoria de narrativa de viagens por Buesco (2005) em que trata de como a problemática da viagem tem sido fundamentalmente discutida, nos estudos literários, no intuito de apresentar como a imagem poética constrói pelo viés da linguagem, a importância da “realidade” numa imagem. Com conceito de Glissant (2001) veremos tal imagem através da poesia, que de acordo com o teórico, através da poesia podemos abrir nossas barcas e navegarmos para todos. Em meio estes conceitos tomaremos a poética da história como experiência vivida, uma vez que diante da escrita e da memória a literatura vem articular, em meio à tradição e os costumes, de guerras e conquistas no período Colonial e pós-colonial, uma imaginação histórica que construirá uma poética da história a partir dos relatos imaginários embrenhados na escrita de José Craveirinha.

PALAVRAS-CHAVES: Poesia, literatura de viagem, história e memória.

Temos na literatura de viagem um gênero literário que geralmente consiste em uma narrativa acerca de experiências, descobertas e reflexões presenciadas pelo viajante durante seu percurso. Esta se classifica em cinco categorias, das quais trataremos aqui no que tange a viagem imaginária, por meio da poesia, enquanto objeto de estudo. As narrativas de viagens e suas narrativas e escritas pós-coloniais, são estudadas a partir do Romantismo e no final do século XVIII se fortalecem as viagens de artistas, poetas e estudiosos principalmente à Itália, Oriente Médio e Norte da África. Contudo entendemos por Literatura de Viagens um gênero que sobrevive desde o século XV ao fim do século XIX, onde os textos apresentavam caráter compositório, dos quais tínhamos o cruzamento da Literatura com a História, em que as viagens, sendo elas reais ou imaginárias (ar, terra, mar), ganhavam forma, independente do deslocamento ou percurso (Tzvetan, 1990) em que a intenção era o relato e descrição da terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e a forma de organização cultural dos povos.

Quando falamos na Literatura de viagem, encontramos nos textos um caráter disciplinar,

em que se situa na fronteira entre a história, a ficção e trata ainda de aspectos técnicos e científicos, seja estes julgados pelo autor. Ao estabelecermos relação com o panorama histórico da viagem e aos relatos de viagem, viemos aqui, propor uma Literatura de viajantes presentes na escrita colonial e pós-colonial, que se constitui na singularidade do olhar, no eu poético, entre os espaços presentes na mente do viajante e desencadeiam na alteração da experiência pela linguagem e referências intertextuais.

Nessa acepção, através dos recursos de linguagem com os quais se constitui o relato de viagem, seja em textos poéticos, seja em textos de prosa-poética, o intuito deste trabalho é buscar compreender as impressões e os meios os quais permeiam a construção das imagens e a construção da sinestesia capaz de convergir para provocar tal encantamento no leitor. Neste enfoque, as poesias de José Craveirinha serão lidas e analisadas não no intuito de observar a função dos referenciais que testemunham, mas, sim da poeticidade dos relatos.

1 | LITERATURA DE VIAGENS E VIAJANTES LITERÁRIOS

Para a discussão acerca da poeticidade dos relatos, relatos de viagem, tomaremos dos conceitos de Buesco (2005: 11), no que tange a problemática da viagem, que tem sido fundamentalmente tratada, nos estudos literários, de acordo com as perspectivas que os interesses dominantes das culturas da época modelam e, segundo as concepções diferenciadas de um texto ou discurso que relativamente contornam a linguagem. Assim:

A perspectiva temática, tradicional, mas justificada por vias metodológicas diferenciadas, está quase sempre presente nos trabalhos que se ocupam dos vários tipos de sensibilidade viajante ao longo da literatura. Por um lado, ele recobre o que a aproximação historicista retém da referência para o interesse predominantemente literário; por outro lado, a ideia de viagem integra potencialmente um conjunto nocional de componentes enraizadas na existência humana (*v.g.* partida, chegada, projecto, realização, caminho, travessia, finalização, retorno), e, por conseguinte, nas coordenadas de espaço e de tempo que lhe são coextensivas (e em si mesmas secantes), completando necessariamente o conjunto figurativo assim esboçado com a implicação de um impulso accional que mobiliza qualquer instancia subjectiva nas suas dimensões de tempo e de lugar, e que se traduz no movimento. (Buesco, 2005: 12)

Para Buesco, os textos de Literatura de Viagens são interdisciplinares, pois permeiam a História e a ficção, mostrando um olhar do viajante a partir da configuração de uma imagem a cerca do espaço e cultura do outro. Contudo, o autor não toma a viagem apenas enquanto percurso, mas enquanto registro digno e testemunho verídico.

Em consonância, Cristóvão (2002), nos mostra que as Literaturas de Viagens se distinguem por uma qualidade literária aceitável, isto posto, por um trabalho com a encenação e com os recursos da linguagem, o autor propõe a divisão desta

Literatura em cinco categorias de viajantes e viagens, as quais: temos na primeira o viajante peregrino; a segunda se ocupa das viagens de comércio, o viajante mercador; na terceira categoria estão as viagens de expansão política e científica, ou seja, o viajante explorador; na quarta temos as viagens eruditas, constituídas pela necessidade de formação ou de serviço, o viajante diplomata; na quinta, temos as viagens imaginárias, que não é necessariamente a distinção entre o real e o imaginário, mas sim a importância do relatado pelo viajante. Desse modo, nosso trabalho vem tratar diretamente da quinta categoria postulada por Cristóvão que podemos dizer que está tratando da poeticidade dos relatos, pois para Buesco:

Uma poética da viagem na literatura pode, mediante estes horizontes teóricos, ascender a perspectivas de trabalho que estabeleçam relações entre os sentidos temáticos investidos no discurso, as organizações de composição e gênero apresentadas pelos textos e as referências culturais e históricas (mas pelos textos tornadas igualmente instâncias discursivas ou “quadros de linguagem”) que eles assumem, não postergando nem a consideração temática, nem a dimensão poética nem a incisão de ordem pragmática. (Buesco, 2005: 17)

Visto isto, quando falamos em relatos de viagem, nos reportamos ao Descobrimento, aos pioneiros que projetavam nos povos que encontraram sua cultura, seus próprios desejos, ideais, medos, superstições, fantasmas, em resumo, o seu ideal de imaginário. Nesse limiar, podemos a partir da análise dos recursos empregados na linguagem com os quais ela plasma o relato de viagem, nos apropriar da fala de Glissant (2001: s/r) em que: “O exílio é a viagem para fora dessa prisão. Introduce de forma imóvel e exacerbada o pensamento da errância. [...] Se o exílio pode pulverizar o sentido da identidade, o pensamento da errância, que é pensamento do relativo, quase sempre o reforça”, ou seja, a partir do exílio na viagem, seja ela real ou imaginária, temos a construção da visão de si e do outro.

2 | O DISCURSO COLONIAL E PÓS-COLONIAL: A PROBLEMÁTICA SUBJACENTE INCORPORADA NO PATRIMÔNIO LITERÁRIO

A África durante toda sua história de existência passou por diversos períodos, diversas mudanças e ainda hoje sofre com isto. A literatura, não diferente nesse Continente, sofreu e ainda sofre com as mudanças ocasionadas pela colonização. Deste modo veremos como a questão colonial influenciou na literatura e principalmente na poética de Craveirinha, as mudanças ocorridas com a independência, especificamente de Moçambique, Noa (2002), deixa claro ao dizer que:

Pensar a literatura colonial implica ter como pano de fundo um processo histórico (a colonização) e um sistema (o colonialismo). Inevitavelmente, a literatura colonial acaba por ser ou co-actuante ou consequência de um fenômeno que tem subjacentes motivos de ordem psicológica, social, cultural, ideológica, estética, ética, econômica, religiosa e política. (Noa, 1999: 60).

Para falarmos sobre esse processo de colonização, posto por Noa como

primordial, recorreremos a alguns escritores, como Stuart Hall (2006) e Bhabha (1989). Estes são escritores que trouxeram estudos culturais e pós-coloniais para as atuais pesquisas, consonante com o pensamento desses escritores tomamos a sociedade africana como uma sociedade colonizada e o sujeito africano como colonizador não assimilado pela empreita colonialista.

Porquanto, a Literatura em Moçambique, nos referimos em específico aqui ao poeta Craveirinha, no período colonial, vem acolher a ideia de retomar as condições materiais e culturais da sociedade moçambicana desse período ou parte desse período, com o intuito de tentar observar como se estruturou a criação literária em um espaço dominado pelo regime colonial português, pois como postula Maquêa (2007:46): “A literatura moçambicana surge da valorização das coisas do país, de um corte ideológico que tinha no horizonte um país livre e independente”.

Assim, podemos postular a poética de Craveirinha como literatura colonial, pois de acordo com Noa (2002: 21-22): “(...) toda escrita que, produzida em situação de colonização, traduz a sobreposição de uma cultura e de uma civilização manifesta no relevo dado à representação das vozes, das visões identificadas com um imaginário determinado”. Ou seja, é a marca incontornável que temos na escrita desse poeta que descreve a luta do africano por meio do nacionalismo elementar, bem como Hall (2006: 50) diz que: “Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Como ainda postula Noa (2002: 46), “(...) a literatura colonial caracteriza-se justamente pelo facto de os seus cultores não abdicarem da sua identidade, das referências culturais e civilizacionais dos seus países, embora tentem mostrar-se integrados no meio e na sociedade nova de que fazem parte”. É assim que Craveirinha escreve. Ele não abdica sua origem negra, e sim, traz para seus versos traços fortes de sua cultura e a luta contra a colonização, que incansavelmente citamos.

Em suma, temos uma poética, em Craveirinha, que reflete uma maneira de ser e estar no mundo, a partir do momento, em que o poeta assume o espaço colonial enquanto materialização discursiva, como uma questão de identificação de nacionalidade.

3 | POETICIDADE DOS RELATOS: UMA EXPERIÊNCIA DE VIAGEM PELA LINGUAGEM ENTRE OS ESPAÇOS QUE SE DESENCADEIAM NA MENTE DO VIAJANTE

José João Craveirinha é sem dúvida o maior nome da poesia moçambicana, aquele que conhece e reconhece seu país na linha tênue da crítica e no íntimo da palavra. Os poemas escolhidos para análise fazem parte da obra *Karingana ua Karingana* (escrita entre 1945-1968) a qual foi sua segunda obra publicada (1974),

de acordo com o poeta a obra foi escrita para relatar poeticamente o cotidiano dos moçambicanos, em um período marcado pela ocupação colonial. Visto isso, a escrita de Craveirinha se insere e torna-se passível de análise a partir da poeticidade dos relatos presente na narrativa do dia a dia dos moçambicanos e pela força lírica que o olhar sensível e inteligente, do poeta transmite, por meio dos recursos de linguagem com que o autor transfigura e esculpe sua experiência de viagem imaginária pela efabulação de sua poética.

Partindo do pressuposto que:

Toda viagem se fundamenta numa expectativa, e por isso ela é sempre *corrente* [...] expectativa comercial, de conquista, de conhecimento, de mudança, de prazer, expectativa incógnita muitas vezes, e talvez seja essa a mais própria da viagem, a que Rimbaud exprime como “pássaros de ouro na noite sem fundo”. (Buesco, 2005: 30).

Pensamos a escrita de Craveirinha fundamentada na expectativa incógnita, pois muitas vezes o poeta perpassa pelo mundo real e imaginário deixando ao leitor o desejo e por vezes a recusa, do que realmente poderia ter dito. De modo que:

O poema ocupa-se da vida enquanto processo, que imediatamente salienta a visão durativa, da circunstância ou do sonho; mas é também alteridade e troca, de objetos e do tempo, do valor e da segurança, anódina passagem pelas coisas em que as formas de andar (de viajar) emergem, para entregarem a ser outras formas desse mesmo andar. Chegar, então é sempre estar para partir de novo, e a alteridade abre interrogação da expectativa, da troca e da comunicação (glosa da figuração das “ilhas do desejo” que formulamos a partir de Baudelaire). (idem, 2005: 31).

Ou seja, as formas de viajar é também alteridade, troca, o estar no outro e embalados neste caminho poético, trazemos aqui o livro *Karingana ua karingana* (2008) que é composto por 84 poemas divididos em quatro partes: “Fabulário (1945-1950)”, “Karingana (1958)”, “3 odes ao inverno” e “Tingolé”. A expressão *Karingana ua Karingana* é equivalente ao “Era uma vez”, expressão ocidental, termo o qual é utilizado para iniciar os contos orais em África. Podemos dizer que tal expressão é um chamamento para o início daquilo que sabemos ser uma tradição oral, o início de uma história, de uma viagem que será relatada, pois segundo Walter Benjamin, existem dois tipos de narradores, os viajantes: os que viveram a história e voltam para contar o que viram; e o sedentário: que reproduz o que ouviu, sem sair do lugar. Craveirinha nesta obra vem nos apresentar a narrativa de um viajante, que vive e conta sua história, ao modo de África *Karingana ua Karingana*. Em África, o resgate das tradições orais presente tanto no título da obra quanto ao longo dos poemas, atenta para o engajamento poético e político do poeta que se fez presente nas lutas pela independência do país, em que a luta pela construção de uma sociedade nova, independente são temas de seus poemas.

Como objeto do nosso trabalho, nos ateremos a terceira parte (3 odes ao inverno) da obra *Karingana ua Karingana*, composta por 3 poemas: “1º ode ao inverno”, “2º ode ao inverno” e “3º ode ao inverno”, estes retratam o inverno, rigoroso, nas casas

pobres de Moçambique, na periferia, o chamado por Craveirinha de Mafalala, lugar onde o poeta se constituiu e se reafirma enquanto sujeito negro moçambicano, pois conforme afirma Buesco (2005), só se valida como viagem se lá estiver ou se viajar no imaginário, relatar um lugar onde já esteve, saudoso.

Contudo, perpassaremos pelos 3 odes, mas nossa intensão é analisar, segundo a teoria de narrativa de viagem, o 3º ode, o qual o poeta faz uma viagem saudosa, que nos remete também ao poema *Canção do exílio (1847)* de Gonçalves Dias, pois escrever a memória, segundo Maquêa, é representar imagens do passado, experiências vividas e diante da escrita saudosa temos a memória e a literatura diante de paradoxos entre a história e as outras áreas do conhecimento. Para isso:

[...] viagem inclui também a fase de uma dinâmica mais abrangente: andar em viagem significa no fundo parar em algum sítio, deter-se na via, suspender o caminho (para um olhar, um diálogo, uma apreensão, um gesto, uma escrita, a renovação do viático; paragens). (Buesco, 2005: 13).

Segundo o próprio poeta, Craveirinha, ele nasceu na cidade de cimento (como ele se refere ao bairro nobre de Moçambique) e viveu no Mafalala (bairro que representa a pobreza e a situação subalterna imposta pelo colonialismo), mas seus poemas se contextualizam onde acabam as ruas asfaltadas, o lugar onde ele volta seu olhar, com a memória do que foi vivido, detém-se na via e a poeticidade de seus relatos ocupam-se de sua paragem. Com isso temos o primeiro poema:

1º ODE AO INVERNO

Ainda é manhã cedo
e nas ruas ninguém.
Só o homem do lixo embrulhado
em mortalha de ganga e cacimba
despejando latas ao ladrar dos cães.

Nas casas
ainda
todas as portas cerradas.

Mas na manhã cedo
ao raivoso rosar dos cães
só o homem do lixo...
o homem do lixo...
... do lixo
e mais ninguém.

Manhã-cedo nas terras ardentes do sul
e nas cidades homens e crianças
coitados ainda ainda dormindo.

Karingana ua Karingana / Obra Poética (2008)

No primeiro poema podemos ver o homem, enquanto vasculha o lixo, em um espaço onde todos dormem, representando uma cena de miséria instaurada ao revirar o lixo. Este homem é posto enquanto bicho, colocado ao lado dos animais irracionais em busca de alimento, aqui o eu poético nos apresenta, nos leva a convivência, digamos assim, pela proximidade com que o jogo das palavras postas pelo poeta nos conduz a uma aproximação desse homem que revira o lixo, de homens esquecidos pela sociedade, que diante da situação de colonização de Moçambique, este homem equiparado a um bicho é uma denúncia social, é a forma da representação da resistência, de engajamento social do poeta e a situação social real do país em que vive. Para Buesco:

A imagem, porque é imagem do Outro, é um facto cultural; aliás, fala-se frequentemente da imagologia cultural. Ela deve ser estudada como um objeto, uma prática antropológica, tendo o seu lugar e a sua função no universo simbólico nomeado aqui “imaginário” inseparável de toda a organização social e cultural, pois é através dele que uma sociedade se vê, se escreve, se pensa e se sonha. (2005: 53).

Assim, a imagem desenhada pelo vazio presente no poema, delineado pelas palavras **só/ ninguém**, na primeira e terceira estrofe, nos conduz a uma situação vivenciada pelos animais, em que somente estes fazem companhia ao homem, e ainda **ao raivoso rosar dos cães**, reforça a ideia de luta pela sobrevivência, onde vivendo a mesma realidade (homem e animal) que vença aquele que tem mais condições de lutar pela sobrevivência.

No segundo poema, temos o eu poético que narra de dentro para fora:

2º ODE AO INVERNO

Fora
a cacimba enche a noite africana
de trevas brancas
e os faróis do Buick abrem
caminho à força.

Nas noites de xigubo sem manta
insofismáveis fogareiros a carvão
com seus hábitos predestinados
põem os negros em coro definitivo
muita fora dos invernos
suavemente.

Karingana ua Karingana / Obra Poética (2008)

Aquilo que ele vivencia **Fora/a cacimba enche a noite africana**, na primeira estrofe, “cacimba” é uma espécie de buraco aberto, geralmente em terrenos pantanosos, que serve para retirar a água para consumo. Esse olhar de dentro para fora do eu lírico, é a materialização da presença do colonizador e do colonizado.

Ainda nessa estrofe, temos os últimos versos marcados pela cidade de cimento e a situação imposta pela empreita colonialista, quando o poeta se refere a uma **Buick**, uma marca de carro norte-americana que **abrem/ caminho à força**.

Na segunda estrofe do poema, temos o contraste com o Mafalala, onde a união entre os irmãos de cor, ao se referir **sem manta/ insofismáveis**, ou seja, sem qualquer coisa que os cubra que deixe de faltar com a verdade, temos a reunião e união regada ao som do **xigubo**, instrumento de percussão, tambor. Esse ritual que os coloca em **coro definitivo** reforça a resistência fora da imposição, **fora dos invernos**. Segundo Glissant:

É isso que nos faz insistir na poesia. Apesar de consentirmos em toda a irrecusável tecnologia, apesar de concebermos as manobras das políticas a concertar, o horror de vencer fomes e ignorâncias, torturas e massacres, e a totalidade do saber a conquistar, o peso de cada maquinaria que acabaremos por controlar, e a fulguração desgastante da passagem de uma a outra era, da floresta à cidade, do conto ao computador – há, à proa, agora comungado, esse ainda rumor, nuvem ou chuva, ou fumo tranquilo. Conhecemo-nos enquanto multidão, no desconhecido que não aterroriza. Gritamos o grito da poesia. As nossas barcas estão abertas, nelas navegamos para todos. (2001: s/r).

Com isso, com base em White (1995), podemos afirmar que os poemas de Craveirinha articulam uma tradição de memórias, em que a política e a cultura se entrelaçam em meio a poética da história sugerindo uma “imaginação histórica”, logo uma poética de viagem, que segundo Buesco (2005: 17) temos a “viagem na literatura (na qual a problemática da viagem é utilizada como ingrediente literário, em termos de motivo, de imagem, de intertexto, de organização efabulativa, etc. [...]).

Em virtude dos acontecimentos históricos em Moçambique temos presente nos 3 odes a narrativa da história triste da colonização, em que os resquícios dolorosos impostos pelo colonizador, onde o subalterno, o negro, está a mercê daquilo que tomou conta do seu lugar, do seu espaço.

3º Ode ao inverno

Na terra dos trópicos
palmeiras alongadas contra o fundo azul-fosco
e «Polana beach» com turistas de ocasião.

Na terra dos trópicos
(Coca-cola bem gelada)
e nas paredes transparentes das montras
as xiganda-bongolo feiticeiramente
cobrindo as almas escondidas
dos homens no calor das sacas vestidas
e fundas cobiças chumbando-os
em arrepios de frio.

Na terra dos trópicos
(Coca-cola bem gelada)

e cansaços áfricos contra as duras
paredes de vidro cidadinas
com menos coca
e mais cerveja.

Karingana ua Karingana / Obra Poética (2008)

Viajar é uma ação literal, confirmamos isto na saudosa lembrança de Craveirinha no 3º Ode ao Inverno ao iniciar a tríade, de três poemas que contam um pouco da história de Moçambique a partir do olhar daquele que vivenciou e lutou contra a imposição do colonizador. No primeiro verso **Na terra dos trópicos**, Craveirinha abre, como se fosse contar uma história, nos moldes de *Karingana ua Karingana*, sobre um lugar e inicia a descrição em que **palmeiras alongadas contra o fundo azul-fosco/ e «Polana beach» com turistas de ocasião**, remetem a África, onde a palavra **contra** dá sentido de oposição às palmeiras e complementa com o azul fosco, não mais reluzente como antes visto, pois este lugar agora nomeado como **Polana beach** (resort de luxo em Maputo) está habitado por **turistas de ocasião**, aqueles que aproveitam o bom da terra. Para o eu poético, neste lugar, não existe mais o brilho azul reluzente, mas sim com a comercialização e com o turismo, o lugar brilhoso (antítese) se tornou apenas um lugar de comércio, **azul-fosco**.

Na segunda e terceira estrofes temos a repetição de dois versos, como em ritmo musical, para ressaltar que **Na terra dos trópicos/ (Coca-cola bem gelada)** mostrando a presença mais uma vez marcante do colonizador, que em meio as **paredes transparentes das montras/ as xiganda-bongolo feiticeiramente/ cobrindo as almas escondidas/ dos homens no calor das sacas vestidas**, nestes versos não temos o eu poético se enunciando de forma saudosa e sim com ironia e recusa dessa terra dos trópicos, onde a imposição ganha espaço e traz as **xiganda-bongolo**, cobertor barato usado para celar o burro, como metáfora para cobrir as injustiças cometidas, mas ao enunciar **em arrepios de frio** comprova que não é possível cobrir. Para Buesco (2005: 51) “O estudo da imagem deve dar menos importância ao grau de “realidade” duma imagem do que ao seu grau de conformidade com um modelo cultural previamente existente, de que importa conhecer os componentes, os fundamentos, a função social”.

Neste sentido, por outro lado **Na terra dos trópicos**, estão os **cansaços áfricos contra as duras/ paredes de vidro cidadinas**, os africanos separados deste outro lado na mesma terra, em que a oposição às **cidadinas**, aos urbanos, onde a **cerveja** toma o lugar da **coca**. Para Buesco (idem) “Incontestavelmente, a imagem é, até certo ponto, linguagem, linguagem sobre o Outro; neste sentido, ela retoma necessariamente uma realidade que designa e significa”.

Ao lermos o 3º Ode de Craveirinha podemos dizer que este é a antítese de *Canção do exílio (1847)* de Gonçalves Dias, onde as **palmeiras** são o lugar onde **canta o Sabiá**; o lugar retratado de forma saudosa do que foi vivido e que se espera

retornar e encontrar do mesmo modo que antes, o oposto em Craveirinha, onde o eu poético tem consciência da mudança do lugar em que o pano de fundo das palmeiras não mais refletem, é azul-fosco.

Todavia reforçamos que a periferia é o lugar, o espaço de onde o eu poético se enuncia, pois segundo Glissant (2001: s/r) “Centro e periferias equivalem-se. Os conquistadores são a raiz móvel e efémera dos seus povos”. De modo que a transição de Craveirinha entre os espaços, bairro de cimento (centro) e o Mafalala (periferia), é matéria de poesia e tema de uma narrativa sobre a história de colonização de Moçambique.

4 | CONCLUSÃO

As intenções analíticas desse estudo giram em torno de tecer teórica e criticamente a relação existente entre as teorias de narrativa da literatura de viagem e as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, em específico aqui, do gênero poético. Contudo para Buesco (2005: 29): “[...] a viagem em literatura exige uma cadência idêntica e regular que, por seu lado, o comboio e os transportes motorizados podem desenvolver, e que encontra aliás na roda o seu elemento mítico primordial [...]”, encontra assim, o lugar de parada nas poesias de Craveirinha que foram lidas e analisadas no intuito de apresentar, não os relatos em si, mas sim a poeticidade existente nos relatos.

Desse modo, pensamos como a escrita de Craveirinha fundamentou-se na expectativa incógnita, pois muitas vezes o poeta perpassa pelo mundo real e imaginário deixando ao leitor o desejo e por vezes a recusa, do que realmente poderia ter dito, de forma que:

[...] assim como a literatura romântica ou simbolista, todas utilizam *parcelas* da viagem em organizações de texto *alusivas* de alcance normalmente simbólico, sendo a deslocação desta vez auto-referencial, isto é, inserindo a sua significação de deslocação de espaços no próprio espaço do texto, através da constituição de metáforas, imagens, metonímias, perífrases, etc., e justamente com o predomínio da utilização retórica. (Buesco, 2005: 23).

Quando falamos na Literatura de viagem, encontramos nos textos um carácter disciplinar, pois estes se situam na fronteira entre a história, a ficção e trata ainda de aspectos técnicos e científicos. A escrita de Craveirinha se insere e torna-se passível de análise a partir da poeticidade dos relatos presente na narrativa do dia a dia dos moçambicanos, entre a história, a cultura e religião presentes no espaço poético, representado metaforicamente pelo poeta. Pela força lírica que o olhar sensível e inteligente, do poeta transmite, por meio dos recursos de linguagem com que o autor transfigura e esculpe sua experiência de viagem imaginária pela efabulação de sua poética, temos a transfiguração da experiência de viagem pela linguagem entre os espaços que se desencadeiam na mente do viajante. De modo que para

Bosi (1992: 33) “A luta é material e cultural ao mesmo tempo: logo, é política. Se o que nos interessa é perseguir o movimento das ideias, não em si mesmas, mas na sua conexão com os horizontes de vida de seus emissores, então poderemos reconhecer, na escrita dos tempos coloniais [...]”.

Neste contexto, por meio dos recursos de linguagem com os quais se constitui o relato de viagem, no entrelaçar dos versos poéticos de Craveirinha, este trabalho buscou compreender as impressões e os meios os quais permeiam a construção das imagens, através da linguagem, e a construção da sinestesia capaz de convergir para provocar o encantamento no leitor. Neste enfoque, as poesias de José Craveirinha analisadas, nos apresentam não somente os relatos referenciais do período colonial, mas testemunha transversalmente pela poeticidade dos relatos, a história de luta e resistência de um povo que sofreu a duras penas o processo de colonização.

REFERÊNCIAS

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas I).

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 3ªed. Companhia das Letras, São Paulo: 1992.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Cristalizações: Frentes da Modernidade*. Relógio D'Água Editores, Novembro de 2005.

CHAVES, Rita. *Dados biográficos e matéria poética na escrita de José Craveirinha*. In: Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários/Rita Chaves. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CRAVEIRINHA, José. *Obra poética*. Direção de Cultura da UEM. Maputo, Setembro de 2002.

CRISTÓVÃO, Fernando. Para uma Teoria da Literatura de Viagens. In: CRISTÓVÃO, Fernando (Org). *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens – Estudos e Bibliografias*. Coimbra: Almedina, 2002.

MAQUEA, Vera Lúcia da Rocha. *Memórias inventadas: um estudo comparado entre Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum e Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra, de Mia Couto*. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa, AS, Editorial Caminho, 2002.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Editora perspectiva. São Paulo, 2003.

GAMEIRO, Armindo da Costa. *O espaço autobiográfico em José Craveirinha*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Porto Editora, Ltd. Portugal: 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11.ed.-Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2º ed. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: Edusp, 1995.

<http://www.horizonte.unam.mx/brasil/gdias.html> - acesso em 23/11/2017 às 09h40min.

MEMÓRIA, IDENTIDADE E NACIONALISMO ÉTNICO E CÍVICO EM NARRATIVE OF THE LIFE OF FREDERICK DOUGLASS, AN AMERICAN SLAVE, WRITTEN BY HIMSELF

Nilson Macêdo Mendes Junior

Universidade Federal do Piauí – UFPI, Centro de Ensino a Distância – CEAD, Teresina – PI

RESUMO: O presente artigo do autor tem como tema a memória, a identidade, nacionalismo étnico e cívico presentes na obra **Narrative of the life of Frederick Douglas, An American slave, written by himself** (1845), romance autobiográfico no qual o escritor afro-estadunidense descreve sua trajetória de vida desde suas primeiras memórias infantis, mas que na verdade expressam as memórias coletivas da comunidade negra de Maryland e na qual se encontrava inserido por compartilhar a mesma identidade. Essas memórias são as de seus sete anos de idade e que se estendem até o momento em que ele conseguiu escapar para o norte dos Estados Unidos. Para desenvolver as hipóteses aqui sugeridas foram usados os seguintes teóricos: BERGSON (1999), BHABHA (2013), CANDAU (2011), DUBOIS (1996), FANON (1967), GLISSANT (2006), HALL (2013), HAL-BWACHS (1990), LE GOFF (2003), McCRONE (2002). O objetivo é apontar como a memória individual e coletiva exerce influência para construir uma identidade cultural e por último uma identidade nacional. O trabalho foi desenvolvido através de uma pesquisa bibliográfica quantitativa e qualitativa

no campo da análise literária. O resultado estabeleceu as conexões entre memória, identidade e nacionalismo nas comunidades negras estadunidenses do séc. XIX através das slave narratives.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Identidade; Nacionalismo; Frederick Douglass; Narrativas Escravas.

MEMORY, IDENTITY AND ETHNIC AND CIVIC NATIONALISM IN NARRATIVE OF THE LIFE OF FREDERICK DOUGLASS, AN AMERICAN SLAVE, WRITTEN BY HIMSELF

ABSTRACT: The author's current paper has as its theme memory, identity, ethnic and civic nationalism present in Frederick **Douglas's Narrative of the Life, An American slave, written by himself** (1845), an autobiographical novel in which the Afro-American writer describes his life trajectory from his earliest childhood memories, but in fact, it expresses the black community's collective memories of Maryland and in which he was inserted by sharing the same identity. These memories are his seven year old ones and it extends until the moment in which he managed to escape to the north part of the United States. To develop the hypotheses suggested here, the following theorists were used: BERGSON (1999), BHABHA (2013),

CANDAU (2011), DUBOIS (1996), FANON (1967), GLISSANT (2006), HALL (2013), HAL-BWACHS (1990), LE GOFF (2003), McCRONE (2002). The objective is to point out how individual and collective memory exerts influence to build a cultural identity and finally a national identity. The work was developed through a quantitative and qualitative bibliographical research in the field of literary analysis. The result established the connections between memory, identity and nationalism in the black American communities of the 18th century through the slave narratives.

KEYWORDS: Memory; Identity; Nationalism; Frederick Douglass; Slave Narratives.

1 | INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objeto de estudo a memória, a identidade e nacionalismo presente na obra **Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, written by himself** (1845), romance autobiográfico que descreve sua trajetória de vida desde suas primeiras memórias infantis que ele julga serem de seus sete anos de idade, já que ele não sabia sua data de nascimento exata, até o momento em que ele consegue escapar para o norte dos Estados Unidos, mais especificamente New Bedford, Massachusetts, levando consigo sua esposa Anna Murray. Em outubro de 1841 resolve assistir uma convenção abolicionista em Nantucket Island na qual é convidado a discursar e onde conhece William Lloyd Garrison que o incentiva a continuar discursando contra a escravização nos Estados Unidos.

Torna-se palestrante da Massachusetts Anti-Slavery Society, trabalho que o tornaria mundialmente conhecido. Abre e publica seu próprio jornal abolicionista **The North Star**, e como jornalista dele participou da cobertura da primeira convenção pelos direitos das mulheres em Seneca Falls em 1848. Fica também mundialmente conhecido pela sua infatigável luta por todos os tipos de liberdades, defende o direito dos trabalhadores, das mulheres, por justiça e obviamente pela liberdade dos seus irmãos de cativeiro.

No final da vida conhece Abraham Lincoln e se torna seu conselheiro, ingressando assim na vida política e conseqüentemente tornando-se servidor do governo, exercendo diversos cargos na esfera pública, sendo o último que ele ocupou antes de sua morte o de Ministro Geral para a República do Haiti.

Dado o tema e o contexto histórico para nosso trabalho, devemos ressaltar que o que nos motiva a dissertar acerca dessa obra e de seu autor é o total desconhecimento deles dentro da academia brasileira, sendo conhecido de uns poucos que militam com literatura americana e mais especificamente afro-estadunidense. Vislumbramos a importância da disseminação de seu trabalho, bem como de suas ideias dentro dos cursos de letras/inglês por todo o país, levando em conta que tanto sua obra quanto a elaboração teórica acerca dela servem de pilar canônico no seu país de origem.

A partir desse ponto, o trabalho insta em que ideias, objetivos e em que teorias

se fundamentam, abordam e se desenvolvem nossas ideias acerca do tema proposto acima. Tendo como objetivo apontar como a memória (seja coletiva ou individual) influencia as relações sociais dos atores na obra de Douglass, e a partir disso definir como ela constrói a identidade dos afro-americanos estadunidenses escravizados dentro do processo de escritura do autor (memória individual e coletiva), e explicar como a partir da memória individual que contém as memórias coletivas de uma comunidade ocorre o advento da sua origem, pertencimento e conseqüentemente construção uma identificação nacional.

Para tanto, usa-se as seguintes teóricos: Stuart Hall, W.E.B Du Bois, Benedict Anderson, David McCrone, Homi Bhabha, Édouard Glissant, Raymond Williams, Yi-Fu Tuan, Franz Fanon, Jacques Lacan, etc., e outros teóricos que possam adicionar informações relevantes a este trabalho, visto que o método de trabalho é dinâmico e flexível às adaptações ou alterações.

Primeiro discute-se como nos capítulos 1-8 da obra, Douglass descreve os processos antropológicos e sociológicos no séc. XIX de privação da memória biológica dos escravizados. Descreve ainda a percepção de sentir-se um animal ou coisa (reificação), a violência física e psicológica sofrida por ele e os seus irmãos de cativeiro, e de como através destas reminiscências eles construíram o sentimento de pertencerem a uma comunidade de sofredores, desumanizados e violentados na sua liberdade de escolha, isto forja um pertencimento étnico, já que todas as agruras descritas faziam parte da vida de um afro-estadunidense escravizado, e esse sentido de pertença gera um sentimento de nação, só que no caso dos negros estadunidenses sem o mito de origem.

Eu não tenho nenhum conhecimento exato da minha idade, nunca tendo visto qualquer registro autêntico que a contenha. De longe, a maior parte dos escravos sabe tão pouco de suas idades como os cavalos sabem as deles, e é o desejo da maioria dos senhores que conheço manter seus escravos assim ignorantes. **Eu não me recordo** de jamais ter conhecido um escravo que soubesse quando era seu aniversário. (DOUGLASS, 1973, p. 1, grifo nosso) (tradução livre minha)

Abre-se a segunda parte do trabalho citando a frase de abertura da obra de Frederick Douglass, relatando justamente na sua narrativa escrava autobiográfica, a sua falta de memória sobre o fato prosaico de não saber a sua data de nascimento, porém, sendo um escravizado fica patente que ser privado da memória biológica básica de nascer fora algo comum não somente para ele, como para todos os outros.

2 | REFERENCIAL TEÓRICO

Para explicarmos o que é memória nos estudos culturais começaremos citando uma definição bem simples que Candau (2011) usa nos conceitos preliminares do seu livro **Memória e identidade**, todo indivíduo é dotado de memória, com exceção daqueles que portam alguma doença, e que ela nada mais é do que uma complexa

ordenação neurobiológica.

Continuando nesta mesma vertente, podemos citar “Evoco, comparo minhas lembranças; lembro que por toda parte, no mundo organizado, julguei ver essa mesma sensibilidade surgir no momento preciso” (BERGSON, 1999, p. 12). Esse é o sentimento primário (percepção) contido na afirmação do nosso autor, pois ele usa na sua linguagem expressões próprias de alguém que está relatando, contando, narrando uma história: eu nasci, eu não sei exatamente, eu não me recordo, usando a primeira pessoa para narrar uma história que não é somente dele, é o narrador autodiegético que traz no seu discurso a intertextualidade do discurso de outras pessoas para sua narrativa oral, configurando um relato recuperado através da memória coletiva (HALBWACHS, 1990). Ao tentar lembrar, evocar, acessar sua memória individual e não conseguir, ele se sente um animal, pois só eles são inconscientes da lembrança do dia em que adentraram nesse mundo.

As imagens cerebrais geradas por esse fato não refletem no seu corpo e nem o incitam a agir para lembrar nas suas instâncias do seu sistema nervoso, nervos e cérebro, do fato essencial na vida de qualquer ser humano, pois nem o seu aniversário ou de qualquer outro escravizado tem uma data precisa, como ele mesmo enfatiza no final do excerto ao usar o verbo lembrar na negativa (eu não me recordo), que nós fizemos questão de grifar, para expressar a falta de capacidade dele ou de qualquer um dos seus colegas em precisar suas datas de nascimento, isso é o que Bhabha (2013) chama de alienação colonial da pessoa, isso é uma forma de negar a individualidade, decretar o fim da pessoa, Douglass expressa esse fim humano dos escravizados estadunidenses quando escreve o seguinte “As crianças brancas podiam saber suas idades, eu não entendia por que eu não poderia saber a minha” (DOUGLASS, 1973, p. 1) (tradução livre minha), para seu senhor ele era o Outro, e por isso privado de civilidade, era um outro tipo de diferença, um outro tipo de ambivalência (BHABHA, 2013) desumanizada, era a tentativa de reificação e equiparação aos bens semoventes (cavalos, mulas, vacas, porcos) e por isso ele não precisava saber sua idade exata, e como os animais, a sua idade e as dos outros negros da *plantation* eram calculadas através das estações do ano, fenômenos da natureza, ou eventos sociais ou de trabalho da fazenda.

Mas, quando falamos de memória também evocamos os fatos sociais e antropológicos envolvidos, pois, ela não é somente um evento ligado a nossa biologia, ela é também a nossa capacidade de criar imagens no nosso imaginário para que elas possam se engendrar no simbólico, e dependendo de nosso envolvimento sentimental com essas imagens, quem sabe chegar ao real e recriar o que foi vivido. Para tanto, é necessário analisarmos todo um cabedal de informações que nos chegam através das histórias passadas oralmente da coletividade para o indivíduo.

Certamente, se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada,

Halbwachs (1990) nos dá vários exemplos em uma tentativa de elucidar o que seria a memória coletiva para nós humanos. Citaremos seu exemplo do professor no exercício de sua profissão e seus diversos alunos e diversas classes, para os alunos todas as atividades e ações do mestre durante a execução de seu trabalho gerará um impacto nas relações sociais deles, pois, por terem aproximadamente a mesma idade quase sempre serão amigos fora da sala de aula e exercerão outras atividades juntos que não só assistirem as aulas, e por isso, comentarão a respeito do mestre gerando fortes ligações emocionais que resultarão em lembranças comuns a todos os alunos, para o professor aquele contato social só acontece naquele ambiente de trabalho, eles não são um grupo social permanente na vida dele, então, conseqüentemente não haverá uma lembrança a ser compartilhada.

Seguindo o raciocínio descrito acima, o açoitamento testemunhado pelo escritor de sua tia Hester, ato que faz parte de sua vida cotidiana, é uma experiência marcante para ser esquecida. Algo bastante comum à época e que refletia uma prática social de controle exercida contra os afro-estadunidenses que cometiam alguma falta na opinião dos seus senhores, controle exercido por seus feitores, ou pelas próprias mãos do senhor. Douglass reclama em vários pontos de seu texto da falta de humanidade para com seus irmãos de cativeiro e que para um negro estar errado bastava a sua cor de pele, “A todas essas queixas, não importa o quão injustas, o escravo nunca deveria dizer uma palavra. Coronel Lloyd não tolerava qualquer contradição de um escravo” (DOUGLASS, 1973, p. 18-19) (tradução livre minha).

Essas memórias coletivas ganharam a possibilidade de se cristalizar em palavras escritas (LE GOFF). Narrativas como a descrita acima, que antes eram passadas de um especialista da memória para outro através da oralidade (na tradição africana eram os griots ou akpalos), na forma escrita contribuem muito para que o conceito inicial de cultura como forma de vida global, já que a palavra deriva do verbo latino colo, eu moro, eu ocupo a terra, seu particípio é cultus e o futuro culturus, e que por extensão significa também eu cultivo o campo (BOSI, 1992), e por conta de uma melhor reconstrução histórica das tradições da tribo, seja introduzido na forma de uma ideia de identidade cultural comunal. Porém, foi Herder (1784-91) quem primeiro empregou o termo no plural (WILLIAMS apud HERDER, 2008), que desta forma convinha um novo significado que gerou um leque de aplicações para o termo, mais precisamente três: a) um estado mental desenvolvido, b) os processos desse desenvolvimento e c) os meios desses processos, o terceiro sentido é hoje em dia o mais aplicado, coexistindo muitas vezes conflituosamente com seus usos antropológicos e sociais (WILLIAMS, 2008).

O trabalho chama a atenção para a função de homem da memória, genealogista, historiador. Douglass assume esse papel quando passa a narrar sua história e a de

seu povo, pois, ele petrifica na escrita a cultura de seu povo. Leroi-Gourhan (1964 – 1965) classifica a memória em três tipos: específica, étnica e artificial. Sendo para ele ainda “[...] uma memória “étnica” que assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas [...]” (LEROI-GOURHAN, 1964 -1965, aspas do autor, p. 269). É através de estabelecer as relações sociais étnicas que podemos começar a falar de identidade e de nacionalismo. O mito de origem que a priori é oral, mas que segundo Glissant (2006), é possível de ser reinventado através da poética da relação e do hibridismo cultural na escrita, e tal fato resulta na construção de uma identidade cultural.

Primeiro, falar-se-á da identidade cultural, que é estabelecida por um indivíduo pertencer a uma determinada cultura, etnia, raça, língua, religião e acima de tudo nação Hall (2003). A identidade no caso dos negros escravizados estadunidenses está pautada por uma vida difícil e desumana descrita em várias passagens do texto de Frederick Douglass. Várias formas de controle social são exercidas pelos senhores brancos para combater as mais diversas formas de resistência, se usa tanto da violência física quanto da violência psicológica para se obter o sucesso conseguir tal controle, a separação de membros da mesma família é um desses sistemas de controle social bastante comum à época, “Minha mãe e eu fomos separados quando eu era apenas uma criança, antes que eu a conhecesse como minha mãe” (DOUGLASS, 1973, p. 2) (tradução livre minha). Os negros para escaparem desse controle cantam, e eles o fazem para escapar momentaneamente de sua condição vexatória de prisioneiros.

Segundo W. E. B. Du Bois (2013) no seu **As almas da gente negra**, a identidade cultural que reúne todos os negros estadunidenses em uma só comunidade étnica é a cor da pele, ele nota que é diferente dos outros, como se ele estivesse fechado do mundo por um véu (negro), ele nascera nos Estados Unidos, mas não pertence a sociedade nacional branca americana. Ele se questiona por que Deus o fez um marginal, um estranho em sua própria casa, pertencente à Outra comunidade nacional (a negra) americana desumanizada e bárbara. Ele finaliza afirmando que o negro estadunidense tem na sua história a luta pela ânsia de conseguir sua humanidade autoconsciente, para com isso, sua dupla-consciência tornar-se uma só. A identidade do negro nos Estados Unidos é definida pelas violências físicas e psicológicas impostas a ele desde a época da sua vida de escravizado até a pós-emancipação. Podemos ainda focar nas relações sociais mantidas entre senhores e escravizados, elas eram baseadas na construção ambivalente da diferença. Mas, não a diferença baseada na binariedade branco/negro, ocidental/oriental, cristão/pagão. Elas são mais profundas e desgastantes, pois, se constroem na estereotipação da situação colonial (BHABHA, 2013). Uma situação psicologicamente diferente que nos reporta Fanon (1967) quando rebate um colega quanto ao complexo de inferioridade imputado ao colonizado, que na verdade esse complexo não passa de um desejo gerado pela demanda do colonizado de tomar o lugar do colonizador, e da neurose

do opressor e medo do Outro.

Continuando o pensamento, Bhabha (2013) interroga no terceiro capítulo do seu livro as identidades negras contidas na obra **Peles negras, máscaras brancas** de Franz Fanon (1967), levando em consideração a prerrogativa pós-colonial no campo social da ambivalência racial ou sexual e que tal situação se forja na luta de classes e cultura. O que para ele assume um cunho insolúvel, mas, que na verdade tem um fundo mais representado pela realidade social e pelo psiquismo do envolvidos. Esses fatores elencados levam a uma tomada de posição de ambos os lados, o que resulta em um deslocamento de uma das partes, neste caso por estar hegemonicamente em situação de assimetria e com seu poder de voz negado, o negro é deslocado e forçado a assumir uma identificação criada pelo logocentrismo europeu (CULLER, 1985), como pergunta Spivak (1996), pode ele como subalterno contar sua história e revelar sua verdadeira identidade, pois é o branco que fala por ele? A resposta é não. Na verdade gera um desejo, e o barramento deste, gera um sentimento de não pertencimento a Nação onde o negro habita.

Por isso, Bhabha (2013) questiona Franz Fanon quando ele escreve que a psiquiatria é uma técnica que visa permitir aqueles que contraíram uma doença psíquica não se sentirem como estranhos em seu ambiente. Esse é o sentimento que os negros vivem, primeiro os africanos e depois seus filhos, e mais ainda aqueles que são filhos de seus próprios senhores, situação que Douglass denuncia na seguinte passagem,

O boato que o meu senhor era meu pai, pode ou não ser verdade, [...] que os senhores de escravos terem ordenado que, e que por lei estabelecida, os filhos de mulheres escravizadas devem em todos os casos seguir a mesma condição de suas mães; (DOUGLASS, 1973, p.3) (tradução livre minha).

Fica patente nestas palavras a dupla entrada sugerida por Lacan (1982), já que o escravizado ficava psicologicamente abalado por não entender como seu suposto pai, que em tese deve cuidá-lo, pode trata-lo como qualquer outro negro, e além disso lucrar com sua exploração.

Para Fanon, tal mito do Homem e da sociedade é fundamentalmente minado na situação colonial. A vida cotidiana exhibe uma “constelação de delírio” que medeia as relações sociais normais dos seus sujeitos: o preto escravizado por sua inferioridade, o branco por sua superioridade, ambos se comportam de acordo com uma orientação neurótica. (BHABHA, 2013, p. 82)

Bhabha (2013) chama isso de entre-lugar, Hall (2003) chama de diáspora, isso força os africanos a não gostarem do lugar onde vivem, um conceito que Tuan (2012) sintetiza na palavra topofobia. Por se encontrarem em um ambiente acerbado e cruel, o escravizado desenvolve o desejo da errância quando entende sua situação de cativo, pois, ele anseia por um local onde não será violentado, a esse lugar vai dispensar um afeto, vai gostar de ficar nele, esse é o conceito de topofilia (TUAN, 2012). “O que é frequentemente chamado de alma negra é um artefato do homem branco” (FANON, 1967), o que ele quer dizer com isso é que a identidade negra

é uma criação do homem branco. Elas são criadas segundo a divisão psíquica de corpo e algo que fende as representações e articula o artifício da identidade.

Então, podemos concluir que a identidade do escravizado afro-estadunidense descrita na obra de Douglass é construída tendo como base os sofrimentos, as violências e o abismo social de ser o Outro na situação colonial, ela define também seu pertencimento de acordo com sua etnia, dessa forma eles constituem uma nação étnica dentro de uma Nação-Estado. São aqueles que apesar de terem nascido nos Estados Unidos não são estadunidenses, e tem que reivindicar sua nacionalidade cívica.

Mas o que queremos realmente depois de percorrer todo esse caminho é propor que ao se utilizar das memórias de violência e discriminação racial do seu povo, elas desembocam na cultura negra afro-americana, que ao seu passo é usada para poder definir-se como um só eu e escapar da ambivalência racista colonial, e com isso determinar sua identificação através de uma identidade comunitária e étnica afro-estadunidense. O passo seguinte é demonstra na obra como a nação étnica afro-estadunidense emerge destes processos sociais e antropológicos.

Antes de começarmos a falar do nacionalismo em Frederick Douglass, precisamos conceituar e entender o conceito de nação e nacionalismo. Iniciaremos colocando a definição de Hobsbawn (1990), que Nação é a comunidade e cidadãos de um Estado, vivendo sob o mesmo governo e com os mesmos interesses, é também uma coletividade de habitantes de um território com tradições, aspirações e interesses comuns, subordinados a um comando central.

A fazenda principal do coronel Lloyd tinha a aparência de uma aldeia país. Todas as operações mecânicas para todas as outras fazendas eram realizadas aqui. A fabricação e conserto de sapatos, a serralheria, reparo da madeira e fabricação das carroças, tanoaria, tecelagem e moinho, eram todos realizados pelos escravos na casa grande. (DOUGLASS, 1973, p. 12) (tradução livre minha)

Sob esse ponto de vista, a descrição feita da fazenda principal se assemelha em muito com uma Nação nos moldes da definição dada acima. Pode-se notar que ela é completamente autossuficiente em termos econômicos, produz todos os tipos de serviços e mercadorias também, esse é um fato muito comum nas Américas oitocentistas. E por último, o dono tem a figura análoga ao de um soberano de um país, pois tudo por ele é decidido, ele tem literalmente o direito de vida ou morte sobre os brancos e mais ainda sobre os negros.

Então, o sr. Gore sem consulta ou deliberação com qualquer outra pessoa, sem nem mesmo ter dado a Demby um aviso adicional, levantou a espingarda a altura do rosto, e fez uma mira mortal em direção da sua vítima em pé a sua frente, e em um instante depois o pobre Demby estava morto. (DOUGLASS, 1973, p. 25) (tradução livre minha)

O senhor Gore demonstra assim um verdadeiro poder político sobre os escravizados, pois além de matar, ele também fomenta a competição entre os escravizados no mesmo âmbito de uma eleição, como descreve o autor em uma

passagem na qual um escravo é escolhido para ser criado na casa grande, “Os concorrentes para tão desejado cargo muito diligentemente procuravam agradar seus feitores, como os requerentes de cargos nos partidos políticos procuram agradar e enganar o povo” (DOUGLASS, 1973, p. 13) (tradução livre minha). As comunidades nacionais presentes na narrativa do texto analisado por nós até agora são apresentadas por esse viés. Existe, no entanto, outra maneira de se definir uma nação, a comunidade nacional é imaginada no discurso para Anderson (1991), e que ela é uma produção de tradições inventadas para com isso se criar a noção de pertencimento.

Segundo Hall (2003), as tradições tidas como muito antigas em diversos países não passam de invenções para reunir sob signos nacionais diversos povos. Outra maneira de fazê-lo, é a tentativa de estabelecer uma identidade nacional através de um idioma. São conceitos presentes em muitos símbolos nacionais adotados pelo Estado-Nação: mapas, bandeiras, hinos nacionais, línguas oficiais, monumentos nacionais, culturas nacionais e que a questão da nacionalidade é um construto e algo flutuante (McCrone, 2002), que fomentam o nacionalismo étnico baseado nessa gama de símbolos nacionais. A partir do que foi dito anteriormente, procura-se demonstrar que esse tipo de nacionalismo é também representado dentro do texto, mais de acordo com um tipo de nacionalismo chamado de étnico. “No nacionalismo étnico, “nacionalidade” tornou-se um sinônimo de “etnia”, e de identidade nacional” (GREENFELD, 1992, aspas do autor p.12) (tradução livre minha).

Tanto da parte dos brancos quanto dos negros, suas nacionalidades dentro da obra são baseadas na cor de suas peles. Ela determina quem são os cidadãos superiores e os inferiores. Quem manda e quem obedece, e principalmente quem sofre por conta da cor de sua pele. Desta forma, as identidades originais tem que ser deixadas para trás, muitas vezes no navio negreiro, e aqui se inicia sua nova vida tendo que aprender um novo idioma, no caso dos Estados Unidos o inglês, e a partir dessa nova cultura criar uma identificação comum de pertencimento a uma comunidade, só que desta feita sem mito de origem. Eles devem ressignificar sua identidade cultural atávica em uma compósita ou crioula a partir de suas memórias étnicas e usando os seus rastros/resíduos culturais (GLISSANT, 2006).

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossas considerações finais são que através das memórias individuais que estão impregnadas pelo conhecimento de muitas pessoas, conceito de memória coletiva, as culturas são criadas e influenciadas tanto nas sociedades normais quanto nas sociedades coloniais, especialmente aquelas onde aconteceram as relações dos senhores com os escravizados. Depois de exemplificar que através da tentativa de privação da memória biológica, da amnésia, e de tentar barrar suas memórias com o intuito de psicologicamente desumanizar o negro, elas mesmo assim subsistem,

e de forma inversa do que se pode considerar normal, elas criam uma identificação nova que as leva a criar uma identidade cultural compósita, híbrida ou crioula. Essa memória passa pelas reminiscências das violências sofridas, o que resulta no estabelecimento de um grupo pautado e identificado com o sofrimento, com a tentativa de desumanização executada pelos brancos e que acontece com a perda de todas as suas liberdades, física e de poder decidir e escolher os destinos de sua vida. Todos esses fatores são os responsáveis por incitar dentro destes indivíduos a vontade de pertencer novamente a um grupo étnico, portanto, esse sentimento proveniente do sofrimento forja a ideia da nação étnica afro-americana escravizada estadunidense.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**: reflections on the origin and spread of nationalism. London - New York: Verso, 1991.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo, 1992.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2013.
- CANAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- CULLER, Jonathan. **On deconstruction**: theory and criticism after structuralism. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- DOUGLASS, Frederick. **Narrative of the life of Frederick Douglass, an American slave, written by himself**. New York: Anchor, 1973.
- DUBOIS, W.E.B. **The souls of black folk**. Disponível em: <www.gutenberg.net>. Acesso em: 22 dez. 2013.
- FANON, Frantz. **Black skin, white masks**. New York: Grove Press, 1967.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: EdUFJF, 2006.
- GREENFELD, L. **Nationalism**: five roads to modernity. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- HALL, Stuart. **A Identidade cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- LACAN, J. Seminar of 21 of January 1975. In: MITCHEL, J., ROSE, J. (Ed). **Feminine sexuality**. London: Routledge & Kegan Paul: 1982. p.164.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: EdUnicamp, 2003.

LEROI-GOURHAN, A. **Le gest et la parole**. Paris: Michel, 1964-1965.

McCRONE, David. **The sociology of nationalism: tomorrow's ancestors**. New York: Routledge, 2002.

SPIVAK, Gayatri C. "Can the subaltern speak?". In: NELSON, Carry e GROSSBERG, Larry (Eds). **Marxism and the interpretation of culture**. Chicago: university of Illinois Press, 1988.

TUAN, Yi- Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Londrina: EdUEL, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FASCÍNIO E TERROR: AS FIGURAS FEMININAS EM AURA DE CARLOS FUENTES E A OUTRA VOLTA DO PARAFUSO DE HENRY JAMES

Danielli de Cassia Morelli Pedrosa

Universidade Presbiteriana Mackenzie

São Paulo - SP

Ana Lúcia Trevisan

Universidade Presbiteriana Mackenzie

São Paulo - SP

RESUMO: A perspectiva da mulher como transgressora remete aos principais mitos de criação e segue, pela Arte e Literatura, estabelecendo toda uma jornada de subversão que acabou por consolidar uma compreensão do feminino como representante do incognoscível, do misterioso e do inalcançável, logo perigoso, ameaçador. Este estudo se propõe a problematizar e comparar a composição dos elementos do gênero Fantástico, nas obras *Aura* de Carlos Fuentes e *A outra volta do parafuso* de Henry James, levando em conta a utilização de aspectos atribuídos tradicionalmente ao imaginário feminino, na tessitura dos contos.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo Fantástico; Conto; Feminino; Carlos Fuentes; Henry James.

FASCINATION AND TERROR: THE FEMININE FIGURES IN AURA OF CARLOS FUENTES AND THE OTHER TURN OF THE SCREW OF

HENRY JAMES

ABSTRACT: The perspective of the woman as transgressor refers to the main myths of creation and follows, by Art and Literature, establishing a whole way of subversion that ended up a consolidating an understanding of the feminine as a representative of the unknowable, the mysterious and the unreachable, therefore dangerous, threatening. This study proposes to problematize and compare the composition of the elements of the Fantastic in the texts *Aura* of Carlos Fuentes and *The other turn of the screw* of Henry James, taking into account the use of aspects traditionally attributed to the feminine imaginary, in the building of the stories.

KEYWORDS: Fantastic Realism; short stories; Female; Carlos Fuentes; Henry James.

A perspectiva da mulher como transgressora remete aos principais mitos de criação e segue, pela Arte e pela Literatura, estabelecendo uma jornada de subversão que consolidou uma compreensão do feminino como representante do incognoscível, do misterioso e do inalcançável, logo perigoso e ameaçador. De deusas antigas, como a indiana Kali, criadoras e destruidoras, às mais sedutoras *Femme Fatale* do cinema, com seu potencial mesmerizador, é possível verificar na

cultura ocidental uma tradição literária, pictórica e fílmica que revela uma conexão entre a femealidade e as potências dionisiacas e incontroláveis da natureza.

O homem civilizado passa o tempo de sua existência sobre a Terra tentando lidar com a extensão de sua subordinação à demanda da natureza. Suas principais tentativas de escape deste conflito infinito são a via da cultura e a da religião. Basta, porém, um capricho da natureza, recusando-se a oferecer as condições básicas para sua existência e o ser humano não sobrevive, a despeito de toda ciência, filosofia e tecnologia construídas. De modo geral, a sociedade humana é a frágil tentativa do homem de proteção contra a natureza.

A sexualidade e o erotismo constituem a complexa intersecção de natureza e cultura, sendo que o sexo, independentemente da cultura, sempre foi cercado de tabu, talvez porque nele a moralidade e as boas intenções não bastem para vencer os impulsos primitivos. Para Camille Paglia (1990), sexo e identidade são poder. Na cultura ocidental toda relação é de exploração e todos matam para viver. A lei natural e universal da criação a partir da destruição opera tanto na mente quanto na matéria. “Identidade é conflito. Cada geração passa seu arado sobre os ossos dos mortos.” (p.14)

O sexo é *daimônico* (do grego *daimon*). Quase nada ainda se conhece sobre o investimento da libido em determinadas coisas ou pessoas (*catexis*). O livre-arbítrio no que tange ao sexo ou à emoção é limitado, como bem o sabem os poetas, a paixão é sempre irracional. Assim como a Arte, o sexo também está cheio de símbolos, o sexo adulto carrega em si sempre uma representação, um ato ritual derivado de realidades anteriores. Os seres humanos são os únicos cuja consciência surge de tal forma entrelaçada aos instintos animais. É impossível compreender inteiramente o sexo, porque não se pode entender a natureza.

Na cultura ocidental, as relações perceptivas, especialmente pelo olhar, estão no âmago de nossa estratégia contra o medo dessa natureza perigosa e insondável. Ver, identificar, nomear, compreender - este reconhecimento é um escudo contra o medo. Por meio de uma cognoscência ritual, repetitiva, busca-se construir e manter alguma defesa, ainda que frágil, contra a incognoscibilidade da natureza. “A ciência e a estética ocidentais são tentativas de revisar esse horror dando-lhe uma forma mais palatável para a imaginação.” (Paglia, 1990, p.17)

No homem, a consciência é refém de seu envoltório de carne, cujos impulsos ela não consegue deter ou acelerar; tal chama ctônica não tem clímax, apenas uma ronda, um ciclo interminável. A identificação da mulher com a natureza, por outro lado, era universal na pré-história. Nas sociedades agrárias ou de caça que dependiam da generosidade da natureza, a femealidade era reverenciada como um princípio imanente da fertilidade. O progresso da cultura, ofícios e comércio deu ao homem recursos que o libertaram das instabilidades climáticas e restrições geográficas. Com a natureza menos influente, a femealidade recua em importância. A Creta Minóica foi a última cultura ocidental a adorar os poderes femininos. A femealidade

cultural não forneceu força ou viabilidade cultural. O que sedimentou a mentalidade do homem europeu foi a cultura guerreira micênica que, aliada aos dórios fundaram a Atenas apolínea que por meio da linha greco-romana expandiu-se. Tanto a tradição apolínea quanto a judaico-cristã são transcendentais. “O judaísmo, seita matriz do cristianismo é o mais poderoso protesto contra a natureza.” (Paglia, 1990, p.19) Com a evolução do culto da terra para o culto do céu, a mulher é transferida para o *reino interior*. Os mistérios procriativos da mulher, seu corpo arredondado que remete aos contornos da Terra, fazem-na o centro do simbolismo primitivo e aquilo que pare o mundo. Com o advento da cultura, passou-se da magia do ventre para a magia da cabeça, os homens usaram-na como uma defesa contra a natureza feminina. Da magia da cabeça veio a glória da civilização masculina que, ao final, não consegue relegar a mulher a um lugar obscuro, acabando por erguê-la consigo, ambos os sexos enredados por endividamentos históricos.

“Os ciclos da natureza são os ciclos da mulher.” (Paglia, 1990, p.20) A biologia feminina é um *continuum* de retornos circulares, como bem ilustra o conto *Aura* de Carlos Fuentes, analisado adiante. Tais retornos começam e acabam no mesmo ponto. A centralidade da mulher lhe concede estabilidade, ela não precisa tornar-se, apenas ser. Tal centralidade é um grande obstáculo ao homem, cuja busca de identidade ela bloqueia. O homem precisa transformar-se num ser independente da mulher, livre dela. Se não o fizer, retornará a ela. A mulher não anseia por uma fuga transcendente ou histórica do ciclo natural, nunca sonhou com a miragem do livre-arbítrio, já que sabe que não é livre - desejando ou não a maternidade, está atrelada ao brutal e inflexível ritmo da procriação. O corpo da mulher é uma máquina ctônica, diferente do espírito humano que nele habita. O corpo feminino é um mar sobre o qual atua o movimento das ondas. Isso dá à mulher mais realidade e mais sabedoria. “Todo mês é destino da mulher enfrentar o abismo do tempo e do ser, o abismo que é ela mesma.” (Paglia, 1990, p.22)

Falando das origens do imaginário feminino, sua influência nos conflitos entre as personas sexuais e como isso interfere nas concepções de Arte e Literatura, a redescoberta de Lilith, em comparação a Eva, remete a uma compreensão da origem da relação homem e mulher, da cisão entre instintivo e racional e esclarece a concepção do primado do masculino sobre a mulher, sentida sempre como misteriosa e superior, portanto admirada e temida, logo necessariamente vigiada e temida. “Toda história da relação homem-mulher (...) é uma série de notas de rodapé à história de Adão e Eva.” (Hillman, 1984, p.13) A dificuldade do homem de lidar com o feminino, sua repugnância histórica e necessidade de subjugação são reações ao medo do poder inexorável da natureza criadora/ destruidora encarnada no feminino. Toda razão e lógica, inspiradas por essa ansiedade, são apolíneas (referência ao dualismo apolíneo x dionisíaco proposto por Nietzsche em *A Origem da Tragédia*). O grande antagonista de Apolo, Dionísio, reina sobre o ctônico, cuja lei é a femalidade procriadora.

A *femme fatale* faz parte do peso incômodo do erotismo, este ponto fraco da sociedade, pelo qual a natureza ctônica o invade. Ela surge nas expressões artísticas diversas em diferentes formas, desde a mãe medusina até a frígida ninfa, mascaradas pelo brilho luminoso do fascínio apolíneo. Sua inatingibilidade, por vezes representada pelo viés do sobrenatural ou da loucura, encanta e destrói. Por meio de neuróticas, psicopatas, ninfomaniacas, bruxas, fadas, vampiras ou outras, este tipo de imaginário feminino surge sempre com uma amoral ausência de afeto e empatia, uma serena indiferença pelo sofrimento alheio (exceto se de alguma forma essa ‘piedade’ exalta seu narcisismo, como na governanta de *A Outra Volta do Parafuso*) que convida e observa desapaixonadamente, sempre testando seus poderes sobre a vítima.

Utilizando concepções da Teoria do Imaginário, conforme é compreendida por Durand (2004) e Bachelard (2001), este trabalho se propõe a problematizar e comparar a composição dos elementos de hesitação nas obras de Fuentes e James citadas, levando em conta a utilização de aspectos atribuídos tradicionalmente ao imaginário feminino, como a loucura, o súcubo, o mistério, o ocultismo, o instintivo e o daimônico, na tessitura dos contos. Compreendendo a composição do estranhamento como parte da estruturação do fantástico, provocado pela fissura entre o referencial da realidade do mundo conhecido pelo leitor e por um novo referencial, alheio ao leitor, mas também com seus próprios códigos e verossimilhança, compreensíveis dentro de seu próprio contexto, pretende-se relacionar a influência do feminino arquetípico com o arranjo das escolhas estéticas que caracterizam o gênero, entendido por meio dos conceitos de Todorov (1970), Roas (2001), Alasraki (1999) e Bessiére (1974) que permitem um entendimento dos sentidos do insólito, expressos no eixo da relação entre real e imaginário, permitindo a reflexão sobre as faces enigmáticas das representações da mulher, muitas vezes, aterradoras.

O argumento da novela *Aura*(1962), de Carlos Fuentes explora o imaginário feminino primitivo, associado às forças ocultas de Lilith, às deusas ctônicas e ao culto ao corpo da mulher, o labirinto onde o homem se perde, mas também se encontra. A novela se estrutura na ideia do feminino como representante do poder criador/destruidor da natureza, da mulher como detentora de mistérios insolúveis e dominadores. Fuentes se utiliza da *femme fatale* como portal de entrada para uma relação mais profunda com as forças que regem o universo. *Aura* exerce sobre Felipe Monteiro uma força centrípeta que o faz paulatinamente submeter-se a ela, comprometer-se com ela, envolver-se em seus rituais ocultistas e confessar-se seu eternamente. Por meio do encontro com essa mulher ctônica, o homem apolíneo tem a revelação de sua própria identidade - uma identidade mítica que atravessa o tempo nascendo, morrendo e renascendo, num ciclo infinito, apenas para reencontrá-la: *Aura-Consuelo*, a mulher, a Natureza.

Toda narrativa se apoia em elementos de impacto fantástico, a hesitação se constituindo a partir da suspeita, nutrida por indícios auspiciosos de que as duas

personagens, jovem e velha, sejam na verdade uma só pessoa, configurando uma existência dupla e simbiótica. O insólito iniciado a partir deste conflito amplia-se gradativamente até o desfecho final, quando se revela o duplo de Felipe, General Llorente.

Pressupostos da obra de Fuentes, referentes à historicidade e aos aspectos da formação cultural dos povos latino-americanos, estão presentes de forma contundente em *Aura*, contribuindo com a tessitura do imaginário feminino. Esse conteúdo amplia a ideia da dualidade fêmealidade ctônica x masculinidade apolínea, utilizando tal jogo mimético para ilustrar o encontro-enfrentamento-sobreposição das culturas ameríndias e europeias. Além das questões identitárias que são recorrentes em toda narrativa, o jogo de espelhamento temporal e a própria cenografia da história contribuem para o estabelecimento da atmosfera fantástica.

A narração em 2ª.pessoa, ou seja, o foco narrativo centrado no ‘você’ (ou no ‘tú’) ressalta o tom dúbio e premonitório que caracteriza a história. Tal recurso formal que transforma o ‘você’ em um condutor dos eventos inclui o leitor na espiral narrativa, atribuindo-lhe uma percepção própria obrigatória que dialoga com o autor, contribuindo ela mesma para o desenrolar dos fatos e intensificando os efeitos insólitos da obra. Tal arquitetura da trama, ainda que inovadora, estabelece um vínculo profundo com a forma clássica do narrador-testemunha, muito presente na narrativa fantástica predominante no século XIX e largamente estudada por Todorov. Seja pelo olhar do narrador-testemunha (relato em 1ª.pessoa), seja pelo olhar de um ‘tú’ imperativo que comanda os passos dos personagens, os leitores são conduzidos pela trama por meio de uma visão exterior e totalizadora, parcial e, logo, aprisionadora.

Você entra, sempre atrás dela, na sala de jantar. Ela colocará o candelabro no centro da mesa; você sente um frio úmido. Todas as paredes do salão estão cobertas de uma madeira escura, lavrada com estilo gótico, com ogivas e rosáceas entalhadas. Os gatos deixam de miar. Ao sentar-se, você nota que foram dispostos quatro lugares e que há dois pratos quentes salvados de prata... (FUENTES, 1998, p.8)

A tônica da narrativa carrega o imaginário da bruxa vampira como mola mestra, imaginário sempre intensificado quando retratado pelo viés do feminino, como comenta Paglia e ilustra o mito de Lilith. O elemento da sedução, presente desde o primeiro parágrafo: “...uma oferta assim não é feita todos os dias”, a atmosfera gótica da casa: “...as luzes de mercúrio não iluminam, as bagatelas expostas não adornam essa segunda face do edifício. (...) os nichos com seus santos mutilados coroados de pombas, as gárgulas de pedra...”, a “cabeça de um feto canino” como aldrava da porta e o indício da armadilha: “...olha pela última vez (...) tenta inutilmente reter uma única imagem desse mundo exterior diferente” são todos lugares-comuns das boas histórias de súcubos.

Outro aspecto que aproxima *Aura* de outras narrativas envolvendo seres sobrenaturais, especialmente de vampiros, como o *Drácula* (1897) de Bram Stoker, é a habilidade para o desdobramento corpóreo e sobreposição temporal que a torna

capaz de vivenciar suas idades, todas ao mesmo tempo, por meio de duplicação e espelhamento. A questão do conflito feminino diante do envelhecimento, a imortalidade pela via do oculto sendo uma solução para a manutenção da eterna juventude também é tema recorrente em narrativas fantásticas. Aura-Consuelo, para manter a coreografia sinistra que garante a presença de sua juventude e a reconquista de seu amante se utiliza do sacrifício de animais e práticas de magia negra, nas quais se inclui o sexo ritual.

Ao falar sobre o corpo da mulher, Paglia (1990) comenta:

O corpo de toda mulher contém uma célula de noite arcaica, onde todo conhecimento deve parar. (...) O corpo da mulher é um lugar secreto, sagrado. É um 'temenos', ou recinto ritual (...) Toda mulher é uma sacerdotisa que guarda o 'temenos' de mistérios daimônicos (...) O corpo feminino é o protótipo de todos os espaços sagrados, do santuário ao templo e à igreja.(...) O tabu sobre o corpo da mulher é o tabu que sempre paira sobre o lugar da magia. A mulher é literalmente o oculto, que significa o 'escondido'. (p.33)

Pode-se considerar que o 'temenos' de Aura-Consuelo se expande desde a casa em que mora até os mais íntimos recônditos de sua sexualidade. A dificuldade de Felipe ao procurar o número da casa, a escuridão constante que o obriga a mover-se pelo cheiro e pelo tato (órgãos perceptivos considerados mais primitivos que a visão), as portas que não se fecham impedindo o estabelecimento de fronteiras entre cômodos e entre pessoas, as luzes dispersas e inconstantes que causam efeitos hipnóticos, os estranhos elementos religiosos que compõem o quarto de Consuelo, os ratos que 'protegem' as memórias do general, tudo contribui para a atmosfera fantástica que constitui o grande 'não saber' de Felipe e que o atraem irredutivelmente. A casa representa a ruptura com o mundo exterior, racional, apolíneo, masculino e permite a penetração no universo ctônico, instintivo e ocultista do feminino. A descrição deste ambiente, que introduz o leitor no ambiente clássico da narrativa de terror, ganha maior densidade e tensão na medida em que acumula no simbolismo apresentado elementos dessa natureza, mais intuída que compreendida, do imaginário da bruxaria. Vale salientar que *Saga*, o nome do coelho de Consuelo, era como os romanos chamavam as bruxas e feiticeiras (referencia?).

Talvez um dos maiores indícios deixados por Fuentes para o desvendamento do mistério de suas personagens, os olhos verdes, olhos de mar, que em Aura eram tão sedutores e em Consuelo tão impressionantes.

Em *Aura*, de imediato, o olhar de Aura garante a primeira das muitas entregas de Felipe: "Sim, vou morar com as senhoras." Ao que lhe responde, rindo, sua anfitriã, dizendo que muito lhe agrada sua boa vontade, revelando a plena consciência do poder que exerce por meio da jovem.

//A senhora tentará reter sua atenção: olhará de frente para você a fim de que você olhe para ela, ainda que suas palavras sejam dirigidas à sobrinha. Você deve fazer um esforço para se livrar desse olhar - outra vez aberto, claro, amarelo, despojado dos véus e rugas que normalmente o cobrem - e fixar seus olhos em Aura, que por sua vez contempla um ponto perdido e move os lábios em silêncio.

A cor verde, símbolo máximo da natureza viva, predomina em tudo o que envolve Aura, são verdes seus olhos, ela veste verde, verde é o vinho viscoso que serve ao hóspede de Consuelo, logo tornado seu amante. As feições do rosto de Aura não se fixam na mente de Felipe, obrigando-o a olhá-la constantemente e, assim, deparar-se sempre com seus olhos verdes, límpidos, tão brilhantes que o atordoam, hipnotizam. Paglia (1990) comenta: “A beleza da mulher é um compromisso com sua perigosa fascinação arquetípica. Dá ao olho a consoladora ilusão de controle intelectual sobre a natureza.” (p.32) Enquanto persegue Aura com o olhar, Felipe acredita poder absorvê-la, retê-la, mantê-la com ele e para ele, quando na verdade, cada vez que encontra seus olhos, está sendo absorvido, retido, mantido com ela. No texto de Fuentes, o olhar, instrumento apolíneo por excelência serve como aspecto de sedução e domínio da vontade de Felipe, liberando seu desejo. Em *A outra volta do Parafuso*, surgirá como meio de contenção do poder da sexualidade latente da governanta.

O ritual de devoção de Consuelo está repleto de simbolismo de religiões primitivas, do cristianismo e até de satanismo. Talvez num dos momentos de maior exploração da pluralidade cultural e do sincretismo religioso que caracteriza o México e toda a América Latina, Fuentes revela também toda a dimensão ctônica da femealidade como Paglia a compreende: intensa, selvagem, instintiva, indiferenciada, indiferente aos questionamentos existenciais que afastam o homem do ciclo da vida, oculta e extremamente carnal. Felipe se perde nas entranhas da mulher ctônica, jamais se libertará dela. Na novela de Fuentes, o masculino apolíneo é para sempre cativo da femealidade-natureza, assim como, na alma do sujeito latino americano, a cultura europeia jamais se libertará da cultura ameríndia.

Na novela de Henry James estabelece-se um jogo literário interessante que revela inúmeras influências: Temos a governanta de Charlotte Brontë invadindo a Arcádia de uma casa de campo de Jane Austen e desordenando-a com o erotismo obsessivo e reprimido de Poe. Ao ser designada para cuidar de duas crianças de ‘beleza angelical’, cai sob o domínio de dois *daimons* cuja presença sinistra e o ‘olhar’ ominoso, ameaçam a apolínea transparência das crianças. Por meio das impressões da governanta, cada vez mais obsessivas, Peter Quint e Jessel são demônios homossexuais que retornam de entre os mortos, servos que se tornam senhores por meio do terror que causam. Por meio de suas aparições opacas e astuciosamente seletivas exercem uma influência obstrutiva e pesada sobre a narrativa. A história se equilibra de forma brilhante na hesitação do leitor entre a realidade e irrealidade de seus fantasmas. Esse efeito, no entanto, não parece ser gerado tanto pelos possíveis eventos sobrenaturais descritos, mas muito mais pela forma como as percepções da governanta e suas relações com outros personagens, com seu ambiente e os eventos em si, são retratadas.

É inevitável para o leitor experimentado nos clássicos da literatura inglesa reconhecer certa semelhança entre a protagonista e Catherine Morland de *Northanger Abbey* (1817) de Jane Austen. Aspectos como juventude, vida reclusa, acesso à literatura (talvez como único contato com o mundo exterior) e origens humildes são pontos em comum entre as personagens, além de uma imaginação fértil e certa instabilidade emocional. Tal similaridade, por si só, já seria suficiente para anteciper uma desconfiança nas percepções da governanta e originar um ponto de hesitação constante durante a leitura, uma vez que Morland se equivoca em todas as suas impressões e julgamentos dos fatos, mas conforme será visto, são inúmeras as ferramentas usadas pelo autor para estruturar a narrativa, de início ao fim, gerando e preservando essa atmosfera de dúvida.

A utilização do manuscrito como forma de atestar a veracidade do acontecimento insólito, ao mesmo tempo gerando incerteza por meio da percepção impressionista daquele que relata, é recorrente no gênero fantástico, sendo talvez *O Horla* de Maupassant um de seus maiores expoentes. Logo na apresentação da história, a protagonista e dona do manuscrito é descrita por aquele que acabou por herdar seus relatos, como “...uma criatura sumamente encantadora”, mas 10 anos mais velha que o mesmo. Este pequeno ‘mas’, colocado de forma pontual na frase, parece suficiente para sugerir outro tipo de interesse por parte do jovem, naturalmente impossível de se concretizar, devido às diferenças de idade e classe social, porém que antecipando na composição da personagem, características de um carisma sedutor que desperta deferência e desejo. “Em sua posição, foi a mulher mais agradável que conheci; era digna de qualquer ocupação infinitamente superior.” (James, 2003, p.123)

Compreender melhor questões referentes ao imaginário da governanta, ou da chamada ‘mulher letrada’, na época de James, e explorar as nuances deste papel social foi particularmente produtivo na constituição dos elementos de fantástico nesse texto. Cerca de 40 anos antes da publicação de James, Jules Michelet, em seu livro *A Mulher* já retratava as vicissitudes do destino da ‘mocinha bem educada’ (1995, p.24). Somadas a todos os limites e dificuldades supostamente enfrentados pelo sexo feminino, como instabilidade emocional, fragilidade intelectual, sintomas menstruais (vistos como períodos de adoecimento da mulher), Michelet considerava que tornar-se uma governanta, apesar de representar uma saída mais amena se comparada às outras opções para jovens solteiras e sem recursos, não deixava de acarretar uma “infinidade de possibilidades escabrosas, uma vida confusa, um destino abortado, por vezes até trágico. Tudo é dificuldade para uma mulher sozinha, tudo impasse ou precipício.” (p.24) “O pior destino para uma mulher é viver sozinha.” (p.25) Para o escritor francês, a mulher nessas condições se mostrava desembaraçada e independente em público, mas chorava suas pequenas e grandes humilhações no privado. “Tudo é embaraço para ela e tudo é liberdade para o homem.” (p.26)

Numa tentativa de ilustrar seus argumentos, cita o romance *La Gouvernante* de

Eugène Sue que, segundo Michelet, “apresenta o quadro muito verdadeiro da vida de uma mocinha transportada de repente para uma casa estranha cujas crianças deve educar. Igual ou superior pela educação, modesta de posição, o mais das vezes de caráter, ela desperta e muito interesse.” (p.29) a partir daí segue descrevendo as complicações e perigos, especialmente no que tange à relacionamentos da moça com os homens da casa e empregados ciumentos que tornam sua vida um inferno de assédio e desejos frustrados, que a consomem, ou torpes, que a denigrem.

É natural a tentação, para uma alma jovem, ativa e pura, corajosa contra o destino, de sair da dependência individual e de dirigir-se a todos, de tomar um único protetor, o público, e de acreditar que poderá viver do fruto de seu pensamento. Quantas mulheres nos poderiam fazer revelações a esse respeito! (...) É o itinerário exato, o diário de estrada de uma pobre mulher de letras, o rol dos pedágios, dos impostos, das taxas de barreiras, das taxas de entrada etc., que se exigem dela para permitir-lhe alguns passos; o amargor, a irritação que sua resistência lhe cria a toda volta, de modo que todos a cercam de obstáculos, que estou dizendo?, de obstáculos mortíferos. (Michelet, 1995, p.30)

A semelhança entre a personagem de Sue e a forma como a governanta de James é descrita pelo portador do manuscrito realmente impressiona. Chama ainda mais atenção o total anonimato da protagonista de James, cujo nome não aparece na narrativa, acentuando a ideia de que o autor trata mais de uma condição de vida ou papel social do que propriamente de um indivíduo.

Unidos a este arcabouço conceitual, têm-se conteúdos referentes ao desejo, à repressão e ao inconsciente que acabavam de ser identificados e estavam sendo estudados por Freud e seus colaboradores, nas melhores rodas intelectuais da época, principalmente em tudo que se referia à condição feminina e suas patologias, acentuando a estranheza da alma feminina na compreensão do homem, complicando a credibilidade de suas percepções e compreensões de mundo e, na concepção de Paglia, aumentando o mistério da mulher diante de um homem que já se sentia mais seguro em sua batalha contra a natureza ctônica através do desenvolvimento da cultura, da sociedade e do progresso tecnológico, científico e filosófico. Mais uma vez a instabilidade feminina, na objetividade de seu desejo sexual e de seus mistérios ancestrais, atordoam o homem que encarcera as históricas em hospitais psiquiátricos e/ou as mantém em vigilância por meio do casamento ou as denuncia por meio da literatura.

Supostamente criada num ambiente moralista, educada para ocupar, por meio da cultura, uma profissão que a faz ser recebida nas melhores mesas, mas ser reconhecida como representante de uma posição social muito inferior, inexperiente em todos os aspectos da vida e ansiosa por liberdade e por uma ampliação de limites, a governanta transforma a confiança depositada em seus ombros pelo desapegado dono de Bly numa missão de honra e razão de sua existência, num desproporcional envolvimento pessoal e afetivo, cada vez mais complexo.

Desde o início, quando de seu encontro com o patrão, James a descreve como

sendo “jovem, inexperiente, nervosa” diante de “uma perspectiva de deveres sérios e de pouca companhia...de uma solidão realmente grande”. (p.128-129) Por meio do manuscrito, James dota sua protagonista de uma autoconsciência bastante sincera que revela toda sua insegurança e instabilidade emocional, desde o início de sua aventura em Bly: “Lembro-me de todo esse princípio como uma sucessão de altos e baixos. Uma gangorra de emoções diversas, umas naturais, outras injustificadas.” (p.131)

De impressões sempre fortes e um pouco paranoicas, também de crítica um tanto ácida, a governanta vai aos poucos descrevendo cenários e outros personagens, sempre de forma ambígua, que encanta o leitor, mas ao mesmo tempo não o permite acomodar-se em certezas. Mesmo diante de barulhos estranhos e passos leves atrás de portas, nada lhe tirou a expectativa de que “vigiar, ensinar, ‘formar’(do original ‘form’ (inglês) e pensando no possível motivo pelo qual James colocaria a palavra entre haspas, dado os inúmeros usos possíveis do verbo, entre os quais formatar, configurar, conceber, poderia se tratar de uma tirada ou pista irônica do autor, uma vez que, confirmadas as suspeitas anteriores da governanta sobre a influência dos *daimons* sobre as crianças, Flora já estaria mais do que formada, mas por Jessel) a pequena Flora, seria evidentemente, um motivo para uma vida feliz e útil.” (p.133)

Em muitos momentos da narrativa, o efeito de hesitação é criado pela própria incerteza da governanta que se vê insegura, incapaz e confusa. Aspecto comum em obras desse gênero, aqui ainda mais verossímil, devido ao imaginário que compõe a personagem. Toda a impulsividade da governanta, sua curiosidade obsessiva, o tom imaginativo de suas experiências e seu desejo secreto por rever o patrão, por quem está secretamente apaixonada, esbarram na repressão constituída pela necessidade de manutenção da persona social imposta. Essa energia represada seria, portanto, o combustível para a maioria de seus relatos fantasmagóricos, no caso de serem apenas fruto de sua imaginação. Seriam os *daimons* projeções dos conteúdos inconscientes da governanta lidando com sua sexualidade reprimida, seu desejo por um homem mais idealizado que real, sendo o ‘cuidar e salvar’ as crianças uma forma de ‘dar prazer’ ao homem ausente que ela queria? Ou seriam mesmo almas penadas cujo desejo pelas crianças, de gênero não muito esclarecido pela narrativa, mas fortemente sugerido, movia sua materialização diante da jovem, única barreira entre eles e suas vítimas?

Sobre o desfecho, Paglia comenta que o superfluxo ctônico da emoção é um problema masculino. O homem tem a necessidade de combater essa imensidão, que reside na mulher e na natureza. Para atingir a autonomia precisa repelir essa nuvem *daimônica* que ameaça engoli-lo. “Amor materno, ódio materno, por ela ou dela, um imenso conglomerado de forma natural.” (1992, p.29) Teria Miles sucumbido para fugir da femealidade imensa e abrupta, até mesmo porque reprimida, de sua governanta? Seria Quint um protetor da masculinidade de Miles e não uma ameaça? Seria a obsessão da jovem governanta o verdadeiro desastre em Bly? Essas e outras

questões seguirão se interpondo num ciclo vertiginoso e infinito a cada releitura do genial texto de James, que num fantástico moderno, recheado de pequenos e grandes estratégias constituídos a partir do imaginário feminino e de suas idiossincrasias, jamais será satisfatoriamente desvendado, como a própria mulher.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, J. ¿**Qué es lo neofantástico?** In: ROAS, D. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2000. p.265-282.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. (Trad. de Antônio de P. Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A psicanálise do fogo**. (Trad. de Paulo Neves). São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. (Tradução de M^a Ermantina Galvão). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. (Trad. de Antonio de P. Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 2001. BARTHES, Roland.

BESSIÈRE, Irène. “**O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha**”. 18 p. Tradução Biaggio D’Angelo. Colaboração Maria Rosa Duarte de Oliveira. Disponível em: www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/.../traducao2.pdf Acesso em: 10 abril 2019.

DURAND, G. **As estruturas Antropológicas do Imaginário**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

_____. **O Imaginário**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FUENTES, C. **Aura**. São Paulo: L&PM Editora, 2005. Disponível em: https://www.lpm.com.br/site/default.asp?Template=../livros/layout_produto.asp&CategorialID=636453&ID=806090

JAMES, H. **Lady Barberina/ A Outra Volta do Parafuso**. Tradução de Leônidas de Carvalho e Brenno Silveira. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

PAGLIA, C. **Personas Sexuais**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **A narrativa fantástica**. In: _____. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Debates, 14). p. 147-166.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates, 98). p. 29-63.

RECEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA CONDIÇÃO FEMININA EM: *RESPOSTA A SÓROR FILOTEA DE LA CRUZ*

Margareth Torres de Alencar Costa

Universidade Estadual do Piauí-UESPI

RECEPTION AND REPRESENTATION OF THE FEMININE CONDITION IN: *ANSWER TO SOROR FILOTEA DE LA CRUZ*

Nossa contribuição neste estudo toca em dois aspectos relacionados à vida e a uma das cartas escritas por sóror Juana Inês de La Cruz, a monja mexicana que viveu e produziu sua obra no século XVII, que é mostrar que sóror Juana Inês de La Cruz fez uma denúncia da condição feminina da mulher no século XVII ao tempo em que defende o direito das mulheres ao estudo na carta escrita por ela, denominada de *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* e investigar como ocorreu a recepção da referida carta na época de sua publicação. Para alcançar os objetivos lançamos mão das teorias de: Iser (1996); Hans Robert Jauss (1994/79/2002); Alatorre (2007); Paz (1982) sobre Sóror Juana Inês e a Recepção de sua carta no século XVII, Bosi (1994) sobre a memória e na Carta escrita por sóror Juana Inês de La Cruz (2000) para fazer o diálogo do texto com a teoria. No período colonial, no México do século XVII, nasce Juana Inês

Asbaje Ramirez de Santillana, que mais tarde se tornaria a freira sóror Juana Inês de La Cruz, que mesmo vivendo em uma sociedade vigiada pelo Tribunal do Santo Ofício e uma época em que tudo era movido pela Fé, cria para si oportunidades de crescimento intelectual mesmo que este espaço fosse destinado somente aos homens. No tocante às mulheres, havia todo tipo de proibições, censuras e a ausência de direitos ou leis que protegessem seus corpos físicos, sua vontade, isso no tocante às mulheres brancas, porque Nova Espanha era uma sociedade onde o preconceito racial era patente, havia escravidão e divisão da sociedade a partir da origem racial, a instituição do dote para tudo o que se referiam às mulheres, que eram consideradas objetos da vontade dos homens. Sóror Juana Inês de La Cruz, reconhecida como a maior representante do Barroco Hispano Americano do século XVII, era uma mulher de beleza física e inteligência extraordinárias. Como escritora destacou-se pela escrita de romance e redondilhas, décimas, glosas e sonetos, liras, os sagrados vilancetes, duas comédias e duas cartas que foram a causa de sua queda e desgraça. Uma destas cartas- *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (carta escrita em resposta a Carta Atenagórica- outra carta anterior e que

havia sido escrita a pedido do Bispo de Puebla) apresenta marcas de gênero muito adiantadas para a época o que gerou grande revolta principalmente nos leitores do Santo Ofício e também do seu confessor espiritual, que em virtude disso deixou de ser seu confessor e a monja ainda teve de lidar com um processo para comparecer ao Tribunal do Santo Ofício. Vejamos um resumo do que representou toda esta polêmica por ocasião da publicação de sua primeira carta. As cartas escritas por sóror Juana Inês de La Cruz tiveram como destinatários primeiros o bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, (pelo menos de forma explícita) personagem muito próximo a sóror Juana Inês de La Cruz, com quem tinha relação intelectual através da participação em tertúlias literárias promovidas no claustro por sóror Juana; ao tempo em que a admirava, tentava submetê-la ao jugo de sua autoridade e é em função desta autoridade que tinha sobre ela, que ele lhe dá a missão de escrever uma crítica ao Sermão do Mandato, escrito pelo Padre jesuíta português Antônio Vieira. O segundo destinatário das cartas, (ou talvez o principal), mesmo que não estivesse tão explícito no texto escrito, é o obsessivo e misógino Francisco Aguiar y Seijas – Arcebispo do México. Ao atacar o padre Vieira, sóror Juana se envolve em uma disputa pelo poder entre os dois homens da Igreja – Aguiar y Seijas e Fernández de Santa Cruz – que anteriormente tinham entrado em disputa pelo cargo de arcebispo do México, quando da saída do Frei Payo Enríques de Rivera, entre 1680 a 1681. Nessa época deu-se em Madrid um Conselho para eleição do importante posto de Arcebispo do México. Fernández de Santa Cruz era uma das opções contempladas junto com Francisco de Aguiar y Seijas, este, fiel admirador de Vieira e também pertencendo à Companhia de Jesus. Explica Paz: “La Carta Atenagórica es un texto polémico en el que la crítica a Vieyra esconde una crítica a Aguiar. Esa crítica la hace una mujer, nueva humillación para Aguiar que odiaba y despreciaba a las mujeres”. (PAZ, 1982, p.526) O texto *Respuesta a sóror Filotea de la Cruz*, revela toda uma situação na qual surgiu sua outra carta, fato que a leva a efetivar não uma, mas várias críticas à sociedade da época na Nova Espanha, como a falta de oportunidade e acesso ao estudo negado à mulher que era condenada assim à ignorância, ao tempo em que revela a situação da mulher branca na sociedade do século XVII, o medo das consequências da escrita e publicação da carta anterior (a *Crisis*), e muitas outras mensagens presentes no discurso e expressas como já foi explicitado neste estudo. Jauss (1994) e Iser (1996) foram os responsáveis pelo estudo que revolucionou a dinâmica e o modo de ver a interação texto-leitor. Em sua teoria, Jauss exalta a importância da interpretação como chave para o significado, mas sem o antigo status de autoridade do texto e do autor, em seu lugar ele aponta o leitor como elemento chave no processo de leitura e resposta crítica, que é o efeito que o texto causa no leitor. Para Iser, a leitura envolve uma interação entre os elementos do texto e o ato da leitura mesma. De acordo esta teoria o texto é uma estrutura potencialmente atualizada pelo leitor. Este teórico afirma em sua teoria que o texto tem lacunas que o leitor deve completar no ato da leitura. Em síntese a

estética da recepção considera a literatura um sistema que se define por produção, recepção e comunicação, tecendo uma relação dialética entre autor, obra e leitor. É com base nos postulados destes dois teóricos que explicitamos como se deu a recepção da *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* no século XVII. A *Resposta a Sor Filotea de La Cruz* se insere no gênero da escrita epistolar, nesse texto observamos que sóror Juana faz uso da memória para discorrer sobre um assunto anterior ao texto e é possível ao leitor acompanhar os fatos. Ao fazer a leitura da *Respuesta a Sor Filotea de La Cruz*, percebe-se o esforço de sóror Juana no sentido de sensibilizar seus leitores de sua inocência a respeito da escrita de sua carta anterior, a *Carta Atenágorica*, e nesse sentido se vê obrigada a lançar mão de suas lembranças, evocar suas memórias e ao fazê-lo escreve sobre si, toma-se como objeto de estudo, o que na opinião de Bosi (1994, p.47): “A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. [...] A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.” O ato de escrever permite o estreitamento e manutenção dos vínculos com seu passado, o restabelecimento do fluxo de comunicação com as pessoas. Uma carta enviada e recebida viabiliza a manutenção dos vínculos de amizade e é um poderoso instrumento que permite um olhar sobre si mesmo ao enviá-la e uma reflexão sobre a mensagem escrita ao receber sua resposta. Este exercício permite uma transformação no remetente por meio da reflexão sobre o que irá escrever- seu discurso e no(s) destinatário (s) de sua mensagem. Nesse contexto, era normal que qualquer moça em qualquer idade, no caso de sóror Juana desde a adolescência se sentisse solitária e com desejos de comunicar-se, como explica Paz (1982, p.173): “O convento, ao mesmo tempo em que lhe permite adentrar no mundo masculino, impede que este entrar seja de forma plena.” Com relação à condição feminina no século XVII verifica-se que o discurso proferido pela monja revela *sua subjetividade* presente no referido texto, da mesma forma que é possível identificar o enunciatário, uma vez que foi pensando neles que muitas de suas escolhas enunciativas foram feitas, como já frisado em outros parágrafos neste estudo. Sóror Juana, sendo uma monja e convivendo e comungando com valores dos destinatários de seu discurso, elabora um texto visando causar respostas positivas a seu favor, porque havia muita coisa contra ela e, para piorar as coisas, era mulher, sexo considerado inferior para a realidade da época além de ser monja professa, ter feito voto de obediência e com isso desistido de seu livre arbítrio. Na carta *Respuesta a sor Filotéa de la Cruz*, sóror Juana Inês demonstra a total falta de direitos que as mulheres do século XVII tinham que suportar, nem mesmo o direito ao estudo ou de expressar-se lhes era permitido e dessa forma o leitor se depara com uma escrita de si carregada de explicações sobre a escrita de uma outra carta e da defesa veemente que uma mulher faz de si de uma forma errudita provando que ali não era uma mulher comum que se explicava e defendia o direito das mulheres ao estudo. Nesse contexto, era normal que qualquer moça em qualquer idade, no

caso de sóror Juana desde a adolescência se sentisse solitária e com desejos de comunicar-se, como explica Paz (1982, p.173):“O convento, ao mesmo tempo em que lhe permite adentrar no mundo masculino, impede que este entrar seja de forma plena.[...] Os conventos são prisões para os corpos em vida, só a alma pode tentar escapar, mas mesmo ela está presa por grilhões.”Para Paz (1982), *La Respuesta* ao bispo de Puebla foi escrita com ânimo defensivo e quando sóror Juana passava por uma situação muito difícil e como tal contém revelações preciosas sobre os anos de sua meninice e adolescência, sobre a situação da mulher na época em que viveu sua vida privada e a tentativa de provar que escreveu a *Crisis* por ordens superiores, sendo por isso inocente não de ter escrito a carta, mas de tê-la escrito em obediência e por este motivo não poderia ser penalizada.O confessor não era somente o mediador que agia como força controladora entre a freira e a instituição eclesial muito mais que isso, representava uma espécie de juiz celestial. As freiras eram expressamente proibidas pela Igreja de buscar, em fonte distinta, outra maneira de governo da alma, salvo quando lhes fosse ordenado o contrário e, com certeza, Cruz, (2000, p. 31) estava obedecendo a ordens:“¿Cómo me atreviera yo a tomarlo en mis indignas manos, repugnándolo el sexo, la edad y sobre todo las costumbres? Y así confieso que muchas veces este temor me ha quitado la pluma de la mano y ha hecho retroceder los asuntos hacia el mismo entendimiento de quien querían brotar... Y, a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros.” A monja tinha um processo inquisitorial movido contra ela por Aguiar y Seijas por conta da escrita da Crítica ao sermão do Mandato do padre Antonio Vieira, nessa época o acusado tinha de fazer sua própria defesa perante o Tribunal do Santo Ofício, e como sóror Juana sob a autoridade de Fernandez de Santa Cruz, que ao publicar a *Crisis* lhe dá autoridade para responder a carta a ela dirigida, lança mão da retórica a seu favor, como já mencionado neste estudo e para reforçar o que já foi dito, sóror Juana escolhe as palavras e imagens para dar legitimidade suficiente a seu discurso diante das circunstâncias em que se encontra e a forma como sua segunda carta seria recebida, dado que a recepção da primeira lhe gerou uma situação difícil – um processo perante o Santo Ofício conforme dito no início do parágrafo e como estava sendo acusada de heresia por um de seus impugnadores ataca: “pues como yo fue libre para disentir de Vieyra, lo será cualquiera para disentir de mi dictamen.” (CRUZ, 2000, p.69).Sabemos que a permanência de uma obra literária e sua recepção pelo público leitor não são determinadas, segundo Jauss (1994, p.49): “Nem pela estatística nem pela vontade subjetiva do historiador, mas pela história do efeito: por aquilo que resultou do acontecimento”. Esta pesquisa se justificou pela necessidade de estudos sobre a recepção da carta *Respuesta a sor Filotea de La Cruz* nos séculos XVII.Desse modo, Iser (1996) apoia-se em Jauss (1994) quando afirma que os textos comunicam-se não somente com os leitores contemporâneos, mas dialogam com outros públicos. Para Iser (1996, p.49) um dos fatores mais importantes no que diz respeito à recepção de um texto literário é “sem

dúvida o leitor, ou seja, o verdadeiro receptor dos textos. [...] Para os procedimentos da interpretação, a leitura dos textos é uma pressuposição indispensável, ou seja, um ato que sempre antecede os atos interpretativos e seus resultados”. O interesse pela vida intelectual de nossa Juana Inês teve início, conforme ela mesma nos conta em sua *Respuesta*, quando acompanhou sua irmã mais velha a uma das amigas, que é como se chamavam as instituições que ensinavam as meninas a ler em Nova Espanha. A partir daí, o desejo de aprender e conhecer mais e mais a fez solicitar a sua mãe que a vestisse de homem para poder frequentar escolas e universidades. Fica já explícito, que o mundo do conhecimento, escolas e universidades era vedado às mulheres. Já adolescente Juana Inês, foi viver no povoado de Amecameca com uma tia materna (com a família Mata Ramírez), cuja inteligência excepcional e beleza extrema fizeram com que temerosos que o futuro de sóror Juana fosse perigoso, quando contava treze anos de idade (em 1664) foi introduzida na corte dos vice-reis, marqueses de Mancera, como nos explica Calleja (ALATORRE, 2007, p.241); “Luego que conocieron sus parientes el riesgo que podía correr de desgraciada por discreta y, con desgracia no menor, de perseguida por hermosa, aseguraron ambos extremos de una vez y la introdujeron en el palacio del Excelentísimo señor Marqués de Mancera, Virrey que era entonces de México, donde entraba con título de muy querida de la señora Virreina.” No século XVII, a sociedade vivia uma realidade eivada de valores que hoje conhecemos pelo nome de etnocentrismo e que para os valores da época é tido como falocentrismo em todas as suas formas, e a relação entre homens e mulheres era desigual no sentido mais estrito da palavra como já pontuado. Às mulheres só cabia o papel de esposa subserviente, apática, sem vontade própria que não as do marido. Neste ambiente, se havia literatura sobre mulheres era escrita por homens que tinham voz e livre arbítrio e quando uma mulher aparecia falando aos homens ou sobre mulheres inclusive, dando-lhe voz, como foi o caso de nossa Juana Inês era vista como transgressora. O leitor deve imaginar o impacto para a época o fato de uma mulher usar a palavra para se defender, como foi o caso de sóror Juana. Nesse jogo de relações de poder, sóror Juana Inês perdeu porque não tinha outra possibilidade, ninguém era insano o suficiente na realidade social do século XVII de se juntar a ela em um momento como este. Os resultados obtidos apontam para uma total falta de voz e direitos das mulheres no século em que viveu, produziu e morreu a monja mexicana sóror Juana Inês de La Cruz.

PALAVRAS-CHAVE: Sóror Juana Inês de la Cruz. Recepção; Condição feminina; *Respuesta a Sor Filotea de La Cruz*

REFERENCIAS

ALATORRE, A. **Sor Juana a través de los siglos** (1668-1852) Tomo I. EL COLEGIO DE MÉXICO. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO, México, 2007.

_____. **Sor Juana a través de los siglos** (1853-1910) Tomo II. EL COLEGIO DE MÉXICO. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO, México, 2007.

BOSI, E.; **Memória e Sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CRUZ, S. J. I. de. **Respuesta a Sor Filotea de la Cruz**. Prólogo: Grupo Feminista de Cultura. México, Distribuciones Fontanamara, Novena edición, 2000.

ISER, W. **O ato da Leitura: uma teoria do Efeito Estético**. Local. Vol. 1. Ed.34,1996.

JAUSS, H. R. et. all. **A Literatura e o leitor, textos de estética da recepção** Coordenação e tradução de Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1979.

_____. **Pequeña apologia de la experiencia estética**. Introducción de Daniel Innerarity. Barcelona; Paidós, 2002.

_____. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

PAZ, O. **Sor Juana Ines de La Cruz o las Trampas de la Fe**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.

O EROTISMO NAS PERSONAGENS FEMININAS EM *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Margareth Torres de Alencar Costa

Universidade Estadual do Piauí - UESPI,
Coordenação de Letras-Espanhol
Teresina – Piauí

Thiago de Sousa Amorim

Universidade Federal do Piauí – UFPI, Programa
de Pós-graduação em Letras
Teresina – Piauí

RESUMO: A obra *Cien años de soledad* teve sua primeira edição publicada em 1967, pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez, contudo, ainda hoje é uma das novelas mais lidas e traduzidas em todo o mundo, rendendo-lhe diversos prêmios pelo fascínio maravilhoso e fantástico encontrado ao longo da narrativa. A obra tem como tema principal, a solidão, vivida por cem anos pela família Buendía na cidade imaginária de Macondo. Esse artigo tem como objetivo: mostrar o erotismo nas principais personagens femininas da obra *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Para tanto, partiu-se das seguintes inquietações: Que tipo de erotismo aparece na obra *Cien años de soledad*? Como se dá o erotismo nas personagens femininas da referida obra? O erotismo se manifesta da mesma forma em todas elas? Para cumprir estas metas os pesquisadores tomaram como base teórica as contribuições de Bataille (1987), Zolin

(2005), Perrot (2007), entre outros que foram adequados ao arcabouço teórico selecionado. A análise dos dados revela que o erotismo se manifesta de diferentes formas nas personagens femininas da obra *Cien años de soledad*, mas está presente em todas elas.

PALAVRAS-CHAVE: *Cien años de soledad*. Erotismo. Personagens Femininas.

EROTICISM IN FEMALE CHARACTERS IN *ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE*, BY GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

ABSTRACT: The work *One hundred years of solitude* had its first edition published in 1967, by the Colombian writer Gabriel García Márquez, however, still today it is one of the most read and translated novels in the whole world, yielding to him diverse prizes by the wonderful and fantastic fascination found to the throughout the narrative. The work has as main theme, the solitude, lived for a hundred years by the Buendía family in the imaginary city of Macondo. This article has as objective: to show the eroticism in the main female characters of the work *One hundred years of solitude*, by Gabriel García Márquez. To do so, the following concerns arose: What kind of eroticism appears in the work *A hundred years of solitude*? How does eroticism occur in the female characters of

the work? Is eroticism manifesting in the same way in all of them? To fulfill these goals the researchers took as theoretical basis the contributions of Bataille (1987), Zolin (2005), Perrot (2007), among others that were adequate to the selected theoretical framework. The analysis of the data reveals that eroticism manifests itself in different ways in the female characters of the work *One hundred years of solitude*, but it is present in all of them.

PALAVRAS-CHAVE: *One hundred years of solitude*. Eroticism. Female Characters.

1 | INTRODUÇÃO

Este trabalho trata de um assunto que vem sendo objeto de interesse nos eventos literários atualmente, o erotismo. Levando em consideração que em todas as épocas o tema erotismo enfrenta as coerções por causa da moral e das proibições, pelo fato das pessoas considerarem o tema tabu e devassidão aos olhos de quem o afere, sobretudo pelo elemento sexual presente no erotismo, hoje tem tomado novos rumos, e, principalmente no âmbito da pesquisa acadêmica já é possível tratar do assunto de forma considerada menos fechada.

Não obstante, ainda hoje é possível verificar que os estudiosos da área ainda sofrem um olhar coercitivo. Destarte, este estudo pretende mostrar como o erotismo se apresenta nas principais personagens femininas da obra *Cien años de soledad*, escrita por Gabriel García Márquez, um dos escritores mais representativos do *Boom* Latino americano.

A estrutura do artigo segue a seguinte organização: “Noções teóricas sobre o erotismo”, uma seção que dialoga com diferentes autores de referência no assunto; e “Erotismo nas personagens femininas de *Cien años de soledad*”, que objetivou apresentar as marcas de erotismo nas personagens estudadas.

2 | NOÇÕES TEÓRICAS SOBRE O EROTISMO

Ao enunciar o nome erotismo, muitas vezes a percepção de que esta palavra se relaciona apenas ao significante sexo é comum. No entanto, não se dispensa a ideia de que a excitação, o prazer e o sexo não estejam relacionados diretamente ao erotismo. Bataille (1987) argumenta que a sexualidade física está para o erotismo assim como o cérebro está para o pensamento. Pretende-se, no entanto, dar uma visão mais ampla no que diz respeito ao erotismo. Por isto, se verá mais à frente que, de acordo com o teórico citado, há três tipos de erotismo e que não estão conexos somente à instância sexual e sim à noção de religiosidade. Para chegar a esta classificação, vê-se que o autor destaca que o erotismo é a aprovação da vida até na morte e que está relacionado à experiência interior do ser humano porque foi e segue sendo visto como ações proibidas e transgressoras dele.

Bataille (1987) dispõe que o interdito e a transgressão são elementos que

constituem o erotismo. O primeiro é entendido como um arcabouço de regras, normas a serem seguidas e respeitadas; já o segundo, é a ação que tende a violar estas regras. Para Bataille (1987, p. 47), “Abaixo da transgressão indefinida, cujo carácter é excepcional, os interditos são banalmente violados, segundo regras previstas por ritos ou, pelo menos, por costumes que eles organizam”. Neste sentido, a transgressão (que reflete em um mundo violento e caótico) existe pela essência primeira do interdito (que reflete em um mundo calmo e ordenado) e que a infração as regras organizadas é uma atividade humana ligada ao erotismo. Bataille (1987) apresenta três formas de erotismo, que são: o erotismo dos corpos; o erotismo dos corações; o erotismo sagrado. Na análise do *corpus* da pesquisa será apresentado o tipo de erotismo predominante nas personagens femininas da obra *Cien años de soledad* que, neste estudo, é analisada sob a concepção de erotismo de George Bataille, sob a noção de continuidade e descontinuidade.

Em relação ao erotismo dos corpos e dos corações, Bataille esclarece o seguinte:

O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. O erotismo dos corações é mais livre. Ele supera, na aparência, da materialidade do erotismo dos corpos, mas dele procede, não passando, com frequência, de um seu aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes. (BATAILLE, 1987, p. 15).

O ser humano é considerado um ser descontínuo porque existe individualmente, sabe que tem de trabalhar para manter-se com o suor do seu rosto e vive de acordo com as normas e coerções de cada época, sem falar que tem de lidar com as proibições que o tema da sexualidade e erotismo impõe ao ele. Assim é que Bataille, partindo desta noção de descontinuidade desenvolve seu estudo sobre a atividade erótica como um sentimento interno do sujeito, que ao se juntar ao outro no ato sexual, destrói a noção de ser fechado do outro, apropria-se de sua individualidade e desta forma se dá a noção de continuidade. Os dois tornam-se um só neste jogo sexual.

O desejo carnal cumpre um papel preponderante nesta forma de erotismo, enquanto que o dos corações se apresenta mais livremente, com feitiço amoroso e mais distante do carnal, do pecado. Essa noção de erotismo está expressa em muitos textos sagrados, como a Bíblia, ou didáticos e literários que revelam ser o relacionamento sexual entre homens e mulheres o que Branco (1984, p. 13) afirma: “perversas, na época, seriam todas as manifestações de Eros que não se justificassem através de objetivos louváveis, como a procriação base a constituição da família nuclear”. Assim, o erotismo sexual é permitido apenas para a multiplicação da espécie humana. É negado o direito de mulheres ao prazer do contato que a relação sexual transmite. Por isso mesmo, em muitas culturas existe o hábito da mutilação genital feminina como forma dela sentir prazer na relação sexual, considerado em muitas culturas como pecaminosa, suja e impura.

É por causa deste sentimento de possessão do ser amado que só o pensamento de perda do ser amado faz surgir no homem ou na mulher o sentimento de que se prefere matar o outro a perdê-lo, o que gera as más paixões tão condenadas hodiernamente. A sociedade surge com as normas e coações para coibir os crimes advindos destes sentimentos considerados selvagens. Durigan (1985), afirma que a noção de erótico se oculta no domínio do implícito, do não dito, das entrelinhas, do sussurro, que, com o tempo, passaram a ser aceitos quase como suas características absolutas. É possível inferir que falar sobre erotismo dependerá sempre de fatores como a época, contexto sociocultural e valores de cada sociedade. A noção do prazer físico, o apelo sexual é patente na obra de García Márquez ao ponto mesmo de concordarmos com Alberoni (1988), quando ele pontua que:

A mulher quer sentir a presença física de seu homem, sentir as mãos dele sobre sua pele, a força doce e acolhedora do seu braço, seu cheiro, a mistura dos cheiros que se torna perfume. Quer ouvir sua voz chamá-la (...) sentir o cheiro de seu corpo viril, a onda excitante de seu perfume de mulher que se misture ao dele, que também é mistura de emoções. (ALBERONI, 1988, p. 29).

Assim, é possível voltar à obra *Cien años de soledad* e imaginar as mulheres de Macondo, Meme, Rebeca, Pilar Ternera, Petra Cotes, e fazer uma reflexão no sensualismo que envolve estas personagens femininas que as tornam diferentes de Fernanda del Carpio, Úrsula Iguarán e Amaranta. Naquelas há o esforço de acabar de vez com o sentimento de solidão e a busca de substituição do seu isolamento e solidão por um sentimento de continuidade através do ato sexual. Por isso, em suas vidas há sempre a presença da violência e violação além da transgressão, enquanto que nestas há também este desejo mais representado de forma diferente, nota-se o sentimento de culpa sempre presente mesmo que este sentimento seja assombrado pelo fantasma do incesto como é o caso do relacionamento de Úrsula Iguarán e José Arcádio, uma vez que Úrsula representa o medo da relação interdita e incestuosa da qual tem consciência e atemoriza os demais membros da sua família explicando que seus descendentes podem nascer com rabão de porco e Amaranta e sua relação incestuosa com o sobrinho. Esta representa a total falta de comunicabilidade com a família, mesmo ficando solteira e dedicando-se a ela, volta-se ao silêncio, nega a maternidade adere a castidade, cerrando-se a toda e qualquer forma de relacionamento que não seja a busca de sua individualidade. Nesta obra talvez seja a personagem que mais representa a solidão por opção.

O erotismo sagrado é a terceira forma encontrada em Bataille (1987, p. 16), para ele, esta forma consiste “[...] na continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo [...]”. Nesta direção, o erotismo sagrado é compreendido como a busca da continuidade por um ser descontínuo que ao reproduzir-se gera mais seres descontínuos. Acredita-se, no ponto de vista religioso que, quando o indivíduo busca sua continuidade com a experiência religiosa, mesmo assim o erotismo está presente, porque aqui

vida e morte se encontram, citamos, por exemplo, o caso da experiência mística experimentada por Santa Teresa que, em suas saídas do corpo e encontro com Jesus experimentava um sentimento indescritível, mesmo para ela que ao voltar ao corpo desejava a morte para seguir com a experiência de êxtase só experimentada de forma interior, nos levando a corroborar Bataille (1987) quando ele afirma que todos nós existimos por dentro, comprovando que a experiência mística prescinde dos meios que não dependem da vontade, como no erotismo dos corpos e dos corações.

A mulher é vista como objeto de desejo e de posse dos homens em todas as épocas e representa para muitas culturas, utilizando aqui uma intertextualidade, uma caixa de Pandora, que quando é aberta dela saem todos os males, dores, perdições e aniquilações e por ela e por causa dela muitas coisas, boas e más acometem os seres humanos. Seja como for, as mulheres têm sido vistas das mais diversas formas, de santa a pecadora, e a ela são associadas muitas palavras como, por exemplo: interdição, transgressão, violência, dor, desejo e morte.

As personagens femininas de *Cien años de soledad* têm suas vidas marcadas pelas rígidas normas e valores da sociedade da época, fato que interferiu em sua educação e forma de ver e viver no mundo. Segundo Perrot (2007, p. 16): “Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas”. Ela traz uma leitura a respeito das mulheres com relatos que buscam aspectos, até hoje, na sombra do patriarcalismo. Ainda segundo a autora, as mulheres vivem sobre uma invisibilidade que se traduz na falta de espaço junto à sociedade. A frase: “rainha do lar” mostra o espaço a que elas estão relegadas, e nesta ótica são vistas como mãe e esposa. Atuam em seus lares, em suas casas, junto a seus maridos, no privado, invisíveis para o público e sujeitas a todo tipo de coerções e violências físicas e morais, além da total falta de direitos. “Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É garantia de uma cidade tranquila. Sua aparição em grupo causa medo” (PERROT, 2007, p. 17). Este silêncio custou caro, uma vez que os relatos, pensamentos, vestígios sobre elas acabam se perdendo ao longo da história.

É por esta razão que os escritos sobre as mulheres são ainda poucos, muitos são os fatores que explicam este fenômeno, como já foi dito; o silêncio é um deles. Seu acesso à escrita é tardio, sua concepção de mulher é cheia de preconceitos que ajudam a se depreciarem, pouco se fala delas, e quando acontece, são feitos de forma generalizada, veja o que acontece com a sua identidade como pessoa. No caso do matrimônio na cultura patriarcal a mulher perde o direito de ter o seu sobrenome e passa a usar o do marido. Esta era uma marca do patriarcalismo e em muitas culturas ainda persistem estes hábitos, nos quais a mulher é vista como objeto de venda, troca e como objeto de uso e deve cumprir sua função por ter nascido mulher. Na obra em estudo, esta relação é marcada por duas mulheres: Pilar Ternera que, por causa da pobreza, é prostituta e vende o corpo para levar o

pão para sua casa e sua relação com a família Buendía ocorre através da iniciação sexual dos dois filhos de Úrsula e José Arcádio, dando descendência à família. Pilar Ternera é a mais completa representação do erotismo carnal. Nela, há a luxúria, a exuberância, o riso e a consumação da iniciação da virilidade masculina, porque somente com ela estes desejos do corpo são permitidos.

A historiografia feminina vem ocupando um espaço cada vez maior dentro da literatura. Nunca se falou tanto e se pesquisou tanto acerca do tema mulher. Segundo Zolin (2005, p. 181), “Mais importante que as polêmicas geradas a partir do movimento feminista são os efeitos provocados por ele em seus diferentes momentos.” Os efeitos de que trata a autora ficou conhecido como crítica feminista e tem como seu maior expoente, a literatura, considerando que por intermédio desta é possível revelar a forma como as mulheres vêm sendo tratadas e o papel que lhes cabe em cada sociedade. Esta realidade é possível de ser constatada quando se analisa a vida destas mulheres, porque García Márquez revela em suas palavras todo um contexto de injustiça e falta de respeito para com as elas.

3 | O EROTISMO NAS PERSONAGENS FEMININAS EM *CIENT AÑOS DE SOLEDAD*

O objeto de análise é constituído pelas personagens femininas da referida obra, verificando como o erotismo se manifesta em cada uma delas. A obra trata da família Buendía que perdura na cidade de Macondo por sete gerações. Da primeira geração analisamos a personagem Úrsula Iguarán, a matriarca da família que usava cinto de castidade, já demonstrando com isso que o sexo era tabu, assunto proibido e considerado sujo; da segunda geração analisamos as personagens Pilar Ternera, uma concubina e que era a única que podia liberar seus impulsos sexuais e o erotismo dos corpos sem se sentir culpada, Remedios Moscote, que ainda criança despertou sentimentos profundos em Aureliano já homem feito e que teve de esperar que ela chegasse à puberdade para só então dar vazão a seus desejos mais recônditos em relação a ela. Rebeca, a filha adotiva dos patriarcas e Amaranta, a filha legítima, enquanto Rebeca dá vazão à sua sexualidade com seu irmão de criação Arcádio e é condenada ao ostracismo, Amaranta queimava as próprias mãos como castigo para coibir seus pensamentos considerados impuros; da terceira geração analisamos a personagem Santa Sofía de la Piedad, que por dificuldades financeiras recebe todas as economias de Pilar Ternera para vender sua virgindade ao filho desta, e que viria a ser seu marido; da quarta geração, as personagens Petra Cotes, uma concubina que liberava seus desejos sexuais e de riso fácil com seu amante a ponto de mesmo seus animais se reproduzirem com a mesma fúria, Fernanda del Carpio, uma mulher neurótica e que se esforçava para ser santa e pura, e Remédios, la Bella, uma moça puríssima que ascendeu aos céus de corpo e que foi a responsável por inúmeros suicídios de todos que a desejavam como mulher; da quinta geração, analisamos as personagens Meme e Amaranta Úrsula, que deu à luz ao último Aureliano, o que

nasceu com rabo de porco, dando fim à estirpe.

Estudamos as manifestações do erotismo presentes entre as personagens femininas, que neste estudo denominamos de: as mulheres de Macondo. Comparando a matriarca Úrsula Iguarán com sua filha Amaranta, verifica-se a noção de interdito caracterizado pelo incesto, que segundo Bataille (1987), dá-se a transgressão como suspensão do interdito vencendo o obstáculo e criando-se uma passagem ao campo do desejo, da volúpia e da morte. Esta relação pode ser ilustrada pelas atitudes das duas personagens com relação ao incesto através dos trechos ilustrativos retirados da obra que é nosso objeto de estudo.

[...] Úrsula Iguarán se ponía antes de acostarse un pantalón rudimentario que su madre le fabricó con lona de velero y reforzado con un sistema de correas entrecruzadas, que se cerraba por delante con una gruesa hebilla de hierro. Así estuvieron varios meses [...] (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 31).

Enquanto a matriarca se resguardava para não cometer o incesto, não se pode afirmar o mesmo de Amaranta e seu sobrinho, no qual a relação é inversa, ou seja, a volúpia, o desejo desenfreado e o lado selvagem que a luxúria desencadeia nos personagens é visível:

Entonces no solo durmieron juntos, desnudos, intercambiando caricias agotadoras, sino que se perseguían por los rincones de la casa y se encerraban en los dormitorios a cualquier hora, en un permanente estado de exaltación sin alivio. [...] (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 168).

No caso de Úrsula, o zelo para não consumir o casamento com seu primo, por medo de ter filhos com rabo de porco, resultou em assassinato, em razão de José Arcádio ser motivo de burla a ponto dele perder a cabeça e cometer um crime, fato que o levou a consumir o casamento de forma decidida e acabar com a descontinuidade entre ele e sua esposa consumando o ato sexual e apropriando-se assim da individualidade do ser amado que era sua esposa: “- Si has de parir iguanas, criaremos iguanas - dijo-. Pero no habrá más muertos por culpa tuya.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 32).

A interdição que proíbe a união física entre parentes próximos nesta obra é descumprida e em todas as sociedades as coerções e proibições como combate à violência são efetivadas para evitar os suicídios, assassinatos e outros tipos de violências como, por exemplo, a que aconteceu entre Rebeca e José Arcádio. A pulsão e sexualidade concebida como efeito da demanda do outro também se expressa por intermédio da linguagem e da fala que é descrita pelo narrador e leva o leitor a usar sua imaginação para criar um quadro do que está sendo concretizado através dos personagens como quando Pilar Ternera se une aos homens Buendía para inicia-los na vida sexual: “[...] Lo llevó a la cama. Le impidió la cara con un estropajo húmedo, le quitó la ropa, y luego se desnudó por completo y bajó el mosquitero para que no la vieran sus hijos se despertaban.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 84).

Temos, também, o casamento de Aureliano com a menina Remédios Moscote

que ainda adolescente se casa e como não tinha noção de que segredos conjugais deveriam ser mantidos, queria revelar a todo mundo seus sentimentos sobre as experiências que experimentava com seu marido conforme ilustra o trecho:

[...] Costó trabajo convencerla de la inviolabilidad del secreto conyugal, porque Remedios estaba tan aturdida y al mismo tiempo tan maravillada con la revelación, que quería comentar con todo el mundo los pormenores de la noche de bodas [...] (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 99).

A continuidade é verdadeiramente representada através da união carnal dos personagens, mas a cada vez que acontece, os personagens são castigados, Remédios Moscote morre de parto. Em Fernanda del Carpio e Aureliano Buendia, o erotismo revelado pelos personagens é o dos corpos como ilustra este trecho: “Al principio le molestaba su rudeza. La primera vez que se vieron a solas, en los prados desiertos detrás del taller de mecánica, él la arrastró sin misericordia a un estado animal que la dejó extenuada. [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 329).

Renata Remédios, a Meme, filha mais velha do Fernanda del Carpio e de Aureliano, após ter seu relacionamento secreto descoberto, é enviada a um convento para ser enclaustrada até sua morte, pela mãe, a qual manda assassinar Mauricio Babilônia e cria o neto como enjeitado, escondendo sua origem, fato que desencadeará um relacionamento amoroso entre ele e sua tia Amaranta Úrsula, um relacionamento em que as pulsões eróticas e sensuais são levadas às últimas consequências:

Aunque Amaranta Úrsula no perdía el buen humor, ni su ingenio para las travesuras eróticas, adquirió la costumbre de sentarse en el corredor después del almuerzo, en una especie de siesta insomne y pensativa. Aureliano la acompañaba. A veces permanecían en silencio hasta el anochecer, el uno frente a la otra, mirándose a los ojos, amándose en el sosiego con tanto amor como antes se amaron en el escándalo [...] (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 461).

Claro que este desejo sexual desvairado e dando vazão aos instintos sexuais e eróticos, avaliados como sendo luxuriosos, considerando que toda a família foi levada a conter todos os impulsos da carne, trouxe consigo o castigo, uma vez que Amaranta Úrsula morre no parto e da destruição de Mauricio Babilônia e o fruto do incesto ser devorado vivo pelas formigas vermelhas.

O erotismo se apresenta nas personagens femininas através da violação às normas que são conduzidas à transgressão, ou seja, a violação ao interdito. A noção de incesto permeia a obra na medida em que Úrsula se apaixona por seu primo, Amaranta sentia desejos libidinosos por seu sobrinho, Rebeca casa-se com seu irmão de criação, e Amaranta Úrsula relaciona-se com o seu sobrinho, acabando por realizar os temores mais secretos da matriarca da família, que se baseavam no mito do nascimento de um filho com rabo de porco. Corroborando o que expressa Bataille (1987), a transgressão existe pela essência primeira do interdito, a infração às regras organizadas

Uma atividade humana ligada ao erotismo, como acontece em quase todas

as personagens da obra. A sensualidade e o erótico aparecem a todo instante na obra, mesmo apresentando-se de formas diferentes, vemos que todas elas tiveram relacionamento sexual consumado, com exceção da personagem Remedios, la Bella, que era a mais bela e admirável entre todas as mulheres de Macondo, com uma pureza extraordinária, contudo, exalava um sopro mortal, motivo pelo qual está relacionada à morte, assim como a maioria das personagens estão por outros motivos, que envolvem o erotismo. Pilar Ternera e Santa Sofía de la Piedad são as personagens que estão relacionadas ao sexo pago. Neste caso, o erotismo se revela quando a personagem Santa Sofía é levada a ter relação sexual por pagamento, recebendo dinheiro de Pilar para tal procedimento, livrando-a de praticar o incesto com seu próprio filho.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos este estudo, convictos de que o erotismo se apresenta de forma diferente nas personagens femininas da obra escrita por García Marquez. Vimos que o erotismo está presente em Úrsula Iguarán, Pilar Ternera, Remedios Moscote, Rebeca, Santa Sofía de la Piedad, Amaranta, Petra Cotes, Remedios, la Bella, Fernanda del Carpio, Meme e Amaranta Úrsula. Mesmo apresentando-se de diferentes formas, há a presença do erotismo em todas elas, percebemos que algumas formas do erotismo se manifestam e se repetem entre as personagens e que a forma predominante na obra é o erotismo dos corpos, em que é levado em consideração, o sexual, o prazer e o carnal.

REFERÊNCIAS

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é erotismo**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Edición conmemorativa. Real Academia Española. Colombia: Printer Colombiana S. A., 2007.

DURIGAN, Jesus Antonio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Traduzido por Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Organização: Thomas Bonnici; Lúcia Osana Zolin. 2. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005.

A POTÊNCIA TRÁGICA-DIONISÍACA NO TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD

Rodrigo Peixoto Barbara

Doutorando em Performances Culturais –
PPGIPC/UFG

Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Ciências Sociais
Goiânia – Goiás
teatrodrigo.arte@gmail.com

RESUMO: O presente texto objetiva expor uma investigação do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud em diálogo com o pensamento nietzschiano acerca do Trágico, este que, por sua vez, se reafirma com e na presença do deus Dioniso. A Crueldade é, nas palavras de Artaud, um turbilhão de vida que devora as trevas e, seguindo esse raciocínio cruel, é que se desponha, no Teatro da Crueldade, os aspectos trágicos e dionisíacos da filosofia de Nietzsche. Ou melhor, é seguindo esse pensamento que podemos pensar a Crueldade como a potência trágica e dionisíaca do teatro, pois, tanto o Trágico, reafirmado em Dioniso, quanto o Teatro da Crueldade, reafirmam o duplo sim dionisíaco da vida.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro da Crueldade; Trágico; Dioniso; Vida.

ARTAUD

ABSTRACT: The present text aims to expose an investigation of the Theater of Cruelty of Antonin Artaud in dialogue with the Nietzschean thought about the Tragic, which, in turn, is reiterated with the presence of the god Dionysus. Cruelty is, in Artaud's words, a whirlwind of life that devours darkness and, following this cruel reasoning, is that the tragic and Dionysian aspects of Nietzsche's philosophy arise in the Theater of Cruelty. Or rather, it is following this thought that we can think of Cruelty as the tragic and Dionysiac power of the theater, for both the Tragedy, reaffirmed in Dionysus, and the Theater of Cruelty, reaffirm the double Dionysian yes of life.

KEYWORDS: Theater of Cruelty; Tragic; Dionysus; Life.

A POTÊNCIA TRÁGICA-DIONISÍACA NO TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD

Certamente quando falamos em Teatro da Crueldade, logo nos vem à cabeça o nome de Antonin Artaud. Esse dramaturgo francês foi um importante pensador e dinamizador do teatro no século XX, pois trouxe para o contexto

THE TRAGIC-DIONYSIAC POWER IN THE
THEATER OF THE CRUELTY OF ANTONIN

teatral, possibilidades até então pouco trabalhadas. Porém, o que fez de Artaud um dramaturgo autêntico e polêmico, foi ter pensado no teatro como um espaço para que a vida, em sua condição cruel e necessária, tivesse voz e vez. Nunca até então alguém tinha declarado a urgência de se abordar a crueldade no teatro, ou mais ainda, ninguém nunca havia pensado a possibilidade de um Teatro da Crueldade. Claro que Artaud sofreu grandes influências (**ver nota 1, final do texto**), seja para concordar com o pensamento ou para contrapor, visto que das contraposições, de algo que se diverge, um outro posicionamento deve ser colocado. Outra evidência é que Artaud estava farto da cena teatral que rondava a Europa Ocidental e o que esta, por sua vez, estava disseminando por outros cantos do ocidente. O que é certo, também, é a afeição do dramaturgo francês pela arte/vida que se desenvolvia no Oriente. Artaud foi, sem dúvidas, um apaixonado pelo Teatro Oriental. A notoriedade dessa paixão foi, nada mais, nada menos, que a base para a formulação e criação do seu Teatro da Crueldade.

A maioria das pesquisas que abordam o Teatro da Crueldade foca na imersão de Artaud nos rituais, pelo México (em especial a viagem que ele faz à terra dos Tarahumaras), após ele ter assistido, no Bois de Vincennes, a um espetáculo Balinês (**ver nota 2, final do texto**). O que não está errado, visto que o procedimento foi esse mesmo (**ver nota 3, final do texto**). Só que nossa aposta não visa destacar essa passagem factual/cronológica, dado que ela está bem discutida em diversos outros trabalhos, inclusive pelo próprio Artaud, nas obras: **Os Tarahumaras, Linguagem e vida e O Teatro e seu Duplo**, entre outras. Então, em que consiste nossa aposta? Ela consiste em discutir os meandros desse Teatro cruel, pensado e construído em bases ritualísticas, numa vertente filosófica revolucionária trágica-dionisíaca. Artaud em, **Para acabar de vez com o Juízo de Deus seguido de o Teatro da Crueldade**, relata o seguinte: “pois bem, imaginei um teatro da crueldade que dança e que berra para fazer cair os órgãos e varrê-los de todos os micróbios”, e “na anatomia sem fendas-feridas do homem, já limpa tudo que era lixo fazer sem deus reinar a saúde” (ARTAUD, 1975, p. 142). Tendo essa incitação como impulso reflexivo, podemos dizer que o teatro de Artaud foi contra todo o tipo de padrão, de normas que pudessem enquadrar a vida e subtrair dela apenas aquilo que apetecesse à serenidade e à moralidade. Sendo assim, podemos dizer que o teatro cruel artaudiano foi, prontamente, uma afronta aos órgãos, organismos, organizações, tal como pontuou Gilles Deleuze e Félix Guattari em **Os Mil platôs Vol. 3**.

A tragédia de Nietzsche certamente foi a dança e o berro da filosofia nietzschiana que fez sair, do contexto representativo, vinculado apenas ao horror e a sina do herói trágico devido sua conduta, a vertente transgressora da tragédia, ou seja, resgatou da tragédia aquilo que ela tem de festivo, de alegre, sem ausentar o seu caráter terrível, cruel, mas ao invés de dignificar um em prol do outro, Nietzsche, com **O nascimento da Tragédia**, apresentou a vida em totalidade, tal como quis Artaud, com seu Teatro da Crueldade. Nesse mesmo âmbito, pensar Dioniso, o deus da

metamorfose, o deus do ritual, que acolhe ao invés de segregar, que dança com os mortais, que escapa das armadilhas de Era, assim como se estivesse escapando de uma sina trágica por uma conduta que destoava de todo o panteão, nos leva a pensar na Crueldade que, no teatro de Artaud, é cumulado de vida. É por suas características transgressoras que podemos dizer que Dioniso também sustenta um pensamento acerca do Teatro da Crueldade. “Dionísio afirma tudo aquilo que aparece, <<mesmo o mais amargo sofrimento>>, e aparece em tudo aquilo que é afirmado. A afirmação múltipla ou pluralista, eis a essência do trágico” (DELEUZE, 2001, p. 28, grifo do autor), eis a finalidade da Crueldade: ser múltipla ou pluralista até mesmo na aceitação e afirmação do mais amargo sofrimento. Seguramente, após muitas leituras, é propício anunciar que tanto a Tragédia de Nietzsche quanto a potência perturbadora de Dioniso são terrenos rizomáticos de singular importância para discutirmos uma potência teatral que revolucionou o teatro do século XX e que respalda, até hoje, o contexto das artes cênicas.

Além de serem terrenos rizomáticos, a tragédia, pela vertente nietzschiana, e Dioniso, compreendendo o contexto revolucionário de ambos, possibilitou a essa investigação creditar ao teatro de Artaud a necessidade dele ser, por excelência, cruel, trágico e dionisíaco, ou seja, a necessidade de lidar com a vida em seus diversos e múltiplos aspectos, com aquilo que ela tem de mais afável e, também, e, especificamente, como o que ela tem de mais temível. O teatro é palco para a vida se apresentar e, nessa apresentação, tanto atores quanto público são tomados pelo jogo inconstante da vida (sem ressalvas e medo), ou melhor, da cena cruel. Por ter sido mais enfático acerca da Crueldade e especialmente por ter criado um teatro da Crueldade, é que podemos dizer que Artaud, em relação a Nietzsche, foi o pensador mais cruel. Dumoulié (2016) apresenta que a tragédia, ao permitir superar a dor, provoca, segundo Nietzsche, um prazer superior e justifica a existência, por mais cruel que seja, como fenômeno estético. Já para Artaud, o teatro é responsável por apresentar unicamente a dor e o mal estar e não tem espaço para nenhum prazer e gozo. O que precisamos evidenciar é que a citação de Dumoulié suprime do teatro de Artaud o que ele, em, **O Teatro e seu duplo**, apontou como objetivo do teatro, ou seja, “dele ser capaz de traduzir a vida sob o seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar” (ARTAUD, 2006, p. 137). Artaud não trabalha com a exclusão e isso deve ser bem grifado. O teatro artaudiano é cruel justamente por lidar com o acolhimento e não com a exclusão. Nesse sentido, assim como há espaço para a dor e o mal estar, há espaço para o prazer e o gozo e é por intermédio desse acolhimento que seremos capazes, por intermédio do teatro, de reencontrar com as imagens de uma vida imensa e universal. E com esse vínculo conseguimos, mais uma vez, enxergar pontos em comum entre a Tragédia de Nietzsche e o Teatro da Crueldade de Artaud, pois podemos pensar a tragédia nietzschiana assim como Artaud pensou a crueldade, ou seja, “não como sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado”, mas

sim “como sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas” (ARTAUD, 2006, p. 118-119).

Nietzsche e Artaud, além das semelhanças entre a saúde frágil e o exílio, estão mais ligados do que pensamos (**ver nota 4, final do texto**). O pensamento dessas duas potências rebeldes podem se conectar, e se conectam nesse diálogo que une arte, filosofia e vida. Nesse quesito, podemos dizer que Nietzsche e Artaud têm mais coisas em comum do que divergências, não que eles não as tenham. É certo que Artaud tenha falado bem pouco de Nietzsche em seus escritos, mais certo ainda é que, mesmo falando pouco, a imensurável contribuição do filósofo alemão pode ser observada nas obras e pela maneira com a qual Artaud se pronunciava, e mais, o quão trágica e dionisíaca foi a pretensão de Artaud na elaboração do seu Teatro da Crueldade, teatro esse que ele teve pouco tempo para dedicar investigações e ações, visto que morreu alguns anos após essa sua manifestação teatral (**ver nota 5, final do texto**).

Segundo Alain Virmaux (1990), uma similitude

se revela em diversos pontos, que, em Nietzsche, soam à maneira de certos gritos de Artaud: o desejo de “dizer as coisas mais abstratas da maneira mais corporal e mais sangrenta”, a consciência de escrever “não com palavras, mas com iluminações”, e de “queimar ao fogo de seu próprio pensamento”, e até o messianismo de Zaratustra, que exalta os valores vitais em detrimento dos valores do conhecimento (p. 125, grifos do autor).

Essa similitude esboçada por Virmaux reforça a relação nietzschiana e artaudiana em prol não apenas do Teatro da Crueldade (até mesmo porque Nietzsche não fala propriamente do teatro, mas da arte em geral), mas de um pensamento artístico e filosófico que acolhe as diversas expressões da vida. Podemos dizer que o Teatro da Crueldade vai se constituindo a partir dos pensamentos sobre a Crueldade que povoaram a cabeça de Artaud e não ao contrário. As considerações similares encontrada em ambos pensadores, antes de firmar um posicionamento filosófico (no caso de Nietzsche) e teatral (no caso de Artaud), fundamentaram posicionamentos de vida e de vida como crueldade. “La idea de que la vida es crueldad es un principio de base afirmado por Nietzsche y Artaud de una punta a la otra de sus obras”. Assim, “el primero, por ejemplo asimila “voluntad de potencia” y “voluntad de crueldad”; el otro define la crueldade como “apetito de vida”” (DUMOULIÉ, 2016, p.16, grifos do autor). Posto isto, o movimento aqui, dá-se no sentido da vida (enquanto constituição humana) para a filosofia, para a arte, para o teatro. Por isso que, tanto Nietzsche quanto Artaud não abriram mão da vida ao proferirem seus pensamentos. Mais uma vez, vida, arte e filosofia se conjugam e, nessa investigação, se conjugam também com a Crueldade.

Dado o contexto, assim como Virmaux em sua obra **Artaud e o teatro** apresentou uma similitude, ele também apresentou algumas discordâncias entre Nietzsche e Artaud, porém, dentro das discordâncias apresentadas, somos levados a contrariar

uma delas, que é quando este aponta que uma das divergências entre Nietzsche e Artaud seja a separação da arte e da filosofia, da vida. “Nietzsche desejava um público “apto a conceber a obra de arte enquanto arte, quer dizer, esteticamente”, Artaud, “em contrapartida, pretende fazer o espectador *gritar* e rejeitar violentamente o ideal europeu de arte” (VIRMAUX, 1990, p. 126, grifos do autor). Com isso, Virmaux conclui que é “precisamente no término de suas tentativas que Nietzsche recai na idéia tradicional do teatro, que é com efeito uma idéia “separada” da vida, enquanto que para Artaud *a vida é o duplo do verdadeiro teatro*”. Sendo assim, “embora esclarecedora e sugestiva, a aproximação entre os dois homens acaba bem cedo num impasse” (IBIDEM, 1990, p. 126, grifos do autor). Respalado em Rosa Dias, especificamente em sua obra: **Nietzsche, vida como obra de arte**, podemos dizer que, concordamos com Virmaux até certo ponto. O filósofo alemão tinha apreço, até mesmo pela sua convivência com Richard Wagner, pela estética, pelo acolhimento da obra de arte enquanto arte, porém, isso não anula a presença marcante da vida nesse contexto. Não impede que a obra de arte seja recebida enquanto vida pela arte e, mais ainda, que a vida seja recebida como obra de arte. Certa e ousadamente, podemos dizer que a filosofia e o teatro, pensados nesse cenário, são estéticas da própria vida.

Seguindo nesse caminho de discórdias, outro ponto que nos leva a discordar também de Virmaux é quando este aponta que Artaud não faz nenhuma menção a Dioniso e, por consequência, não se apoia nesse deus trágico e cruel.

Um tal culto, com efeito, provoca “êxtase, participação mágico-religiosa em um estado de entusiasmo, centrada sobre os participantes cujos efeitos espíritos a ela se entregam; é essa ‘presença-presente’ menos do homem do que do seu *double* original (...) que anima tudo” (R. Maguire). Lendo essa descrição do transe dionisíaco pergunta-se: porque Artaud não faz nenhuma menção a Dionísio, ao mesmo tempo em que se apoia sobre os balineses?

É porque o dionisíaco implica delírio desregrado improvisação e anarquia, e Artaud insiste em promover um teatro onde nada será *deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal*.

[...]

Entrar em transe através de métodos calculados: essa visão se opõe à idéia corrente segundo a qual o transe é uma histeria descontrolada, perturbações cegas de um organismo que não se governa mais (VIRMAUX, 1990, p. 47, grifos do autor).

A presente citação é enfática ao excluir da elaboração e desenvolvimento do Teatro da Crueldade, de Artaud, a presença de Dioniso e, talvez, uma de nossas maiores tarefas seja romper com esse pensamento e desvincular Dioniso desse contexto de que tudo pode pela desmedida e não vínculo com uma finalidade. Dioniso, levando em consideração as festas das bacantes, as orgias, a embriaguez, certamente se vincula a um terreno anárquico que, ao invés de imputar normas, sugere e implica diretamente a liberdade, o abuso da vontade, dos anseios e, conseqüentemente, explora toda e qualquer possibilidade. Dioniso, por lidar com

as inconstâncias da própria vida, soube defrontar com ela de forma total e plena. Ele não jogava com e em parcelas, mas com a totalidade. Não tinha medo de se perder no labirinto sombrio que a vida é e impõe. A desmedida de Dioniso tinha uma finalidade: lidar com aquilo que encantava e assombrava a vida e só quem assim vive, é capaz de dizer, certa e prontamente, que sabe o que ela (a vida) é. A citação de Virmaux nos apresenta em contraposição ao transe desmedido de Dioniso, o transe pelo método calculado, ou seja, o transe controlado. Nesse contexto podemos levantar algumas questões: será que o transe proporcionado pelo Peyotl, em Artaud, na terra dos Tarahumaras, foi um transe calculado, visto que a planta usada (o cacto (Lophophora Williamsi) proporcionava efeitos psicodélicos? Será que assim como há lucidez nas loucuras de Artaud, não há uma seriedade no transe desmedido de Dioniso? **(Ver nota 6, final do texto)**. Será que, assim como apontado por Virmaux, logo o início da citação supracitada, não seria Dioniso, o deus nunca mencionado por Artaud, mas que sempre esteve presente em seus pensamentos, tendo o próprio Artaud se apoiado em bases ritualísticas? Quem seria então o deus dos rituais, nos quais Artaud tanto se fundamentou para conceber o seu Teatro da Crueldade? Tudo indica, até mesmo pelo fundamento de diversas de suas obras, que o deus oculto, o nome do deus nunca pronunciado por Artaud, pode ter sido Dioniso, ou seja, o deus que leva o ser humano a uma viagem de conhecimento pelo âmago multifacetado da vida. O deus que, por intermédio da desmedida, proporciona uma séria e inusitada experiência com a existência. Não estamos aqui querendo comprovar a presença de Dioniso nos pensamentos de Artaud, mas mostrar que na pulsação do Teatro da Crueldade há rastros significativos de Dioniso, e mais, manifestar que a crueldade, tal como pensada por Artaud, pode ser uma potência trágica-dionisíaca do teatro.

Virmaux, em duas páginas seguinte à citação acima colocada, relata que o transe para Artaud,

trata-se na verdade de mudar de pele, de se deixar habitar pelas forças mágicas, como no transe dos ritos de possessão. Ao que o ator de hoje, amedrontado, se recusa. Todo o esforço de Artaud visa derrubar essa barreira do medo. É preciso portanto admitir que, mesmo rejeitando às vezes a palavra, o transe está no âmago de sua visão e de sua prática de teatro (VIRMAUX, 1990, p. 49).

Tal citação, a nosso ver, nos apresenta como essencialmente dionisíaca. Assim como o transe é uma conjugação entre lucidez e obsessão tal é também o caráter artístico dionisíaco, pois, para Nietzsche (2005), esse caráter “não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação” (p. 10). Tanto nos rituais apreciados e vividos por Artaud, quanto nas festas dedicadas a Dioniso o transe se faz um importante meio para que se entre em contato com os deuses (no caso de Dioniso) e com as forças superiores (no caso de Artaud) **(ver nota 7, final do texto)**. Forças superiores, aqui, também podem ser vistas e tidas como os deuses já que, como pontua Dumoulié (2016), Artaud demonstrava forte interesse pelo politeísmo, logo, pelos ritos dos Tarahumaras (p. 29). O que é certo, e aqui

concordamos tanto com Virmaux como com Dumoulié, é que Artaud foi certamente um politeísta e sendo assim, além de Dioniso, outros deuses se fizeram presente em sua crença. Tal dado também, de ser politeísta, reafirma mais uma vez a presença de Dioniso nos pensamentos de Artaud, visto que tal deus também pertence a essa classe múltipla de deuses. Deixamos claro que Artaud nunca fez altar para Dioniso, assim como nunca o fez para nenhum outro deus, mas que, para transitar entre esses deuses, por intermédio do transe, e levar ao contato com essa experiência mística, por intervenção do teatro, o seu teatro ritual/cruel, as pessoas, só mesmo se deixando incender pela energia do deus da metamorfose, da comunhão, da transgressão, o deus Dioniso, aquele a quem Deleuze (2001) chamou de Poligeto, o deus das mil alegrias. “Do sorriso desse Dionísio surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas, os homens”. Assim, “nessa existência de deus despedaçado tem Dionísio a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano” (NIETZSCHE, 1992, p. 70).

“Sob a carícia de Dioniso, a alma torna-se ativa” (DELEUZE, 2011, p. 133). Tomando como guia de reflexão essa citação de Deleuze e a de Nietzsche, no parágrafo anterior, conseguimos apresentar Dioniso em sua dinâmica não só cruel, mas também de brando e meigo soberano. Aquele que lida com a embriaguez, mas também com a lucidez. Assim como Dioniso conjuga a embriaguez e a lucidez, a Tragédia nietzschiana, com respaldo dionisíaco, lida com duas faces: a do terror e a da alegria. Mas tal terror, não vem como um karma pelas ações do herói, mas sim, pelo jogo que a vida imputa. Sendo o herói “inocente” ou “culpado” ele não será ausentado dos percursos dela. O destino, aqui, é o destino da vida. Não há culpa, mas sim acontecimento. Quem escolhe o que vamos passar não são as nossas ações, mas a própria vida. E a vida é enigmática, não vem com manual de instruções. O que é trágico e cruel não é o espetáculo, mas o enredo da existência. Tanto na Tragédia nietzschiana quanto no Teatro da Crueldade, não há catarses e/ou distanciamento (**ver nota 8, final do texto**), mas sim envolvimento, pois a vida que acontece nos palcos, nada mais é do que a vida que nos acomete. Por isso Derrida ter dito que o “Teatro da Crueldade não é representação, mas sim a própria vida no que ele tem de irrepresentável. A vida é origem não representável da representação” (DERRIDA, 2011, p. 341). Em Nietzsche, o terror é alegre e, por isso, ele é trágico. Em Artaud, o terror é alegre, ele cabe e deve caber em cena. É o terror, tal como apresentado aqui, como instância da vida, potência da alegria em força de combate, que faz do teatro, cruel. Falar de Crueldade, de Tragédia (em Nietzsche) e de Dioniso em um enredo teatral artaudiano é falar diretamente de um Teatro que é cruel por ser subversivo, questionador, agressivo, polêmico, inusitado, transgressor, rebelde, inquietante e inquietador, angustiante, enfim um teatro que lida explicitamente com a vida:

Lá onde outros propõem suas obras, eu não pretendo fazer outra coisa senão mostrar meu espírito. A vida é de queimar as questões. Eu não concebo nenhuma obra separada da vida. Eu não gosto da criação separada. Eu não concebo

tampouco o espírito como separado de si próprio. Cada uma de minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim. Eu me encontro tanto em uma carta escrita para explicar a contração íntima de meu ser a castração insensata de minha vida, quanto em um ensaio que é exterior a mim mesmo, e que se aparece como uma gravidez indiferente de meu espírito. Eu sofro porque o Espírito não está na vida e porque a vida não seja o Espírito, eu sofro por causa do Espírito-órgão, do Espírito-tradução, ou do Espírito-intimidação-das-coisas para fazê-las entrar no Espírito (ARTAUD, 2004, p. 207).

Artaud, com esse seu pensamento, nos reafirma que não concebeu nada, nenhuma criação que estivesse desvinculada da vida. Vida e arte em Artaud, como já dissemos, andam juntas. O Teatro da Crueldade foi e é um questionador da vida e esta foi a grande questionadora de Artaud na elaboração do seu teatro. A vida, compreendida em sua totalidade, ou seja, cruel, trágica e dionisíaca (**ver nota 9, final do texto**), foi, antes do Teatro de Bali, a incentivadora de Artaud em seus pensamentos cruéis, visto que o próprio Artaud relatou em **o Teatro e seu Duplo** que a crueldade sempre esteve presente em seus pensamentos. E, aqui, pensamento e vida se uniram para que uma revelação teatral fosse obtida por Artaud. Tanto o pensamento quanto a vida de Artaud, em um pensamento-vida, não o deixaram sossegado. O Teatro da Crueldade nasce desse desassossego, nasce das peculiaridades cruéis, trágicas e dionisíacas da vida. Segundo Nietzsche (2001), “não somos batráquios pensantes, não somos aparelhos de objetivar e registrar, de entranhas congeladas”, mas de que “temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós”. E ainda, “viver – isto significa, para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo o que nos atinge; *não podemos* agir de outro modo” (p.13, grifo do autor).

O Teatro da Crueldade, nos apropriando da citação de Nietzsche, tem sua potência subversiva constituída nesse lugar maternal do pensamento e da vida de Artaud. A vida inseminou e Artaud pariu esse pensamento cruel, esse pensamento sobre o Teatro da Crueldade e, esse pensamento veio repleto de sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade, veio repleto de vida, pois anulou tudo o que era destinado à morte. Vida é vida e “viver é continuamente afastar de si algo que quer morrer; viver – é ser cruel e implacável com tudo o que em nós, e não apenas em nós, se torna fraco e velho” (NIETZSCHE, 2001, p. 77).

Nietzsche fez um retorno às tragédias antigas para pensar a sua tragédia assim como Artaud retornou-se ao teatro primitivo por intermédio do teatro oriental. Nietzsche sustenta sua tragédia em Dioniso e nós sustentamos o Teatro da Crueldade, de Artaud, no pensamento que o filósofo alemão nos traz acerca do trágico e do dionisíaco, pois tanto a Crueldade quanto o teatro da Crueldade, quanto a tragédia Nietzscheana e quanto Dioniso reafirmam a necessidade e urgência da vida, pois ela, nos dizeres de Nietzsche (2001, p. 215) “é meio de conhecimento e, com este princípio no coração pode-se não apenas viver valentemente, mas até *viver e rir*

alegremente! (Grifo do autor).

NOTAS

Nota 1 – Antes de Antonin Artaud, Constantin Stanislavski e Bertold Brecht já tinham consolidado inovações nas artes cênicas, mas foi com Artaud que o teatro alcançou um estágio mais místico, mágico e ritualístico capaz de transpor no palco, por intermédio de musicas, cantos, danças, gritos..., a plenitude da vida. Com Artaud, o teatro rompe com a estética ocidental.

Nota 2 – Alain Virmaux relata que “mesmo antes da revelação do teatro balinês na Exposição Colonial de 1931, um espetáculo de danças cambojanas em Marselha, em 1922, diante de uma reconstituição do Templo de Angkor, havia impressionado profundamente o jovem Artaud” (VIRMAUX, 1990, p.38).

Nota 3 – Segundo Dumoulié (2016), sabemos que o teatro tem uma origem, uma essência ritual, porém o teatro de Artaud não pretendia refazer a tragédia grega e nem copiar as danças de Bali, mas sim, inventar uma nova forma dramática que correspondesse às exigências da época. Sabemos que a intenção de Artaud não era mesmo refazer a tragédia grega e nem copiar as danças de Bali, porém, Artaud também não teve a intenção, com seu Teatro da Crueldade, de inventar uma forma dramática que correspondesse às exigências de sua época. Com isso somos levados a discordar de uma parte da citação de Dumoulié. Certamente que Artaud foi incitado por um contexto e este, por sua vez, influiu em muitos de seus pensamentos, mas a vontade teatral artaudiana estava muito mais tentada em criar um teatro que fosse capaz de acolher a vida em totalidade do que apenas satisfazer os anseios de sua época. Deve-se a isso a essência do Teatro da Crueldade ser tão necessária antes e pós Artaud.

Nota 4 – “As afinidade Nietzsche-Artaud são no entanto numerosas; é o próprio J. Derrida quem o afirma: Nietzsche figura aliás, ao lado de Baudelaire, Nerval, Hölderlin, etc., entre os que Artaud julga ter sido, como Van Gogh e ele, vítimas dos “feitiços” (V.G. 15). Ele lhes asseguram um lugar privilegiado” (VIRMAUX, 1990, p. 124-125, grifos do autor). Dumoulié também aponta algumas afinidades que, aqui, nos ajudarão a entender a dinâmica dessa amizade: “podemos destacar uma proximidad de pensamiento sorprendente en varios puntos: la condena de nuestra civilización de la decadencia, el rechazo de la metafísica, la crítica de la religión y de la moral consideradas como un arma de los débiles contra los fuertes, la confianza en el arte y el teatro como instrumentos de regeneración de la cultura, una experiencia de la polifonía del yo a través de la experimentación de diversos estilos de escritura, la determinación de la vida como crueldad, la puesta a prueba en común de la locura” (DUMOULIÉ, 2016, p. 15).

Nota 5 – Para que se compreenda o presente fato, faz-se importante ressaltar que mesmo sendo indispensável ao teatro elementos da crueldade (ARTAUD, 2006), Crueldade e Teatro da Crueldade não são a mesma coisa. Artaud evidencia em, **O Teatro e seu Duplo**, que a crueldade não foi acrescentada ao seu pensamento, mas sempre viveu nele (2006, p. 119), portanto, tendo como fundamento a data de seu nascimento (1896) e a data de seu falecimento (1948), podemos dizer que Artaud e, especificamente a crueldade em Artaud, somaram 52 anos de existência. Já o Teatro da Crueldade propriamente dito, levando em consideração os dados cronológicos, veio definitivamente a Artaud em 1931. Sendo assim, incitado pelo teatro de Bali, Artaud, até a data de sua morte, em 1948, contou com 17 anos de vida para investigar aspectos trágicos, dionisíacos e cruéis de diversos rituais que fundamentariam a proposta do seu novo teatro, ou seja, o Teatro da Crueldade. Contudo, com o contexto que nos foi apresentado, podemos dizer que a Crueldade em Antonin Artaud envolve em seu seio o Teatro da Crueldade e é preciso, como o próprio Artaud (2006) relata, que o teatro contenha elementos da Crueldade para que ele seja possível. É nesse âmbito, então, que se encontram as analogias e diferenças entre a Crueldade e Teatro da Crueldade artaudianas.

Nota 6 – “Proponho um teatro em que imagens físicas violentas triturem e hipnotizem a sensibilidade do espectador, envolvida no teatro como num turbilhão de forças superiores. Um teatro que, abandonando a psicologia, narre o extraordinário, ponha em cena conflitos naturais, forças naturais e sutis, e que se apresente antes de mais nada como uma excepcional força de derivação. Um teatro que produza transe, como as danças dos Derviches e Aissauas, e que se dirija ao organismo como meios precisos e com os mesmos meios que as músicas curativas de certos povos, que admiramos em discos mas que somos capazes de fazer nascer entre nós” (ARTAUD, 2006, p. 93).

Nota 7 – “As danças religiosas de possessão (ou se quisermos, o transe) implicam um prolongamento, uma superação metafísica; o verdadeiro transe é sempre religioso, até mesmo místico; estabelece uma aliança com as forças superiores. Entramos em cheio no universo de Artaud” (VIRMAUX, 1990, p. 48, grifo nosso).

Nota 8 - Com isso podemos apontar uma plausível diferença entre Artaud e Brecht, o primeiro pelo teatro que envolve e o segundo pela poética do distanciamento, ou, mais conhecido como estranhamento. A catarse aristotélica é uma ação do distanciamento, ou melhor, ela foi substituída por Brecht pelo

termo estranhamento. O distanciamento promove uma reflexão da ação acontecida no palco. Por isso o teatro de Brecht ser considerado um teatro político. O teatro de Artaud está mais ligado ao que Richard Schechner (2011), em **Performers e Espectadores: Transportados e Transformados**, chamou de transformado. Para Schechner, a transformação acontece quando, em uma cena, tal como em um rito de passagem, a pessoa (o ator e/ou o espectador) se transforma, ou seja, sai permanentemente de uma condição para outra. Quando não há essa transformação permanente, mas apenas uma mudança temporária, Schechner chama de transporte. A cena transporta ator e público para o contexto cênico e, quando o espetáculo acaba, tudo volta como antes. Artaud ansiava por essa transformação permanente por intermédio do seu Teatro da crueldade, porém, acreditamos, assim como Silva (2005), que nesse quesito Artaud foi muito radical e que o Teatro bem quisto por ele promovia sim uma transformação, mas não de forma plena e permanente. Talvez esteja aí, um grande ensinamento: qualquer que seja a imersão em um contexto artístico, de vida, sempre sairemos modificados, transformados de alguma forma (não radicalmente). Nunca sairemos da mesma forma como entramos, da mesma forma que, heraclitinizadamente falando, não tomaremos banho em um mesmo rio duas vezes e que, como Artaud (2006), não veremos no teatro, um mesmo gesto sendo realizado tal como a primeira vez.

Nota 9 – Afirmamos, aqui nesse estudo, que a tragédia, o dionisíaco e a crueldade compreendem a totalidade da vida, pois lidam com as suas diversas peculiaridades.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **O teatro e seu duplo**. Trad.: Teixeira Coelho. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Os Tarahumaras**. Trad.: Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. **Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O teatro da Crueldade**. Trad.: Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad.: António M. Magalhães. 2ª ed. Porto: Rés-Editora, 2001.

_____. **Crítica e clínica**. 2ª ed. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Trad.: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DUMOULIÉ, Camille. **Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/311446004/Nietzsche-Y-Artaud-Crueldad>. Acesso em: 27/10/2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo**. Trad.: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude**. Trad.: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SCHECHNER, Richard. **Performers e Espectadores: Transportados e Transformados**. In **Revista Moringa Artes do Espetáculo**. Vol 2. N1 (2011). Acesso em: 15/05/2014. Disponível em: <http://>

periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473.

SILVA, Edson Fernando Santos da. Teatro Ritual: por uma poética da crueldade. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança III** – Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2005.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. 2ª ed. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 1990.

O TEATRO NATURALISTA EM PORTUGAL (1870-1910)

Claudia Barbieri Masseran

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS), Departamento de Letras e Comunicação (DLC)
Seropédica – Rio de Janeiro

RESUMO: Este texto tem por objetivo recuperar alguns momentos da história do naturalismo no teatro português, entre 1870 e 1910, trazendo para discussão autores, peças, críticos e teóricos coevos. Dentre os últimos destacamos o romancista, contista, jornalista e crítico literário Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) e seu artigo “Naturalismo no teatro”, de 1884. A partir da década de 1870, dramaturgos, atores e empresários discutiram a viabilidade e a estética do teatro naturalista, realçando a importância da *mise-en-scène* para a sua efetiva constituição. Data deste período histórico o surgimento e a consolidação da figura do ensaiador e a mudança de concepção do fazer teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Naturalismo; Teatro português; *Mise-en-scène*; ensaiador.

THE NATURALIST THEATER IN PORTUGAL (1870-1910)

ABSTRACT: This text aims to recover some

moments of the history of naturalism in the Portuguese theater, between 1870 and 1910, bringing to discussion authors, plays, critics and coeval theorists. Among the latter, we highlight the novelist, short story writer and literary critic Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) and his article “Naturalism in the theater”, written in 1884. From the 1870s, playwrights, actors and entrepreneurs discussed the viability and aesthetics of the naturalist theater, emphasizing the importance of *mise-en-scène* for its effective constitution. Date of this historical period the emergence and consolidation of the figure of the rehearser and the change of conception of theatrical making.

KEYWORDS: Naturalism; Portuguese theater; *Mise-en-scène*; rehearser.

1 | O TEATRO NATURALISTA FRANCÊS

Dentre os sete textos reunidos no volume *O Romance experimental* (1880) do escritor francês Émile Zola (1840-1902), figura o importante artigo “O naturalismo no teatro”. Assolado pelas críticas feitas à adaptação para o palco do romance *Thérèse Raquin*, Zola, em uma escrita que não perde o tom defensivo, busca recuperar os princípios que regem a estética naturalista e a sua aplicação dramática. Para o criador da saga dos Rougon-

Macquart, o naturalismo, que já havia tomado completamente o romance, estava ainda dando os seus primeiros passos no campo da dramaturgia. Contudo, julgava que sua conquista seria completa:

Enfim, [o naturalismo] toma hoje posse do palco, começa a transformar o teatro, que é fatalmente a última fortaleza da convenção. Quando houver triunfado, sua evolução será completa, a fórmula clássica se achará definitivamente e solidamente substituída pela fórmula naturalista, que deve ser a fórmula do novo estado social. (ZOLA, 1982, p. 96)

No início do teatro naturalista em França, as peças levadas à cena eram comumente adaptações dos romances. *L'Assomoir* (1877), adaptada por William Busnach (1832-1907) e Octave Gastineau (1824-1878), estreou no teatro Ambigu em janeiro de 1879, permanecendo no repertório por mais de um ano, contando com mais de uma centena de representações. Entretanto, nem todas as tentativas obtiveram sucesso e muitas fizeram carreira breve nos palcos parisienses, o que não impediu que outras adaptações fossem realizadas como *Naná* (1881), *O Nababo* (1880) e *A Arlesiana* (1885) de Alphonse Daudet, *Renée Mauperin* (1886), *Irmã Filomena* (1887) e *A jovem Elisa* (1890) dos irmãos Goncourt, entre outras.

Ao transporem para a cena alguns fragmentos da vida real, sem mascaramentos ou falsidades, estes autores foram acusados, vezes sem conta, de serem vis, amorais, deturpadores dos bons costumes, desprovidos de senso estético, desmerecedores dos valores da arte. Para alguns, os naturalistas eram pessimistas, elencando como temas os fatos mais sórdidos, exaltando as qualidades mais repugnantes, valorando tudo o que fosse abjeto e depravado. Este homem, entregue aos seus instintos animais, corrompido pelo meio, de caráter maleável, nefasto, não existia, ou pelo menos a sociedade não podia aceitar que ele de fato existisse, que podia sentar nos seus salões, frequentar os mesmos círculos, estar mesmo logo ali, talvez refletido no espelho.

O naturalismo não podia ser fruto da observação da sociedade, afinal, a sociedade burguesa não era assim, não podia ser. Achincalhados pela crítica, perseguidos e ultrajados pelo público em algumas apresentações, os autores dramáticos encontraram inúmeras reservas pelo caminho. Contudo, a semente estava fertilmente plantada, como afirma Antoine:

Mas se eles não conseguiram realizar o teatro desejado, o teatro que eles imaginavam, decorrente fatalmente do romance, eles conseguiram, no entanto, preparar e assegurar a sua eclosão, deslocando as necessidades intelectuais do público que, depois das leituras poderosas que eles lhe tinham ensinado a apreciar, acabaria por sentir, no teatro, um mal estar de que não conseguia ainda detectar as causas. Os jovens, por seu lado, totalmente impregnados da visão avassaladora, intensa e humana dos livros daqueles autores, não conseguiam já criar sem adotar o método de observação, de análise e de verdade. (ANTOINE apud VASQUES, 2010, p. 100)

“Ou o teatro será naturalista ou não existirá” afirmaria Zola (1982, p. 127). Havia, contudo, algumas dificuldades a serem superadas no trato do naturalismo

no teatro, reconhecidas pelo próprio autor de *Naná*. A começar pela dimensão e desenvolvimento de um tema, que no romance podia ser largamente explorado, afinal o romancista tinha “o tempo e o espaço diante dele” e no teatro tudo precisava ser conciso, pois tudo estava “encerrado num quadro rígido” (1982, p. 124). Um romancista podia fazer longas elucubrações sobre as suas personagens, o narrador podia dissecá-las, desmascarar as suas reais intenções, contradizer as suas ações, explicar o seu caráter, expor os seus pensamentos. No teatro, o espectador tomava conhecimento das personagens por meio dos seus comportamentos, das suas falas, dos seus gestos. O meio por onde circulavam não podia ser descrito minuciosamente, precisava ser visto, dependia da cenografia e dos objetos de cena, isto quando se tratava de uma encenação, pois o texto dramático era ainda mais sucinto e esquemático neste aspecto.

Então, como devia ser o teatro naturalista? Em uma passagem sobejamente conhecida do ensaio, Zola nos esclarece sobre as suas intenções ao arrolar tudo o que julgava essencial para a completa inserção do naturalismo na cena:

Espero que se coloquem de pé no teatro homens de carne e osso, tomados da realidade e analisados cientificamente, sem nenhuma mentira. Espero que nos libertem das personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não têm nenhum valor determinem as personagens e que as personagens ajam segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento. Espero que não haja mais escamoteação de nenhuma espécie, toques de varinha mágica, mudando de um minuto a outro as coisas e os seres. Espero que não nos contem mais histórias inaceitáveis, que não prejudiquem mais observações justas com incidentes romanescos, cujo efeito é destruir mesmo as boas partes de uma peça. Espero que abandonem as receitas conhecidas, as fórmulas cansadas de servir, as lágrimas, os risos fáceis. Espero que uma obra dramática, desembaraçada das declamações, liberta das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos, tenha a alta moralidade do real, e seja a lição terrível de uma investigação sincera. Espero, enfim, que a evolução feita no romance termine no teatro, que se retorne à própria origem da ciência e da arte modernas, ao estudo da natureza, à anatomia do homem, à pintura da vida, num relatório exato, tanto mais original e vigoroso que ninguém ousou arriscá-lo no palco. Eis o que espero. (ZOLA, 1982, p. 122)

As exigências de Zola foram gradativamente sendo impostas nos palcos. Os cenários e os figurinos foram os primeiros aspectos mudados, seguidos da encenação, dos modos de agir e de falar das personagens, que respeitava os extratos sociais individuais, as composições dos caracteres e, por último, o tratamento dado aos temas, ou em outras palavras, o como, o processo, pelo qual cada assunto era abordado e apresentado ao público.

Todavia, a crítica coeva afirmava reiteradamente que o naturalismo era impossível no palco. Zola também se manifestou a este respeito:

Que querem os senhores que façamos do teatro, nós outros, operários da verdade, anatomistas, analistas, pesquisadores da vida, compiladores de documentos humanos, se nos provam que não podemos aí aplicar nosso método nem nosso instrumento? Realmente! O teatro só vive de convenções; deve mentir e se recusa à nossa literatura experimental! Pois bem! O século deixará de lado o teatro, abandonando-o nas mãos dos divertidores públicos, enquanto executará

alhures sua grande e soberba tarefa. São os senhores mesmos que pronunciam o veredito, e que matam o teatro. (ZOLA, 1982, p. 126)

A soberba tarefa a que se refere é fazer do teatro “o estudo e a pintura da vida”, lembrando que “não se deve esquecer o maravilhoso poder do teatro, seu efeito imediato sobre os espectadores” e finaliza dizendo que “não existe melhor instrumento de propaganda” (1982, p. 130).

2 | O TEATRO NATURALISTA EM PORTUGAL

O primeiro teórico do naturalismo em terras portuguesas seria o romancista, contista, jornalista e crítico literário Júlio Lourenço Pinto (1842-1907). No volume *Estética Naturalista*, de 1884, é publicada uma série de cinco artigos escritos para a *Revista de Estudos Livres* em 1882: “Do método a seguir na aplicação do realismo à arte”, “Teorias da arte”, “Poesia filosófica e científica”, “Naturalismo no teatro” e “A tese no romance” compõem o volume, bastante arguido pela crítica da época.

Seguindo a esteira do texto de Zola, Júlio Lourenço Pinto também considera que o naturalismo era mais facilmente trabalhado no romance ou na poesia do que no teatro. Entretanto, as dificuldades precisavam ser sanadas, uma vez que “o teatro é mais impressionador com a representação material das imagens que evoca, do que o romance que só pelo esforço da imaginação dá vida e relevo à realidade evocada” (PINTO, 1996, p. 146). Este caráter impactante e intenso aos sentidos era o grande diferencial a ser explorado pelos autores dramáticos sem, contudo, caírem nos exageros desmedidos pelo romantismo, onde os desdobramentos da ação objetivavam produzir nos espectadores o máximo de comoção possível. Todavia, para Lourenço Pinto, esta emoção era provinda de elementos falsos, de personagens inverossímeis, de fatos mascarados e manipulados para gerar o embuste.

O público, costumado a ver falso, se obstina em rechaçar o verdadeiro. O movimento naturalista refunde e renova completamente a educação intelectual; mas esta renovação não pode começar pelas gerações já avançadas na sua virilidade pouco maleável. Nas gerações porvindouras frutificará a ideia que germina no terreno que ora se arroteia. A evolução naturalista é por igual necessária no teatro como no romance, e, abrangendo na sua largueza todas as manifestações da arte, banirá da cena o artifício romântico [...]. (PINTO, 1996, p. 146)

Após traçar a evolução da arte dramática, da tragédia clássica ao drama romântico onde “a nudez da verdade encobre-se com outros europeus e a retórica adorna-se com outras lantejoulas”, Júlio Lourenço Pinto afirma que “é na vida contemporânea, na realidade ambiente que atua sobre nós, que se assimilam e transubstanciam, que se oferece um fundo inexaurível de vitalidade e renovação artística” (PINTO, 1996, p. 149). Para o autor, o naturalismo é mais do que um diálogo com a sua época, é um método, uma concepção artística, um comprometimento com a verdade, seja ela qual for. E como verdade ele pode manifestar-se não apenas

nas peças com temática atual, mas também nos dramas históricos, isto porque se deveria ter o cuidado de reproduzir cenograficamente a época da ação, de usar a linguagem correspondente, o vestuário adequado e a história deveria ser tratada cientificamente, sem envolvê-la em enaltecimentos inúteis.

Tal qual Zola, Lourenço Pinto reconhecia as dificuldades existentes e observava os avanços da cena naturalista com otimismo:

O teatro ainda resiste à moderna evolução artístico-literária; as transformações por que tem passado a cena nos últimos anos estão longe de exprimir o pleno triunfo com que a nova fórmula conquistou os domínios do romance: mas, bem observado o recente movimento reformador que se opera na cena, não se pode desconhecer que a influência irresistível da moderna renovação artística vai dominando essa resistência e preparando os espíritos para a compreensão do ideal moderno no teatro, que, nesta luta da tradição e das convenções com o espírito novo, combate como heróis da antiguidade, quando entrava com eles a preocupação de que a fatalidade os condenava a sucumbir.

Esta influência avassaladora da evolução naturalista sente-se e palpa-se de múltiplas formas, na frequência com que se transplanta para a cena o último romance em voga, nestes quadros de costumes contemporâneos que se desdobram à luz da ribalta, lógica e singelamente ligados entre si sem os fios de uma intriga complicada, nesta verdade cada vez mais exata das decorações, da mobília, dos trajes e da declamação, neste desdém, em suma, com que se relega tanta quinquilharia de velho teatro. Evidentemente esses sintomas são prenúncio seguro de que a evolução, que já impera indisputavelmente no romance, vai acentuando a sua marcha triunfante no teatro. (PINTO, 1996, p. 150)

Lourenço Pinto afirma, na sequência do seu ensaio, que para o sucesso completo do naturalismo no teatro era preciso que a produção não se restringisse unicamente às adaptações dos romances, era urgente que os autores dramáticos produzissem obras originais. O entendimento do processo dramático deveria ser repensado pelos novos autores, pois no cerne da questão, estava a necessidade de fazer a verdade se sobressair, independentemente do assunto a ser tratado. Para Lourenço Pinto, na atual sociedade, o drama não seria o melhor meio para esta transformação, mas a comédia, pois o riso suscitado pela crítica, pela ironia, pelo choque de realidade era mais poderoso do que a comoção sentida:

Só resta saber se não será antes pela comédia do que pelo drama que o teatro atingirá a sua plena transformação. Se o teatro, pela sua natureza especial, tem de ficar irremediavelmente mais ou menos eivado de ficção, forçoso será reconhecer que é mais no drama do que na comédia que se arreiga esse vício de origem.

O drama romântico baniu a tragédia, e quiçá a comédia moderna banirá o drama. [...] Para fazer vingar no teatro a nova fórmula será mister renunciar porventura a um gênero que tanto se identificou com os desmandos do romantismo, e recorrer a outra fórmula de sua natureza menos convencional e isenta do vício original. (PINTO, 1996, p. 163)

De fato, a comédia foi o gênero predominante nas últimas décadas do século XIX. O repertório teatral era basicamente composto de traduções de comédias francesas e era também neste gênero que os autores dramáticos portugueses

arriscavam a produção dos seus originais. Todos, sem exceção, escreveram comédias: Gervásio Lobato, Marcelino Mesquita, Henrique Lopes de Mendonça, D. João da Câmara, Cipriano Jardim, Abel Botelho, Eduardo Schwalbach, Carlos de Moura Cabral, Fernando Caldeira, e muitos outros nomes que poderiam ser aqui elencados. A capacidade da comédia em satirizar os costumes, em espelhar os ridículos, a tornava atraente para esta geração que buscava mudar os valores sociais coevos.

O poder do riso foi exaltado por Eça de Queiroz em alguns de seus escritos: “O riso é a mais antiga e ainda a mais terrível forma de crítica. Passe-se sete vezes uma gargalhada em volta duma instituição, e a instituição alui-se; é a Bíblia que no-lo ensina sob a alegoria, geralmente estimada, das trombetas de Josué, em torno de Jericó” (QUEIROZ, 1979, p. 1383) e mais adiante “O riso é a mais útil forma da crítica, porque é a mais acessível à multidão. O riso dirige-se não ao letrado e ao filósofo, mas à massa, ao imenso público anônimo” (IDEM, p. 1389).

Gervásio Lobato, um dos mais importantes dramaturgos portugueses das últimas décadas do século XIX, em uma Crônica Ocidental d’*O Ocidente*, de 1º de maio de 1881, escreveria sobre a possível comédia naturalista:

O processo teatral é muito diferente do processo literário, que o digam Flaubert com o seu *Candidato* e os Goncourts com a sua *Henriette Marechal*, e Zola com a sua *Teresa Raquin*. Na comédia esses dois processos podem conciliar-se: pode-se ser moderno e ter grandes sucessos teatrais, sem mentir à sua índole literária, nem às fórmulas da nova escola. No drama têm sido até agora irreconciliáveis, e o *Assomoir* e a *Nana*, para não acompanharem pelo buraco do ponto a *Raquin*, os *Herdeiros Rebourdin* e o *Bouton de Rose*, tiveram que passar pelas mãos de Busnach, um *faiseur* que lhe pôs o *clou* que as levou até a centésima representação.

O drama moderno está ainda por fazer. É possível? Deve-o ser, mas até hoje, a evolução do drama tem sido muito mais lenta que a da comédia, e enquanto esta satisfaz plenamente as nossas aspirações, as nossas tendências, o nosso gosto, aquele está ainda envolto no convencionalismo antigo, um pouco modificado segundo os ideais modernos, mas ainda muito longe deles. (LOBATO, 1881, p. 98)

Apesar de ter escrito um ou outro drama, Gervásio se dedicou inteiramente ao gênero cômico, sobressaindo-se como o comediógrafo português de maior sucesso.

Para Júlio Lourenço Pinto, a primeira tentativa (embora a considere falhada) de se fazer teatro naturalista em Portugal deveu-se a Teixeira de Queiroz, justamente com uma comédia intitulada *O Grande Homem*, levada à cena no Teatro D. Maria II em 1881. O texto dramático integrava, curiosamente, a série “Comédia Burguesa” e foi publicado após o primeiro título *Os Noivos* (1879). Muitos outros títulos lhe seguiram, como *O Salústio Nogueira* (1883), *D. Agostinho* (1894), *A morte de D. Agostinho* (1895), *O famoso Galvão* (1898), *A caridade em Lisboa* (1901), *Cartas de Amor* (1906) e *A grande quimera* (1919).

Teixeira Bastos, em artigo para a *Revista Estudos Livres* intitulado *O teatro*

moderno em Portugal, tal qual Júlio Lourenço Pinto, considerou a tentativa de Teixeira de Queiroz falhada. Escreveu Bastos:

Conhecedor dos novos processos artísticos, disciplinado por uma sã filosofia, tendo um curso de ciências naturais, Teixeira de Queiroz possuía os elementos fundamentais para tentar o renascimento do nosso teatro, como já contribuía para a introdução do romance naturalista entre nós. O aparecimento de uma comédia sua fez-nos conceber esperanças de ver o naturalismo francamente implantado no palco nacional; o nome do autor era para nós uma garantia. Corremos, portanto, apressurado à primeira representação. Entramos no teatro, assistimos aos quatro atos do *Grande Homem*, aplaudimos mesmo o novel dramaturgo, mas à saída trazíamos mais uma desilusão. A comédia não correspondia ao que tínhamos o direito de esperar do autor. Se a peça não tinha, e ainda bem que não, “bastantes unturas de Dumas, de Sardou, de Scribe e de Labiche” como afirmaram os críticos, também não era o naturalismo posto no teatro, como Teixeira de Queiroz o mostrava compreender na execução dos seus romances. O romancista moderno sacrificava no palco a observação rigorosa da verdade à imaginação, ao espírito mordaz, à sátira dos costumes. Não respeitara as convenções teatrais, - era este o principal mérito da sua comédia; mas também não respeitara a precisão dos fatos - e era este o maior defeito do *Grande Homem*. (BASTOS, 1883-1884, p. 69)

Para Bastos, a peça não passava da “monografia de um caráter”, pois toda a ação girava em torno da personagem principal, o pomposo conselheiro Maurício Pontino, interpretado pelo ator Joaquim d’Almeida e afirmava ao final da sua consideração “o naturalismo ainda não entrou no teatro” (p. 72).

Luiz Francisco Rebello, por sua vez, no livro *Teatro Naturalista*, diz que a primeira peça naturalista escrita por um autor português é *Pérola*, “episódio da vida acadêmica em cinco atos”, de Marcelino Mesquita:

A peça acabou por estreiar-se no Teatro do Príncipe Real em 1885 e, mau grado a persistência de resíduos românticos, que aliás subsistem, mais ou menos diluídos, em todas as obras do mesmo autor, pode considerar-se a primeira manifestação relativamente conseguida do naturalismo na cena portuguesa. O autor considerou a dramatização desta história dos amores de um estudante e uma prostituta - em que não é difícil ver uma reminiscência de *A Dama das Camélias* - “o desenho gráfico de um episódio real da vida escolar em Lisboa”, uma “fotografia”, enquadrando a ação num ambiente marginal, cruamente descrito. (REBELLO, 2013, p. 27)

A crítica, dividida em relação à apresentação, tomou dois posicionamentos antagônicos: os adeptos do naturalismo consideraram a tentativa de Marcelino Mesquita mais um avanço nas mudanças da cena portuguesa; os conservadores julgaram a temática imoral, a simples exploração de valores corrompidos. As peças naturalistas vingariam nos palcos portugueses após 1890: dois títulos precisam ser mencionados - *Os Velhos*, de D. João da Câmara (1893) e *Dor Suprema*, de Marcelino Mesquita (1895).

A primeira peça foi incompreendida pelo público. O enredo simples, o meio regional do Alto Alentejo sem grandes aparatos, o choque dos provincianos com a chegada do caminho de ferro, não cativou o interesse dos espectadores. Levaria mais de uma década para a peça ter o seu mérito reconhecido. Já a segunda, com apelo emocional muito mais evidente, despertava lágrimas, desmaios e até mesmo

ataques históricos como rememora Augusto Rosa. A história de um casal da pequena burguesia que, ao perder uma filha torna-se apático a tudo, decaindo socialmente até a mais completa miséria por não conseguir superar este doloroso luto, cativou as plateias noite após noite.

O naturalismo se consolida de vez os palcos portugueses na viragem do século XIX para o século XX, com o importante incentivo do Teatro Livre de Antoine e posterior Teatro Moderno. Autores como o profuso Júlio Dantas (*Crucificados, A ceia dos cardeais*), Manuel Laranjeira (principalmente com *Amanhã e Às feras*), Ramada Curto (*Degenerados*) ou Ernesto da Silva (*Em ruínas*) são nomes que não podem deixar de ser mencionados.

3 | A MISE-EN-SCÈNE

Para finalizar, havia ainda outro fator determinante na concepção do teatro naturalista: o processo de montagem das peças, a *mise-en-scène*. Pouquíssimo se fala de uma figura de importância fulcral na transposição dos valores da estética realista-naturalista para os palcos, nascida nesse período: a figura do ensaiador.

Se dos atores era exigido maior naturalidade na encenação, dos autores maior proximidade com a contemporaneidade, dos cenários maior verismo, cabia ao ensaiador harmonizar todos estes pontos.

Manuel de Macedo, no volume *Arte Dramática* (1885) faz a definição da figura do ensaiador e descreve as suas funções nos seguintes termos:

Conquanto para o público seja relativamente obscura a personalidade do ensaiador, este é, todavia, entidade importantíssima no teatro. Responsável, para com o autor e o público, do efeito do conjunto da peça, é por tal circunstância, esse funcionário, revestido de autoridade - por assim dizer absoluta - do pano de boca para dentro; é também intermediário, em tudo o que se refere à parte artística, entre os artistas [...] e o empresário ou diretor dele.

O ensaiador, além de manter a ordem e de aplicar a lei e com ela as restrições e penalidades, dirige e combina todo o efeito e conjunto harmônico da elaboração cênica geral, assistindo-lhe o direito de intervir não só na parte respectiva do jogo de cena de cada ator per si, mas também na concepção e interpretação dos papéis. Tem pois o direito de exigir do ator absoluta deferência e obediência, dentro dos limites do justo. (MACEDO, 1885, p. 57)

Dando continuidade às descrições das funções do ensaiador, introduz uma expressão que designa o objetivo último das suas ações, a “elaboração cênica”, que podemos entender como uma tradução ao termo de *mise-en-scène*:

O ensaiador superintende também no andamento dos trabalhos acessórios da elaboração cênica; vigia a execução do cenário e trabalhos de carpintaria, que tenham relação com a cena, cuidando de que estejam escrupulosamente apropriados às exigências da peça; e outrossim dirige o guarda-roupa ou o vestuário, o calçado, os adereços, a caracterização, as cabeleiras, etc., ministrando antecipadamente os roteiros ou relações de objetos exigidos a cada uma das especialidades que constituem esses trabalhos acessórios (IDEM, p. 59).

No único dicionário de teatro português (1908), escrito por António de Sousa Bastos, o autor prefere aporuguesar o termo *mise-en-scène* para “enscenação”:

Enscenação - É a arte de regular a ação cênica, considerada sob todas as faces e todos os aspectos, não só no que diz respeito aos movimentos isolados ou combinados de cada um dos personagens que concorrem para a execução da obra que se representa; não só no que respeita às evoluções das massas: grupos, marchas, cortejos, costumes, etc.; mas também a harmonizar esses movimentos com o conjunto e os detalhes do cenário, vestuário e adereços. Geralmente no teatro, quando se referem à montagem, ensemble e apuro de uma peça, não dizem enscenação, mas aplicam o termo francês *mise-en-scène*. (SOUSA BASTOS, 1908, p. 57)

Assim, ao ensaiador competia o encargo de gerir e organizar todos os fatores necessários para que o resultado final, ou seja, levar à cena uma peça, fosse a conjugação mais harmônica possível.

Dentre os teóricos deste processo, destacamos o nome de Augusto de Mello (1853-1933), ator de talento amplamente reconhecido, ensaiador responsável por várias montagens nos teatros Ginásio, D. Maria II e Rua dos Condes. Em 1890 publicou um pequeno livro com sessenta e duas páginas, intitulado *O Manual do Ensaaiador Dramático*, onde discorre sobre as definições e responsabilidades dos ensaiadores, traça o histórico abrangente do conceito de *mise-en-scène*, utilizando para isso as teorias do contemporâneo Louis Aimé Becq de Fouquières (1831-1887) e explica todo o processo de montagem das peças nos teatros portugueses.

Outros compêndios similares foram publicados posteriormente, com o intuito de ensinar as regras básicas de encenação e representação para os amadores do teatro. Além dos títulos mencionados de Manuel de Macedo, podemos citar *Rudimentos da Arte Dramática* (1890) de Luiz da Costa Pereira, *O Manual do artista dramático: guia prático da arte de representar* (1892) de Augusto Garraio e *O Manual do curioso dramático* (1892) de Augusto de Lacerda.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica literária posterior praticamente anulou toda a produção dramática naturalista portuguesa, reduzindo a sua importância, salvando apenas alguns nomes e peças, como o de D. João da Câmara. Faz-se necessário um resgate cuidadoso, é preciso redescobrir o teatro naturalista em toda a sua variedade e nuances. A partir de 1960, estudiosos como Luciana Stegagno Picchio, Duarte Ivo Cruz e José Oliveira Barata consolidariam o discurso que a produção teatral naturalista portuguesa foi mínima, destituída de força e valores estéticos. Com a exceção de Luiz Francisco Rebello, que dedicou seus últimos anos de vida pesquisando e publicando sobre o assunto, esse é o senso comum.

Estes autores estavam comprometidos, claro está, com as novas correntes estéticas que vigoraram em meados do século XX, representada em textos de Alves

Redol, David Mourão-Ferreira, entre outros, tributários dos teatros experimentais e da temática do absurdo. O modernismo e as vanguardas varrem as estéticas oitocentistas e procuram anular os movimentos históricos anteriores. Formados dentro deste ambiente intelectual, os historiadores do teatro português constroem uma linha narrativa que corrobora as suas intenções e impregnam as suas escolhas de exaltação ou omissão canônica com os valores estéticos que defendem. Toda uma produção dramática pujante está ainda por ser discutida e revista seriamente.

REFERÊNCIAS

ANTOINE, André. Conferência de Buenos Aires. In VASQUES, Eugénia. **Para a história da encenação em Portugal: o difícil progresso do conceito de encenação no teatro (1837-1928)**. Lisboa: Nova Universidade; Sá da Costa Editora, 2010.

BASTOS, Teixeira. O teatro moderno em Portugal (parte II). In **Revista de Estudos Livres**, nº 2, 1883-1884.

LOBATO, Gervásio. Crônica Ocidental in **O Ocidente**, de 1º de maio de 1881, nº 85.

MACEDO, Manuel de. **A Arte Dramática**. Lisboa: David Corazzi, 1885.

PINTO, Júlio Lourenço. **Estética Naturalista** – Estudos críticos. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996.

QUEIROZ, Eça de. Ramalho Ortigão in Notas Contemporâneas in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. II.

REBELLO, Luiz Francisco. **O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

_____. **Teatro naturalista**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

SOUSA BASTOS, António de. **Dicionário do Teatro Português**: Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908.

ZOLA, Émile. **O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro**. Tradução Ítalo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

A CENOGRAFIA E O POSICIONAMENTO DO AUTOR NO DISCURSO LITERÁRIO DE *UM MANICACA*

Érica Patricia Barros de Assunção

(UFPI)

ericapba@yahoo.com.br

João Benvindo de Moura

(UFPI)

jbenvindo@ufpi.edu.br

RESUMO: Este estudo propõe-se a analisar como o autor Abdias Neves constrói a cenografia e se posiciona mediante suas produções discursivas literárias na obra *Um manicaca* (1985). Nos estudos da Análise do Discurso Literário, o Posicionamento do autor é marcado por uma tomada de posição e uma ancoragem num espaço conflitual. Através do posicionamento no percurso da esfera literária, o autor constrói sua identidade enunciativa que qualifica sua autoridade de enunciador. A cenografia, por sua vez, é uma das situações enunciativas que compõe a cena de enunciação e se responsabiliza pela legitimação do texto literário, pois é por meio da mesma que a enunciação se desdobra. O contexto do cenário literário comanda a construção da cenografia da obra que estabelece relação com a definição do posicionamento do autor nesse cenário. Tratando-se de um estudo de natureza qualitativa e interpretativa, buscamos fundamentação nas contribuições teóricas de Dominique Maingueneau. A análise do

discurso literário da obra nos mostra que o autor se posiciona no eixo literário realista-naturalista no cenário literário brasileiro e esse posicionamento não é indissociável do contexto social em que está inserido o autor, que defende as ideias cientificistas predominantes nesse cenário. A cenografia da obra é construída com base no contexto sócio-histórico da cidade de Teresina no final do século XIX e é influenciada pelo posicionamento idealista do realismo-naturalismo. A trama do romance é desenrolada tendo como pano de fundo a cidade que, na visão do autor, está estagnada social e intelectualmente.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso literário. Cenografia. Posicionamento.

INTRODUÇÃO

A intersecção entre os estudos linguísticos e literários não é um fenômeno recente. O filósofo russo Mikhail Bakhtin, ao desenvolver os seus estudos sobre a linguagem no início do século XX, estabeleceu essa ponte ao fazer a distinção entre gêneros primários e secundários. Essa divisão originou-se de diálogos entre teorias relacionadas ao marxismo, ao formalismo e à filosofia, fazendo surgir uma importante metodologia de abordagem dos gêneros literários na sua

inter-relação com o conjunto da cultura e com as diversas esferas da ideologia no cotidiano.

Enquanto expressão maior da linguagem, a literatura carrega dentro de si discursos diversos construídos a partir de estratégias narrativas, enunciativas e retóricas bem traçadas, revelando os aspectos sociais, culturais e ideológicos de determinados grupos sociais num momento histórico específico. Se levarmos em conta o discurso literário, poderemos observar como todos esses aspectos estão materializados através da linguagem. Quais enunciados, sintagmas, expressões, universo vocabular etc. produzem sentidos que vão além dos valores semânticos preestabelecidos pela língua? De que forma podemos construir linguisticamente as imagens dos personagens envolvidos nas tramas literárias? Como se estrutura essa narrativa? Quais os aspectos ideológicos que permeiam a enunciação engendrada pelos autores?

A obra literária possui um discurso constituinte sólido com regras próprias inseridas em épocas e estilos determinados, revelando um talento na captação das ideias e dos conflitos da humanidade. A arte literária é considerada uma linguagem livre, pois não está sujeita às estruturas linguísticas da língua, sendo criação artística, exerce poder, representação e significado que são observados pela Análise do Discurso Literário no intuito de amplificar a visão sobre a literatura (MELLO, 2005).

Em trabalhos anteriores (ASSUNÇÃO, 2018; ASSUNÇÃO & MOURA, 2018, 2017a, 2017b, 2015), afirmamos que a Análise do Discurso Literário estuda como as teorias do discurso podem ser aplicadas à literatura, no intuito de oferecer pontos de vista que viabilizam explorar e entender de forma esclarecedora a obra literária a partir de ferramentas discursivas. Ainda em Moura & Mello (2018) e Moura & Vieira (2018), observamos que a produção discursiva inserida numa obra literária não pode ser vista como ingênua e totalmente desassociada de um contexto social e de um posicionamento estilístico e ideológico.

Diante disso, consideramos que a construção da cenografia da obra literária pode nos ajudar a compreender melhor a tomada de posição do autor, já que a mesma é a situação de enunciação representante do espaço da fala que é constituído de forma antecipada para que o autor possa, através dela, desenrolar e legitimar seus enunciados discursivos literários.

No bojo dessa discussão, este artigo tem como objetivo analisar o discurso literário de *Um manicaca* (1985), do escritor piauiense Abdias Neves, buscando realizar um estudo de como se dá a construção da cenografia da obra e como o autor se posiciona mediante suas produções discursivas literárias.

O autor Adias Neves constrói a cenografia da obra ancorado no contexto sócio-intelectual no qual está inserida a sociedade teresinense do final do século XIX que permite, como situação de enunciação, a produção de seus enunciados discursivos de acordo com um posicionamento guiado pelas ideologias e ideias que são bases estruturais da escola literária realista-naturalista, especialmente, o anticlericalismo.

O DISCURSO LITERÁRIO

A análise do discurso literário é considerada uma linha originada da análise do discurso que, no âmbito da linguagem, possui ferramentas competentes para possibilitar uma melhor assimilação da produção literária. Os avanços teóricos na área da AD contribuíram para o desenvolvimento dos estudos das relações entre discurso e literatura:

As teorias da enunciação linguística, as múltiplas correntes da pragmática e da análise do discurso, o desenvolvimento do campo literário de trabalhos que recorrem a Bakhtin, à retórica, à teoria da recepção, à intertextualidade, à sociocrítica etc., impuseram progressivamente uma nova apreensão de fato literário na qual o dito e o dizer, o texto e o contexto, são indissociáveis (MAINGUENEAU, 2006, p. 7).

A análise do discurso considera o fato de que a instituição literária não pode ser dissociada da enunciação que por sua vez alega seu espaço próprio, apontando que o discurso não se fecha no “propósito” e carrega um posicionamento. Segundo estudiosos, ainda há certa polêmica no fato de a AD manter relações tão estreitas com a literatura e de a Análise do Discurso Literário representar a proposta de “transpor o que seria a existência de uma fronteira entre a Literatura e a Linguística” (MELLO, 2005, p. 31).

Maingueneau (2006) ressalta que o discurso literário não busca seu próprio fundamento, pois não tem intenção de refletir sobre suas bases fundadoras, entretanto a narrativa do discurso literário é considerada como um elemento pelo qual se estabelece a legitimação da cena de enunciação. O discurso literário ao mesmo tempo em que busca um espaço para sua legitimação, não pode ser desassociado do contexto social, do quadro da época que é retratado na escrita. A literatura estabelece seu significado na forma do seu conteúdo como forma de constituição.

O discurso literário, como discurso constituinte, possui sua própria fonte legitimadora. Para isso, entendemos a constituição como processo pelo qual o discurso estabelece sua legitimidade e estabelece sua organização estrutural como texto. O texto literário é responsável pelas condições que levarão a sua legitimidade através da gama universal de sentidos emanados por ele:

No sentido que lhe atribuímos, o discurso literário não é isolado, ainda que tenha sua especificidade: ele participa de um plano determinado da produção verbal, o dos *discursos* constituintes, categoria que permite melhor apreender as relações entre literatura e filosofia, literatura e religião, literatura e mito, literatura e ciência. A expressão “discurso constituinte” designa fundamentalmente os discursos que se propõe como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. (...) Os discursos constituintes são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros do discurso. (MAINGUENEAU, 2006, p. 60 e 61).

O discurso literário está incluído em determinado campo da produção verbal e dá significado aos atos da coletividade através de uma inseparável imbricação entre texto e enunciação. A análise do mesmo dá-se a partir da variação do posicionamento

do produtor do discurso que representa a relação entre sociedade e texto.

A análise do discurso, no campo literário, visa “explorar as múltiplas dimensões da discursividade, buscando precisamente explicar a um só tempo a unidade e a irreduzível diversidade das manifestações do discurso” (MAINGUENEAU, 2006, p. 38). Considerando que não há discursos puros, o discurso literário interage com outros gêneros do discurso e isso não envolve só o autor literário, mas uma gama de fatores sociodiscursivos, sendo que o posicionamento indica a função do determinado discurso constituinte.

A CENOGRAFIA E O POSICIONAMENTO DO AUTOR

Ao tomarmos a produção literária como enunciação, obteremos a cena de enunciação que, segundo Maingueneau (2006), é o processo de comunicação “do interior” por meio da condição de fala e o quadro em que ela se desdobra. Para o autor, o texto literário é o vestígio de um discurso no qual a fala é encenada. A cena de enunciação inclui a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. Em nossos estudos, nos concentraremos na cenografia.

A situação enunciativa que legitima o texto literário é a Cenografia, é através dela que a enunciação se desdobra, pois a mesma determina as condições de enunciador e co-enunciador, de cronografia e de topografia na obra literária, que são o foco dessa situação enunciativa. A cenografia, por sua vez, é comandada pelo cenário literário que é responsável pelo contexto no qual se delimita a posição de escritor e de público leitor:

A cenografia se mostra, por definição, para além de toda cena de fala que seja dita texto. A noção de “cenografia” adiciona ao caráter teatral de “cena” a dimensão da *grafia*. Essa “-grafia” não remete a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego (MAINGUENEAU, 2006, p. 252 e 253).

A Cenografia é a situação enunciativa responsável pela construção da cena narrativa através do texto literário permitindo ao mesmo o alcance de sua legitimidade, ou seja, é a “cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2006, p. 253). Portanto, a cenografia é ao mesmo tempo, a condição e o produto da obra, como também está inserida nela.

A relação estabelecida entre mundo e obra literária, e esta ao ser considerada como enunciado exige uma situação enunciativa, é concebida através da construção da cenografia que irá apresentar um contexto no qual o autor se posicionará ao construir essa cena narrativa literária produzida por criador inserido num determinado tempo e espaço. Assim consideramos que:

Afinal, qualquer obra por seu próprio desdobramento, *pretende* instituir a

situação, que a torna pertinente. O romance “realista” não é apenas “realista” por seu conteúdo, mas também pela maneira como institui a situação de enunciação narrativa que o torna “realista” (MAINGUENEAU, 2001, p. 122).

Contudo, a cenografia não pode ser vista como um simples procedimento, pois não se trata da reprodução de um contexto, mas sim de ir além desse contexto, de ultrapassar esse contexto, traçando assim o enlaçamento enunciativo da obra por meio do que é dito a respeito da representação de um mundo que justifica, assim, a construção da cena narrativa.

Desta forma, a cenografia permite estabelecer como se dará a relação da obra literária com a sociedade e a legitimação da mesma nessa sociedade, pois “o público não consome apenas uma história, inscreve-se no cenário que, proporcionando essa história, atribui-lhe um lugar imaginário” (MAINGUENEAU, 2001, p. 135). Ela está intrinsecamente ligada ao conteúdo enunciativo da obra e a conjuntura histórica na qual está inserida, configurando, desta forma, um ponto de articulação entre o objeto estético, a obra em si, a sociedade e as condições de produção do escritor.

Segundo Galinari (2005), o autor é aquele que “*responde por ou se apropria de*”, o “responsável pela enunciação” numa dada circunstância, aquele que detém e transmite os significados, que se encontra numa condição “parasitária” e “para-literária” em que se dedica à arte criativa da escrita, ativando o contrato de comunicação aceito através da leitura e reivindicando para si autorialidade.

Considerando o posicionamento do autor, Maingueneau (2001) afirma que o ato de “posicionar-se” está relacionado à atitude do autor em colocar-se diante de um determinado espaço no percurso da esfera literária em que, de acordo com sua produção, está inserido. A “posição” envolve uma “tomada de posição” e uma “ancoragem num espaço conflitual” que não pode ser indissociável da existência social do autor.

O posicionamento do autor está na enunciação, é através desta que é definida a sua posição que ocupa no campo literário-filosófico. O posicionamento é a formação da identidade enunciativa que representa uma determinada estética literária e a qualificação da autoridade do enunciador:

O discurso literário não tem território próprio: toda obra é *a priori* dividida entre o fechamento sobre o *corpus*, reconhecido como plenamente literário, e a abertura à multiplicidade das práticas languageiras que excedem esse *corpus*. A delimitação do que seria ou não literatura depende de cada posicionamento e de cada gênero no interior de um certo regime da produção discursiva (MAINGUENEAU, 2005, p. 21).

Ao produzir, o autor se mostra ao público leitor em busca de sua legitimidade e isto se realizará através do seu posicionamento dentro do campo literário, pois a noção de posicionamento implica traçar percursos a serem seguidos que se dará pela confrontação com outros posicionamentos existentes. O posicionamento é necessário para que o autor possa obter a “autoridade enunciativa” e construa sua identidade autoral.

A determinação de que uma dada obra literária se encaixe dentro de um certo gênero é estabelecida dentro da esfera literária que detém uma “biblioteca imaginária” ou um “arquivo literário” com todas as obras cujos vestígios foram preservados. Essa posição do autor ao encaixar sua produção em determinado gênero marca sua escolha exclusiva, explica o porquê de ele escolher um dado gênero ao invés de outro:

Os escritores naturalistas, por exemplo, não escrevem romances de matéria contingente, seu posicionamento é, na verdade, indissociável do emprego desse gênero. É preciso, portanto, mais do que isolar as doutrinas (“o classicismo”, “o naturalismo” etc.), vinculá-las aos gêneros que elas investem. Mediante os gêneros que mobilizados e excluídos, um dado posicionamento indica qual é para o escritor o exercício legítimo da literatura ou de algum de seus setores (MAINGUENEAU, 2006, p. 168).

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa possui caráter qualitativo e interpretativo. Para a realização desse trabalho nós realizamos uma pesquisa bibliográfica e interpretativa que se apoia nas contribuições teóricas no campo da análise do discurso literário de Galinari (2005); Maingueneau (2001e 2009); e Renato de Mello (2005), que nos ajudaram a endossar a análise dos aspectos que contribuem para a construção da cenografia e que caracterizam o posicionamento do autor Abdias Neves através de suas produções discursivas na obra *Um manicaca* (1985).

Realizamos uma análise dos dados buscando identificar os elementos nos quais o autor se apoia para a construção da cenografia da obra de forma estratégica para a produção de seus enunciados e como o mesmo se posiciona mediante tais produções discursivas literárias que constituem a obra em questão.

ANÁLISE DOS DADOS

A obra *Um manicaca* teve sua primeira edição publicada em 1909 e ambientada no contexto social da cidade de Teresina do final do século XIX. Este romance é considerado um romance documental, pois o autor descreve a cidade de Teresina, como cenário do seu enredo, assim como as práticas sociais da época.

A trama é marcada por um triângulo amoroso entre Júlia, seu esposo Antônio de Araújo e seu amante, Luís Borges. Júlia casa-se contra a vontade num casamento arranjado pelo pai, mas ao se tornar esposa, não aceita a vida que impuseram a ela, mantendo um relacionamento extraconjugal com um rapaz com o qual ela verdadeiramente desejara se casar. Ao final da trama, Júlia abandona o esposo fugindo da cidade com o seu amante. O título da obra, *Um manicaca*, deve-se a uma alcunha da época que recebiam os homens que não conseguiam dominar suas esposas e eram dominados por elas.

A obra é considerada o único romance produzido pelo autor, que também foi juiz, jornalista, professor, historiador e senador. O enredo da obra se baseia nas descrições de situações cotidianas e hábitos sociais praticados pela sociedade teresinense da época, carregadas de críticas do autor, sendo a cidade de Teresina a grande protagonista da obra. O autor traz um discurso predominantemente anticlerical e reflexões sobre a condição da mulher na sociedade da época, a situação política e econômica em que se encontra a cidade de Teresina, bem como o desenvolvimento da mesma.

No início do romance, o autor começa a descrever a cidade de Teresina que servirá como pano de fundo para o enredo da obra, descrições essas que vão ser recorrentes durante todo o romance. Ao iniciar as descrições, carregadas de suas impressões e críticas, o autor dá início, conseqüentemente à construção da cenografia da obra sobre a qual se desdobrarão os seus discursos literários e transparecerá o seu posicionamento literário-ideológico.

No trecho que segue, temos a descrição da cidade que começa com os aspectos físicos da cidade e vai até à organização social na qual a Igreja ainda detinha algum controle sob os comportamentos e a rotina dos cidadãos, iniciando assim, a construção da cena narrativa na qual o autor pretende organizar seus discursos, bem como explicitar o seu posicionamento ideológico característico da escola realista-naturalista literária. O autor nos apresenta o cenário da obra para o qual o co-enunciador é convidado a se transportar, especificando, assim, o tipo de ambiente no qual o leitor começa se imaginar inserido:

(...) As casas alvadias, alinhadas, semelhantes, tinham a aparência maravilhosa de monumentos telhados em blocos de mármore. E olhada à distância, a cidade surgia das sombras dos arvoredos, tão bonita, regular e bem feita, qual se um aquarelista a criara para um concurso de panoramas. A leste e ao sul, a igreja de São Benedito e a das Dores erguiam as torres escuras e silenciosas, como velhas ameias abandonadas de fortalezas em ruína. Ao poente, a matriz zumbia, fortemente iluminada, como para uma festa pagã de vinhos e mulheres.

Aqui e ali estavam lojas abertas e caixeiros derreados nos balcões, sem fazer nada, à espera do toque libertador das nove horas. Poderiam, então, ir tomar parte, também, das festas. Não em as do culto – que terminavam, a essa hora, com a retirada da Polícia; mas nas festas profanas dos botequins, onde a graça das prostitutas em moda cintilava até o amanhecer, na desenvoltura e nos entusiasmos de uma embriaguez sem fim (NEVES, 1985, p. 22 e 23).

Será predominante, ao longo de todo o romance, o discurso ideológico anticlerical do autor que marca a sua tomada de posição referente às ideias que serviram de base para a difusão da escola realista-naturalista literária no Brasil. O trecho a seguir mostra a crítica do autor à Igreja Católica que detinha o monopólio das manifestações religiosas em Teresina no final do século XIX e que ainda controlava de certa forma a vida da maioria das pessoas que ali residiam. O autor organiza um discurso no qual questiona as práticas dos padres no que diz respeito às vantagens lucrativas que a Igreja possuía sobre os fiéis, sendo parcial quando o assunto é

dinheiro:

A igreja é uma para o pobre e outra para o rico. Os ricos merecem tudo, o pobre nada. A questão é de dinheiro. Por que o padre não faz como cristo? Cristo jamais vendeu os seus sacramentos. (...) Jesus mandava fazer o bem ao inimigo e perdoar-lhe as ofensas: o padre persegue os que não lhe dão dinheiro, injuriosos do público e da imprensa (NEVES, 1985, p. 25).

No excerto abaixo, o autor nos remete a uma situação de miséria vivida pela população em tempos de seca nos anos iniciais da fundação da cidade. Podemos perceber que a descrição do ambiente faz parte do propósito discursivo do autor que critica como a corrupção política e as crenças religiosas agravam o quadro de miséria e atraso em que vivia a maioria da população:

Corria o ano de 1878 e a seca chegara ao período mais agudo (...) o governo imperial tomara providências enérgicas a fim de melhorar a situação do povo, mandando víveres que eram distribuídos pelos indigentes. As comissões encarregadas da distribuição, entretanto, exploravam a situação, tirando lucros imprevistos da miséria dos retirantes. A farinha, o milho e o arroz eram levados para a despensa dos abastados, enquanto os famintos recebiam insignificante ração diária, muita vez insuficiente para a alimentação da família crescida. (...) Uma noite, tendo-se demorado, mais, encontrou a mulher ardendo em febre. Foi incansável. Esgotou os últimos recursos. Três dias depois, no entanto, ela morria, sozinha, porque na ocasião, o cabeça-chata, diante de um oratório improvisado, dirigia súplicas fervorosas aos santos, pedindo a saúde da estremecida enferma (NEVES, 1985, p. 31 e 32).

O autor deixa claro o seu posicionamento literário-ideológico através da produção de seus discursos literários. No trecho abaixo, observamos que o autor defende a ideologia anticlerical ferrenhamente quando considera a religiosidade uma doença que dizimava a maioria da população. Além disso, considera a intolerância que a Igreja pregava para com as outras formas de crenças, desta forma, alienando os fiéis e provocando a estagnação intelectual da maioria deles, que não lia livros sobre outras temáticas e não pensavam por si só:

Entendia que a religiosidade é uma moléstia que se agravava e acaba por invadir todo o organismo, dominando-o, abatendo-o, lançando o doente para um misticismo que só adormece na adoração constante, nas sensações embriagadoras da música sagrada. O Zeca dizia horrores. Devia ser maçom.

(...) O imbecil não tem destas audácias. Sabe por instinto que sucumbiria à primeira campanha. Sente que é mais fácil, mais cômodo, mais rendoso, pensar como a maioria, deixar-se arrastar na onda, diluir-se na opinião geral, que pensar por sua conta, resistir à atração do número, trabalhar para sustentar opiniões próprias. O católico está, sempre, do melhor partido (NEVES, 1985, p. 43 e 59).

Quanto à figura da mulher, bastante explorada nos romances brasileiros, o discurso do autor é direcionado para a concepção de que o poder ideológico da Igreja é alimentado pelas mulheres que, segundo o autor, são mais suscetíveis a tornarem-se as fiéis mais cativas pelo tempo que dedicam à religião, desta forma, se ausentam do lar sendo displicentes para com suas responsabilidades domésticas e para com os cuidados com a família que são de sua responsabilidade. O autor

defende a liberdade intelectual da mulher, mas ainda sustentava a ideia de que a mulher era responsável pela organização da casa, que ela tinha o dever de cuidar dos filhos e do esposo, defendendo assim, o estereótipo da mulher que carrega o fardo do equilíbrio familiar e das obrigações domésticas que são impostas à figura feminina da época. Ele visava uma mulher livre das amarras das doutrinas católicas porque estas ameaçavam a execução de suas funções domésticas:

Afirmava que a religião da mulher é a família. Sustentava que, se que se desvela pelo culto da igreja, esquece suas obrigações domésticas. (...) Estendeu-se, muito, sobre a função da mulher na sociedade, disse que é ela quem elabora as reformas do futuro inspirando ao homem as grandes ideias de emancipação e de justiça...Terminou fazendo a apoteose da mulher de amanhã, “livre de preconceitos, espírito lavado de superstições, esquecendo o padre para viver a vida da família, preparando os filhos para a luta”.

(...) - Ora, seu colega, quem dá vida à igreja é a mulher. O padre tem todo o interesse em fanatizá-la, arrastando-a para a confissão que a humilha e a entrega à discricção espiritual do seu diretor; detendo-a na igreja o mais que pode, porque os perfumes que ali queimam, a música enervante que ali se ouve, aquela meia-obscuridade entorpecem, pouco-a-pouco, a vontade mais dominadora, amolecem o caráter, fazendo de um temperamento impetuoso um temperamento frouxo; obscurecem, pouco-a-pouco, a razão, obstruindo a inteligência de milagres absurdos. (...) Você conhece pior inimigo do que uma mulher fanática? (NEVES, 1985, p. 43, 46, 50 e 59).

O discurso anticlerical indica a posição do autor contra a religiosidade católica predominante na sociedade teresinense, além disso, marca o posicionamento cientificista característico das produções literárias enquadradas na escola realista, mais ainda na escola naturalista. No trecho que segue, o discurso do autor denota a rivalidade entre ciência e religião que existia na época. O espaço limitado dado às novas ideias que estavam chegando da Europa devia-se ao fato de representarem uma ameaça à hegemonia religiosa em que se encontrava o catolicismo na cidade de Teresina, que para o autor, propiciava a estagnação sociointelectual da sociedade da época:

Tem, em último caso, um argumento irresistível: o milagre. Se a ciência o combate, pior para a ciência. O imbecil sente tudo isso instintivamente. (...) Entre a ciência e o milagre, a maioria é pelo milagre. É melhor ficar com a maioria. É melhor e, se não ficamos, é uma luta em que são legítimas todas as armas contra nós, porque é preciso desmoralizar essa ciência pretensiosa e reduzir o adversário à inatividade. Se não é reduzido, ao menos desmoralizado, a sua ação será menos temível. (NEVES, 1985, p. 59).

Neste romance, portanto, o autor critica a estagnação social e intelectual em que se encontrava a cidade de Teresina e procura difundir as ideias cientificistas que permeavam o Realismo-Naturalismo literário no Brasil, principalmente o anticlericalismo. O enredo é desenrolado sobre a cenografia constituída de descrições de situações cotidianas e hábitos sociais praticados pela sociedade teresinense que eram guiados pela religiosidade marcante na organização social da cidade, sendo a cidade de Teresina a grande protagonista da obra.

O autor traz um discurso predominantemente anticlerical através do qual expõe as ideias que norteiam e embasam as críticas às práticas religiosas católicas, bem como o fanatismo e alienação que a mesma sustentava, deixando a sociedade estagnada sócio e intelectualmente, prejudicando assim, o desenvolvimento da cidade. Entretanto, mesmo tendo o foco na liberdade intelectual e de crença, o autor ainda defendia na época, o estereótipo da mulher que tinha de ser livre para pensar, mas devia cumprir suas obrigações acarretadas pelos padrões sociais da época, de mãe, esposa e dona de casa que estavam sendo ameaçados pela dedicação à Igreja.

O posicionamento do autor é marcado pelas ideias da escola literária realista-naturalista e projetado através da construção da cenografia da obra que possibilita que o co-enunciador antevêja a tipologia do ambiente em que os discursos literários serão desenvolvidos e corroborarão com os propósitos discursivos do autor que, por sua vez, são liderados pela tomada de posição literário-ideológica do autor. Esse posicionamento acentua também a oposição necessária, feita pelo autor dentro da obra, ao Romantismo literário no qual havia o predomínio da difusão religiosa, bem como a outros aspectos característicos divergentes que são alvos de contestações embasadas pelas ideias científicas do realismo-naturalismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente análise do discurso literário do escritor Abdias Neves em sua obra *Um manicaca* (1985), possibilitou-nos averiguar que o autor organiza seus discursos em função de uma crítica a estagnação social e intelectual em que se encontrava a sociedade teresinense, guiando-se pelas ideias científicas que permeavam o Realismo-Naturalismo literário no Brasil e que definem seu posicionamento na trajetória do percurso literário, opondo-se, assim, às ideias que marcaram o Romantismo literário.

O discurso literário do autor tem como foco a elucidação das origens das mazelas sociais atreladas às práticas religiosas católicas que acarretam no fanatismo e na alienação, privando os fiéis de pensar por si mesmos e questionar as injustiças sociais. Apesar disso, o autor em suas reflexões sobre a condição e o papel da mulher na sociedade teresinense, ainda defende o estereótipo da mulher ligada aos deveres para com a casa, o marido e os filhos que estavam ameaçados com a dedicação à Igreja. Ele visava uma liberdade parcial às mulheres que, para ele, mesmo no futuro ainda seriam sempre as responsáveis pela educação dos filhos e equilíbrio familiar, conseqüentemente, pelo futuro da nação.

De acordo com os postulados teóricos que embasam esta pesquisa, concluímos que a construção da cenografia da obra é realizada com base no contexto sociocultural da cidade de Teresina no final do século XIX e que a mesma está intrinsecamente

relacionada com o posicionamento do autor em suas produções discursivas pautado no cenário literário e em ideias que caracterizam o movimento literário realista–naturalista brasileiro, sobretudo, o anticlericalismo.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Érica Patrícia Barros; MOURA, João Benvindo de. A construção de sentidos no discurso literário: a paratopia numa perspectiva de interface. **Letras em Revista (PPGL/UESPI)**, v. 8, p. 437-450, 2018a. Disponível em: <https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/41>

ASSUNÇÃO, Érica Patrícia Barros de. **A paratopia criadora e o ethos de Abdias Neves**: análise do discurso literário de um autor marginal em *Um manicaca*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, UFPI, Teresina – PI, 2018.

ASSUNÇÃO, Érica Patrícia Barros; MOURA, João Benvindo de. O paradoxo do autor: a paratopia criadora de Mário de Andrade no discurso literário de *Macunaíma*. **Revista Desenredo (PPGL/UPF)**, v. 13, p. 166-186, 2017a. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/6821>

ASSUNÇÃO, Érica Patrícia Barros de; MOURA, João Benvindo de. **O discurso literário na obra Júlio César, de Shakespeare**: disputa de sentidos num jogo de imagens. In: MOURA, João Benvindo de; BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; LOPES, Maraisa (Org.). *Sentidos em disputa*: discursos em funcionamento. EDUFPI: Teresina, 2017b.

ASSUNÇÃO, Érica Patrícia Barros; MOURA, João Benvindo de. Análise do discurso literário: a paratopia do autor Abdias Neves no romance *Um manicaca*. In: MOURA, João Benvindo de; BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; LOPES, Maraisa. **Discurso, memória e inclusão social**. Recife: Pipa Comunicação, 2015.

GALINARI, Melliandro Mendes. A autorialidade do discurso literário. In: MELLO, Renato de. **Análise do Discurso & Literatura**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. O discurso literário contra a literatura. In: MELLO, Renato de. **Análise do Discurso & Literatura**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MELLO, Renato de. **Análise do Discurso & Literatura**: uma interface real. In: MELLO, Renato de. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

NEVES, Abdias da Costa. **Um manicaca**. Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1985.

MOURA, João Benvindo de; MELLO, Renato de. As provas retóricas no discurso literário piauiense. In: LOPES, Maraisa; BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; MOURA, João Benvindo de. **Linguagem, discurso e produção de sentidos**. São Paulo: Pá de Palavra, 2018.

MOURA, João Benvindo de; VIEIRA, José Magno de Sousa. Paratopia: o discurso acerca do sujeito niilista alojado no subsolo de Dostoiévski. In: **Revista de Letras Norte@mentos (PPGL/UNEMAT)**, v. 11, p. 192-205, 2018. Disponível em: <http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamentos/article/view/2627>

CONVERSAS DE UM POETA COLECIONADOR: A TRANSPOSIÇÃO DA LITERATURA BENJAMINIANA EM DRAMATURGIA PARA O MONÓLOGO “HAVERES DA INFÂNCIA; UM POETA COLECIONADOR”

Erika Camila Pereira dos Santos

bolsista CAPES e mestranda no PPGAC - UFSJ. São João del-Rei, Minas Gerais. E-mail: eerikacamila@gmail.com

Cláudio Guillarduci

orientador e professor Associado do Curso de Teatro da UFSJ e do PPGAC - UFSJ. São João del-Rei, Minas Gerais. E-mail: guillarduci@ufs.edu.br

RESUMO: Transitar entre a dramaturgia textual e a dramaturgia corporal é o meio para apresentar a investigação de elementos que compuseram (e ainda compõem) os movimentos de um corpo em arte, de memórias que dançam. A partir das imagens de pensamento descritas por Walter Benjamin no livro “Infância em Berlim por volta de 1900” (1995) é possível percorrer sobre os métodos que colocaram sua literatura na dramaturgia de *Haveres da infância; Um poeta colecionador*. Portanto, ao mergulhar na memória da infância, é possível, segundo Benjamin, recuperar a sensibilidade do olhar infantil sobre o mundo, estabelecendo entre a criança de outrora e o adulto de hoje uma percepção aguçada do cotidiano. Para este momento, o que serão expostos são detalhes dos elementos poéticos que foram o fio condutor do experimento cênico, evidenciando uma interação direta

com o espaço e as reminiscências que surgem quando o movimento do texto no corpo instaura conexões com memórias coletivas e individuais. Os textos autobiográficos do autor berlinense que corroboram para a construção cênica do monólogo: *Caçando borboletas* (p. 80-82), *A despensa* (p.87-88), *Esconderijos* (p.91), *As cores* (p.101-102), *O jogo das letras* (p.104-105), *A escrivantina* (p.118-120), *Armários* (p.122-125), *A caixa de costuras* (p. 127-129), *Loggias* (p.132-134), *A lua* (p.138-140), *O Corcundinha* (p.141), *Desempacotando minha biblioteca* (p. 227-235) e *Escavando e recordando* (p.239-240). As interações com os objetos cênicos e suas relações diretas com os fragmentos/peças benjaminianos dialogam na (re)elaboração de imagens para a narrativa cênica, o que contribui com o processo de rememoração.

PALAVRAS-CHAVE: Walter Benjamin, memória, movimento, dramaturgia.

CONVERSATIONS OF A COLLECTOR POET:

THE TRANSPOSITION OF A BENJAMIN LITERATURE INTO DRAMATURGY FOR A MONOLOGUE “EXISTENCES OF CHILDHOOD, A COLLECTOR POET”

ABSTRACT: Transiting between textual and corporal dramaturgy is a valuable tool

to investigate the elements that were – and still are – present in the composition of movements of a body in art, of memories expressed in dance. From the thought images described by Walter Benjamin in the book *Infância em Berlim por volta de 1900* (1995) it is possible to discuss the methods that placed his literature into the dramaturgy of *Haveres da infância: um poeta colecionador*. According to Benjamin, being able to immerse into childhood memories renders the possibility to recover the sensitivity of a child's worldview, establishing between the child of yesterday and the current adult an acute perception of the daily life. For this moment, what will be exposed are details of the poetic elements that served as the guiding thread of the scenic experiment, evidencing a direct interaction with space and the reminiscences that arise when the movement of the text in the body establishes connections with collective and individual memories. The autobiographical texts of the author that corroborate for the scenic construction of the monologue are: *Caçando borboletas* (p. 80-82), *A despensa* (p.87-88), *Esconderijos* (p.91), *As cores* (p.101-102), *O jogo das letras* (p.104-105), *A escrivanhinha* (p.118-120), *Armários* (p.122-125), *A caixa de costuras* (p. 127-129), *Loggias* (p.132-134), *A lua* (p.138-140), *O Corcundinha* (p.141), *Desempacotando minha biblioteca* (p. 227-235) and *Escavando e recordando* (p.239-240). The interactions with the scenic objects and their direct relation with the benjaminian fragments and plays dialogue with the (re-)elaboration of images for the scenic narrative, thus contributing to the process of rememoration.

KEYWORDS: Walter Benjamin; memory; movement; dramaturgy.

“Haveres da infância; Um poeta colecionador” é uma experimentação cênica que vincula a literatura à dramaturgia. O processo de construção da cena propõe o rememorar da infância e/ou dos fatos memoráveis da vida do leitor por meio das leituras dos textos autobiográficos do autor Walter Benjamin. Tais textos estão no livro *Rua de Mão Única* (1995), e revelam a escrita poética de Benjamin sobre suas experiências na infância e sobre suas descobertas mais íntimas nas ruas das cidades que ele percorreu durante sua vida de estudante. O que nos interessa é apontar que o livro supracitado foi dividido em três partes e que, para as costuras cênicas, evidenciamos, inicialmente, fragmentos do *Infância em Berlim por volta de 1900*; posteriormente, foram adicionados ao trabalho duas *Imagens do Pensamento*, a saber *Desempacotando minha biblioteca* (1995, p.227-235) e *Escavando e recordando* (1995, p.239-240). A parte dos fragmentos autobiográficos em que Benjamin nos descreve em *Infância em Berlim* possibilitou um olhar atento ao sujeito que, diante de objetos do seu cotidiano, realiza releituras do universo que o cerca. Essas releituras são significativas para a formação do “homem adulto” o qual, na figura da criança, percebe um mundo cheio de fantasias e experencia novas formas de se relacionar com o tempo, “pois todo hábito entra na vida como brincadeira, e mesmo suas formas mais enrijecidas sobrevive um restinho de jogo até o final” (BENJAMIN,1984, p.75). Assim, para o filósofo alemão, é o jogo do despertar no leitor lembranças de sua mais tenra infância que o motiva. É uma incessante busca

por fascinar quem lê através de uma escrita que transita entre as descrições das experiências e a crônica, tornando-se uma escrita que aviva as memórias. Por isso, a cena teve a pretensão de desdobrar-se para além das perspectivas de um corpo que transitava entre as memórias de Walter Benjamin e da atriz, e imergir na investigação de elementos que compuseram (e ainda compõem) os movimentos de um corpo em arte, de memórias que dançam. Portanto, a partir das imagens de pensamento descritas por Walter Benjamin na parte do livro em que está sua infância em Berlim, é possível discorrer sobre os métodos que colocaram sua literatura na dramaturgia de *Haveres da infância; Um poeta colecionador*.

A convicção de tecer imagens geradas pelas leituras dos fragmentos com ações propostas para a cena surtiram efeitos já no primeiro encontro em que discutimos sobre os textos que permaneceriam como dramaturgia e sobre os possíveis textos que seriam inseridos durante o processo cênico. Em um primeiro momento compunham o corpo de trabalho três pessoas e suas respectivas pesquisas: Janaína Trindade como diretora; Cláudio Guilarduci como dramaturgista; e eu, Erika Santos, como atriz. A proposta do dramaturgista partiu do plano de trabalho da pesquisa “*História e memória cultural: Imagens e lembranças da infância em Berlim*”, que pretendia discutir o movimento corporal infantil e o conceito de infância abordado pela autora Jeanne Marie Gagnebin (2007). Dentro desse plano de trabalho, compunham a base para pensar o universo infantil os seguintes fragmentos: *O Corcundinha* (p.141), *A escrivainha* (p.118-120), *O jogo das letras* (p.104-105), *Um anjo de Natal* (p.120-122), *Esconderijos* (p.91) e *Armários* (p.122-125). Sob orientação do dramaturgista, tais fragmentos seriam transformados em dramaturgia para um monólogo. Pensando no universo do *in-fante* e nas pesquisas em desenvolvimento dentro do Grupo Ambulatório – grupo de pesquisas e práticas teatrais do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei-UFSJ, no qual buscamos, em nossas experimentações, aliar teoria e prática de forma concomitante, abordando conceitos como Infância, Brincadeiras e Jogos, Memória, História, Narrativa e Experiência –, tanto a diretora quanto a atriz colocaram em prática o que a leitura do livro *Rua de Mão Única* (1995) trouxe a cada uma, pois o envolvimento com a infância do autor e, ao mesmo tempo, com as nossas memórias, possibilitou caminhos no processo de construção de uma cena teatral que dialogasse com nossas respectivas infâncias. Essa experiência de trocas com a escrita benjaminiana e com integrantes do Ambulatório frisou a brincadeira como fio condutor para transpor a literatura de Benjamin em dramaturgia. Dessa forma, o prólogo da cena perpassou o entusiasmo de quem abre um caixa de presentes em dia de Natal, pois, assim como a escrita de Benjamin traz ao leitor uma busca por desvendar esses caixotes abertos e caminhar nas aventuras de cada livro que ele possui, o autor que se atém cuidadosamente perante sua coleção que foi guardada com tanto esmero desvela um universo que abarca as mais doces ilusões e sabedorias infantis. Essa relação de Walter Benjamin com os livros de sua coleção foi o ponto de partida para pensar nos laços que

uniriam cada fragmento do “Infância em Berlim”, o qual foi escolhido para compor a experimentação cênica.

O trabalho teve a audácia de trazer pontos pertinentes que atrelavam as conversas da diretora da cena. Assim como Benjamin descreve em *Desempacotando Minha Biblioteca* que sua intenção é dar uma ideia sobre o relacionamento de um colecionador com seus pertences, uma ideia sobre a arte de colecionar mais do que a coleção em si (1995, p. 227), a experimentação traz à tona as características de um “autêntico colecionador”. A herança é a maneira mais pertinente de formar uma biblioteca (1995, p.324), e Benjamin descreve as suas aquisições livrescas por meio do relato das lembranças que cercam cada livro e de sua relação intensa com essas obras. O fato é que esse despertar de uma coleção que dormira por “dois anos exatamente” foi a força motriz que conduziu o abrochar das memórias da atriz em cena, que “colecciona” suas lembranças e as memórias de Walter Benjamin. Em cena a atriz personifica a figura do colecionador de memórias e suas vivências. Pois as leituras dentro do processo cênico fizeram com que as lembranças surgissem como a fala da “criança do ator” tornando possível o ato de colecionar **gestos** dentro do processo artístico. O mesmo universo que permeia a escrita de Benjamin transita entre o fio condutor que o leitor que possui em mãos o *Rua de Mão Única* (1995) e sua veracidade no ato de colecionar lembranças. As lembranças são colecionadas pelas crianças e, quando adultas, conseguem olhar de forma a valorizar o universo infantil, suas lembranças podem trazer aparentemente, uma desordem. Segundo Benjamin, “toda paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o das lembranças” (1995, p.228), pois, para as crianças, os haveres de sua infância são suas coleções. Por conseguinte, as formas de protegê-las, organizá-las, e até mesmo de sacralizar cada objeto que faz parte das coleções, poderão conscientizar os deveres de um adulto que rememora e que, através de um lampejo, poderá reler seu passado no presente momento. E é nesse viés, que o trabalho visa reelaborar uma escrita das narrativas que saem dos fragmentos benjaminianos e correm para o palco em uma dança com as memórias, pois de acordo com Jeanne Marie Gagnebin, “as imagens dialéticas nascem da profusão da lembrança, mas só adquirem uma forma verdadeira através da intensidade imobilizadora da rememoração.” (2007, p.80). E ainda de acordo com Claudio Guilarduci e Mauro Rocha, dialogando com Didi-Huberman (2011, p.61) e Cantinho (2008, p.308), descrevem o poder da imagem dialética em Walter Benjamin:

A imagem dialética em Benjamin tem o poder de desmontar ou desconstruir a história. Uma força de aniquilação que rompe com o acontecer histórico. É no encontro dos tempos – o presente, como um *flash*, e o passado que já foi e ficou no escuro – que a imaginação, esse dispositivo que cria imagens para o pensamento, que o Outrora e o Agora possibilitam a criação de ricas constelações de futuro [...]. Benjamin afirma, ainda, que a imagem dialética não é um movimento que desenvolve, desenrola e/ou cresce, mas que é uma imagem suspensa, uma ruptura no fio da continuidade, um salto – como o do tigre –, para que possamos vivenciar uma outra temporalidade: a do tempo messiânico. Desmontagem e

dialética da suspensão estão entrelaçadas e promovem uma visibilidade que é ao mesmo tempo originária e estrutural. A desmontagem da história está vinculada à montagem de um conhecimento novo e mais complexo do tempo [...]. Um conhecimento que não se limita à finalidade (*Ziel*) do tempo, mas que pode levá-lo a seu fim (*Ende*). (2017, p. 10)

Construindo e reconstruindo imagens poéticas das infâncias que permeavam tanto a literatura escrita por Benjamin quanto as da atriz, foram a montagem e a desmontagem o viés que trouxe para o processo cênico uma busca incessante do olhar que se pode ter para o universo infantil. Segundo Benjamin (1984), recuperar a sensibilidade do olhar infantil é o que possibilita ao adulto estabelecer uma percepção aguçada do cotidiano.

Ao transitar entre a dramaturgia textual e a dramaturgia corporal para apresentar a investigação de elementos que compuseram os movimentos de um corpo em arte, de memórias que dançam, as descrições dos fragmentos fazem-se necessárias para que o leitor possa compreender o espetáculo que trouxe para a cena memórias de Walter Benjamin e da atriz. Elas, as memórias e as descrições dos fragmentos, serão intercaladas com o presente rememorar. Esse rememorar pretende lançar um olhar para que a percepção de quem rememorou possa produzir uma descrição assertiva sobre a importância e o cuidado para com a memória, principalmente a memória e(m) cena. E de acordo com o fragmento *Escavar e recordar* (1995, p.239-240), escavar nada mais é do que (re)memorar as lembranças que geram imagens e que trazem à tona “forças” que atravessam o sujeito que, ao invés de só inventariar seu passado, toma-o pela mão, dando-lhe o efetivo lugar no tempo presente. Assim, a memória em cena está para o esquecimento assim como “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (1995, p. 228), e, de acordo com Roberta Nascimento, “como ruína a memória é movimento que comporta em si espaço e tempo, é seleção- esquecimento, ou seja, consciência da transformação” (2005, p.55).

Ao colecionar gestos na dinâmica do corpo que se expande e recolhe, houve promoção de uma facilidade na concentração para investigar um corpo de quem observa e é observado. Portanto, movimento e memória trazem para a cena encontros e (re)leituras. Tanto o ator quanto o colecionador buscam escavar através das experiências a qualidade e as intensidades vivenciadas. Por isso, o fragmento *Desempacotando minha biblioteca* (1995, p. 227-235) trouxe equilíbrio para fazer dialogar a literatura em cena. Essa parte do texto, inserida em comum acordo entre atriz e diretora, não havia sido indicada pelo dramaturgista, porém a experiência de ambas com a leitura de tal texto foi significativa. Desse modo, o supracitado texto foi o responsável por harmonizar a dramaturgia textual e dramaturgia corporal. A diferenciação de tais dramaturgias é essencial, pois nessa etapa da pesquisa fez-se necessária tal separação. Assim, ao sair da cena para analisá-la, conseguimos distinguir os vários fragmentos/peças de *Infância em Berlim*, citados anteriormente, que foram transpostos para a cena e de que forma eles compõem *Haveres da infância*;

Um poeta colecionador. Alguns indicam movimentos corporais e/ações cênicas, outros indicam imagens que a atriz carrega no decorrer de uma fala a outra, e sete fragmentos dos doze escolhidos para essa experimentação cênica estão conectados às ações verbais; os demais, às ações corporais. É como se, ao separá-los, fosse possível criar um mapa dessa experimentação cênica que até o presente momento obteve várias anotações em artigos e cadernos, mas que por uma impossibilidade de presenciar o esquecimento não foi possível captar os detalhes da relação entre tempo e memória/lembração e história para fazer com que o leitor caminhasse por meio dessa leitura junto às ações do Poeta.

Um pouco mais claras as definições e os porquês da separação entre a dramaturgia corporal e dramaturgia textual, prosseguiremos com as descrições acerca dos fragmentos/peças que se seguiram após *Desempacotando minha biblioteca* (1995, p. 227-235) na composição dessa experimentação cênica. Lembramos, mais uma vez, que é uma experimentação que buscou a transposição da literatura benjaminiana para a dramaturgia de *Haveres da infância; Um poeta colecionador*. O primeiro caminhar foi pensar o cenário a partir das relações que Benjamin descreve sobre os armários de sua casa. Uma escrivaninha ao centro, indicando as experiências vividas por aquela criança que, ao chegar da escola, tinha em sua mesinha de estudos diversos livros e brinquedos, entre eles, o que mais adorava era a “decalcomania”, pois:

Freqüentemente, ao voltar da escola, a primeira coisa que eu fazia era festejar meu reencontro com a escrivaninha, ao mesmo tempo em que já a transformava no palco de uma de minhas ocupações prediletas – a decalcomania, por exemplo. Num instante, no lugar antes tomado pelo tinteiro, surgia uma xícara com água morna, e eu começava a recortar figuras. (1995, p.119)

Em um primeiro momento, devido à predileção do autor por colecionar livros, a ideia consistia em fazer surgir uma escrivaninha formada por vários livros cênicos, que engenhosamente se transformariam em outros objetos de cena. Pensar nas relações que Walter Benjamin teve na infância com armários, lugares ermos, cores e coleções diversas compostas por borboletas, pedras e outras coisas mais, estimulou-nos a tencionar o cenário que poderia dialogar com a leitura que o filósofo, em sua fase adulta, fez da história. Imagem e palavra se entrelaçaram nessa reflexão sobre os elementos da cena, que teria em seu seio as memórias do autor. Walter Benjamin, ao pensar sua prática narrativa através de três elementos – o olho, a mão e a alma – conduz o leitor a releituras de uma história que é conduzida por aqueles que estão à margem, por aqueles que não têm a fala. Dessa forma, pensar em elementos para a cena trouxe um olhar perspicaz. Ao perder para encontrar-se, e ao validar as descrições sobre os pequenos detalhes que Benjamin traz em seu livro autobiográfico, um percurso foi criado para evidenciar brincadeiras que dialogassem com esse olhar astuto sobre o mundo. Assim, a escrivaninha deixou de ser fisicalizada, e sua imagem tornou-se ávida para adentrar a cena.

A partir dos fragmentos escolhidos, definimos elementos coloridos para compor a cena, dentre eles meias que nos remeteram ao fio de Ariadne. Dessa forma, o que perpassa o processo de construção desse experimento é o intenso diálogo entre as memórias e as imagens que surgem das leituras e por conseguinte dos processos de rememoração que se evidenciam quando a criança do ator brinca com os objetos cênicos e atua com as narrativas frente ao público. E, de acordo com Benjamin:

Para se aproximar dos mistérios da felicidade no êxtase seria preciso refletir sobre o fio de Ariadne. Que prazer no simples ato de desenrolar um novelo! E este prazer tem uma afinidade profunda tanto com o prazer do êxtase quanto com o da criação. Prosseguimos, mas com isso descobrimos não só a sinuosidade da caverna na qual aventuramos, mas também desfrutamos essa felicidade de descobrir apenas devido àquela outra felicidade rítmica, que consiste no desenrolar de um novelo. (1995, p.253)

Devemos mencionar que Benjamin, no trecho acima, descreve as percepções aguçadas que teve com a experiência do haxixe, em Marselha. Mas, em vários textos, ele evidencia como o olhar da criança é vívido e se relaciona de forma inteiriça com a realidade que a cerca. Essa destreza da criança em descobrir novas sensações e emoções é o que permeia a transitoriedade da dramaturgia aqui exposta. Não importa a qual parte da dramaturgia as descrições dizem respeito. Porém, em todas, seja na textual, seja na corporal, tem uma brincadeira que visou o tempo inteiro um diálogo das memórias que dançavam com o corpo.

Ao entrar em cena, carregando o carretel e o livro, o Poeta traz consigo todo o cenário que comporá sua atuação. À medida que a dramaturgia se desenrola, os elementos são postos à mesa. Em outras palavras, compõem a cena.



Figura 1 Apresentação em agosto de 2015 nas ruas de Tiradentes/MG. Acervo Érika Santos. Fotografia Eder Nunes.

O carretel que simboliza o fio de Ariadne contém em seu miolo várias meias coloridas que, amarradas umas às outras, tornam-se esse fio condutor das ações. O fio, ao se desfazer, transforma-se em simples meias, e ao ir modificando o andar na tentativa de ser ora poeta ora a criança, o adulto que está com pressa, necessita dialogar com o tempo. Há uma relação que o texto *Armários* (1995, p.122-125) propõe à cena o tempo inteiro. Esse fragmento/peça traz a experiência que Walter

Benjamin descreve sobre o toque de sua mão nas roupas e, principalmente, nas meias, quando adentrava a cômoda. Consoante o autor,

nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não apenas pelo calor da lã. Era “tradição” enrolada naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo, me atraía para aquela profundidade. Quando encerrava no punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois agora me punha desembrulhar a “tradição” de sua bolsa de lã. Eu a trazia cada vez mais próxima de mim até que se consumasse a consternação: ao ser totalmente extraída de sua bolsa, a “tradição” deixava de existir. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a “tradição” e a bolsa, eram uma única coisa. Uma única coisa – e sem dúvida uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido. (BENJAMIN, 1995, p.122)

As relações que se entrelaçam no fazer teatral são de que objetos simples como meias podem ser quaisquer outros objetos. A ideia é que até mesmo o Poeta pode ser a própria meia, assim como foi Benjamin em suas brincadeiras com a cômoda ou em ser a própria porta. Em *Esconderijos*, há o relato da experiência daquele que fica à espreita, “e atrás de uma porta, a criança é a própria porta; é como se tivesse vestido com um disfarce pesado e, como bruxo vai enfeitiçar a todos que entrarem desavisadamente” (BENJAMIN, 1995, p. 91). Para o trabalho de ator, foi necessário brincar de pique-esconde e reavivar essas sensações, daquele que está para pegar de surpresa os outros e que oculta dentro de si uma força que não poderá detê-lo caso alguém possa desconfiar onde ele esteja. Com essas vivências, a atriz trouxe à memória brincadeiras de sua infância e doou cada uma delas ao Poeta, que em cena descobriu que seu corpo enrijecia quando ia de encontro ao “armário”. Após seguir com suas peraltices, o Poeta lembra que antes de devanear com *As cores* (1995, p.101-102) ou com a saudosa lembrança do *Jogo das letras* (1995, p.104-105), a mão que apalpava as amêndoas ou açúcar dentro do armário no meio da noite compõem a dramaturgia corporal, trazendo para a ação cênica o roubo de bombons e a procura por outras guloseimas sem ser pego quando investigava *A despensa* (1995, p 87-88). A relação do autor alemão com as experiências obtidas com suas mãos estão a todo instante nos movendo para uma prática teatral que evidencie a relação que o recordar provoca, seja por meio das leituras ou através de experiências corporais advindas dos jogos e das brincadeiras.

O que interessa é perceber que o mundo próprio criado pelo autor em suas escritas possui uma redescoberta da própria infância. Essas novas descobertas estão a todo instante no processo de montagem da cena. As leituras dos fragmentos benjaminianos permitem que o leitor seja tomado pelas memórias do autor e, por conseguinte perceba, nas brincadeiras infantis, uma releitura das vivências de Walter Benjamin, pois “o que interessa a Benjamin é tentar elaborar uma certa experiência (Erfahrung) com a in-fância” (GAGNEBIN, p.181, 1997). E nessas tentativas, o fragmento *Caçando borboletas* (1995, p. 80-82) traz para a composição teatral de

Haveres da infância; Um poeta colecionador uma tentativa de experiência do corpo com suas memórias.



Figura 2 Apresentação em agosto de 2015 nas ruas de Tiradentes/MG. Acervo Érika Santos. Fotografia Eder Nunes.

Caçando borboletas (1995, p. 80-82) apresenta o cuidado que o menino possui com sua coleção e, ao mesmo tempo, da criança que se perde nos caminhos mais desertos enquanto vai atrás de sua presa. Ao reler o trecho e perceber a relação com a natureza, coube à própria atriz o lembrar por meio de suas coleções que jaziam e das coleções que em sua fase adulta a acompanhavam durante o processo. O arsenal de chaves das muitas casas onde morou, os vários cliques que encontrava ao caminhar pelas ruas e lápis pequenos e usados que indicavam lugares visitados ou presentes de entes queridos que visitaram alguns museus compuseram a coleção do Poeta em cena. Essa coleção, guardada dentro do livro-gaveta, pretendia indicar a relação da atriz com coleções e o despertar sensível de suas mãos quando tivesse que abrir o livro em cena. Assim, houve uma aproximação com a experiência relatada por Benjamin, quando este sentia uma forte emoção de sua mão vivenciando “esse Don Juan juvenil”, pois “do mesmo modo que o amante abraçava sua amada antes de beijá-la, aquele tatear significava uma entrevista com as guloseimas antes que a boca saboreasse sua doçura” (1995, p.88). Esse tatear o texto e suas respectivas revelações despertaram no trabalho dramático uma composição que surgia das brincadeiras revividas pela atriz e das relações que ela buscou em objetos de sua própria coleção. Tais objetos compuseram as *Loggias* que o Poeta em cena despertou na atriz.

Ao desenrolar o carretel, há o encontro de *Desempacotando minha biblioteca* (p. 227-235) e *A escrivaniha* (1995, p.118-120), ambos descritos anteriormente. A relação que a expansão dos movimentos possui com o gesto infantil traz para a cena uma ilusão de desajeito com o espaço, mas é pura exploração. Assim como o autor estabelece vínculos com as diversas formas da escrita de suas experiências, para a criança do ator é possível viver e criar movimentos dentro das brincadeiras. O desenrolar das meias pretendeu dilatar o tempo, enquanto as lembranças que cercavam o “Poeta” traziam a poeira dos caixotes que continham os livros guardados e

que foram abertos. Ao caminhar por entre os caixotes, que não estão fisicalizados na cena, o corpo da atriz precisa indicar ao espectador uma relação com essa desordem trazida oralmente, “desordem de caixotes abertos à força, [...] por entre as pilhas de volumes trazidos de novo à luz do dia” (1995, p.227). Mais uma vez, a relação entre dramaturgia textual *versus* dramaturgia corporal concretiza-se nessa escrita, demonstrando ao leitor que ambas trazem específicos e diferenciados fragmentos do *Rua de Mão Única* (1995). Os fragmentos permeiam a cena de maneira concomitante, mas em determinados momentos a ênfase no encontro é dada pela relação corpo-voz, em outros apenas no corpo que se movimenta com as memórias em uma dança que visa explorar a cada (re)encontro a relação poética das memórias do “Poeta colecionador” com as memórias da atriz.

Renovar o velho que havia dentro da *caixa de costuras* fez com que vivências semelhantes em épocas diferentes viessem como imagens para um corpo cênico. À atriz coube desvendar os mistérios da máquina de costurar, lembrar que as brincadeiras em torno daquele maquinário dialogavam com as descrições benjaminianas. As diversas cores dos botões e os pequenos furos nos dedos eram coisas semelhantes aos dois sujeitos que tinham as mãos zelosas em suas costuras. Assim, ao brincar com as meias que estão espalhadas no chão, após o relato do Poeta sobre seu passado e que o mesmo está atrelado ao esquecido, houve uma necessidade de cuidar de cada objeto. Esse cuidado está nos relatos de diário de bordo desse processo:

Após longo tempo sem tocar nos pertences do Poeta, hoje compreendi a real situação. As relações entre a memória de Walter Benjamin trazidas para a cena intensificam as minhas memórias, e são sensações que fazem enraizar o meu “EU” adulto frente a minha infância. Dispor as cores das meias para que muitas cores iguais não estejam perto é como se um cuidado com cada memória (feliz ou pesada) tivesse que ser redobrado. (30.03.2015, relatos da atriz em seu diário de Bordo)

A partir desse e de outros relatos, é perceptível que as memórias do Poeta colecionador estão imbricadas de lembranças da diretora, do dramaturgista, da atriz e do próprio Benjamin, evidentemente. Antes do desempacotar a biblioteca, a cena inicia-se com a apresentação das memórias da atriz, que lembra junto ao espectador o quanto sua infância na casa de sua avó era regada de brincadeiras e descobertas. Esse início da apresentação cênica não foi em um primeiro momento decidido que estaria lá. À medida que o processo e vivências para a construção do monólogo foram acontecendo, lembranças se firmavam e lembranças dos envolvidos no processo foram trazidas para o palco. Algumas apenas indicam imagens, que para a atuação fortalecem as brincadeiras cênicas. Um bom exemplo é quando a imagem do “marinheiro” se constrói frente à atriz. Na relação de imagem e memória é possível descrever as apresentações em que o público dirigiu seu olhar para o marinheiro, mesmo sem estar lá. De pé, bem no fundo do espaço, o marinheiro fez-se presente.

Essas descrições são premissas da pesquisa de mestrado pelo Programa de

Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei/PPGAC- UFSJ, e pretendem fazer com que o leitor possa transitar, em um primeiro momento, na compreensão da literatura benjaminiana e sua significativa influência para o fazer e o pensar teatrais. As interações com os objetos cênicos e suas relações diretas com os fragmentos/peças benjaminianos dialogam na (re)elaboração de imagens para a narrativa cênica, o que contribuiu com o processo de rememoração. Ao elaborar um olhar crítico sobre os elementos físicos da cena, houve uma melhor interação entre a dramaturgia textual *versus* dramaturgia corporal, e as interfaces entre corpo e memória surgiam em cena por meio das brincadeiras que eram fontes geradoras do rememorar. Assim, são novas ações dramatúrgicas que se criam, pois o olhar de um corpo que dança com suas memórias permite dar aos objetos singularidade de estar em cena, de se relacionar com o Poeta. E brincar para e com o fazer teatral fez permanecer para a criança do ator uma estética entre as cores e as memórias em cena, pois, segundo Benjamin, “jamais são os adultos que executam a correção mais eficaz dos brinquedos – sejam eles pedagogos, fabricantes ou literatos – mas as próprias crianças durante as brincadeiras” (1984, p.65).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas II).

_____. **Reflexões**: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984.

CANTINHO, Maria João. **O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin**. *Espéculo. Revista de Estudos Literários*, n. 39, a. XIII, Jul./Out., 2008. Acesso em 13 Set. 2014

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e História**. Rio de Janeiro; Imago. 1997.

_____. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo; Perspectiva, 2007.

GUILARDUCI, Cláudio; BAPTISTA, Mauro Rocha. **A aura benjaminiana ou a morte dos vagalumes: um ensaio**. *Cadernos Walter Benjamin*, n. 19, 2017, p.1-21.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. **Charles Baudelaire e a arte da memória**. *ALEA*, volume 7, n. 1, jan.-jun., 2005. P. 49-63.

OS ERVAIS DE SELVA TRÁGICA: UMA VIA DE MÃO ÚNICA – DEGRADAÇÃO E MORTE

Jesuino Arvelino Pinto

(UNEMAT, Faculdade de Letras, Ciências sociais e Tecnológicas, Alto Araguaia-MT)

RESUMO: O propósito deste trabalho é realizar uma abordagem da relação Literatura e Vida Social em **Selva Trágica** (1959), que traz como subtítulo “a gesta ervateira no suestematogrossense”, constituindo-se um testemunho de época, a História dos ervateiros do Mato Grosso e da fronteira Oeste do Brasil, dessa forma a obra oferece interpretação ficcional da possível História dos trabalhadores da Companhia *Matte Larangeira*. A partir de um eixo social, desvela-se a trama das relações que subjagam o Homem. Sofrendo pressões socioeconômicas de um sistema capitalista, que escraviza e dá sustentação à relação opressiva entre dominadores e dominados, os protagonistas de **Selva Trágica** vivenciam relações de oposição entre grupos e experimentam situações trágicas, bem como a degradação humana. Para o homem comum, a constante preocupação com a morte tem traços mórbidos. Assim, ele desviará a atenção da morte, especialmente em seus aspectos mais desagradáveis, sempre que o espectro da morte se introduzir em sua consciência. Nas atividades cotidianas, não há lugar para reflexões sobre a transitoriedade da vida, porque

o dia-a-dia é repleto de trabalhos e ações que pressupõem sempre o tempo futuro. Segundo Heidegger (2002), a vida prática cotidiana exige, pois, o “esquecimento” da morte e, para tanto, o homem a “despersonalizou”, fez dela um fenômeno puramente biológico ou social, recusando-se a meditar sobre aquilo que é uma experiência à qual todos os seres se submetem individualmente.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura social; Narrativa de tensão; Hernâni Donato; **Selva Trágica**

TRAGIC JUNGLE HERBS: A WAY OF ONE HAND - DEGRADATION AND DEATH

ABSTRACT: The purpose of this work is to carry out an approach to the relationship between Literature and Social Life in the Tragic Jungle (1959), which has as subtitle “the gesta herbal in southwestmatogrossense”, constituting a testimony of the epoch, the History of the herdsmen of Mato Grosso and the western border of Brazil, in this way the work offers a fictional interpretation of the possible History of the Matte Larangeira Company employees. From a social axis, the plot of the relationships that subjugate the Man is unveiled. Suffering socioeconomic pressures from a capitalist system that enslaves and sustains the oppressive relationship

between dominators and dominated, the protagonists of Tragic Jungle experience oppositional relations between groups and experience tragic situations as well as human degradation. For the common man, the constant preoccupation with death has morbid traits. Thus, he will divert attention from death, especially in its most unpleasant aspects, whenever the spectre of death enters into his consciousness. In day-to-day activities, there is no place for reflections on the transience of life, because everyday life is filled with work and actions that always presuppose future time. According to Heidegger (2002), daily practical life therefore requires the “forgetting” of death and, to that end, man has “depersonalized” it, made it a purely biological or social phenomenon, refusing to meditate on what is an experience to which all beings submit individually.

KEYWORDS: Social literature; Narrative of tension; Hernâni Donato; Tragic Jungle

No conjunto da produção literária de Hernâni Donato, percebe-se a predominância de narrativas que traçam o percurso do homem preso a um espaço que faz dele um ser colado à paisagem social e submetido a leis que anulam seus sonhos, utopias e capacidade de libertação, impedindo-o de se realizar em sua plenitude humana. As personagens desses romances lutam contra as pressões da natureza e do meio social, para elas a liberdade é algo impossível de se alcançar, embora seja um sonho coletivo. Sofrendo pressões socioeconômicas de um sistema capitalista, que escraviza e dá sustentação à relação opressiva entre dominadores e dominados, os protagonistas de **Selva Trágica** (1959) vivenciam relações de oposição entre grupos e experimentam situações trágicas, bem como a degradação humana.

Ao considerar que as instâncias da Literatura e da História acentuam a possibilidade de assimilação pela obra literária do contexto histórico em que ela foi produzida, percebe-se que a relação entre ficção e realidade constitui um dado inalienável ao próprio processo de criação artística. A obra é, portanto, uma configuração estética do mundo, criada pelo escritor com base num sistema simbólico de representação do real, o que nos faz pressupor que esta narrativa de Donato gira em torno de um eixo social e denuncia a trama das relações que subjagam o homem, expondo-o à dominação e à exploração perversas; e o localizam no centro das lutas desiguais de classes.

Nos ervais representados, no romance **Selva Trágica**, como o Bonança, e citado, como o da Tormenta, as taxas de mortalidade são expressivas, o que acarreta a sensação de banalidade e até mesmo de familiaridade com a presença constante da morte, Marin (2010) observa que as reações diante dos momentos fúnebres demonstram a falta de medo, rancor, tristeza, dor e desespero. Os indivíduos se mostram resignados diante da vida nos ervais, assim como, a desesperança em relação ao futuro leva-os a acreditarem que a morte seria o destino de todos os homens e mulheres, o que gera a crença na continuidade da vida após a morte. “A perda de um ente querido ou de uma pessoa conhecida não era vivenciada como uma separação inadmissível e nem era inominável” (MARIN, 2010, p. 163). Ainda

segundo o estudioso, em **Selva Trágica**

A morte representa uma ruptura ao libertar o homem do mundo irracional, violento e cruel. Todos eram mortais e podiam morrer a qualquer momento e todos sentiam a morte próxima. Por ser frequente e sua presença sempre iminente, não era apavorante nem obsessiva. Era familiar, um destino de todos os homens, apesar de não ser desejável morrer nos ervais. Ali, morrer era uma recompensa e não algo lúgubre. Os sobreviventes aceitavam a morte do outro e não temiam a própria morte. (MARIN, 2010, p. 163)

A abordagem da morte na narrativa considera que diante dela pode surgir a eloquência, mas não o saber, pode surgir o arrebatamento, mas não o conceito. A morte compele o homem ao silêncio, pois ele sente cortada a palavra e ultrapassado o repertório de conhecimentos que fundamenta os juízos e conceitos humanos. A morte, portanto, deve ser esquecida para que a presença continue em sua atividade de descobrir o mundo e a ele dar significado.

Para o homem comum, a constante preocupação com a morte tem traços mórbidos. Assim, ele desviará a atenção do fato da morte, especialmente em seus aspectos mais desagradáveis, sempre que esse fato se introduzir em sua consciência. Nas atividades cotidianas, não há lugar para reflexões sobre a transitoriedade da vida, porque o dia-a-dia é repleto de trabalhos e ações que pressupõem sempre o tempo futuro. Segundo Heidegger (2002), a vida prática cotidiana exige, pois, o “esquecimento” da morte e, para tanto, o homem a “despersonalizou”, fez dela um fenômeno puramente biológico ou social, recusando-se a meditar sobre aquilo que é uma experiência à qual todos os seres se submetem individualmente.

No cotidiano, o homem insiste no aspecto ocasional da morte, por isso, ela está quase sempre associada a acidentes e doenças, o que revela a tendência humana para abstrair da morte o seu caráter de necessidade, tornando-a um evento imprevisto. A tendência humana para fugir ao pensamento da morte foi assim assinalada por Heidegger: “No domínio público, ‘pensar na morte’ já é considerado um temor covarde, uma insegurança da *pre-sença* e uma fuga sinistra do mundo. O impessoal não admite a coragem de se assumir a angústia com a morte” (HEIDEGGER, 2002, p. 36). De fato, “assumir a angústia com a morte”, tê-la presente em todo o percurso da vida, inscrevê-la como a mais certa e iminente possibilidade não traz como consequência o seu desvendamento. Ao contrário, tais ações significam incitar o destino implacável, deslumbrar o cotidiano com nuvens fúnebres. Para fugir da morte, o homem a transforma numa ocorrência que diz respeito aos outros, o que lhe traz a evidência de que a vida necessita ser usufruída. Heidegger (2002) denominou como “decreto silencioso” a tendência humana em escamotear o pensamento sobre a morte.

O sentimento do trágico encontra-se na maneira como os ceifadores convivem com a morte e a encaram. Ela ronda suas vidas diariamente. Vivem em uma verdadeira corda bamba, sob tensão constante ao terem que transportar nas costas um raído de erva-mate de 200 quilos. Quando acontece um acidente, a morte é

certa. Eles sabem que não há outro meio, não há hospitais, nem se cogita a ideia de cura. Fala-se em morte, de forma banalizada.

Em **Selva Trágica**, temos o relato de um acidente com um mineiro jovem e inexperiente que, ao carregar um raído de cento e cinquenta quilos, perde o equilíbrio ao torcer o pé e quebra a coluna vertebral. Depois horas de muito sofrimento e agonia, o cunhado segue até a sede da Companhia e implora a Curê, administrador do rancho Bonança, que o matasse, que o livrasse daquela agonia, pois a morte seria uma caridade naquela situação. Nos ervais, o costume era dar um tiro de misericórdia no moribundo, abreviando seu sofrimento, caso a morte demorasse a chegar. No mundo dos ervais, segundo as leis da Companhia, todos os familiares do acidentado tinham que trabalhar e não poderiam dispensar qualquer tempo com cuidados que exige um tetraplégico, além do fato de não disporem de recursos para sustentar um indivíduo improdutivo. Dessa forma, matá-lo resolveria um problema de difícil solução, tanto para a família como para a empresa, e permitiria o descanso eterno.

Mesmo a morte sendo inevitável, necessária e urgente, para Curê a situação era um aborrecimento, considerando a escassez de mão de obra. Foi resolvido no baralho qual dos funcionários de confiança da Companhia seria o executor: aquele que pegasse a carta do baralho com o menor valor seria o responsável em realizar a tarefa. O serviço recaiu sobre um ajudante que foi acompanhado pelo cunhado, pois sua esposa recomendara que fechasse os olhos e rezasse. Familiares e amigos do moribundo bebiam e rezavam enquanto aguardavam o “tiro de graça”:

- Era bom. O anjo da guarda lhe pegue...

- ... e leve pro colo da Virgem...

- ... que é a Mãe de todos nós...

- ... pra glória do Divino Filho...

- ... que é o pai de todos nós.

Até ouvirem o turo de graça, lá em cima, no tape. Ouviram e disseram:

- Amém! (DONATO, 1976, p. 22-23).

Sem acesso a qualquer assistência médica, quando ocorria alguma enfermidade nos ervais o que reservava aos trabalhadores era aguardar a morte, que sempre estava a espreita, violenta ou natural, nunca falhava. Nenhuma personagem permanecia muito tempo no leito, a morte a surpreendia nos momentos mais inesperados, e poucos eram advertidos por sinais de que o fim se aproximava. Nos ervais, não havia motivos para que os moribundos prepararem-se para os instantes finais nem para os cerimoniais tradicionais, eram desprovidos de bens e, em sua maioria, até

mesmo de família. A presença da morte e sua certeza não mais os assustavam ou amedrontavam, dada a convivência constante que os familiarizava e resultava em sua aceitação, pois significava alívio, ao encerrar um ciclo de sofrimentos e dores. Os limites entre a vida e a morte, no mundo dos ervais, eram tênues, por isso para os fugitivos antes a morte do que serem capturados, todos admitiam e aceitavam a morte de forma serena e a aguardavam a qualquer momento para retirá-los daquele inferno. Os ervateiros, incluindo os Changa-ys, afirmavam que a empresa *Matte Larangeira* controlava tudo no “país da erva”, inclusive o governo e a polícia, e não mandava, ainda, nas “coisas de Deus” (DONATO, 1976, p. 88).

Em **Selva Trágica**, a morte nos ervais é descrita de forma banal, sem demonstração de sentimentos ou afetos, totalmente apática, o luto não é respeitado. O velório, quando ocorria, era muito simples sem lamentações; tudo se encerrava com o enterro. Esse esvaziamento de sentido não se devia a uma indiferença em relação à morte e aos mortos, mas às imposições da *Matte Larangeira*, que desumanizavam os homens e os embruteciam.

Esta conduta acarreta uma adaptação ao sentido da palavra velório, que deriva de “velar” e detém, entre outros significados, passar a noite acordado, em vigília. A cerimônia funciona como uma despedida da pessoa que morreu, levando em conta que biologicamente a morte para tudo, mas que culturalmente ela aparece como passagem. Os rituais que cercam a morte são importantes para os indivíduos próximos da pessoa que falece, assim como para a sociedade. Porém, nos ervais as atitudes diante da morte eram restritas a uma oração, a comentários sobre a bravura e honradez do falecido, ao atendimento de um pedido do moribundo e ao ato de venerar o morto com as gestualidades de retirar o chapéu, de não permanecer diante do falecido com o corpo desnudo e de manter o silêncio.

Um dos relatos que impressiona é o momento da morte do velho Boppi, respeito pela sabedoria adquirida pela longa experiência. A morte do velho Bopi resulta da consumação da vida em consequência do trabalho rude na colheita da erva mate, que abrevia a vida útil, provoca o envelhecimento precoce. Assim como a maioria dos trabalhadores, não possuía família nos ervais. Nos momentos finais, foi assistido por Pablito (DONATO, 1976, p. 115) e, posteriormente por Zola, que constata a morte iminente de Bopi e lastima seu destino. A mulher solicita que Pablito avise aos demais. Pablito, hesitante, não obedece, e Zola o repreende: “Deixe o Bopi comigo. Ninguém melhor que mulher pra ajudar um homem a morrer.” (DONATO, 1976, p. 116). Estar com uma mulher nesse momento derradeiro era a morte mais desejada pelos homens. Zola acariciou os cabelos e a face do moribundo e preocupou-se em fechar seus olhos após o último suspiro. Não foi o primeiro nem o último que ela teve de acompanhar nos momentos finais (DONATO, 1976, p. 115-116).

Após a constatação da morte, chegaram as mulheres, porque os homens estavam trabalhando. Ao se aproximarem do falecido, olhavam-no e, em sinal de respeito, enrolavam-se no xale para não deixar o corpo à mostra. Em seguida,

passaram a falar de tudo que sabiam a respeito dele, tecendo elogios, espécie de orações fúnebres em sua homenagem. Ninguém tocou no corpo até a chegada dos capatazes, que reviraram o corpo em busca de um revólver que se encontrava com Bopi e que não havia sido devolvido após a monteada. Os ervateiros, após chegarem, se agruparam ao lado das mulheres e passaram a falar tudo o que sabiam de bom a respeito do falecido. Mas diante da morte, transparece a indiferença; os administradores demoravam em decidir sobre o enterro, todos se irritaram, pois estavam cansados e doloridos e “não podiam empregar o seu tempo de descanso cuidando de um morto! Continuavam vivos e havia um resto de mina para cortar, o que exigia estivessem descansados pela manhã. Para Bopi terminara tudo.” (DONATO, 1976, p. 117). Ele teria toda a eternidade para descansar, deitado com o rosto voltado para o céu e ninguém iria impor um ritmo de trabalho para produzir mais em menos tempo.

Esta cerimônia deveria ser breve e discreta, pois o tempo regulamentar do falecido tinha acabado e os vivos precisavam administrar o seu tempo. Zola, que tinha se retirado para longe do corpo, aguardou até que todos dissessem o que conheciam de agradável acerca de Bopi e, triste, retirou-se do local. Os mineiros também se retiraram, pois cabia à administração do rancho Bonança enterrar o corpo. Posteriormente, Zola avistou os mineiros carregando o corpo. Em sinal de respeito, aguardou que passassem com o corpo enquanto ocultava os ombros desnudos com as mãos.

Além da morte instantânea ou solicitada, há a morte lenta, que tolhe progressivamente as forças vitais, que define diariamente, de forma trágica e estarrecedora, o trabalhador. É desta forma que ocorre a morte Curãturã, precocemente, como acontece com todos que desempenham a função de uru, devido à insalubridade dos trabalhos que exercia no barbaquá. A unidade de do processo de produção, concentra a atividade especializada de torrar a erva-mate exigindo, assim, que eles permanecessem em contato com o fogo, inalando fumaça permanentemente. A poluição e os choques térmicos causavam doenças respiratórias, que abreviavam sua vida. Curãturã, o torrador de erva-mate no Rancho Bonança, no estado em que se encontra, sabe que a qualquer momento morrerá e não espera mais nada da vida, a não ser os prazeres mundanos. O seu trabalho intenso de quarenta e oito horas torrando a erva no barbaquá, sugou-lhe a vida, deixando-o vulnerável à morte:

[...] Então começa a respirar fumo e resina, a ser defumado em suor e fumaça. Primeiro a gordura depois as carnes, a saúde, escorrem pelo corpo, dia e noite, feito suor. Nenhum pêlo lhe fica grudado no corpo, nem saliva na boca, nem dentes na gengiva, nem lágrimas nos olhos. Vai sendo cozido dia a dia; os intestinos acabem secos e mortos, envenenando o corpo; o estômago ácido, os pulmões cavernados, as veias saltadas, os olhos afundados. E dia e noite, com forquilha nas mãos, remexendo erva. Começa a sofrer uma sede tão grande que até faz dor, queima, atordoia. O remédio é beber. Isso, menino, isso é um uru. Você pensa que pode ser rei? (DONATO, 1976, p. 33-34)

O uru Curãturã aceita passivamente a sua morte, não questiona a falta de segurança no seu trabalho, não se rebela contra os maus tratos praticados pela Companhia, sequer se revolta com o seu fim trágico, depois de muito definhar. A indiferença da Companhia causa o estranhamento dos mineiros, como desabafa Aguará: “– Pois é como ele pediu a Deus de encomenda. Mas o que me põe azedume na saliva é ver que ninguém da Companhia se importa com o fim do uru. Ele se acaba que nem uma das mulas da arraia.” (DONATO, 1976, p. 174)

Em seus momentos finais, Curãturã conta apenas com a atenção e assistência de seu aprendiz Aguará e Zola. Enquanto o enfermo arfava em gemidos, Zola consolava Aguará, ao afirmar que todos os urus tinham esse fim: “É como é! Chegou o minuto do Curãturã” (DONATO, 1976, p. 174). Durante o tempo de espera pela chegada da morte, Zola teme as incertezas do seu destino sem Curãturã, pois sabe que nenhum homem iria desejá-la como companheira. Aguará, por sua vez, vivencia a morte de Curãturã como um alívio, pois estará livre para seguir seu destino. Não se sentia triste, pois “esse era o fim dos urus. Um dia, mais adiante, esse também seria o seu. Nem o velho nem ele queriam outro fim.” (DONATO, 1976, p. 195). Apiedava-se apenas de Zola, que estaria condenada à solidão, devido à idade e profissão. Ele sonha em casar-se, em trabalhar como foguista e, posteriormente, como uru. A morte de seu mestre tornava-o um homem, simbolizando a morte do pai e liberdade e poder do filho. Esquecia, porém, que não teria um futuro diferente dos outros homens dos ervais e dos urus (DONATO, 1976, p. 174-175). Em sua oração, Aguará lembra tudo o que sabia de bom a respeito do falecido: um Curãturã que cantava no serviço, que ensinava a trabalhar e que apreciava as coisas boas da vida (DONATO, 1976, p. 194-195).

Encerrando as orações e após recordarem tudo a respeito do falecido, como era o costume nos ervais, Zola e Aguará vestem uma camisa limpa no falecido e atendem seu último desejo, que era o de limpar suas orelhas para que pudesse ouvir o “demônio chamar o seu nome!” (DONATO, 1976, p. 195-196). Eles enterram Curãturã a sós, e ninguém da *Matte Larangeira* lamenta sua morte. Devido à mudança da rancharia para outro lugar, não havia ninguém para velá-lo. O luto resumia-se à tristeza de Zola, que, como Aguará, aceitava sem dificuldades sua morte.

Em outro momento da narrativa ocorrem duas mortes, parte do plano de sobrevivência de um ervateiro: um capanga e um fugitivo são conduzidos à morte, são sacrificados para que Augusto, prossiga em sua fuga. Audacioso e frio, Augusto planeja o sacrifício de um companheiro para facilitar o seu escape. Inconformado com a vida e exploração do erval, ele tenta convencer o amigo Pytã a fugir com ele, mas o mineiro não aceita a proposta. Augusto convence então dois companheiros, um não passa de um garoto, um rapazola, o outro tem o mesmo porte que Augusto e são amigos. Mas, como Augusto previa, durante a empreitada da fuga, foram alcançados pelos comitiveiros, comandados por Casimiro, pouco antes de chegarem ao rio. Preparado para isso, Augusto faz uma manobra, traindo seus companheiros

de fuga, que acabam caindo no meio dos caçadores – um é morto, como um caçador inexperiente, o outro, o garoto, é arrastado para o castigo. Quebram-lhe os ossos para servir de exemplo aos que pensam em fugir do erval. Assim, Augusto consegue esconder-se e não ser apanhado. De forma inescrupulosa, Augusto se safa da morte e dá continuidade à fuga (DONATO, 1976, p. 84-86).

Seguindo a tradição estabelecida pelas regras da Companhia, os corpos dos fugitivos, quando capturados e mortos, eram expostos em locais estratégicos para se decomposer, servindo de lição aos demais trabalhadores que, por ventura, viessem tentar a fuga; por isso ficavam à mercê dos animais, das aves e intempéries do meio. Nesse sentido, a Mate Larangeira pretendia mobilizar o imaginário dos ervateiros a seu favor, ao fazer com que aceitassem suas leis e as condições de trabalho impostas, sem qualquer resistência. Se fugissem e fossem capturados e mortos, sem um sepultamento cristão, estariam condenados a vagar eternamente, sem descanso. A sepultura e o enterro dos cadáveres eram valorizados como meio de familiarizar e de civilizar a morte.

Segundo as leis da Companhia Mate Larangeira não era permitido que os fugitivos fossem enterrados, condenando-os a vagar eternamente. Entre os fugitivos, apenas um teve o privilégio de ser enterrado. Pablito e Flora fugiram e foram perseguidos, pois fugir não tinha perdão nos códigos dos ervais. Flora foi recapturada, e Pablito assassinado. Casimiro, seu perseguidor e executor, desejou que seu Anjo da Guarda estivesse por perto para resgatá-lo. Diante do corpo, ressaltou sua coragem e valentia por morrer pela mulher de sua escolha. Essas qualidades justificaram seu enterro e uma breve oração:

– Santo Anjo do Senhor, ó zeloso guardador...

Os outros seguiram conforme o aprendido na igreja da infância:

–...nas mãos tomai e nas de Jesus pousai as almas que andam por aqui.

Amém! (DONATO, 1976, p. 187).

A indiferença à morte aparece também no quadro em que se relata a morte de uma menina, filha de um batedor de erva-mate. Indiferença dos administradores do rancho com a dor do trabalhador. Durante o velório, as pessoas conversam muito, bebem e dançam diante da morte, num misto de dor e libertação, revelando uma cultura diferente e bizarra. O importante para eles é que, pelo menos, esta menina está livre da vida trágica dos ervais (DONATO, 1976, p. 96-97)

Apenas neste caso houve um velório organizado pela família, ao qual compareceram alguns amigos e conhecidos. A emoção, o choro, a dor apaixonada, a tristeza, a intolerância da separação e as lembranças eram substituídas pelo compromisso em agradar os presentes, que dispensaram um tempo naquela vida trágica para a despedida da menina. As bebidas, a comida, a música e a dança davam

a cadência ao evento festivo. O corpo, cercado de velas, tornava-se secundário e pouco comovente, exceto para os familiares. Durante o baile, a escassez de mulheres tornava a mãe da falecida a mais desejada pelos homens para dançar (DONATO, 1976, p. 95). O velório, como uma reunião festiva e religiosa, banuiu a tristeza e o luto.

Assim, Donato descreveu o velório como uma invenção inédita, resultado das condições desumanas e trágicas dos ervais mato-grossenses. Organizar um velório implicava em custos elevados para os ervateiros, com os quais nem todos podiam arcar, devido ao endividamento constante e ao alto custo de vida. Todos os produtos deveriam ser adquiridos na venda controlada pela administração do rancho, que os revendia com preços exorbitantes. O velório é um ritual que proporciona aos vivos a oportunidade de despedirem-se do morto, pois há a preocupação de guardar viva sua memória. Além disso, a cena do velório, apesar da adaptação no mundo dos ervais, não deixa de descrever o sofrimento da família, ao mesmo tempo em que representa as relações de parentesco, de vizinhança, de simples formalidade social, que se cumprem.

Verifica-se que a morte é considerada como alívio, como uma libertação, “Para o Bopi terminara tudo. Já podia ficar o tempo da Eternidade deitado no barro, arroxeadado, rosto voltado para o céu. Ninguém viria lhe dizer o que fazer, como fazer, e que devia trabalhar mais depressa, produzir mais erva.” (DONATO, 1976, p.117), mas também é sacrifício.

As cerimônias fúnebres são abreviadas, o luto é superado após a morte, com o enterro e com o curusu-paño, lenço, que faz uma alusão ao sudário de Jesus Cristo, à sua morte e ressurreição; colocado nas santas cruzes de veneração e nas de identificação do túmulo (DONATO, 1976, p. 22), dispensando a oferta de velas e flores para os mortos. Eles deveriam ser substituídos periodicamente, porém a mudança constante dos ranchos para outros locais impedia que essa tradição fosse mantida, muitas vezes “Do toco pende um trapo encardido” (DONATO, 1976, p. 22),. Esses poderiam ser feitos de crochê ou tecidos variados e eram colocados na cruz, dando-lhe a volta e cruzando-se na frente, onde era preso com laços, broches, flores, fitas ou sem enfeite algum. De acordo com a cor, tamanho e detalhes que continha era possível identificar o gênero, idade e a causa da morte.

As cruzes cravadas nos caminhos eram testemunhas silenciosas de mortes violentas provocadas pelos comitiveiros, simbolizava as os homicídios dos fugitivos dos ervais. Um dos funcionários do rancho Bonança, Isaque, confessa à personagem Flora que conhecia várias maneiras de matar, pois, indiferente, sem culpas, encarando como um cumprimento de mais uma ordem como outra qualquer, tinha matado muitas pessoas pelos ervais que passara a mando da *Matte Larangeira*:

– Eu podia ajudar nisso de morrer. Arranjei morte pra muita gente! Sei uma porção de modos pra ajudar uma pessoa a morrer! E ninguém perguntaria coisa que fosse. Porque nunca se viu mulher como você recusar homem como eu! Já lhe disse, pois não disse, que o Pablito se acabou pra você?! (DONATO, 1976, p. 120).

Em **Selva Trágica**, não se tem referência a cemitérios, nem relatos como ocorriam os sepultamentos. Percebe-se a indiferença em relação aos corpos, predominava o anonimato das sepulturas, a localização exata da sepultura tinha pouca importância, apesar de haver, algumas vezes, a preocupação em indicar a localização com uma cruz. A única identificação era o curusu-paño, que deveria ser trocado com frequência. Essa falta de sensibilidade religiosa diluía-se pelo fato de que, nos ervais descritos em **Selva Trágica**, cada um tinha de tomar conta de si, constituindo a individualidade.

A situação trágica do homem nos ervais faz com que ele tome atitudes monstruosas e veja a morte como uma realidade circundante, que pode chegar a qualquer momento, da forma mais inusitada possível. Por meio de acidentes previstos, por definhamentos devido ao trabalho forçado e sem segurança, por doenças naturais, por falta de assistência médica, por assassinatos que serviriam como exemplos, por tentativas de fugas. Não há um futuro compensador para o mineiro-ervateiro, abandonado à própria sorte, a sua única certeza é a morte.

Diante disso, presencia-se o homem vulnerável à derrota em todos os sentidos, tanto espiritual como moral e físico, ante o poderio das forças contrárias, o do capitalismo da Companhia de erva-mate. Resta uma conclusão: “tudo é assim por assim tem de ser no erval” (DONATO, 1976, p. 190), reflexo do abandono e do conformismo geral. Por isso não há luta, nem esperança de transformar o meio em que vivem. A entrega é, praticamente, total como é total a alienação, devido a falta de consciência de grupo, e o único protesto é a fuga mal sucedida. Portanto, os trabalhadores vivem entorpecidos pela tragédia humana diária e trabalham sob a tensão da morte.

A esperança de liberdade dos ervateiros estava no líder Luisão, que sem medo, lutava pelo fim do monopólio da extração da erva, mostrando aos políticos os desmandos da Companhia. Quando o Governo resolve extinguir o Monopólio da Companhia, é Luisão quem leva a grande notícia aos já enfraquecidos e sofridos ervateiros. A esperança de melhorar estava no fato de agora todos poderem obter a concessão para a extração da erva.

REFERÊNCIAS

DONATO, Hernâni. **Selva trágica**: a gesta ervateira do sulestatogrossense. São Paulo: Autores Reunidos, 1959.

_____. **Selva Trágica**. São Paulo: Edibolso, 1976.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, v. 1.

MARIN, Jérri Roberto. A morte nos ervais de Selva Trágica, de Hernâni Donato. In: **Revista Territórios e Fronteiras**. v.3 n.1 – jan/jun. 2010.

STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ – A FORMA PURA E O ÊXTASE MÍSTICO PELA ARTE

Andrea Carla de Miranda Pita

IFG (Jataí - Goiás)

Faculdade de Ciências Sociais da UFG(Goiânia-Goiás)

RESUMO: Neste artigo será abordado um pouco da vida de Stanislaw Ignacy Witkiewicz-o Witkacy (1885-1939) e também da sua “teoria da Forma Pura”. O multi-artista polonês foi pintor, fotógrafo, dramaturgo, romancista, performer, escritor de teoria filosófica e também de uma teoria estética – a teoria da Forma Pura. Entre uma espécie de formalismo e expressionismo, a Forma Pura será o ideal buscado em suas obras e como achava que deveria ser a arte, último reduto da possibilidade de experienciar o “mistério da Existência” à sua época e no futuro. É possível dizer que na teoria da Forma Pura morariam germes da constituição da performance-arte e do teatro contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Forma Pura; Êxtase místico; Arte.

STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ – PURE FORM AND MYSTICAL TRANSPORT THROUGH ART

ABSTRACT: In this article we will cover a little of the life of Stanislaw Ignacy Witkiewicz-

Witkacy (1885-1939) and also of his “Pure Form theory”. The Polish multi-artist was a painter, photographer, playwright, novelist, performer, writer of a philosophical theory and also of the theory of the Pure Form, an aesthetic theory. Between a kind of formalism and expressionism, the Pure Form will be the ideal he would look for in his artistic works and, as he thought art should be, the last stronghold of the possibility of experiencing the “mystery of Existence” in his time and in the future. It is possible to say that in the Pure Form theory there were some germs of what would become an important part of contemporary art-performance and theatre.

KEYWORDS: Pure Form; Mystic transport; Art.

Stanislaw Ignacy Witkiewicz, mais conhecido como Witkacy (1885-1939), foi um multi-artista polonês. Pintor, fotógrafo, escritor de romances, de peças e de teoria estética – a teoria da Forma Pura. Pode-se dizer que também é um precursor da performance arte. Diferentes comentaristas encontrados, a exemplo de Sarah Boxer, falam da obsessão de Witkacy pela própria identidade, que ele parece querer não esgotar ao longo de sua vida-criação em moto-contínuo, podendo esta ser entendida como uma grande performance, na qual Witkacy parece se espelhar através de cada ato e de cada obra, seja esta poética ou

teórica.

Pode-se dizer que Witkacy teve um ritmo forte de produção. Kasperski(2014, p.192) comenta que em 1919 aparece seu primeiro escrito sobre Forma Pura e, por volta de 1927, Witkacy já havia escrito mais de 30 peças teatrais, tendo criado dez peças apenas no ano de 1920, sendo que nem todas sobreviveram até hoje. Durante esta década também escreveu 3 romances, um trabalho filosófico, entre muitos outros textos críticos, jornalísticos e filosóficos, sem mencionar centenas de desenhos e pinturas pela vida.

Talvez tantas habilidades não houvessem se concretizado caso Witkacy tivesse frequentado escola formal na infância. Os professores de Witkacy eram professores universitários e artistas amigos em visitas ao pai de Witkacy, o artista, arquiteto e crítico de arte Stanislaw Witkiewicz, que não queria deixar o filho sob sistemas educacionais dos quais descreditava. Witkacy chega a frequentar mais tarde, a contragosto do pai, uma escola de arte. É o pai quem lhe dá uma máquina fotográfica, propiciando ao filho a realização de experimentos com o equipamento, que depois viriam a se tornar também parte de sua obra artística.

O momento histórico experienciado por Witkacy é o das atrocidades da 1ª Guerra Mundial, do acontecimento da Revolução Russa, do nascimento de ditaduras modernas, da continuidade da exploração colonial, do avanço do Fascismo, de uma perigosa crise econômica, de uma crescente intolerância étnica e xenofóbica, de território polonês em estado de partição ou de instabilidade nesta questão. Todo esse contexto acaba refletindo em uma visão de mundo um tanto catastrófica. Diferentemente dos futuristas, Witkacy não se entusiasmava pelo progresso.

De fato, acreditava que a humanidade estaria caminhando para a mecanização e para sistemas totalitários que esmagariam qualquer possibilidade de existência do indivíduo. Witkacy desprezava toda a padronização socialista da vida e da cultura, e também não acreditava no movimento “ocidental” em direção ao capitalismo e à industrialização. Se de um lado a religião não era mais a verdade há um bom tempo, a filosofia que Witkacy considerava mais iria até Georg Wilhelm Hegel (1770-1831), de modo que para ele só restaria a arte para ainda proporcionar a possibilidade de tocar o que ele chamava de “Mistério da Existência”, permitindo ao artista e ao espectador darem sentido à vida ao perceberem, com o fenômeno artístico, o seu lugar na “Existência” como um todo. A arte disso capaz teria tido acesso ao que Witkacy denominou como Forma Pura, um ideal artístico que ele considerava, como a palavra mesmo diz, uma utopia, e portanto, inacessível ou quase, e que ele pensou em relação à pintura, ao teatro e à música. O lado oculto, desconhecido, espiritual deveria, para Witkacy, estar presente na arte, e o primado da racionalidade sobre o pensamento dito não racional deveria ser questionado por ela.

Segundo Daniel Gerould, witkologista que traduz muito da obra de Witkacy para o inglês, o multi-artista teria feito três viagens definidoras de sua vida e de sua obra – Europa, Nova Guiné e Rússia. Em sua juventude, Witkacy viaja com uma tia

pela Europa e tem acesso a exposições de vanguardas artísticas. Para *Fedorowicz-Jackowska* (2012, p.21) teria sido muito importante para Witkacy o fato de ter conhecido obras de Paul Gaughin (1848-1903) e Pablo Picasso (1881-1973) para a criação de sua futura teoria da Forma Pura. Em plena Primeira Guerra Mundial, Witkacy briga com o amigo de infância e futuro famoso antropólogo Bronislaw Malinowski (1884-1942), que o havia convidado a acompanhá-lo como fotógrafo e desenhista em sua viagem de pesquisa para a Nova Guiné, e parte para a Rússia, onde lutará como comandante. Ferido, no entanto, recebe medalha e acaba se afastando do cenário da guerra, podendo então presenciar a Revolução Russa. Na Rússia produz muito, além de participar de orgias, começar a usar drogas e passar a pensar sua teoria estética.

Quando de seu retorno à Polônia, e com a morte do pai, Witkacy se vê na situação de precisar sustentar a mãe. Como, por outro lado, pretende se casar, abre uma empresa de retratos, para o qual faz um regulamento específico no sentido de, ainda que trabalhasse comercialmente, preservasse certa liberdade artística. É neste retorno para a Polônia que entra para o grupo dos *formistas*(1917-1922), do qual se torna um dos idealizadores. A tradição romântica na Polônia – que durou desde a perda da independência da nação no século XIX até parte do século XX - fora seguida pelo movimento dos *Young Poland*(1890-1918), espécie de modernismo oficial do estado. Os *formistas* então se colocavam como contrários ao *Young Poland*. Witkacy teria hiperbolizado e parafraseado as convenções estilísticas do modernismo canônico do *Young Poland* e, no *formismo*, já exercitaria seu excesso de expressão, ao qual não deixa de dar rédeas ao abandonar o movimento.

Segundo Kasperski (2014, p. 193), enquanto o crítico e poeta contemporâneo Zenon Miriam Przesmycki (1861-1944) e o círculo de autores unidos em volta da revista Chimera, defendiam a perfeição da forma, e os seguidores do crítico, escritor de prosa e dramas Stanislaw Przybyszewski (1868-1927), pregavam que a arte seria um “reflexo do absoluto”, com uma força infinitamente maior que a do social - Witkacy, frívola e ludicamente, trazia qualidades bufoparádicas às suas obras artísticas. Para o teórico, Witkacy representava o mundo com grau importante de degradação e desonroso riso, dando ênfase à realidade circundante – personagens, instituições, rituais, e eventos oficiais em uma perspectiva satírica distorcedora. Witkacy aproveitava para violar hábitos, atacar o ponto de vista do senso comum, ridicularizar o gosto pelos clássicos e demolir as convenções existentes em falas de seus dramas.

Witkacy rejeita a expressão realista no sentido da mimese e a serviço de um utilitarismo racionalista para o qual a arte deveria ter propósito, significado e trazer soluções, com informações aproveitáveis e orientações para a vida do espectador (RAMSAY, 2013, p. 130). Segundo Kasperski (2014, p.193), para Witkacy a tarefa do artista não seria criar uma transcrição verossimilhante e crível da realidade externa, além do que o artista não deveria querer proclamar uma única, correta ou

irrefutável verdade sobre a vida, mesmo porque esta não teria tanta lógica e nunca seria completamente clara. Por outro lado, ao artista também não caberia fazer uma transcrição subjetiva - que refletiria os estados e sentimentos do autor com a intenção de afetar o público.

Apesar de se poder perceber que Witkacy expressa em sua teoria da Forma Pura uma ânsia pelo aspecto formalista - e isso fica bem claro principalmente quando ele aborda o que denomina como artes puras, sem relação com qualquer mimese da vida, como a pintura e a música - dando importância à obra de arte autônoma, dentro da qual estariam resolvidas todas as questões composicionais – forma, volumes, cores, planos, repetições no roteiro, crescendo e decrescendo, entre outros elementos, por outro lado ele dá grande relevância ao indivíduo-criador. De fato, para Witkacy a individualidade tinha uma importância tremenda - tal qual o pai, ele se opõe a teorias em que o meio define o indivíduo como a de Hippolite Thayne(1828-1893). Tanto o indivíduo-artista quanto o indivíduo-espectador eram visados em sua teoria da Forma Pura, que falava inclusive sobre despertar no espectador a consciência de seu próprio lugar no mundo ao passar, através da arte, por uma espécie de transe místico em que esse tipo de despertar aconteceria. Witkacy compara a arte autêntica a uma espécie de narcótico de efeito prolongado, um templo onde se pode experimentar verdadeiros sentimentos metafísicos (WITKIEWICZ, 1919, p.111 apud GREY, 2000, p.212).

A Forma Pura pode ser interpretada como expressão da unidade da individualidade em construções formais de elementos pertencentes a uma linguagem artística, unidade diretamente dada do “Eu” do artista, que por sua vez ajudaria a impulsionar a eclosão do “Eu” do espectador, tão massacrado pela cada vez maior automatização da vida.

Segundo Puzyna (1986, p.110), de algum modo a individualidade do artista, ou seja, tudo que o foi constituindo durante a vida, precisaria estar presente junto com a questão formalista para que houvesse obra de arte e, portanto, a presença da Forma Pura. A questão de como isso seria possível em termos composicionais necessariamente Witkacy não resolveria na teoria:

On the one hand, the artist must be entirely as he is; and on the other, there must be Pure Form; on the one hand is what we have termed the metaphysical sensation, and on the other —pure qualities connected by a single idea that transforms chaos into an indissoluble unity. What happens between these two moments is the secret of the artists(WITKIEWICZ, 1919, p.58 apud PUZYNA, 1986, p.110)¹.

De todo modo, segundo Puzyna (1986, p.110) seria através dessa síntese, que ele chama “formalista-expressionista”, que seria possível aprofundar o relacionamento dos espectadores com a arte, enriquecendo suas experiências e personalidades.

1. Tradução livre: “De um lado, o artista deve ser inteiramente como ele é; e de outro, deve haver a Forma Pura; de um lado é o que nós denominamos como sensação metafísica e de outro – puras qualidades conectadas por uma ideia singular que transforma caos em uma unidade indissolúvel. O que acontece entre os dois momentos é o segredo dos artistas”.

Seria este o possível retorno da experiência de “Mistério da Existência” no tempo em que Witkacy vivia e nos tempos vindouros.

Para Witkacy, esta experiência que ele chega a denominar como “metafísica” teria se tornado cada vez mais distante, principalmente a partir de momentos específicos como o da Renascença e o da Revolução Francesa, e mais tarde com movimentos totalitários como o fascismo e o socialismo, todos trazendo o ser humano para a preocupação com o material - com o quinhão pessoal das riquezas e propriedades, alheando-o em relação a essas experiências espirituais fundamentais para a própria vida. Witkacy, apesar de não ser um alienado em relação à questão social, vai além de uma perspectiva fundamentalmente materialista e diz em 1917:

While we recognize the necessity of social change and the absolute impossibility of going backwards to former times when millions of the weak were oppressed by a few of the strong, we nevertheless cannot close our eyes to what we will lose through socialization [...].(GEROULD and KOSICKA, 1980, p. 160 apud FEDOROWICZ-JACKOWSKA, 2012, p.23).²

Para haver esta experiência a arte deveria expressar os estados espirituais da sociedade contemporânea, e para isso, por outro lado, ela teria que ser complicada e confusa. Witkacy colocava como necessário expandir as possibilidades composicionais, assim como intensificar e tornar mais complexos os significados das criações formais. Por outro lado, a arte também deveria ser chocante. O artista deveria buscar pelo intrinsecamente perverso – a perversidade se tornando até uma categoria estética – e trazer o feio, o desarmonioso e o dissonante. As degradações expostas tenderiam a levar o espectador a um desagradável riso. A ausência da lógica do senso comum também poderia levar o espectador a ficar pasmo e ao mesmo tempo reconhecer-se no absurdo da existência. Em trecho de sua obra sobre a Forma Pura no teatro, ele exemplifica a possibilidade de contato com a Forma Pura através da cena:

Three characters dressed in red come on stage and bow to no one in particular. One of them recites a poem (it should create a feeling of urgent necessity at this very moment). A kindly old man enters leading a cat on a string. So far every thing has taken place against a background of a black screen, the screen draws apart, and an Italian landscape becomes visible. Organ music is heard. The old man talks with the other characters and what they say should be in keeping with what has gone before. A glass falls off the table. All of them fall on their knees and weep. The old man changes from a kindly old man into a ferocious “butcher” and murders a little girl who has just crawled in from the left. At this very moment a handsome young man runs in and thanks the old man for murdering the girl, at which point the characters in red sing and dance. Then the young man weeps over the body of the little girl and says some very amusing things, where upon the old man becomes once again kindly and good-natured and laughs to himself in a corner, uttering sublime and limpid phrases. The choice of costume is completely open: period or fantastic- there may be music during some parts of the performance. In other words, an insane asylum? Or rather a madman’s brain on the stage? Perhaps so, but we maintain that, if the play is seriously written and

2. Tradução livre: “Enquanto nós reconhecemos a necessidade da mudança social e a absoluta impossibilidade de retornar a tempos em que milhões de fracos eram oprimidos por poucos fortes, de outro modo não podemos fechar os olhos para o que perderemos com a socialização[...]”.

appropriately produced, this method can create works of previously unsuspected beauty, whether in drama, tragedy, farce, or the grotesque, whether in drama, all in a uniform style and unlike anything which has previously existed (WITKIEWICZ, 1919, p.13 apud KIEBUZINSKA, 2001, p. 71)³.

CONCLUSÃO

Seja na obra dramática, nos romances ou nas pinturas, Witkacy construía diferentes realidades que de algum modo revelavam uma realidade precedente, a sua própria, mesmo que transfigurada, distorcida, apesar de sempre buscar chegar a obras de arte autônomas. Poder-se-ia dizer que seu universo próprio dialogava/digladiava com o formalismo que não dispensava. Witkacy precisava compor em cada linguagem artística e a partir de cada linguagem artística em que trabalhou seu universo delirante em obras-sínteses prensadas a frio, o que Puzyna denominou como seu formalismo-expressionismo.

Poderíamos aproximar sua “teoria da Forma Pura” ao que é feito na performance-arte, irmã do teatro contemporâneo. Quantas vezes estas não arrepiam os nervos anestesiados e automatizados do público ao ponto do choque e da estupefação em construções de realidades ficcionalizadas e ficções tornadas realidade? Até que ponto a racionalidade ainda aguenta em entender-se não suficiente? Basta lembrar performances de Marina Abramovic(1946-), Vito Acconci(1940-2017), Ann Sprinkle(1954-), Bruna Kury(1987-), entre tantos outros. Segundo Nalewajk(2014, p.172), para Witkacy as experiências estéticas imbuídas por assim dizer da Forma Pura se tornariam cada vez mais desconfortáveis em uma sociedade mecanizada. E não é isso o que acontece em relação à performance-arte e ao teatro contemporâneo, principalmente em meio a públicos que buscam entretenimentos e passa-tempos leves, sem reflexões profundas ou complexas, em formatos padronizados e rapidamente reconhecíveis?

Obras e obras Witkacy produziu em estado de alteração de consciência e ele queria trazer o espectador para o seu universo de múltiplas possibilidades, realidades

3. Tradução livre: “Três personagens vestidos de vermelho entram no palco e fazem reverência para ninguém em particular. Um deles recita um poema (isto deve criar um sentimento de urgente necessidade neste momento). Um gentil homem velho entra encaminhando um gato sobre uma linha. Logo que as coisas se colocam nos seus lugares sobre o fundo de cortina preta, a cortina cai e uma paisagem italiana torna-se visível. Uma música de órgão é ouvida. O homem velho fala com um dos personagens e o que eles falam é sobre o que aconteceu antes. Um copo cai da mesa. Todos caem sobre os joelhos e choram. O homem velho se transforma, de gentil, em um feroz carniceiro e mata uma pequena garota que apenas engatinhava vindo da esquerda. Neste mesmo momento um belo jovem rapaz entra e agradece ao velho homem por matar a garota, ponto no qual os personagens de vermelho cantam e dançam. Então o jovem rapaz chora sobre o corpo da pequena e diz algumas coisas divertidas, quando o velho homem novamente se comporta gentilmente e ri para si mesmo em uma esquina, pronunciando sublimes e límpidas sentenças. A escolha da roupa é completamente aberta: de um período específico ou fantástica – deve haver música durante algumas partes da apresentação. Em outras palavras: um asilo de loucos ou a mente de um homem louco no palco? Talvez seja, mas nós mantemos que, se a peça é seriamente escrita e apropriadamente produzida, este método pode criar trabalhos de imprevisível e insuspeitável beleza. Em qualquer tipo de drama - na tragédia, na farsa, ou no grotesco, todos no estilo autoral do artista e diferente de qualquer coisa antes existente”.

e incertezas para que este pudesse também passar por estados de consciência diferenciados do dia a dia, retrazendo-o à sua própria vida-criação. O espectador inevitavelmente co-performa, pois na passividade ele não poderá realmente acompanhar Witkacy. Witkacy se dá a ver e dá a ver a nós todos e a cada um de nós, basta querer experimentar seus caminhos enganosos. No caso da dramaturgia do artista, questões existenciais avultam em meio a contextos de realidade política, social, cultural, mexendo com as noções de tempo e espaço e de estrutura da realidade, talvez na tentativa de fazer com o espectador o que a divindade dos selvagens, o Grande Sapo Kapa-Kapa, faz com uma europeia acometida pela praga da “loucura tropical”, aos poucos “comendo” seu cérebro, na peça “Metaphysics of a two-headed Calf”. Diante da sabedoria primitiva, um tanto mais próxima à natureza, a ciência ocidental não poderia descobrir vacinas, estaria desarmada. Diante do real, qualquer teoria seria só mais um modo de perceber as coisas. O pensamento mítico resiste à racionalidade dual. É inegável, o performer-em-vida Witkacy, que perseguiu-se nos mais diferentes suportes, em obras de diferentes linguagens artísticas que inclusive dialogavam entre si, assim como a sua teoria da Forma Pura, são fontes importantes para o teatro contemporâneo e a performance-arte.

REFERÊNCIAS

BOXER, Sarah. **Photography review: A polish satirist obsessed with identity.** New York Times, New York, abril de 1998. Disponível em <<https://www.nytimes.com/1998/04/24/arts/photography-review-a-polish-satirist-obsessed-with-identity.html>>. Acesso em 5 de junho de 2018.

FEDOROWICZ-JACKOWSKA, Aleksandra. **Witkacy and photography -Points of intersection.** Research Master Thesis. Utrecht and Warsaw, 2012. Disponível em <<https://bit.ly/2NwPJbw>>. Acesso em 02-06-2018.

GREENDA, Agnieszka Matyjaszczyk. **Stanislaw Ignacy Witkiewicz: la Forma Pura en la vanguardia del teatro europeo de entreguerras.** Cuadernos de Filologia Italiano, número extraordinário. 2000, p.487-513. Disponível em <<http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0000330487A/17599>>. Acesso em 12-10-2017.

KASPERSKI, Edward. **Under the Sign of Parody and the Grotesque** (Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz). “Tekstualia” in English – Witkacy – Gombrowicz – Schulz (Index Plus). 2014, p.181-198. Disponível em <<http://www.tekstualia.pl/index.php/pl/index-plus/index-plus-ii>>. Acesso em 02-02-2018.

KIEBUZINSKA, Christine Olga. **Intertextual Loops in Modern Drama.** Fairleigh Dickinson Univ.Press. Madison, 2001.

KUC, Kamila. **Visions of Avant-Garde Film: Polish Cinematic Experiments form Expressionism to Constructivism.** Indiana University Press, Bloomington, 2016. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?isbn=0253024056>>. Acesso em 7 de julho de 2018.

NALEWAJK, Zaneta. **Literature Philosophied.** Witkacy- Gombrowicz- Schulz. “Tekstualia” in English – Witkacy – Gombrowicz – Schulz (Index Plus). 2014, p.167-180. Disponível em <<http://www.tekstualia.pl/index.php/pl/index-plus/index-plus-ii>>. Acesso em 02-02-2018.

PUZYNA, Konstant. **The Concept of “Pure Form”.** Literary Studies in Poland. Muzeum Historii

Polski, 1986, p.101-111. Disponível em <<https://bit.ly/2CwL0Ft>>. Acesso em 3 de maio de 2018.

RAMSAY, Gordon. **Futurism and Witkiewicz**: Variety, Separation and Coherence in a Theatre of Pure Form. *The Polish Journal of Aesthetics*. Vol. 31- 4, 2013, p.121-135. Disponível em <<https://philpapers.org/rec/RAMFAW>>. Acesso em 3 de maio de 2018.

UM DIÁLOGO DOS MORTOS À BRASILEIRA

Iasmim Santos Ferreira

Universidade Federal de Sergipe, Programa de Pós-Graduação em Letras, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.
São Cristóvão – Sergipe.

RESUMO: Há entroncamentos entre a produção de Machado de Assis e a tradição luciânica, que sucede à sátira menipéia. Segundo os estudos de Sá Rego (1989) e de Brandão (2001), muitas das características dessa linhagem estão presentes nos escritos de Machado, como: o pessimismo, a ironia, o olhar distanciado do *Kataskopos*, o ceticismo, a paródia. Por esse prisma, investigamos as relações que se estabelecem e os sentidos engendrados entre o conto “Entre santos” (1896), de Machado, e o *Diálogo dos mortos*, de Luciano.

PALAVRAS-CHAVE: conto machadiano; tradição luciânica; *Diálogo dos mortos*.

ABSTRACT: Some junctions between the write production by Machado de Assis and the lucianic tradition take place the menipeia satire. According to Rego (1989) and Brandão (2001) studies, many of the characteristics of this line are included in the Machado writings, like the pessimism, the irony, the distanced look to *Kataskops*, the skepticism, the parody. From this perspective, we search the relations that is

established and the framed meanings between the tale “Entre santos” (1896) by Machado and the “Diálogo dos mortos” by Luciano.

KEYWORDS: machadiano tales; lucianic tradition; Dead Dialogs.

“INFLUÊNCIA EM CASCATA”: DA SÁTIRA MENIPÉIA AOS ESCRITOS MACHADIANOS

Machado de Assis tornou-se afamado pela produção de contos e de romances, sobretudo, pelos da fase realista. Seus escritos são conhecidos também pela relação dialógica que estabelecem com os de outros autores. Inicialmente, a crítica literária concebia essa relação como “cópia”, no entanto com o passar dos anos, a crítica compreendeu como um modo de produção de Machado, que se alinha a outros autores por finalidade intelectual.

O estudioso Sérgio Paulo Rouanet, em *Riso e Melancolia*, considera uma “influência em cascata”, na qual um influencia ao outro, o que gera produções concatenadas, numa espécie de elo entre Sterne, Xavier de Maistre, Diderot, Almeida Garret e Machado de Assis (2007, p. 21). Machado é o último desse elo e, portanto, dialoga com todos que o precedeu. Todavia, as raízes dessa influência em cascata estão na antiga sátira menipéia. Uma tradição

satírica atribuída a Menipo de Gadara, uma zombaria que rejeita a moral. Segundo Enylton José de Sá Rego em *O calundu e a panaceia* (1989), há poucas informações sobre Menipo. No entanto, ele deixa um legado a Luciano de Samósata que apreende e constrói o seu tipo satírico, denominado de “tradição luciânica”, não só apreende o modo de satirizar, mas também devota a Menipo um lugar especial em seus escritos, logo, esse passa a ser personagem em alguns dos escritos de Luciano, como é o caso do *Diálogo dos mortos*, sendo-o personagem principal.

Conforme Sá Rego (1989), são características dessa tradição: o questionamento genérico, o estilo fragmentário, a paródia e o nacionalismo, o caráter não-moralizante, as citações truncadas, o ponto de vista distanciado do *Kataskopos* (observação distanciada do objeto analisado). Essas características são observadas na obra de Machado por outros estudiosos com outras nomenclaturas e sem relação direta com a tradição luciânica, exceto Sá Rego e Jacyntho Lins Brandão em “A Grécia de Machado de Assis” (2001).

Luciano se apropriou da forma de diálogo, herdada da filosofia, e uniu à comédia, construindo diálogos sério-cômicos numa espécie de “filosofia que ri da filosofia”. Machado se alinha ao modo luciânico ou à “Grécia de Luciano” (como afirma Brandão) e alimenta-se das características da tradição e da própria produção de Luciano. Desse modo, as crônicas “Parasita” (I e II) retomam *O Parasita*, de Luciano. O conto “Teoria do Medalhão” menciona diretamente o próprio Luciano. O conto “Entre santos” (1896) recobra o *Diálogo dos mortos*, de Luciano, como observa Brandão (2001, p. 358). Assim, para apreciação analítica neste estudo, faremos uma comparação entre esses dois últimos a fim de compreender quais relações se estabelecem, quais os recursos utilizados e os sentidos engendrados a partir desse diálogo dos mortos à brasileira.

UM DIÁLOGO DOS MORTOS À BRASILEIRA

O *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata, é uma conversa entre reis, guerreiros, filósofos, retores; todos mortos. Menipo, personagem principal, é convidado por Diógenes para descer até o Hades. Esse convite não é em vão, visto que Menipo é um grande zombeteiro que tem por premissa atacar as preocupações da humanidade. Sua cantoria provoca aos seus ouvintes, e a nós leitores, a fim de fazer-nos enxergar a finitude da vida: “Quem sabe com certeza das coisas de além-vida?” (LUCIANO, *Diálogo dos Mortos*, p. 45).

Menipo vai ao Hades, pois lá há garantia do riso graças ao rebaixamento de todos: “os ricos, os sátrapas, os tiranos”, na condição de “rebaixados e insignificantes”, “reconhecidos apenas pela lamentação”, e todos presos à vida terrena, recordando a todo tempo das experiências vividas. Uma das características da comicidade é o rebaixamento, conforme aponta o filósofo Henri Bergson em *O Riso* (2007, p. 43). O

rebaixamento, como é mostrado no diálogo, consiste numa alerta para a fugacidade da vida. Atrelado à abordagem bergsoniana, o riso é um meio de correção grupal, com isso o diálogo inicia-se alertando sobre valores e preocupações com a vida, numa mistura entre filosofia e comédia, como é próprio da tradição luciânica. Vale mencionar que ao final de seu estudo, Bergson (2007, p. 129) conclui ser a vaidade o maior de todos os vícios, sendo os demais apenas desdobramentos dela. No *Diálogo dos mortos* podemos notar a exibição e o ataque a vaidade por meio de uma profunda zombaria.

No diálogo, Menipo é apresentado como feio, liberto da vaidade das belas roupas e etiquetas formais, sua roupa é velha e cheia de remendos. A descrição feita por Diógenes sobre Menipo, para que Pólux pudesse identificá-lo, chega a considerá-lo uma criatura horrenda: “Ele é velho, careca, tem um pequeno manto todo esburacado, esvoaçando a qualquer vento; e multicolorido, por causa da superposição dos remendos. Ele está sempre rindo e, na maior parte do tempo, zombando daqueles filósofos charlatães” (LUCIANO, *Diálogo dos Mortos*, p. 47). No entanto, ele está acima dos filósofos, pois consegue ao invés de discutir filosofias gastar boa parte do seu tempo rindo, zombando daqueles que se consideram mais sábios. E a feiura também é uma das características da comicidade (BERGSON, 2007).

Além de apontar para a zombaria em triunfo da filosofia, sendo Menipo mais sábio e bem-vindo que os filósofos, o diálogo desdobra uma série de reflexões acerca do valor dado à vida e ao domínio dos bens sobre o homem. Além de emitir recados aos ricos, ele ataca outros matizes da vaidade: a beleza e a força. Menipo também dá conselhos aos pobres, a fim de mostrar e criticar a disparidade entre ricos e pobres na vida terrena e exibir o triunfo da igualdade no Hades. Hermes adjectiva Menipo como “alguém absolutamente livre. De nada se preocupa” (LUCIANO, *Diálogo dos Mortos*, p. 55). Um ser que vive a cantarolar, em seus lábios se encontram a máxima de Delfos: “conhece-te a ti mesmo” (LUCIANO, *Diálogo dos Mortos*, p. 61). Por conseguinte, é capaz de contra-atacar os mortos que ainda estão profundamente vinculados à vida que tiveram, com isso revelam que não se conhecem ao desconhecerem a finitude da existência.

O diálogo apresenta uma variedade de temas: a inveja, a beleza física, a sabedoria, o poder, a construção dos heróis, a filosofia, a retórica, a morte, o apego ao dinheiro. E sobre esse, Caronte alerta a Hermes, ao dizer: “É que o dinheiro, Hermes, é uma das coisas mais desejáveis” (LUCIANO, *Diálogo dos Mortos*, p. 123). Ademais, é sobre essa temática que Machado se debruça no conto “Entre santos”, publicado em 01 de janeiro de 1886 na *Gazeta de Notícias*. Narrado em 1ª pessoa do singular, numa espécie de remonte da memória de um capelão de São Francisco de Paula, município do estado brasileiro do Rio Grande do Sul. Num deslocamento temporal, como próprio de Machado de Assis em seus romances realistas, o conto narra uma lembrança de um ocorrido misterioso num templo na

cidade de São Francisco de Paula. Sob suspense, o capelão conta que numa noite, ao ver se as portas da igreja estavam bem fechadas, percebe luzes acesas que não são de lanternas. O velho capelão encontra-se sozinho na missão de desvendar o mistério, já que o sacristão estava em Niterói. Não só a luz assustava, mas também as conversas que ouvia. Então, ele começou a pensar que poderia ser um diálogo de defuntos, visto que, nessa época, sepultavam os cadáveres nas igrejas.

A voz narrativa revela ter perdido o medo e a reflexão, passando então a contemplar a conversação dos santos. De um lado são José e são Miguel, do outro são Francisco de Sales e são João. Não é sem motivação que Machado escolhe-os como personagens, são santos relevantes para a fé católica. São José, pai de Jesus, é adorado pela igreja católica e considerado padroeiro dos pobres. São Miguel ou Arcanjo Miguel tem representatividade também fora da redoma cristã, considerado mensageiro, guerreiro e símbolo de Deus. São Francisco de Sales foi um grande nome na fé católica durante o período da reforma protestante, um bispo atuante em Genebra no século XVII, autor do livro *Introdução à Vida Devota*. São João é um preparador dos caminhos de Jesus na terra, conhecido como João Batista.

Machado de Assis propõe um diálogo ficcional entre esses santos católicos à moda luciânica. Nesse diálogo, os santos têm características humanas, virtudes e defeitos, mais os segundos que os primeiros. No decorrer do conto, o narrador exhibe os santos como curiosos, altivos, preconceituosos, ou seja, semelhantes aos homens; porém, com uma diferença: podem vê-los intimamente e julgá-los. Essa vazão dos pensamentos dos santos, por via ficcional, constrói outra face da crença, não pela perspectiva dos fiéis, mas pela das divindades.

Os santos são tomados como “terríveis psicólogos” e desmembram os fiéis no mais profundo de seus pensamentos e sentimentos. Machado atribui a são João Batista e a são Francisco de Paula o caráter de mais severos e a Francisco de Sales o de mais indulgente. Com isso, mostra diferenças entre eles, como entre as pessoas “comuns”, severos e brandos, e os julgamentos feitos a outrem como faz a sociedade. As confissões dos santos funcionam também como um mecanismo de desvelar a interioridade das pessoas que se expõem nas preces, pois são circunstâncias que se sentem ouvidas e têm suas afirmações sob sigilo. Ao passo que as confissões deles mostram o pensamento da moral social e religiosa, nesse caso cristã, que tende a reprimir as vontades alheias.

O conto se coloca numa narração crescente, na qual os santos vão relatando os perfis e os comportamentos dos fiéis. Segundo a voz narrativa, alguns “casos de fé sincera e castiça, outros de indiferença, dissimulação, versatilidade” (ASSIS, 2015, p. 441). Apesar do “nojo” sentido pelos outros santos diante das faltas dos fiéis, são Francisco de Sales “recordava-lhes o texto da Escritura: muitos são chamados e poucos os escolhidos” (Ibid., p. 441). No entanto, João Batista confessa: “vou criando um sentimento singular em santo: começo a descrer dos homens” (2015, p. 440). Machado coloca os santos numa disputa sobre a humanidade ser boa ou má,

se é possível haver fé e proceder “corretamente”, consoante aos padrões sociais e religiosos. Além de inverter a crença, agora são os santos que creem ou descreem dos homens, não mais os homens que creem ou descreem neles. Nessa disputa ficcional, são Francisco Sales representa o pensamento positivo, esperançoso, e os demais santos posições pessimistas. O pessimismo vence o positivismo; na verdade, Machado coloca, inicialmente, são Sales como o piedoso, no entanto no decorrer do conto ele se mostra pessimista como os demais santos. É, portanto, uma jogada irônica.

São Sales responde ao pessimista João Batista, propondo que desconte a parte ruim dos homens e restará algo bom. Machado constrói um jogo de ironias para confrontar a conjuntura do ser, com isso leva-nos à reflexão: é possível descontar a maldade e restar ainda algo de benéfico na humanidade? À moda luciânica, Machado ataca a vaidade da humanidade e exhibe-a pelas impressões e julgamentos dos santos católicos.

A narração é dividida pelo capelão, que conta a conversação entre os santos, e por são José e são Francisco de Sales, ao retratarem dois casos particulares. São José revela a situação de uma “adúltera”, que havia brigado com o namorado e foi até ele para limpar “o coração da lepra da luxúria”, com o objetivo de abandoná-lo, busca o santo. Todavia, são José faz uma leitura descortinada de suas verdadeiras intenções, não há como ludibriá-lo. Ele nota como sua prece desfalece pouco a pouco: “Já a oração era morna, depois fria, depois inconsciente; os lábios afeitos à reza, iam rezando; mas alma, que eu espiava cá de cima, essa já não estava aqui, estava com o outro” (ASSIS, 2015, p. 442). Machado dispõe a humanidade vivaz na divindade. Causa a impressão de uma análise profissional a despeito da situação daquela mulher, e não a fala de um santo, a quem ela recorre. No entanto, a postura de são José parece-nos um espelhamento da posição humana frente à dor de outrem, carregada de julgamento. À medida que o santo espelha o comportamento humano, também nos instiga a pensar sobre a função e a importância da religião, senão é mesmo o de tolher comportamentos e permitir a evasão de desejos e desvios de padrões sociais por meio das preces? Seria a prece um meio para o ser dialogar consigo mesmo?

O narrador-personagem faz uma reflexão de si enquanto ser humano diante dos santos, de como esses poderiam vê-lo. Assim, “Aqui fiquei com medo; lembrou-me que eles, que veem tudo o que se passa no interior da gente, como se fôssemos de vidro, pensamentos recônditos, intenções torcidas, ódios secretos, bem podiam ter-me lido já algum pecado ou germe de pecado” (ASSIS, 2015, p. 442). É interessante como a possibilidade de ser visto por alguém que visualize o ser na mais completa interioridade faz com que se tema a visão do outro, ao tempo que também se reconheça no mais profundo. O narrador se espelha pela visão do que os santos poderiam ver de si e como num “vidro”, ele mesmo percebe seus “pensamentos recônditos, intenções torcidas, ódios secretos” e até o “germe de pecado”, ou seja,

aquilo que nem se tornou pecado concreto ainda. Vê-se a partir do olhar do outro é reconhecimento e construção de si mesmo. Machado toca nessas questões subjetivas e psicológicas do ser humano por meio da experiência de um narrador que presencia a conversa de santos.

Outro caso particular é contado por São Francisco de Sales. Trata-se de um homem de cinquenta anos que tem sua esposa acometida de erisipela na perna esquerda. Machado faz um gracejo: nomeia tal homem igual ao santo, também se chama Sales. Para contar a vida desse homem, São Sales recorre aos gracejos e diz que seu xará é “usurário como a vida, e avaro, como a morte” (ASSIS, 2015, p. 442). Alguém incapaz de gastar um centavo que seja. Seu único lazer é contar anedotas, porque é um prazer gratuito. A fala do santo é marcada de gracejos para aliviar o leitor da estória trágica e para apontar o cômico como alívio na vida da personagem. A família do avaro é composta dele, da esposa doente e de uma mulher escravizada, adquirida por contrabando, e quando essa falece é enterrada como pessoa livre e miserável para não ter custos com a sepultura. Sales é um homem extremamente apegado ao dinheiro, ao ponto de trocar valores éticos por monetários, prova disso: o contrabando e o sepultamento da pobre mulher.

A estória do Sales avaro mostra muitas questões das relações com o dinheiro. Ele promete ao santo que se curasse a sua esposa daria, então, uma “perna de cera” como símbolo da graça alcançada. No entanto, pela crença católica, o santo ocupa uma posição elevada em comparação aos seres humanos, e, por isso, faz a leitura do que realmente desejava aquele pecador: “Despender é documentar” (ASSIS, 2015, p. 443). A morte da esposa traria despesas com documentos e sepultura, portanto, pagar uma perna de cera seria menos custoso, e ainda teria a esposa viva. Ironicamente, São Sales diz que aquele homem amava a doente. “Naquele muro aspérrimo brotou uma flor descorada e sem cheiro, mas flor. A botânica sentimental tem dessas anomalias” (ASSIS, 2015, p. 443). Machado, por meio desse enlace amoroso, engendra sentidos para que pensemos se de fato Sales amava a esposa ou se essa disputava espaço com o amor ao dinheiro.

A construção da conversação entre os santos é também um meio para criticar a sociedade fora dela, como é próprio dos escritos machadianos. A criação de uma voz narrativa de um defunto em *Memórias póstumas de Brás Cubas* nada mais é que uma construção ficcional para poder observar e criticar determinadas posturas sociais fora da redoma dessa sociedade, pela voz de alguém que já não estava vivo. Os santos são vozes fora da realidade concreta e, mais, são observadores mais precisos que qualquer outro, pois veem a tudo e a todos. Esse modo de observar distanciado do objeto é chamado por Sá Rego (1989) de ponto de vista distanciado do *Kataskopos*; vinculado à tradição luciânica, Machado apreende o prisma de Luciano: ver ao longe.

A relação de Sales com o dinheiro reflete em vários aspectos de sua vida, dentre eles, na sua crença. São Sales diz que ele “Não entrou nunca em irmandades

e ordens terceiras, porque nelas se rouba o que pertence ao Senhor; é o que ele diz para conciliar a devoção com a algibeira” (ASSIS, 2015, p. 443). Numa crítica dupla as instituições, que sofrem extorsões e desviam o curso das doações, e ao apego dos fiéis ao dinheiro, que contraria aos princípios da fé cristã, na qual o dinheiro não pode ser senhor do fiel. Sales é um reflexo do homem no confronto entre o seu desejo avaro e a devoção católica. Desse modo, qual o deus a quem esse serve? Como funciona a fé em Deus diante do capital?

No ar, diante dos olhos, recortava-se-lhe a perna de cera, e logo a moeda que ela havia de custar. A perna desapareceu, mas ficou a moeda, redonda, luzidia, amarela, ouro puro, completamente ouro, melhor que o dos castiçais do meu altar, apenas dourados. Para onde quer que virasse os olhos, via a moeda, girando, girando, girando. E os olhos a apalpavam, de longe, e transmitiam-lhe a sensação fria do metal e até a do relevo do cunho. Era ela mesma, velha amiga de longos anos, companheira do dia e da noite, era ela que ali estava no ar, girando, às tontas; era ela que descia do teto, ou subia do chão, ou rolava no altar, indo da Epístola ao Evangelho, ou tintilava nos pingentes do lustre. (ASSIS, 2015, p. 443)

São Sales penetra os pensamentos de Sales, adentra com profundidade e observa como a moeda ganha uma dimensão concreta da vontade desse homem, de modo que a ideia da perna de cera esvai-se e a moeda de ouro puro é resguardada. São Sales contraria-se por causa dos castiçais apenas dourados. Assim, revela um comportamento também impregnado pelo apego ao dinheiro, contrastando com a posição de um santo e com a crítica que faz ao seu devoto. A moeda transmite ao tato a frieza e relevo do metal, é uma velha amiga e companheira incansável de Sales, não é em vão que a vê girando diante de si. A descrição afetuosa que faz São Sales da relação de Sales com a moeda demonstra o valor afetivo atribuído ao dinheiro, suplantando a crença e o amor a esposa.

No decorrer do conto, São Sales exhibe a oscilação que sofre o pobre homem escravo da moeda, tem alucinações e é perseguido pelos fantasmas da promessa, da possibilidade de cura da mulher amada e da perda da moeda. Dessa maneira, numa linguagem comercial, o santo afirma: “o demônio da avareza sugeria-lhe uma transação nova, uma troca de espécie, dizendo-lhe que o valor da oração era superfino e muito mais excelso que o das obras terrenas” (ASSIS, 2015, p. 444). A ironia presente pelo uso da linguagem mercadológica e pela transposição de valores maquia o valor da oração, que passa a ser valorada acima das obras terrenas, não por ser considerada desse modo, mas para resolver o conflito da personagem, encontrando uma resposta louvável para ludibriar a si mesma e poder fazer a sua vontade avara. Ao invés de uma perna de cera, 1000 padre-nossos e mil ave-marias. O santo narra a solução angariada pelo seu devoto com intensificação, utiliza de repetições para demonstrar os conflitos da personagem: “1000-1000-1000”, “trezentos, trezentas, trezentos”, “ia morrer... ia morrer... ia morrer” (ASSIS, 2015, p. 443-444).

São Sales encerra seu caso, realmente complexo, com boas risadas dos santos. “E os outros santos riram efetivamente, não daquele grande riso decomposto

dos deuses de Homero, quando viram o coxo Vulcano servir à mesa, mas de um riso modesto, tranquilo, beato e católico” (ASSIS, 2015, p. 444). Conforme mostra Brandão em “A Grécia de Machado de Assis” (2001), Machado tem uma Grécia que não é de qualquer grego, mas a de Luciano, ou seja, incorpora características, fatos, estórias, perspectivas à luz da tradição luciânica ou da Grécia de Luciano. O riso dos santos aqui difere do riso que os deuses tiveram ao ver Vulcano ou Hefesto, o deus manco. Machado retoma essa cena retratada na *Ilíada* para fazer um paralelo entre os risos “elevados”, provindos de deuses ou santos. No caso desses últimos, não se trata de um riso que zomba de uma deformidade física, mas um riso que satiriza a deformidade da “alma” ou da consciência. A imagem dos santos como ridentes é um golpe do riso na construção machadiana. Segundo o historiador Georges Minois (2003, p. 111-154), a igreja romana proibiu o riso durante a Idade Média e atribuiu-o à figura do diabo. No entanto, no conto, o riso é estampado nos lábios dos santos ao rirem da maldade dos homens. Um riso que funciona duplamente, exercendo duas características peculiares e distintas do cômico: o alívio das tensões e a correção grupal. A primeira foi comprovada pelos estudos de Sigmund Freud na descoberta do inconsciente no ensaio *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1977), sendo-o um instrumento de escape das pressões. A segunda pode ser vista à luz do filósofo Henri Bergson, na obra *O Riso* (2007), a qual versa sobre o riso na perspectiva de corrigir a sociedade de comportamentos concebidos como inadequados; ao rir, ridiculariza tais procedimentos. O riso dos santos serve para aliviá-los das tensões, ao refletirem sobre o comportamento de seus fiéis, ao tempo que demonstra a reprovação de suas ações. Bergson (2007) diz ser preciso certo distanciamento para conseguir rir de outrem, sendo o riso um elemento humano e social, que se dirige à inteligência. Assim, os santos riem porque estão num patamar elevado, distanciado dos fiéis, saboreiam do riso entre eles. Depois de relatar esses ridentes, o narrador acorda do sonho, eximindo-se dos fatos relatados.

Machado, um “cético desabusado” tal qual Luciano de Samósata, não está preocupado em refletir sobre a fé em si, mas sim em escrever nas lacunas deixadas nos diálogos, em pensar e criar uma voz para a parte silenciada. Semelhante trabalho desenvolve no conto “Lágrimas de Xerxes”, no qual propõe um diálogo entre Romeu e Julieta, um clássico de William Shakespeare, e o frei Lourenço. Quanto a essa relação Brandão afirma: “De um lado, temos Machado de Assis que escreve nos silêncios do que escrevera Shakespeare; de outro, a personagem de Machado que fala nos silêncios do que falara Heródoto” (2001, p. 3). O crítico marca a relação dialógica machadiana que fala para suprir o silêncio da tragédia de Shakespeare e o silêncio do grego Heródoto, assim as lágrimas de Xerxes passam a ser um sinal no céu para o casal e toda a epifania do conto desemboca em sarcasmo (BRANDÃO, 2001). O interesse de Machado em escrever nesses silêncios também é evidenciado no conto “Entre santos”.

Alinhado à tradição luciânica, Machado demonstra consciência de ficcionalidade

como o próprio Luciano de Samósata. Em nosso *corpus*, a voz narrativa mostra-se consciente do ato de narrar e afirma: “Não posso descrever o que senti” (ASSIS, 2015, p. 440). Noutro momento, o narrador justifica o modo de narrar a estória dos Sales, a fim de mostrar a impossibilidade de narrar como ouviu, pois, era uma descrição “longa”, “miúda” e “complicada” (ASSIS, 2015, p. 443). Em consonância ao pensamento de Brandão (2015) sobre a ficcionalidade, reconhecemos nesse diálogo uma consciência ficcional que torna a criação ciente do seu papel e direção ideológica, explicitando os caminhos escolhidos e estabelecendo diálogo com o leitor.

O *Diálogo dos mortos*, de Luciano, tem como personagem principal Menipo, que ataca as vaidades dos outros, boa parte de suas falas diz respeito a acontecimentos e a características das pessoas que ele encontra no Hades, sendo sua voz a mais preponderante em todo o diálogo. Já no conto “Entre santos”, de Machado, o narrador personagem, o velho capelão, conta a maior parte da estória e divide esse espaço de fala com os dois santos que narram os casos particulares. São Francisco de Sales conta o mais intrigante e longo dos casos, ocupando um espaço considerável de fala. O santo, assim como Menipo, satiriza as atitudes dos homens, nesse caso não diante da morte, mas da vida corriqueira, não no Hades, mas numa igreja.

A construção ficcional machadiana, semelhante à de Luciano, reside numa figura zombeteira, que se encontra acima dos demais humanos, são Sales, e consegue discutir com distanciamento os problemas da existência por causa dos valores e princípios sociais, sobretudo, o apego ao dinheiro. No caso do santo é uma zombaria polida que reside em ironia, pois contra-ataca do mesmo modo que Menipo, porém com duas distinções: não fala diretamente ao fiel (como Menipo fala aos andantes no Hades) e sua zombaria é beata. Nisso reside a grande ironia do conto: um santo que julga ferozmente o fiel. Nele não há piedade, há, pelo contrário, elevação de espírito, ao ponto de dizer: “Deus tinha de salvar a doente, por força, graças à minha intervenção, e eu ia interceder” (ASSIS, 1886, p. 443). A salvação da mulher doente se daria graças à intervenção de São Sales e ele exhibe essa certeza, numa dimensão de obrigatoriedade por parte de Deus em socorrê-la devido à sua intervenção. No entanto, isso não é uma petulância para um santo que deveria ser piedoso e humilde? Ele revela não crer mais nos homens. Um santo homem ou um homem santo que já não se compadece de quem o busca, julga-o e se coloca numa posição elevada. Todavia, julga ao seu xará por ser um avaro, ao passo que também reclama dos seus castiçais que não são de ouro, são apenas dourados (ASSIS, 1886, p. 444). Assim, Machado constrói, sob a ironia, um santo zombeteiro ou um zombeteiro santo tolhido pelo aspecto de beato. Uma atualização de um Menipo à brasileira.

Ademais, Sá Rego ao observar a obra de Machado em comparação à de Luciano, localiza uma menção ao *Diálogo dos Mortos*. Num texto publicado por causa da morte de Eduardo Prado em 30 de agosto de 1901. Segundo Sá Rego,

Machado diz: “Conta-se que Eduardo Prado chorou, quando morreu Eça de Queirós. Agora, que ambos são mortos, alguém que imaginasse e escrevesse o encontro das duas sombras, à maneira de Luciano, daria uma curiosa página de psicologia” (1989, p. 91-92). E é exatamente sob o prisma fecundo da imaginação que Machado escreve um encontro entre santos católicos ao modo luciânico, sendo uma “página de psicologia” como sugere para algum escrito que promovesse o encontro dos mortos, Eça e Eduardo Prado. Essa menção ao diálogo de Luciano, localizada por Sá Rego, é mais uma pista do conhecimento de nosso autor sobre a produção do sírio helenizado e como essa repercute em seus escritos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto “Entre santos” promove uma atualização do *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata. Ambos têm zombeteiros que estão acima dos demais homens, Menipo e são Sales, atacam a vaidade humana, estão em espaços distanciados da vida corriqueira (no Hades e na igreja, na posição de inacessíveis), são capazes de penetrar nos pensamentos e sentimentos de outrem (andantes no Hades e fiéis na igreja). No entanto, o riso de Menipo é escancarado, aberto e livre, já o dos santos é contido. Todo o conto é marcado pela construção irônica: os santos são pessimistas, até mesmo são Sales, que se mostra otimista inicialmente, têm mais vícios que virtudes, descem dos nichos para falarem mal dos fiéis, representam um espelhamento humano e psicológico, expõem os limites da moral social, penetram nas intenções e sentimentos humanos, por fim, os santos são ridentes, contrastando com a perspectiva beata católica, e nisso Machado arremata o conto. Em suma, Machado incorpora características da tradição luciânica e amplia um dos subtemas do *Diálogo dos mortos*: o dinheiro. Com isso, engendra muitas discussões como as relações crença e dinheiro, amor e dinheiro, santos e homens, prece e graça; construindo assim, um verdadeiro diálogo dos mortos à brasileira.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Entre santos. 1894. In: **Machado de Assis**: obra completa em quatro volumes. Org. Aluizio Leite, Ana Lima Cecílio, Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. (v. 2)

BERGSON, Henri. **O Riso**. Tradução Ivone Castilho Benedetti – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007 – (Coleção Tópicos).

BRANDÃO, Jacyntho Lins Brandão. A Grécia de Machado de Assis. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika. **O novo milênio**: interfaces linguísticas e literárias. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001. p. 351-374.

FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Tradução: Margarida Salomão. 1ª Edição, Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

MINOIS, Georges. 1946. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ROUANET, Sergio Paulo. **Riso e melancolia**: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÁ REGO, E. José de. **O Calundu e a panaceia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. 193 p. Coleção “Imagens do Tempo”.

LUCIANO. Séc. II. **Diálogo dos mortos**: versão bilingue grego/português. Tradução, introdução e notas de Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

A VIOLÊNCIA E A HOMOAFETIVIDADE REPRIMIDA NO CONTO *O OFICIAL PRUSSIANO*, DE D. H. LAWRENCE

Iêda Carvalhêdo Barbosa

Instituto Federal do Ceará

Fortaleza – Ceará

RESUMO: Busca-se, no presente estudo, analisar um dos contos mais emblemáticos de Lawrence, *O Oficial Prussiano*, no que respeita à homoafetividade reprimida de dois personagens da trama, Herr Hauptmann, um oficial, e um jovem soldado sob seu comando, Schöner, que só conseguem exprimir seus desejos por meio da violência física e psicológica. Esta é uma narrativa marcada pela relação entre o poder e o erotismo com tendências sadomasoquistas. A referida pesquisa intenta provocar uma reflexão sobre a impossibilidade da transgressão sexual e a conseqüente adequação comportamental às normas das representações sociais, baseando-se em Freud (1972), Bataille (1985), Costa (1992) e Wanderley (1994).

PALAVRAS-CHAVE: Violência. Homoafetividade. *O Oficial Prussiano*. D. H. Lawrence.

THE VIOLENCE AND THE REPRESSED
HOMOAFECTIVITY IN D.H. LAWRENCE'S

SHORT – STORY, *THE PRUSSIAN OFFICER*

ABSTRACT: This study aims at analysing one of the most known Lawrence's short – stories, *The Prussian Officer*, concerning to the repressed homoafectivity of two characters of the story, Herr Hauptmann, an officer and a young soldier under his command, Schöner, which only express their desires through physical and psychological violence. This is a narrative characterized by the relation between the power and the eroticism with sadomasochist tendencies. The research seeks to promote a reflection about the impossibility of the sexual transgression and the consequent attitudinal adequation to the norms of social representations, based on the works of Freud (1972), Bataille (1985), Costa (1992) and Wanderley (1994).

KEYWORDS: Violence. Homoafectivity. *The Prussian Officer*. D. H. Lawrence.

A preocupação com o inconsciente, a emoção e o desejo subconsciente do homem é marcante na obra do escritor do Modernismo inglês D. H. Lawrence (1885-1930). Seus escritos são espontâneos e abordam de forma franca e desinibida assuntos tabus na Inglaterra pudica e vitoriana como o sexo, chocando muitos de seus contemporâneos e fazendo de Lawrence um autor de mais afinidades com a

segunda metade do século XX do que com seus decênios iniciais quando produziu sua obra.

O erotismo marca todo o seu trabalho por meio do qual Lawrence pretendia eliminar os extremos tanto da aparente modéstia vitoriana como da decadência e mecanização modernas de seu tempo, mostrando a necessidade de uma mudança revolucionária no que diz respeito às atitudes sexuais.

Dois de seus romances, *O arco-íris* (1915) e *O amante de Lady Chatterley* (1928), foram proibidos e associados à pornografia por suas polêmicas descrições de relações sexuais e também por ataques ácidos às convicções morais vigentes da sociedade inglesa.

Para burlar os costumes da época e promover, ao lado do controle e da repressão, formas um tanto excêntricas de prazer, Lawrence fez uso de técnicas narrativas guiadas pela psicanálise, pelo fluxo de consciência e por discussões morais.

Vale ressaltar que o escritor inglês, em *Pornography and Obscenity* (1973), afirmou que o sexo, desde o Renascimento, fora tratado erroneamente devido ao medo de doenças e à dissociação entre a mente e a função do corpo, levando a um tipo equivocado de segredo. O autor acreditava que eliminar o “segredinho sujo” era essencial para a liberdade humana e para o desenvolvimento do ser como um todo.

Dessa forma, procura-se investigar neste trabalho a homoafetividade em um dos contos de Lawrence, *O Oficial Prussiano*. A referida narrativa é uma história de ódio e paixão, brutalidade e assassinato. Um oficial do exército prussiano, Herr Hauptmann, frio, impessoal e severo, sente-se fortemente atraído por um jovem soldado a ele subordinado, Schöner, cujo nome em alemão significa “mais bonito”, porém essa pulsão homossexual é considerada pecaminosa pela sociedade e pelas próprias personagens que não a aceitam. A consequente supressão do contato físico desejado gera uma relação de amor e ódio baseada na violência. O capitão humilha Schöner e o espanca frequentemente, fazendo o rapaz compreender que, para manter sua integridade física e, principalmente, psicológica, é necessário assassiná-lo. O soldado o executa, porém depois sofre delírios e também morre.

O oficial era um aristocrata falido, arrogante e despótico, contudo se envolve amorosamente com alguém de uma classe menos culta, visto que o oficial era extremamente intelectualizado, enquanto seu subalterno não possuía aspecto elevado nesse sentido. Ainda assim é em Schöner que Hauptmann encontra seu objeto de desejo.

A união entre o intelectualizado e o primitivo é muito frequente nas obras de Lawrence, pois o autor inglês busca mostrar que, para a pulsão ou desejo erótico, a diferenciação de classe é indiferente, completamente nula (RAMOS; NEPOMUCENO, 2010, p.108).

A força atrativa que impulsiona Hauptmann na direção de Schöner e vice-versa

está bem caracterizada nas seguintes passagens:

Aos poucos, o oficial foi tomando consciência da presença insensível, vigorosa e jovem do ordenança à sua volta. Ele não podia fugir dessa presença enquanto estivesse trabalhando. Era como uma chama cálida sobre o corpo rígido, tenso do homem mais velho, que se tornara quase sem vida, fixo. (LAWRENCE, 2018, p. 221)

(...) o oficial se levantou de repente, praguejando, e seus olhos azulados como o fogo se fixaram por um momento nos do rapaz confuso. Foi um choque para o jovem soldado. Sentiu algo penetrar-lhe bem no fundo da alma, num local onde nada jamais havia tocado. Ficou bastante perplexo e atônito. Parte de sua natural autossuficiência desaparecera, dando lugar a uma leve intranquilidade. E, desde essa ocasião, um sentimento oculto existia entre os dois homens (LAWRENCE, 2018, p. 222).

Contudo as personagens estão cercadas por um código que proíbe a exposição dos seus sentimentos homoafetivos por considerá-los transgressores das representações sociais. A relação com o código é de implacável fechamento: se o indivíduo discrepa, o código não o aceita.

Buscando adequar seu comportamento às normas do universo circundante, o oficial rejeita a paixão que sente por seu subordinado:

Havia alguma coisa tão livre e independente no rapaz, e algo em seu movimento, que fazia o oficial notá-lo. E isso irritava o prussiano. Ele não resolvera se interessar pela vida por causa de seu criado. Poderia, facilmente, ter mudado de ordenança, mas não o fez. Agora, raramente olhava de frente para ele e mantinha o rosto desviado, como se quisesse evitar vê-lo (LAWRENCE, 2018, p. 221).

O mesmo acontece com o ordenança: “Mas, agora, se fosse forçado a um intercâmbio pessoal com seu superior, seria como um animal selvagem enjaulado, sentindo que devia fugir” (LAWRENCE, 2018, p. 223).

Hauptmann é um pêndulo, oscilando entre sua verdade íntima e pessoal e o cumprimento dos ditames externos. Esse conflito o leva a procurar uma mulher, visando a reafirmação da sua masculinidade e o esquecimento de seus anseios inconfessáveis. O encontro com o ser feminino, no entanto, não o satisfaz, pois a satisfação não busca previamente a distinção sexual como lei:

(...) Sentindo seus próprios nervos destroçados, decidiu ir passar alguns dias com uma mulher. (...) Foi um simulacro de prazer. Ele simplesmente não a queria. Mas permaneceu todo o tempo disponível. Finalmente voltou, em uma agonia de irritação, tormento e infelicidade (LAWRENCE, 2018, p. 230).

O soldado também procura acalmar sua inquietação frente à estranha e intraduzível relação que mantém com o capitão, partilhando de contato físico com a namorada:

O soldado tinha uma namorada, uma garota das montanhas, independente e primitiva. Os dois caminhavam juntos, em silêncio. Ele a procurava não para conversar, mas para ter seu braço ao redor da moça e pelo contato físico. Isso o acalmava, tornava mais fácil para ele ignorar o capitão; porque podia descansar com a cabeça dela segura contra o peito (LAWRENCE, 2018, p. 228).

A autocoibição da fome que vergasta seu corpo transforma o oficial num homem violento, o qual dirige sua intensa irascibilidade contra o próprio objeto do seu desejo, principalmente quando, enciumado, descobre que este tem uma namorada. A violência, inicialmente, é de cunho psicológico - Schöner não pode mais se encontrar com sua bem-amada:

— Está com pressa? — perguntou o oficial, observando o seu semblante preocupado e nervoso. O criado não respondeu. — Quer responder à minha pergunta? — insistiu o capitão.

— Sim, senhor — replicou o ordenança, de pé com a pilha de pratos fundos do Exército.

O capitão esperou, olhou para ele, depois perguntou de novo:

— Está com pressa?

— Sim, senhor — sou a resposta, que encolerizou o ouvinte.

— Por quê?

— Eu ia sair, senhor.

— Preciso de você esta noite. (. . .)

— Precisarei de você na noite de amanhã também. Na verdade, pode considerar suas noites ocupadas, a menos que eu lhe dê licença para sair (LAWRENCE, 2018, p. 231) .

A violência passa a ser representada pela força bruta quando o subordinado se recusa a responder o motivo de ter colocado um lápis atrás de sua orelha. Hauptmann, então, o chuta várias vezes até fazê-lo admitir que usara o lápis para escrever um poema para a namorada:

— E por que tem um lápis na orelha?

O ordenança hesitou, depois continuou seu caminho sem responder. (...) Andara copiando um verso para o cartão de aniversário da namorada. Voltou para acabar de tirar a mesa. Os olhos do oficial dançavam, e ele tinha um sorriso curto, vivo.

— Por que tem um pedaço de lápis na orelha? — perguntou.

(...) Em lugar de responder, virou-se, atordoado, para a porta. Quando se agachava para pousar os pratos foi atirado para a frente por um pontapé. As vasilhas desceram em corrente pela escada, ele se segurou nos suportes do corrimão. Enquanto se erguia, foi chutado com força, repetidas vezes, de forma que continuou agarrado fracamente ao balaústre por alguns instantes.

(...)

O tom de voz do oficial queimava como ácido.

— Por que tinha um lápis na orelha?

(...)

Viu o peito do rapaz arfar enquanto se esforçava por encontrar palavras.

— Eu estive escrevendo.

— Escrevendo o quê?

De repente, um sorriso se iluminou como uma chama no rosto do oficial, e um pontapé atingiu fortemente a coxa do ordenança. O jovem se moveu para um lado. Seu rosto tornou-se sem vida, com dois olhos negros, fixos.

(...)

A boca do jovem ficara seca e sua língua roçou nela como em um papel pardo, áspero. Acionou sua garganta. O oficial ergueu o pé. O criado enrijeceu.

— Uma poesia, senhor — veio o som partido, irreconhecível de sua voz.

— Poesia. Que poesia? — perguntou o capitão com um sorriso repugnante.

(...)

— Para minha namorada, senhor — ele ouviu o som seco, inumano (LAWRENCE, 2018, p. 232-236).

As obscuras relações entre o agressor e sua vítima são descritas magistralmente por Lawrence em *O Oficial Prussiano*. Essa angustiante fusão de amor e ódio, raiva e aceitação não ocorre por acaso, uma vez que, segundo Pasolini (1990, p.155), “não existe plano de carrasco que não seja sugerido pelo olhar da vítima”. E é exatamente essa cumplicidade que o texto sugere, pois o capitão e o soldado encontram um tipo de satisfação na violência, seja ela dada ou recebida.

Essa estranha ambivalência de sentimentos pode ser percebida quando Hauptmann lança seu cinto na face de Schöner: “Por fim, arremessou a fivela de seu cinto contra o rosto do criado. Quando viu o jovem recuar, lágrimas de dor nos olhos e o sangue na boca, sentiu imediatamente uma emoção de profundo prazer e vergonha” (LAWRENCE, 2018, p. 229-230).

Quando há a inversão dos papéis, o soldado transforma-se no carrasco para poder continuar vivo:

Agarrou-se à situação — de que o capitão não existia — para que ele próprio pudesse viver. (...) E quando o capitão estava a cavalo, dando ordens, enquanto ele próprio permanecia de pé com o rifle e a mochila, aflito de dor, sentiu que deveria fechar os olhos — que deveria fechar os olhos para tudo. Foi somente a agonia prolongada de marchar com a garganta seca que o encheu de uma única, adormecida e firme intenção: salvar- se (LAWRENCE, 2018, p. 242).

Este, ao matar seu opressor com suas próprias mãos, experiencia um grande

prazer e, ao mesmo tempo, uma sensação que sua vida não tinha mais importância:

Em um segundo, o ordenança, tendo o rosto sério, grave, e falando entre os dentes, havia colocado o joelho sobre o peito do oficial e pressionava-lhe o queixo para trás, contra a ponta mais distante do cepo da árvore, forçando, com todo o seu coração em uma exaltação de alívio, a tensão dos pulsos estranha com o desafogo. Com a base das palmas das mãos, empurrava o queixo com toda a força. E era bom, também, ter aquele queixo, o maxilar rijo já um pouco áspero com a barba, entre as mãos. Não relaxou um só segundo, mas, com toda a energia de seu sangue exultando com o ataque, empurrava a cabeça do outro para trás, até que houve um pequeno “cacarejo” e uma sensação de esmagamento. (...) Agradava-lhe manter as mãos pressionando o queixo para trás, sentir o peito do outro ceder, sucumbindo ao peso de seus joelhos fortes e jovens, sentir as cristações penosas do corpo prostrado sacudindo toda a sua própria estrutura pressionada sobre ele.

(...)

Bem, acontecera. No íntimo, estava satisfeito. Havia odiado o rosto do capitão. Estava extinto agora. Havia um grande alívio na alma do ordenança. Era como devia ser. Mas não suportava ver o corpo comprido do militar, jazendo dobrado sobre o toco da árvore, os belos dedos crispados. Queria escondê-lo.

(...)

O rapaz sentou-se próximo ao corpo por alguns momentos. Ali terminava, também, sua própria vida. (LAWRENCE, 2018, p. 255-258).

Num nível mais complexo, a luta entre os antagonistas é uma clássica exposição do sadismo e do masoquismo, forças aparentemente opostas mas correlatas. Primeiramente, o capitão é o sádico e Schöner, o masoquista. Depois, os papéis são trocados. O sofrimento do soldado com os maus tratos do seu superior não podem ser evitados; como soldado, sua capacidade de desobedecer ao seu líder é limitada. No entanto, como já citado, Lawrence lança pistas ao leitor a fim de que ele perceba que, mesmo diante do sofrimento, o soldado é misteriosamente atraído pela energia erótica do capitão.

Em seu estudo *O problema econômico do masoquismo* (1972), Freud faz referências a dois termos: o masoquismo que consiste no prazer em sentir a dor e receber a agressão, e o sadismo, no prazer em proporcionar a dor e a agressão. Nesse ensaio, afirma que há três modos de masoquismo, e o mais grave deles é o masoquismo moral ou violência moral.

A relação amorosa velada entre o oficial Hauptmann e o soldado Schöner é embasada na negação do desejo erótico. Segundo Freud, esta é uma técnica de defesa, um destino dado à pulsão, que afasta o fato da consciência para manejar o conflito. A paixão entre os dois homens é inconsciente, exatamente por não poder ser concebida conscientemente por eles, assim é canalizada para a violência. A tensão mantém-se em toda a narrativa, evidenciando o conflito intimista sentido pelos personagens.

Nesse sentido, o masoquismo moral, definido por Freud, que permeia a relação

entre os dois, está desempenhando o papel inconsciente da culpa; há aí uma feroz agressividade do superego contra o id. A agressividade é a manifestação da pulsão de morte, ou seja, há a concepção da tentativa de destruir o desejo sexual, algo que passa a ser reprimido, dilacerando o sujeito contra si mesmo; nesse caso, o sofrimento do oficial se desdobra no sadismo, já que ele sente prazer em espancar o soldado.

Vale lembrar que o prefácio escrito pelo tradutor Aníbal Fernandes acerca desse conto de D.H. Lawrence para o português, editado em 1987 pela Hiena Editora, tem como título 'Senhor e Servo'. Não ao acaso, pois um dos aspectos mais significativos deste conto prende-se à questão do poder e da sua relação com o erotismo.

O que é verdadeiramente analisado nesse conto é a relação de codependência entre o senhor e seu servo. A sexualidade desviada para a agressividade origina um jogo doentio de poder e agressão de que ninguém pode sair vencedor, porque o servo, ao ser vítima, tem também poder, quando muito o poder de fazer do oficial o seu senhor. Por isso, não há uma concretização do desejo, pois anularia o jogo, tornando iguais senhor e servo. O mesmo acontece com a morte, essa, sim, consumada. O servo mata o seu senhor, mas percebe que a sua vida acabou também e termina por definhar, ficando lado a lado com o seu senhor na morgue.

Para Brian Finney (1989, p.15), Lawrence usa o toque e o olhar em várias situações para simbolizar a batalha entre as forças conscientes e inconscientes presentes nas suas personagens. O toque conecta as correntes emocionais mais profundas das personagens, ao passo que o olhar representa o impacto penetrante do intelecto.

Nesse conto, o uso da força bruta por Hauptmann é empregado como expressão de uma sexualidade pervertida, a qual causa sua morte quando o soldado a dirige contra ele. As forças do inconsciente são suficientemente poderosas para matar quem se opõe a elas.

O olhar é utilizado para sugerir a presença da mente consciente. O penetrante olhar do capitão força o ordenança a uma indesejável consciência do seu desejo homoerótico. Para restaurar a vida dos sentidos inconscientes, é preciso, então, eliminar o oficial.

Depois do assassinato, o soldado é morto pelo sol, fonte de luz, que simboliza a conscientização de uma sexualidade fora dos trilhos habituais, a qual o assusta e o faz mergulhar no desespero de sonhos delirantes:

Deitou-se imediatamente e fechou os olhos, sua percepção continuando a correr sem ele. Uma grande pulsação da doença palpitou nele, como se latejasse por toda a terra. Ele estava queimando com o calor árido. Mas estava ocupado demais, excessiva e violentamente ativo na corrida incoerente do delírio, para notá-lo (LAWRENCE, 2018, p. 260).

Jorge Wanderlei, referindo-se a esse conto de Lawrence, afirma que nesse texto a noção de homoafetividade está completa e marcante na mente de um dos

componentes do par, gerando uma sentença dupla: morte, morte:

Aqui, alguém se sabia, alguém sabia do indizível, do impossível, do inconcebível. Então, morte. Como se o código das representações sociais, nesse contexto, fosse capaz de proferir máximas, e reinasse, declarando: a consciência é que mata (1994, p.118).

Assim, o toque aparece, nesse conto, sob a forma de gestos e atos violentos por se tratar de uma relação doentia, condenada pelo mundo exterior e pela moral puritana das próprias personagens que não podem acariciar-se e revelar sua paixão, restando a elas tocaram-se e comunicarem-se por meio da agressão física.

Costa (1992, p.52), ao classificar as relações homoeróticas encontradas na literatura no século XIX e no início do século XX, denomina o conto lawrenciano de um homossexualismo de quartel, em que a repressão sexual produz monstros.

Sobre essa classificação, o psicanalista brasileiro comenta o seguinte:

(...) nos ambientes inflexíveis, rígidos e impiedosos das casernas, militares homoeroticamente inclinados entregam-se a verdadeiras orgias de brutalidade contra as “vítimas” de suas aspirações sexuais. O desejo amoroso torna-se uma descida aos infernos. As personagens vivem uma atmosfera de aflição e desespero que só o assassinato e o suicídio vêm remediar (1992, p.52).

Tem-se no conto em análise uma contraposição a uma das teses centrais da obra lawrenciana como um todo, a de que o instinto se revela superior às convenções. Aqueles que tentam burlar as pulsões do corpo e da vida, negando suas energias naturais ou sexuais como é o caso do oficial Hauptmann e de seu subordinado, terminam por ocasionar terríveis desastres pessoais.

Para Bataille (1985, p.161), a entrada na vida social produz “o horror da impotência humana” no indivíduo. Tão proeminentes são os efeitos do medo e da culpa no sujeito moderno que o prazer acaba por derivar-se da segurança, mas o prazer verdadeiro é encontrado em momentos em que a identidade se libera. No conto em questão, nenhum dos personagens encontra o prazer real, pois negam o risco erótico em favor de uma estabilidade social, que os acaba levando à morte.

No entanto, vale lembrar que, apesar da moralidade burguesa do início do século XX, o erotismo sempre esteve ao lado da repressão que, embora dominasse os discursos acerca da sexualidade, não foi capaz de suprimir obras artísticas que explorassem os desejos humanos e estabelecessem uma crítica acerca dos parâmetros sociais da época as quais estava relacionada, como fez Lawrence.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **Visions of excess**. Manchester: Manchester University Press, 1985.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício**: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1992.

FINNEY, Brian (ed.). **D. H. Lawrence**: selected short stories. London: Penguin Books, 1989.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1972, v. VII.

LAWRENCE, D. H. Pornography and obscenity. In: KERMODE, Frank et al. **The Oxford anthology of English literature**. Oxford: Oxford University Press, 1973, v.2, p. 1957-1968.

_____. **O cigano e outras histórias**. Tradução de Alexandre Pinheiro Torres e Maria Célia Castro. Rio de Janeiro: Record, 2018.

PASOLINI, Pier Paolo. **Os jovens infelizes**. Tradução de Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RAMOS, Edilene Ferreira; NEPOMUCENO, Luís André. **Literatura e psicanálise**: a sensibilidade burguesa na Inglaterra modernista. 2010. Disponível em: <http://www.unipam.edu.br/perquirere/images/stories/2010/Literatura_e_Psicanalise>. Acesso em: 18 jul. 2018.

WANDERLEY, Jorge. **Arquivo / ensaio**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

UM ESTUDO EM VERMELHO VERSUS “UM ESTUDO EM ROSA”: ARTHUR CONAN DOYLE E UMA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA

Maria Luand Bezerra Campelo
(UFPI)

luandbezerra@hotmail.com

Vanessa de Carvalho Santos
(UFPI)

vannycarvalho11@hotmail.com

Wander Nunes Frota
(UFPI)

wander@ufpi.edu.br

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação. Sherlock Holmes. Análise comparativa.

ABTRASCT: This paper aims to investigate the differences between the plot of the novel *A Study in Scarlet* by Arthur Conan Doyle, Esq., and its adaptation in the first episode of the TV series *Sherlock* (BBC), entitled “A Study in Pink”. It is indicated that the most relevant changes made by the TV screenwriter, who, in our point of view, was responsible for leading the crime to a divergent path from the original narrative, changing its social, temporal and especially religious factors. Having as theoretical basis the likes of Massi (2011), Benjamin (1975), and Lins (1947), this paper analyzes and clarifies the reasons for the changes that exist in the adaptation of the original, as well as in the TV series, i.e., why the facts in the TV-series script are not the same as in the novel, and vice versa.

KEYWORDS: Adaptation. Sherlock Holmes. Comparative analysis.

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo investigar as diferenças existentes entre o enredo do romance *Um estudo em vermelho*, de Arthur Conan Doyle, Esq., e da adaptação desta obra para o primeiro episódio da série de TV *Sherlock* (BBC), intitulado “Um estudo em rosa”. Indicam-se as mais relevantes modificações feitas pelo roteirista da série, que, no nosso entender, foi o responsável por guiar o crime para um caminho divergente da narrativa original, modificando fatores sociais, temporais e principalmente religiosos. Utilizando como base teórica os autores Massi (2011), Benjamin (1975) e Lins (1947), este artigo analisa e elucida os motivos das alterações que existem na adaptação da obra original para a série de TV, ou seja, porque razão tais fatos que estão no *script* da série de TV não são os mesmos no romance, e vice-versa.

1 | CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Dizem que gênio é quem tem uma capacidade infinita para o trabalho
– Holmes comentou com um sorriso.
– Essa é uma definição muito ruim, mas se aplica no caso do trabalho de detetive. (CONAN DOYLE, 2009,

Em 1887, a revista Inglesa *Beeton's Christmas Annual* apresentou Sherlock Holmes e seu fiel amigo, Dr. John Watson, ao público Inglês. *Um Estudo em Vermelho* foi a primeira história do detetive criado por Arthur Conan Doyle, que, ao todo, escreveu 60 romances policiais utilizando Holmes e Watson como seus protagonistas. Hoje, os nomes dos personagens estão vinculados não só apenas a literatura Britânica, mas as adaptações feitas para o cinema, TV, *cartoons* e peças de teatro. Uma destas versões é a da série de TV *Sherlock*.

A série foi criada pelos roteiristas e produtores Steven Moffat e Mark Gatiss, este primeiro, segundo o *site* da BBC, foi o escritor do episódio de estreia que foi ao ar em 2010. Retratando os mesmos personagens do livro publicado, os criadores trouxeram o mundo ficcional de Arthur Conan Doyle para os hábitos e costumes do século XXI, entretanto ocorreram mudanças nesta adaptação, não só temporais, mas também sociais e, principalmente, religiosas. Com isto, este artigo propõe investigar as alterações feitas para o desenvolvimento do primeiro episódio da série de TV em questão, indicando as mais relevantes modificações feitas pelo roteirista da série, que, no nosso entender, foi o responsável por guiar o crime para um caminho divergente da narrativa original.

2 | SINOPSE DAS OBRAS

“Vamos lá, pense! Em quem nós confiamos sem nem mesmo conhecer? Quem passa despercebido onde quer que vá? Quem caça no meio da multidão?”(BBC, 2010, s.p).²

2.1 *Um estudo em vermelho*

O romance é composto por duas partes: Uma introdutória, e a segunda intitulada “A Terra dos Santos”. No primeiro momento o leitor é apresentado ao personagem Dr. John H. Watson, que narra a sua própria história no livro em questão. Tem-se a apresentação *de facto*, que ele é um médico reformado e que serviu na guerra do Afeganistão. De volta para Londres, Dr. Watson busca uma pessoa para dividir um apartamento e por intermédio de um amigo acaba conhecendo o famoso Sherlock Holmes. Logo, Dr. Watson percebe que seu companheiro não é uma pessoa comum. Cheio de mistérios e hábitos irregulares, Sherlock Holmes é um detetive, mas não um detetive qualquer, ele trabalha com a ciência da dedução. A trama se desenvolve em torno do mistério de Lauriston Gardens. Um homem é assassinado de forma peculiar, pois não houve roubo ou qualquer evidência de como o mesmo morreu.

1. “They say that genius is an infinite capacity for taking pains,” he remarked with a smile. “It’s a very bad definition, but it does apply to detective work”. (Tradução nossa).

2. “Come on, think! Who do we trust even though we don’t know them? Who passes unnoticed wherever they go? Who hunts in the middle of a crowd?” (Tradução nossa).

A pedido dos detetives Gregson e Lestrade, Holmes se encaminha para a cena do crime, com o intuito de desvendá-lo. Dr. Watson o acompanha, narrando assim os acontecimentos.

Com cautela e observação, Holmes percorre lentamente o jardim da casa e analisa cada detalhe para juntar seu quebra-cabeça. As pistas mais relevantes neste caso são uma aliança encontrada ao lado do corpo, uma caixa de pílulas e o nome R-A-C-H-E escrito com sangue na parede da sala. Ao que tudo indica, uma mulher está envolvida no assassinato, entretanto, Holmes derruba a tese dos investigadores, afirmando que RACHE é vingança em Alemão. Sherlock Holmes coloca um anúncio no jornal avisando que encontrou uma aliança na rua, tudo isso com o intuito de pegar o assassino em uma armadilha. Dias depois, uma senhora aparece no apartamento afirmando que a aliança pertence a sua filha e que necessita dela urgentemente. Sherlock a devolve e após despedir-se da senhora a segue para ver aonde ela iria ou até quem ela iria. Entretanto, Holmes perde sua suspeita e o caso fica em suspenso.

Após várias investigações, um novo fato deixa a narrativa preocupante: o secretário da vítima, Joseph Stangerson, foi assassinado nas mesmas circunstâncias do primeiro caso. O que se encontra de diferente é que a causa da morte foi uma profunda punhalada do lado esquerdo do peito, penetrando o coração. Foram encontrados também uma pílula e a palavra RACHE, escrita em letras de sangue. Nesse ponto Holmes acredita já ter desvendado o crime. Usando uma das pílulas encontradas na casa onde ocorreu o primeiro assassinato, Holmes a dissolve e a oferece para um velho e doente cachorro que vivia no apartamento. Dentro de poucos minutos, o animal morre e triunfante, o detetive desvenda o caso. Nesse instante, um cocheiro entra no apartamento, e em seguida Holmes o apresenta a todos como o verdadeiro culpado das mortes. Ele tenta fugir, mas é capturado.

A segunda parte do livro é um paralelo que liga os fatos dando sentido à história. “A Terra dos Santos” conta a narrativa de dois sobreviventes a um acidente no deserto de Utah, onde foram resgatados por uma caravana de Mórmons que atravessavam a planície. O homem se chamava John Ferrier e a menina, Lucy Ferrier. Para continuar no meio deles, os dois são apresentados a uma condição: abraçar a religião fielmente e ser bons discípulos de Deus. John aceita e vive junto com os Mórmons durante anos, ajudando e construindo uma cidade com aqueles que o salvaram da morte. Lá, John Ferrier cria sua filha e segue os mandamentos da fé dos Mórmons, mas não aceita se casar e construir um harém para si. Viver com sua filha já era o suficiente. Anos se passam, a menina chega a idade adulta e desperta o desejo dos jovens da cidade, mas ela se apaixona por um jovem que não faz parte da comunidade Mórmon: Jefferson Hope. O pai de Lucy aprova o namoro e logo percebe que dividirá o amor de sua filha com outro homem. Jefferson Hope viaja por 3 semanas e promete que quando retornar se casará com Lucy. John aceita o pedido e sabe que isso vai contra os mandamentos Mórmons.

Um fato peculiar na trama é a presença dos Anjos Vingadores, que eram

compostos por membros da religião Mórmon e puniam todos aqueles que transgrediam as regras sagradas. No outro dia, John recebe a visita do líder da comunidade. O mesmo acusa John de não cumprir os princípios da fé. Acusa-o de não ter esposas e de oferecer a mão de sua filha para alguém que não era da mesma religião. Nesse momento o líder afirma que os filhos dos discípulos Stangerson e Drebber estão interessados na filha de John e que ela tem um mês para escolher um deles como seu marido. Durante esse tempo a casa de deles é constantemente vigiada e ele sofre assédio e ameaças dos poderosos da comunidade. Com medo, ele arruma uma forma de avisar Jefferson Hope dos acontecimentos, para que este venha buscar sua filha e distante da cidade, eles possam se casar. O rapaz retorna e, de maneira arriscada, os três fogem. Entretanto, os Anjos Vingadores os perseguem e em um momento de distração, em que Jefferson sai para caçar, os Anjos encontram John, o executam e levam Lucy de volta para a comunidade.

A mesma se casa a força com um dos rapazes e, sabendo disso, Jefferson Hope retorna para se vingar e resgatar sua amada, mas logo descobre que ela morreu de tristeza. Amargurado e sabendo de suas fraquezas, ele vai embora, mas promete matar aqueles responsáveis pela morte de duas pessoas inocentes. Aqui temos o fim da segunda parte e retomamos para o fim da narrativa, onde os fatos são interligados. Os dois homens assassinados são os dois jovens que queriam se casar com Lucy. Jefferson Hope, com poucos recursos, viaja por todos os Estados Unidos à procura dos dois e por anos tenta se vingar. Quando sabe que ambos haviam partido para a Europa, ele viaja para o mesmo destino e os persegue até atingir seu objetivo. Já na prisão, o cocheiro, que é Jefferson Hope, diz que sofre de um aneurisma na aorta e que a qualquer momento poderia morrer. Ele não está arrependido, pois havia sido julgado por um crime absurdo que tinha cometido com suas próprias mãos. O método que ele utilizou para os assassinatos foi uma pílula contendo um veneno mortal. Foi a forma mais justa que ele encontrou para realizar sua vingança. Duas pílulas, uma com veneno e outra sem. A vítima escolhia primeiro e ele ficava com a que restava. No final vivia o merecedor.

2.2 Um estudo em rosa

O episódio da série de TV inicia mostrando uma série de suicídios acontecendo na capital da Inglaterra. As vítimas não possuem nenhuma ligação, a não ser pela maneira como foram mortas: envenenadas. A investigação desse caso está sendo acompanhada pelo inspetor Lestrade, mas este não consegue chegar a uma conclusão. Com isto, ele procura Sherlock Holmes para ajudá-lo a resolver este mistério. Em outro ponto conhecemos o médico recentemente aposentado John Watson, que acaba de voltar do Afeganistão e está à procura de alguém para dividir um apartamento em Londres. Através de um amigo em comum, os dois personagens se conhecem e John acompanha Sherlock na investigação do crime

que está apavorando a cidade. Os dois, juntamente com toda a equipe policial, vão ao encontro da última vítima: uma mulher vestida completamente de rosa deitada no meio de um quarto. Ao que tudo indica, antes de morrer, ela escreveu com as unhas no chão de madeira a palavra: r-a-c-h-e. Sherlock deduz que está faltando uma mala rosa na cena do crime e começa a procurá-la em lixões até encontrá-la.

Entretanto, Holmes afirma que algo ainda está faltando e, após um instante, deduz que é o celular da vítima. Sherlock envia uma mensagem de texto para o número que está na identificação da mala, pois acredita que o celular está com o assassino e também crê que o *serial killer* é alguém que pode abordar e perseguir as vítimas sem levantar qualquer suspeita: um taxista. Sherlock e John se deparam com a polícia em seu apartamento, na qual todos estão fingindo estar procurando drogas, mas na verdade Lestrade estava buscando a mala que o detetive encontrou. Em seguida eles descobrem que Rachel é o nome da filha da vítima que morreu há catorze anos. Após um momento de reflexão, Sherlock percebe que a mulher assassinada não esqueceu ou perdeu o telefone, mas o deixou de propósito com o seu assassino e como ela não possuía nenhum *laptop*, o que escreveu no chão era a senha para a conta de seu smartphone, assim a polícia poderia ativar o GPS e descobrir a localização do *serial killer*. Enquanto isso o taxista chega ao apartamento de Sherlock e envia uma mensagem para ele de um celular rosa.

Ao ver o taxista, Holmes sai do apartamento e o segue sem falar nada a ninguém. Do lado de fora, o taxista confessa os assassinatos, mas adverte que se Sherlock chamar a polícia naquele momento ele se renderá, mas nunca revelará como suas vítimas morreram. Os dois entram no taxi e o assassino diz que conhece Sherlock Holmes. Enquanto vão para um prédio de uma escola vazia, John descobre a localização do telefone da vítima e corre em direção a eles. Ao chegar à escola o taxista desafia Holmes, colocando dois frascos em cima da mesa, na qual cada frasco contém uma pílula e explica que uma é inofensiva e a outra é um veneno mortal. Quando Sherlock seleciona a pílula que ele deduz ser a correta, o taxista promete que vai engolir a outra ao mesmo tempo, e então eles descobrirão qual dos dois é o “gênio”. O assassino se gaba de que ele já ganhou este jogo quatro vezes e garante que não é questão de sorte ou azar, mas sim de confiança e inteligência. Enquanto conversam, o taxista diz que um homem está patrocinando as mortes e cada vez que ele sai vivo, uma quantia em dinheiro é enviada aos seus filhos. O assassino afirma que possui um aneurisma no coração e que quando morrer, não terá nada para deixar aos seus filhos. Sendo assim, ele não tem nada a perder.

O taxista zomba de Sherlock e diz para ele escolher uma pílula novamente, provando assim que ele possui uma inteligência realmente superior. Holmes, querendo desvendar o impasse, seleciona a pílula mais uma vez e os dois ficam prontos para tomar seus comprimidos. Enquanto isso, John está procurando Sherlock no prédio ao lado e vê pela janela o que está acontecendo. Watson atira no assassino e o acerta no peito. Sherlock pergunta o nome do patrocinador das mortes para o corpo

caído no chão. Antes de morrer o assassino grita “Moriarty”.

3 | O CONTRASTE DAS CORES

A fragilidade dos gênios, John, é que eles precisam de uma audiência (BBC, 2010, s.p).³

No século XIX, o hábito da leitura era, em geral, considerado primordial para o enriquecimento intelectual e também para o lazer das pessoas— assim como ainda hoje o é. Como explica Massi (2011, p.7), atualmente, com o advento tecnológico, a leitura passou a ser mais rápida e mais curta, e o uso de imagens tornou-se a forma mais acessível de comunicação. Antigamente, o romance policial era mais caracterizado como fantástico e surreal. O mistério absurdo ganha graça ao ser desvendado racionalmente, liberando o espírito de quem o lê e trazendo à tona o reflexo de uma sociedade corrompida e antiética. Cada elemento fazia parte de uma dedução lógica, e esse poder científico era guiado pela investigação. A leitura de clássicos, que um dia foi tão valorizada, tornou-se algo forçado e obrigatório, porém a sua importância é atemporal e essencial para a formação da criticidade dos sujeitos, pois quanto mais você ler, maior será sua visão de mundo. Assim sendo, com o incremento da tecnologia a seu favor, a literatura precisou se adaptar e muito ainda precisa fazer na contemporaneidade para se adaptar e se reinventar se quiser alcançar as novas gerações, que, dessa maneira, deixaram de buscar prazer nas leituras tradicionais.

Partindo deste pressuposto, como já apresentado, foi feita uma análise comparativa entre o clássico da literatura policial (*Um estudo em vermelho*) e uma de suas adaptações para a TV. A série se manteve fiel ao conteúdo temático, ao estilo e a estrutura característicos de um romance policial, como define Todorov (1970, p.100); ou seja, é composto pelo criminoso, a vítima e o detetive, que só existem um em função do outro. A vítima deste gênero deve ser assassinada, e isto é o que ocorre tanto na obra quanto no episódio, pois como afirma Lins (1947, p.19), “o verdadeiro núcleo do romance policial está no assassinato, que tem além de tudo o privilégio de colocar o leitor diante do mistério da morte, aquele que mais excita inquieta e apavora a natureza humana”.

Socialmente, as mudanças encontradas se referem ao motivo dos crimes. No livro, a causa está ligada à paixão, porque o assassino mantinha uma relação sentimental com a vítima. Já na adaptação, o *serial killer* é motivado pela sedução decorrente do dinheiro. Segundo Lins (1947, p.14) nem o criminoso e nem o policial (ou detetive) devem ser criaturas banais ou mesquinhas, assim, no seriado, o assassino perde sua performance por agir de forma gananciosa.

Como fundamenta Massi:

3. “That’s the frailty of genius, John. It needs an audience”. (Tradução nossa).

Nos romances policiais em que o sujeito criminoso foi manipulado pela paixão da vingança, por exemplo, um crime anterior a narrativa principal foi a causadora da manipulação. O criminoso, portanto, foi manipulado por tentação, uma vez que o destinator-manipulador provocou-o com o assassinato de alguém importante para ele, fazendo com que o criminoso queira cometer o crime para provar sua competência, em reação à provocação recebida. Quando, por sua vez, o criminoso busca uma recompensa positiva a partir do crime, por exemplo, uma herança a ser recebida, ele é manipulado por sedução, já que quer realizar o assassinato (MASSI, 2011, p. 28).

E esse assassinato acontece na série porque a história precisava de uma continuidade, na qual o patrocinador dos assassinatos é o enigma a ser desvendado nos próximos episódios.

Outro fator social nítido no episódio em questão é o papel da mulher na sociedade. Na obra, a mulher não possui um destaque importante; na verdade, ela é apenas o motivo de toda a trama. Entretanto, percebe-se uma participação feminina mais ativa no seriado. Em *Sherlock*, um dos dois detetives (que no livro são representados por homens) é vivido por uma mulher negra. Mostrando assim a ascensão do sexo feminino no espaço que antigamente era dominado pelo homem, que era a profissão de detetive.

Por fim, um aspecto bastante relevante é a importância do telespectador/leitor na construção da narrativa. O leitor atual, na concepção de Massi (2011, p. 61), não possui curiosidade literária, mas procura conhecer a história através de imagens e sons, o que é encontrado em abundância na série de TV. Com esta conexão entre ficção e realidade, o indivíduo se imagina como um personagem real dentro da narrativa que está sendo apresentada.

O segundo foco da nossa pesquisa gira em torno dos fatores temporais. A primeira grande diferença entre *Um estudo em vermelho* e “Um estudo em rosa” é a época em que ambas ocorrem. Como já explicado, o romance situa-se no ano de 1886 e a série de TV se passa em 2010. O romance policial é, como afirma Albuquerque (1973, p. 76), um romance da atualidade que retrata a época em que é escrito. Foi assim com Edgar Allan Poe, com Émile Gaboriau, com Arthur Conan Doyle e com todos os outros. Assim, a série ajustou-se ao contexto do século XXI. Como explica Fiorin:

A constelação tipológica que constitui o gênero é social. Varia, por tanto, de época para época. O que numa época era considerado discurso científico pode não ser mais classificado assim. Os critérios de classificação pertencem a natureza da linguagem. Os gêneros são arranjos que dependem de fatores sociais, ou seja, dos efeitos de sentido valorizados num certo domínio por uma dada formação social (FIORIN, 1990, p. 97).

Com essa mudança de cenário, anexou-se, é claro, o advento da tecnologia. Holmes utiliza esta ferramenta para trabalhar e desvendar seus casos. Adaptando-se ao ambiente urbano e vivendo de acordo com os valores regidos pela contemporaneidade. Na série de TV, o detetive possui um *blog* no qual publica suas teorias e pesquisas, usufrui do celular constantemente, desvenda o caso em

questão utilizando computadores, *tablets* e GPS. Vivendo em pleno século XXI e em uma grande capital seria quase impossível não representar a importância dos artefatos tecnológicos, como explica Benjamin (1989, p. 41) o conteúdo social inicial da narrativa policial é a supressão dos traços dos indivíduos na grande cidade.

Outro ponto controverso entre os dois é a naturalidade com que assuntos ainda considerados tabus são livremente abordados na série, como a homossexualidade, na qual Holmes e Watson são interpretados como se fossem um casal por alguns personagens. Hoje em dia, questões de gênero são amplamente discutidos uma vez que, como afirma Massi (2011, p. 60), o leitor deve se identificar com os personagens e reconhecer os valores, costumes e hábitos da sociedade em que vivem.

O último aspecto analisado foi a religião. A doutrina de Joseph Smith foi criada em 1830, nos Estados Unidos. Em 1986, os Santos dos Últimos Dias poderiam ser considerados ainda uma religião nova com apenas 56 anos. Com a massa cristã que existia em todo o mundo, a doutrina mórmon sofreu com difamações e preconceitos vindos de várias partes do planeta. Conan Doyle como médico e cristão, pode muito bem ter usado seu olhar cético sobre essa nova religião, além dos boatos que provavelmente haviam sobre a religião mórmon na época e, com isso, construiu o pano de fundo da primeira aventura do seu detetive.

Comparando a obra juntamente com o episódio, nota-se um desvio abrupto no enredo do roteiro, uma vez que, em *Um estudo em vermelho*, o assassinato tem como ponto de partida questões religiosas, como já foi mencionado anteriormente. Na adaptação feita pela BBC não existe nenhuma relação com a fé que justifique os assassinatos, ao contrário, tem-se a construção de uma narrativa que traz um estímulo para que haja outro desenlace no mistério a ser descoberto pelo detetive, no caso, o Moriarty surge como complemento para a trama e a sua continuidade.

Acreditamos que esta mudança ocorreu devido à polêmica proporcionada pela obra ao ser publicada, pois falar de religião e literatura traz à tona uma gama de questões envolvendo a relação entre ética e liberdade, entre realidade e ficção, e/ou entre essência e aparência. Os mórmons se sentiram (e, ao que parece, ainda se sentem) injuriados pela forma como Conan Doyle os representou em sua trama. A relação humana só é possível entre aqueles que se constituem mutuamente, ou seja, de forma dialógica, quando o valor de um é definido e reconhecido pelo valor do outro.

Discutir religião pode agredir valores essenciais que, de certa forma, constroem uma comunidade, não importando o tempo, os preceitos ou a cultura da religião. Religião é algo subjetivo, assim como cultura, algo não definido, que vem de cada um e que deve ser respeitado. Como afirma Durkheim:

A religião é uma coisa eminentemente social. As representações religiosas são representações coletivas que exprimem realidades coletivas; os ritos são maneiras de agir que nascem no seio dos grupos reunidos e que são destinados a suscitar, a manter ou refazer certos estados mentais desses grupos. Mas então, se as categorias são de origem religiosa, elas devem participar da natureza comum

a todos os fatos religiosos: elas também devem ser coisas sociais, produtos do pensamento coletivo. (DURKHEIM, 1983, p. 212).

Entretanto, o escritor sente que detém um poder condicionante que lhe proporciona a liberdade de abordar fatos culturais e religiosos, não levando em consideração o senso comum e se agarrando em uma justificativa de liberdade crítica. Ou seja, ele se sente isento da obrigação de seguir valores morais, como é o caso de Arthur Conan Doyle ao escrever sobre os mórmons.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O que você faz neste mundo é uma questão irrelevante”, respondeu meu companheiro, com amargura. “A questão é, o que você pode fazer para as pessoas acreditarem no que você fez?” (CONAN DOYLE, 2009, p. 68).⁴

Com isto, concluímos que as adaptações foram necessárias para acompanhar o mundo atual seguindo os reflexos da sociedade em que é retratado, mas também é fundamental destacar a importância da mudança do fator religioso nos dois enredos. A religião é comumente encontrada em várias obras literárias por conta dos simbolismos e interpretações que vão divergindo a partir do ponto de vista do leitor. Mas o romance policial clássico nada contra essa corrente, pois este gênero trabalha com a realidade, as provas reais, a ciência. As únicas interpretações são as que procuram entender como o crime ocorreu e o seu motivo, ou seja, as deduções, e aí pode-se encaixar o que é plausível ou não, assim como o próprio Sherlock Holmes afirma ao dizer “quando você elimina o impossível, o que sobra, mesmo que improvável, deve ser a verdade” (CONAN DOYLE, 2009, p. 96).

REFERÊNCIAS

BBC. *Sherlock: A Study in Pink*. (Episódio). Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/b00t8wp0>>. Acesso em: 16 maio 2015.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CONAN DOYLE, Arthur, I. *The Complete Sherlock Holmes*. Nova York: Barnes & Noble, 2009.

DURKHEIM, E. *As regras do método sociológico*. 13. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

FIORIN, José Luiz. Sobre a tipologia dos discursos. In: *Significação: revista brasileira de semiótica*. São Paulo, n.8/9, out. 1990. p. 91-98.

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde – Serviço de Documentação, 1947.

4. “What you do in this world is a matter of no consequence,” returned my companion, bitterly. “The question is, what can you make people believe that you have done?” (Tradução nossa)

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de. *Os maiores detetives de todos os tempos: o herói na evolução da estória policial (ensaio)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

“O IMPORTANTE PARA O TRABALHADOR É SABER DO SEU VALOR”: ESCRITAS DE SI COMO INSTRUMENTOS DE RESSIGNIFICAÇÃO DA SUBJETIVIDADE DE ESTUDANTES-TRABALHADORES

Patricia Horta

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro - RJ
Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia de São Paulo
Sertãozinho - SP

Lívia Bocalon Pires de Moraes

Universidade Federal de São Carlos
São Carlos - SP
E.E. Maria Conceição Rodrigues Silva Magon
Sertãozinho - SP

RESUMO: O presente trabalho relata e analisa uma experiência poético-sociológica desenvolvida na disciplina de Sociologia para o Ensino Médio na de Educação de Jovens e Adultos (EJA), em duas escolas públicas da cidade de Sertãozinho (SP). A partir do tema “Trabalho” e da análise do poema “O operário em construção”, de Vinicius de Moraes, os estudantes foram estimulados a produzir seus próprios textos poéticos, de forma a exprimir criticamente, em linguagem estética, as vivências dos trabalhadores na sociedade contemporânea. A experiência resultou em textos poéticos autobiográficos, um tipo de *escrita de si*, que além de colaborar com a compreensão dos conceitos abordados pela disciplina, promoveu a reflexão sobre o *eu*

trabalhador. Desse modo, a *escrita de si* tornou-se instrumento de mudança subjetiva no processo de ressignificação da existência dos estudantes-trabalhadores.

“WHAT MATTERS TO THE WORKER IS THE KNOWING OF HIS VALUE”: SELF-WRITING AS INSTRUMENT OF RESSIGNIFICATION OF STUDENTS-WORKERS’ SUBJECTIVITIES

ABSTRACT: The present work reports and analyzes a poetic-sociological experience developed in the discipline of Sociology for Secondary Education in the modality of Youth and Adult Education (EJA), in two public schools in the city of Sertãozinho (SP). From the theme “Work” and the analysis of the poem “The Worker in Construction”, by Vinicius de Moraes, the students were stimulated to produce their own poetic texts, in order to critically express, in aesthetic language, the workers’ experiences in the contemporary society. The experience resulted in autobiographical poetic texts, a type of self-writing that, in addition to collaborating with the understanding of the concepts approached by the discipline, it promoted the reflection about the “I worker”. In this way, self-writing became an instrument of subjective change in the process of re-signification of the student-workers existence.

apresento-me
tenho duas pernas
dois braços
cabeça e tronco
caminho na posição ereta
sou parecido com milhares de milhões

não sei por que me confundem tantas vezes
com um cão um verme um macaco um porco
(Boaventura de Sousa Santos)

1 | A PROPOSTA

A atividade foi desenvolvida com duas turmas de ensino médio na modalidade de Educação de Jovens e Adultos (EJA), na cidade de Sertãozinho, localizada na região de Ribeirão Preto, interior do estado de São Paulo. Em 2015, com uma turma do curso técnico integrado em Mecânica do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP); e em 2017, na Escola Estadual Profa. Maria Conceição Rodrigues Silva Magon. De maneira geral, as turmas, ambas noturnas, eram constituídas de estudantes trabalhadores, entre 20 e 35 anos.

Nas duas turmas, como fechamento do tema “Trabalho” (que engloba os conceitos de trabalho, modos de produção, divisão do trabalho, mercadoria, classe social, alienação, mais-valia, fetichismo, luta de classes, emprego, desemprego e subemprego) foi feita a leitura coletiva e a interpretação do poema “O operário em construção”, de Vinicius de Moraes. No poema, encontram-se, em linguagem poética, as discussões teóricas feitas na disciplina, proporcionando aos alunos a oportunidade de voltar a refletir sobre o tema, bem como incorporar novos sentidos às suas reflexões, sobretudo através da identificação de si mesmos, de familiares e amigos com o protagonista da história.

Assim, propôs-se que cada estudante elaborasse, com base no poema e nas reflexões feitas em aula sobre o tema “Trabalho”, um texto poético que expressasse criticamente as vivências dos trabalhadores na sociedade contemporânea. O intuito dessa atividade foi aprofundar o contato dos estudantes com a linguagem poética e o diálogo entre esta e a sociologia. Além disso, a proposta tinha por finalidade promover um processo de raciocínio e produção autônoma de conhecimento pelos alunos, utilizando um recurso diverso da análise científica, normalmente expressa em forma de texto dissertativo.

Com o auxílio da professora, cada aluno estabeleceu os encadeamentos entre o conteúdo visto na disciplina e o poema interpretado, e foi construindo de forma independente sua própria narrativa, por vezes enfrentando muitas dificuldades, provenientes da falta de experiência em expressar-se na linguagem poética. Como

demonstrará a análise, os estudantes apropriaram-se, nesse exercício, de suas práticas cotidianas de trabalho, ressignificando sua profissão, rotina, e relações sociais que permeiam essas atividades, e fizeram-no também em relação à própria proposta de escrita, declarando por vezes: “Olha professora, sou um poeta! Você vai ler minha poesia para os alunos quando for dar esse trabalho ano que vem?”

2 | SOCIOLOGIA E LITERATURA NA EJA - ENSINO MÉDIO

O Ensino Médio, etapa final da educação básica, pode ser entendido como uma passagem crucial na formação do indivíduo, cabendo a este momento formativo promover o aprimoramento do educando como ser humano por meio de sua formação ética, do desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico (BRASIL, 1996). Concerne ao Ensino Médio, também, a orientação básica para a integração dos estudantes ao mundo do trabalho, por meio das competências que garantam seu aprimoramento profissional e possibilitem que acompanhem as mudanças características da produção contemporânea (BRASIL, 2002).

Esta etapa de ensino assume peculiaridades quando exercida na modalidade de Educação de Jovens e Adultos (EJA), atendendo àqueles que, por diversas razões, não puderam concluir os estudos na época adequada, resgatando um direito constitucional historicamente negado a esta população cultural e socialmente distinta. (ROCHA, 2012).

Com vistas a esse resgate, a disciplina de Sociologia promove a desconstrução de modos de pensar arraigados, mantidos ao longo da vida pelos estudantes, sem reflexão crítica. Realiza a desnaturalização de concepções prévias, sustentadas em argumentos que perdem de vista a historicidade dos fenômenos sociais. A disciplina também contribui para que o aluno empreenda o estranhamento de sua realidade próxima, tornando o trivial e o “normal” objetos de estudo científico, problematizando-os. Colabora com a descoberta, pelo estudante, de que participa de uma rede de relações, cujo sentido se renova, conforme desenvolve uma nova postura cognitiva (BRASIL, 2006).

Assim como o ensino de Sociologia, o ensino de Literatura no Ensino Médio está relacionado ao aprimoramento do educando, ao desenvolvimento de sua autonomia intelectual e de seu pensamento crítico (BRASIL, 2006). As Orientações Curriculares Nacionais (OCNs) para essa etapa da Educação Básica compreendem que o ensino de arte, em especial de literatura: “rompe com a hegemonia do trabalho alienado (aquele que é executado pelo trabalhador sem nele ver outra finalidade senão proporcionar o lucro ao dono dos modos de produção), do trabalho-dor. Nesse mundo dominado pela mercadoria, colocam-se as artes (...) como meio de educação da sensibilidade; como meio de atingir um conhecimento tão importante quanto o científico – embora se faça por outros caminhos; como meio de pôr em questão (fazendo-se crítica, pois) o que parece ser ocorrência/decorrência natural; como meio

de transcender o simplesmente dado, mediante o gozo da liberdade que só a fruição estética permite; como meio de acesso a um conhecimento que objetivamente não se pode mensurar; como meio, sobretudo, de humanização do homem coisificado (...)” (BRASIL, 2006).

Muito embora as OCNs, no que concerne ao ensino de Literatura, preocupem-se exclusivamente com a formação do leitor, deixando de lado uma possível abordagem da formação do escritor, podemos ampliar esse sentido de ensino de Literatura, considerando também a produção textual de intenção literária dos estudantes.

Por meio do trabalho pedagógico com os conceitos de trabalho e com a produção artístico-literária, os alunos da EJA puderam compreender-se enquanto trabalhadores a partir de novos referenciais, analisando sociológica e artisticamente sua história de vida, e concebendo-se como seres sociais, que mutuamente influenciam e são influenciados pelo contexto histórico, econômico e social de que fazem parte. Nesse processo, ressignificam as próprias vivências, tornando-se agentes construtores de seu conhecimento.

3 | ESCRITAS DE SI COMO ZEITGEIST CONTEMPORÂNEO

Chama a atenção no resultado da atividade o fato de diversos estudantes terem optado por narrar aspectos de sua própria experiência para elaborar a reflexão sobre o poema “O operário em construção”. Pode-se inscrever essa escolha numa tendência geral da contemporaneidade ao discurso autobiográfico, revelado em uma proliferação das escritas de si (KLINGER, 2012), como: autobiografias, autoficções, memórias, como também em manifestações não deliberadamente artísticas: perfis em redes sociais, *selfies*, atualizações de *status* (WhatsApp) ou de “história” (Facebook, Instagram, Snapchat).

Por um lado, a experiência midiática e tecnológica contemporânea suporta a “espetacularização do sujeito” pós-moderno (KLINGER, 2012). Por outro lado, porém, e de maneira complementar, ela permite uma construção da própria subjetividade, de forma a democratizar o papel da autoria. Os papéis bem definidos de autor e leitor, que vigoraram no século XIX e no início do século XX, e que resultavam de uma construção burguesa da posição do intelectual na sociedade, são cada vez mais diluídos diante de uma crescente “crise de representatividade” (KLINGER, 2012) e de uma apropriação por parte das massas dos recursos tecnológicos da autoexpressão.

Nesse contexto, Diana Klinger identifica as escritas de si na expressão ficcional contemporânea como um “clima da época”, um *Zeitgeist* (KLINGER, 2012. p. 19). Portanto, a escolha desses estudantes de interpretar o texto por meio de uma escrita de si corresponde a uma tendência geral de seu tempo, que permite que sujeitos historicamente excluídos possam ascender à posição de autores e, a partir desse espaço autoral, desenvolver o pensamento crítico e reflexivo proposto na atividade.

4 | A ESCRITA DE SI COMO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE DO EU TRABALHADOR

O que destacamos na abordagem dos textos produzidos pelos estudantes é a produção de sentido por meio da escrita de si, isto é, a expressão da compreensão dos conceitos desenvolvidos na disciplina de Sociologia por meio de uma construção imaginária do eu trabalhador.

Essa construção é, necessariamente, tida por ficcional, uma vez que, na escritura autobiográfica, “não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010. p. 55). A escritura autobiográfica é pautada numa “divergência de identidade” (STAROBINSKI, 1974; apud: ARFUCH, 2010. p. 55), isto é, num relato indecível entre a verdade (auto)referencial e a construção imaginária de si. Assim, a análise do texto biográfico deve levar em consideração o resultado desse movimento oscilante entre a escolha estética de determinados referentes e a criação ficcional.

Portanto, nas análises dos poemas do *corpus* deste trabalho, não importa a verdade dos fatos, mas as estratégias de autorrepresentação. Das várias estratégias reconhecidas, duas direcionam nosso interesse, pois melhor representam essa oscilação entre referente e ficção, típica da escrita autobiográfica: a de elaboração da identidade (de cunho referencial) e a da construção do eu (de cunho ficcional).

Na elaboração de sua identidade como eu trabalhador, os estudantes utilizaram diversos elementos de origem referencial que são modelares na identificação da pessoa trabalhadora. Nesse sentido, destaca-se a ideia de levantar-se cedo e suas metáforas, como o café e o galo: POEMA 1 - “Antes do sol nascer / já estou eu e minha esposa / Maria prepara o café e já faz a mesa”; POEMA 2 - “O cheirinho de café / Me desperta” ; POEMA 3 - “Eu levanto cedo e vou trabalhar”; POEMA 4 - “O galo canta é hora de levantar”; POEMA 5 - “Disposição de quem acorda cedo”.

De maneira geral, os poemas analisados estruturam-se na forma narrativa, representando um dia de trabalho. Por isso, as referências ao acordar cedo encontram-se na abertura de quase todos os poemas. Na sequência, os autores lançam mão de outros elementos identitários, como a vestimenta de trabalho: POEMA 1 - “Ponho meu chapéu e minha calça jeans / E a bota que me acompanha há anos”; POEMA 3 - “Coloco uma velha calça jeans / Um calçado bico de ferro / E um uniforme que não pode faltar”. Também o instrumento de trabalho tem função identitária, como: POEMA 1 - “E monto no trator”; POEMA 4 - “E saí com o caminhão meio com pressa”.

Em alguns poemas, a profissão é nomeada e gera a criação de um campo semântico igualmente utilizado no processo de construção identitária. No POEMA 1, por exemplo, a profissão de fazendeiro é nomeada no título e justifica as atividades:

“Corto capim pros animais / Tiro leite das vacas / Trato do gado”. Já no POEMA 3, a profissão de manicure está relacionada a atividades que vão sustentar a argumentação de sua construção subjetiva, pois estão para além da descrição do trabalho dessa profissão: “A gente fala de tudo / da vida dela / da minha vida”. O POEMA 6, que se estrutura como uma trajetória de vida, nomeia profissões vivenciadas, por um lado, e desejadas, por outro, constituindo uma antítese entre passado e futuro, entre o ser que foi e o que se constrói no momento.

Esses elementos funcionam como recursos retóricos na construção de uma imagem de si e de uma narrativa de vida, que é sustentada pela dicotomia entre a vivência da exploração e uma dimensão ontológica do trabalho. O acordar cedo, o uniforme de trabalho, o uso do instrumento são elementos que implicam disposição para o trabalho e prazer do autorreconhecimento, mas também imposição e supressão da liberdade de escolha. Eles colaboram com o argumento central, que é a elaboração da subjetividade como trabalhador, e essa dicotomia implícita desdobra-se em dois níveis de construção: o da desilusão e o da ressignificação.

O primeiro nível pode ser exemplificado com o POEMA 1, no qual o argumento central aparece na última estrofe: “Gosto da vida que levo / Levo a vida que gosto / Mas só de pensar / Que nada disso é meu / Fico triste e melancólico”. O poema é estruturado para criar uma representação da subjetividade que encontra no trabalho a sua autoconstrução e autorrealização. No entanto, os dois últimos versos, de forte efeito poético, realçam o não acesso ao produto de seu trabalho, que seria apropriado pelo dono da fazenda.

O POEMA 5 é estruturado em sentido inverso. A referência à exploração é inserida na primeira parte da narrativa (“O patrão nem sempre reconhece o esforço / Sempre cobrando, exigindo, nada tá bom”), entrando em contraste imediato com a disposição para trabalhar presente nos primeiros versos. A conclusão do poema é instigante: “Por isso, o importante para o trabalhador / É saber do seu valor, dentro do coração / Independente do que pensa o ingrato patrão”. A proposta é de construção de uma subjetividade de pensamento independente. Diante de uma realidade insuperável de exploração, o sujeito preserva seu estar no mundo e sua autorrealização pela consciência da importância de seu trabalho e, por extensão, da consciência de si.

Esses dois poemas compartilham a visão de que a exploração do trabalho é uma realidade tácita, que é impossível ou muito difícil de ser superada.

Outros poemas analisados, porém, propõem uma ressignificação da relação com o trabalho. O POEMA 6, como mencionamos, é estruturado pelo contraste entre passado (subjetividade anterior de trabalhador explorado) e presente (subjetividade em construção de trabalhador com dignidade). A exposição da exploração no poema já implica a determinação de superá-la, implícita na interrogação indicadora da tomada de consciência: “Mas certo dia pensei: Por que ser rejeitado, humilhado, explorado?” E a conclusão indica o processo de ressignificação dessa subjetividade

por meio da mudança de profissão: “Penso até em fazer faculdade / Mudar minha realidade. / Talvez ser doutor, ator. / Melhor, educador”.

Já no POEMA3, não há referência explícita à exploração do trabalho, uma vez que a relação entre a trabalhadora e suas clientes, elevadas ao patamar de amigas (“hoje eu fui trabalhar na casa da minha amiga”) é diferente da dos trabalhadores vinculados às empresas, de modo geral. Mas há um importante processo de resignificação do papel do trabalhador, construído a partir da descrição das atividades realizadas ao longo do dia de trabalho narrado no poema: “A gente fala de tudo / da vida dela / da minha vida / fala da falta de emprego / do marido que bebe muito / da filha que não estuda”. São atividades que não estão diretamente relacionadas à profissão de manicure, nomeada no poema, mas são intrínsecas à vivência da trabalhadora representada. Após o argumento final (“ela [a cliente-amiga] estava triste porque tinha ficado doente / a gente falou muito e ela ficou bem), ocorre a aproximação em importância do trabalho operacional de manicure do trabalho especializado da psicóloga, operando-se, no plano do texto, uma suspensão da divisão do trabalho.

Dessa maneira, observamos que as escritas de si elaboradas nesses poemas passam pelo movimento de busca da compreensão de si e de seu trabalho no mundo, por meio da mobilização de elementos identitários, e culmina na consciência (mais ou menos explícita) da exploração. Mas o seu resultado é um processo resignificação da sua subjetividade, seja pela consciência do que lhe falta, seja na produção de um novo sentido para o seu ser no mundo.

5 | CONCLUSÃO

Segundo o educador Dermeval Saviani: “(...) a essência humana é produzida pelos próprios homens. O que o homem é, é-o pelo trabalho. A essência do homem é um feito humano. É um trabalho que se desenvolve, se aprofunda e se complexifica ao longo do tempo: é um processo histórico” (SAVIANI, 2007, p. 154).

Essa compreensão explicita-se nas escritas de si poéticas construídas espontaneamente pelos estudantes, na escolha por utilizarem a atividade como forma de representação de suas vivências diárias, seus anseios, angústias, projetos e sonhos vinculados ao trabalho, manifesto enquanto relação de emprego. Por meio do recurso da poesia autobiográfica, estes trabalhadores-estudantes puderam refletir criticamente sobre suas relações de trabalho, colocando-se na qualidade de sujeitos da ação, destacando seus conhecimentos, habilidades e práticas como necessários e importantes, em um movimento de apropriação dos sentidos de seu trabalho, valorizando-o para além da dimensão econômica, e, conseqüentemente, afirmando seu valor como trabalhadores detentores de um saber.

6 | POEMAS

Poema 1

A esperança de um fazendeiro

Moro longe da cidade
Aqui é tudo tranquilo
Mas mesmo assim
não escapo do cansaço

Antes do sol nascer
Já estou eu e minha esposa
Maria prepara o café e já faz a mesa
Enquanto eu estou me preparando
Pra ir cuidar da fazenda

Ponho meu chapéu e minha calça jeans
E a bota que me acompanha há anos
E monto no trator

Saio pela fazenda
Corto capim pros animais
Tiro leite das vacas
Trato do gado

E assim de segunda a segunda
Faça chuva ou faça sol

Gosto da vida que levo
Levo a vida que gosto
Mas só de pensar
Que nada disso é meu
Fico triste e melancólico

Poema 2

O cheirinho de café
Me desperta
Um dia a mais,
Mil planos e
uma vontade constante
de descobrir ,

de explorar ,
de aprender.
Uma inquietude constante
procuro sempre pelo que perdi,
pelo que não fiz,
pelo que não encontrei
para aplacar essa sede que sinto
pelo que não experimentei.
Quero que o tempo passe devagar,
Tranquilo,
para dar tempo de aprender um pouco
dos vários assuntos
que compõem a minha curiosidade,
minha inquietude
e o dia vai passando
e eu
avidamente,
desesperadamente correndo atrás do tempo que
perdi...

Poema 3

O meu dia é bom

Eu levanto cedo e vou
trabalhar
eu gosto do meu trabalho
eu sou manicure, faço unhas
eu gosto muito.

A gente fala de tudo
da vida dela
da minha vida

fala da falta de emprego
do marido que bebe muito
da filha que não estuda

hoje eu fui trabalhar na casa da minha amiga
ela estava triste porque tinha ficado doente.
a gente falou muito e ela ficou bem.
Graças a Deus
deu tudo certo.

Acho que sou meio psicóloga também.

Poema 4

O galo canta é hora de levantar
O despertador travou e não para de tocar
É segundona de novo
Então começo a me arrumar.
Coloco uma velha calça jeans
Um calçado bico de ferro
E um uniforme que não pode faltar.
Bom, deixa eu ir então.
Chego no ambiente.
Passo meu dedo na máquina de registro.
E por ali mesmo eu fico.
Logo vem um homem de cara fechada
Quase ninguém o reconhece
Ele é mais conhecido como...
As ordens são passadas
E as regras têm que ser cumpridas
Aqui é proibido usar celular
Mas eu preciso dele em meu dia-a-dia
Vivo uma fase que nem eu mesmo acredito
Dando muito prejuízo.
Mas eu preciso deste serviço.
Tô de experiência e é minha quinta chance este mês.
Tem gente me perguntando
Willian, o que é que você fez?
O dia está só começando
E eu tinha muitas entregas pra fazer
Saí com o caminhão meio com pressa
Tentando reaver o tempo perdido
Ao me aproximar de um balão
Ouvi um grito
Uma moça correu, entrando na frente do caminhão
Dei uma freada brusca
Os materiais caíram no chão
A moça me agradeceu e disse
Que já havia terminado sua casa
De tanto material que eu deixara cair
Quando fazia aquele balão.

Bom, já deu pra ver
Qual a minha profissão
Estou à procura de um emprego
Quem puder ajudar, agradeço
Por me ouvir e pela atenção.

Poema 5

Disposição de quem acorda cedo
Mochila nas costas, lá vou eu
Começar mais um dia de trabalho.
O patrão nem sempre reconhece o esforço
Sempre cobrando, exigindo, nada tá bom.
Se eu pudesse dizer tudo o que penso
Acho que nessa folha não caberia
Mas principalmente, diria do meu valor.
Faça chuva, faça sol, não deixo na mão
Numa sociedade cada vez mais consumista
Onde é mais importante ter do que ser
Difícilmente essas palavras mudariam a situação.
Por isso, o importante para o trabalhador
É saber do seu valor, dentro do coração
Independente do que pensa o ingrato patrão.

Poema 6

Já fui sorveteiro, soldador, e hoje sou porteiro.
Deixei a escola cedo, igual muitos brasileiros.
Passei dificuldades,
Hoje sou guerreiro.
Mas certo dia pensei:
Por que ser rejeitado, humilhado, explorado?
Estava alienado.
Ganhei uma nova oportunidade.
De estudar no instituto federal.
Estou com moral.
Penso até um fazer faculdade.
Mudar minha realidade.
Talvez ser doutor, ator.
Melhor, educador.
Sonhar faz parte.
Pra ter mais dignidade.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: Dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação: Secretaria de Educação Básica. *Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (OCN) Ciências humanas e suas tecnologias*. Volume 3. Brasília: MEC-SEB, 2006. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_03_internet.pdf> Acesso em: 14 de abril de 2010.

BRASIL. Ministério da Educação: Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN+)*. Brasília: MEC, 2002. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/blegais.pdf>> Acesso em: 14 de abril de 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. Resolução CNE/CEB nº 1, de 05 de Julho de 2000. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação de Jovens e Adultos. Brasília: MEC, 2000. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CEB012000.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2013.

FRIGOTTO, G. Dermeval Saviani e a centralidade ontológica do trabalho na formação do “homem novo”, artífice da sociedade socialista. **Interface: comunicação, saúde e educação**. v.21, n. 62, p. 509-519, 2017.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 3.ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

“CANTA, POETA, A LIBERDADE, - CANTA”: A VOZ POÉTICA AFRO-BRASILEIRA DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Juliana Carvalho de Araujo de Barros

(UNIP, Brasília, DF)

Professora de Literatura na UNIP/DF. Graduada e Licenciada em Letras (UERJ), Mestre em Literatura Brasileira (UERJ), Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária (UERJ).
Contato: jucarvalho0301@gmail.com.

RESUMO: A poeta maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917) é conhecida – ainda em um restrito círculo acadêmico – como uma das primeiras escritoras brasileiras. No entanto, mesmo a dona de uma voz tão ativa já no século XIX, foi silenciada e apagada das historiografias literárias brasileiras por mais de um século. Com Firmina, testemunhamos a mulher brasileira como um ser político. Dessa forma, pretendemos abordar as formas de resistência em sua obra poética, ainda muito pouco estudada e editada. Questionamos: por que, hoje, no século XXI, continua tão pouco lida, editada e estudada? Seu livro “Cantos à beira-mar” teve sua última edição em 1976. A quem ainda interessa esse silêncio em torno de um nome tão potente?

PALAVRAS-CHAVE: Maria Firmina dos Reis; Silenciamento; Poesia

“SING, POET, FREEDOM, - SING¹”: THE AFRO-BRAZILIAN POETIC VOICE OF MARIA FIRMINA DOS REIS

ABSTRACT: The poet from Maranhão Maria Firmina dos Reis (1825-1917) is known - still in a restricted academic circle - as one of the first female Brazilian writers. However, even the owner of a so active voice in the nineteenth century, was silenced and erased from Brazilian literary historiographies for more than a century. With Firmina, we witnessed the Brazilian woman as a political being. In this way, we intend to approach the forms of resistance in his poetic work, still very little studied and edited. We ask: why, in the 21st century, is it still so little read, edited and studied? His book “Sings by the Sea” had its last edition in 1976. To whom does this silence around such a powerful name still matter?

KEYWORDS: Maria Firmina dos Reis; Silencing; Poetry

1 | INTRODUÇÃO

A poeta maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917) é conhecida – ainda em um restrito círculo acadêmico – como uma das primeiras escritoras brasileiras; mais

1. Verso do poema “O meu desejo”, de Cantos à beira-mar, de Maria Firmina dos Reis (1871).

precisamente: *Úrsula* foi o primeiro romance brasileiro de autoria feminina e negra. De acordo com Luiza Lobo (1993), é também o romance inaugural da literatura afro-brasileira, em que o negro deixa de ser objeto do olhar do outro – este branco, escravocrata, elitizado – e passa ser ele mesmo sujeito da criação, registrando sua própria visão de mundo. Além disso, para reforçar o pioneirismo de Maria Firmina, ela foi a décima primeira mulher brasileira a publicar poesias². Em sua época, Firmina era mais conhecida como poeta, por publicar frequentemente nos periódicos maranhenses. Atualmente, quando lembrada, é como romancista, pelo ineditismo do romance *Úrsula*.

Publicou romances, contos, crônicas, poesias, charadas, colaborava com a imprensa local, foi compositora, recebeu o título público de mestra-régia; em 1881, fundou a primeira escola gratuita, mista e pública do Maranhão – o que foi um escândalo na época; sua contribuição social é extensa.

Toda manhã, [Maria Firmina dos Reis] subia em um carro de bois para dirigir-se a um barracão de propriedade de um senhor de engenho, onde lecionava para as filhas do proprietário. Levava consigo alguns alunos, outros se juntavam. Um empreendimento ousado para época. Uma antiga aluna, em depoimento de 1978, conta que a mestra era enérgica, falava baixo, não aplicava castigos corporais nem ralhava, aconselhava. Era estimada pelos alunos e pela população da vila. Reservada, mas acessível, toda passeata dos moradores de Guimarães parava em sua porta. Davam vivas, e ela agradecia com um discurso improvisado. (TELLES, 1997, pp. 411-2)

No entanto, dois anos e meio depois de iniciada tal empreitada, Firmina se viu obrigada a interrompê-la por pressão externa, a escola mista foi considerada um escândalo para os padrões conservadores vigentes. É importante sublinhar o que a atitude consciente e transgressora de Firmina representava, principalmente, para as meninas que ela incluía nas aulas, a possibilidade de participação social, de ter voz, de expandir os limites domésticos, uma vez que, naquele momento, a educação que recebiam se restringia ao bordado, às tarefas do lar, ao piano, já a leitura era restrita a poucas e tinha objetivos religiosos.

2 | CANTO PELA LIBERDADE

A voz de Firmina cantou o desejo de liberdade de grupos subjugados: as mulheres e os negros. Com o romance abolicionista *Úrsula*, publicado em 1859 – muito antes de “o pai dos escravos”, Castro Alves, lançar seu *Navio Negreiro* (1869) –, o livro de Firmina tematizou as violências do regime escravocrata sob o ponto de vista do negro. No entanto, mesmo a dona de uma voz tão ativa já no

2. As primeiras dez poetisas brasileiras são: Maria Clemência da Silveira Sampaio (1823), Delfina Benigna da Cunha (1834), Ildefonso Laura César (1844), Nísia Floresta (1849), Rita Barém de Mello (1855), Beatriz Francisca de Assis Brandão (1856), Rosa Paulina da Fonseca (1865), Adélia Josefina de Castro Fonseca (1866), Júlia Maria da Costa (1867), Clarinda da Costa Siqueira (1868). Dessa forma, vemos que a primeira poeta brasileira que publica seus versos surge apenas no século XIX, 48 anos antes de Maria Firmina publicar seus *Cantos à beira-mar* (1871).

século XIX, foi silenciada e apagada das historiografias literárias brasileiras – estas construídas por homens brancos e para homens brancos – por mais de um século, até José Nascimento Moraes Filho redescobri-la e publicar, em 1975, *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*. De acordo com Rafael Zin, em sua dissertação de mestrado sobre a trajetória intelectual de Maria Firmina,

Sílvio Romero (1943 [1888]), José Veríssimo (1981 [1916]), Ronald de Carvalho (1920), Nelson Werneck Sodré (1985 [1938]), Afrânio Coutinho (1986 [1959]), Antonio Candido (2000 [1959]) e Alfredo Bosi (1970), por exemplo, ignoram-na completamente. E mesmo um intelectual afrodescendente como Oswald de Camargo (1987), em sua coletânea *O negro escrito*, de suma importância para o resgate de escritores afro-brasileiros, não faz referência alguma a ela. Dentre outros expoentes da historiografia literária nacional, muitos fizeram o mesmo, à exceção de Sacramento Blake (1970 [1883-1902]), que foi contemporâneo da autora; Raimundo de Menezes (1978 [1969]), que soube da existência de Úrsula logo após seu ressurgimento e que acabou incluindo um verbete sobre a escritora na segunda edição de seu *Dicionário Literário Brasileiro*; e Wilson Martins (2010b [1979]), que no terceiro volume de sua monumental *História da Inteligência Brasileira*, apenas cita seu nome em uma linha. (ZIN, 2016, p. 28)

Com Firmina, testemunhamos a mulher brasileira como um ser político, na contramão do discurso hegemônico. Sua ausência nas historiografias canônicas é mais potente que muitos nomes nelas presentes, uma vez que o silenciamento da voz da escritora revela um projeto político de caráter sócio ideológico e histórico: a tentativa de manter a todo custo os privilégios de uma elite que buscava uma identidade nacional para o recém independente Brasil, baseada nos padrões e ideais eurocêntricos. O índio figurar como herói nacional nos romances indianistas não era uma ameaça, pois o nativo brasileiro era um exilado em seu próprio país desde a invasão portuguesa às suas terras, em 1500. Já o negro representava um perigo real, o negro estava presente, ele era a classe escravizada, violentada. Portanto, o romance romântico *Úrsula* (1859) era transgressor, ameaçava a ordem vigente. Uma mulher negra, escritora e abolicionista, acrescenta-se a isso o fato de ser pobre, professora e nordestina, de fato, era uma voz subversiva e poderia incomodar muitos poderosos, por isso deveria ser silenciada por trazer à tona temáticas perigosas para a conservação do *status quo* de uma sociedade escravocrata.

De acordo com Zahide Muzart, em “A questão do cânone”:

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. (MUZART, 1995, p. 90)

A importância e o pioneirismo de Maria Firmina dos Reis são inegáveis, no entanto, é ainda muito pouco estudada e editada. Questionamos: por que, ainda, no século XXI, continua tão pouco editada? Seu livro *Cantos à beira-mar* teve três edições apenas: em 1871, em 1976 e em 2017, essa última pela Academia Ludovicense de Letras (ALL). Por que seu nome não figura nos compêndios escolares e nas

historiografias literárias brasileiras? A quem ainda interessa esse silêncio em torno de um nome tão potente e vanguardista?

Autodidata, Firmina conquistou sua educação escolar em sua própria casa, como ela mesma nos conta em seu diário *Resumo de uma vida*:

De uma compleição débil e acanhada, eu não podia deixar de ser uma criatura frágil, tímida e, por consequência, melancólica: uma espécie de educação freirática veio dar remate a estas disposições naturais. Encerrada na casa materna, que só conhecia o céu, as estrelas e as flores que minha avó cultivava com esmero; talvez por isso eu tanto amei as flores; foram elas o meu primeiro amor. Minha irmã... minha terna irmã e uma prima querida foram as minhas únicas amigas de infância; e, nos seus seios, eu derramava meus melancólicos e infantis queixumes; por ventura sem causa, mas já bem profundos. (REIS apud MORAIS FILHO, 1975, s.p.)

O sentimento de não adequação e de sofrimento que reconhece em si será um traço constante do retrato que fará das mulheres em sua obra poética. Leiamos um trecho do poema “À minha extremosa amiga D. Ana Francisca Cordeiro”:

Sentes saudades da morada d'anjos,
D'onde emanaste? enlanguedes, gemes?
É nostalgia o teu sofrer? de arcanjos
Perder o afeto que te votam - temes?
Ou temes, virgem - de perder na terra,
Toda a pureza que tu'alma encerra!?!...

Não, minha amiga - que a pureza tua
Jamais o mundo poderá manchar:
Límpida vaga a melindrosa lua,
Vencendo a nuvem, que se esvai no ar,
E mais amena, mais gentil, e grata
Despede às águas refulgir de prata.
(REIS apud MORAIS FILHO, 1976, s.p.)

A mulher, ainda que gema, que sofra, que tema, é retratada como um ser forte, pois, mesmo que o mundo tente manchar sua pureza, ela vencerá as adversidades e, por isso, será ainda maior do que antes: “mais amena, mais gentil, e grata” (REIS apud MORAIS FILHO, 1976, s.p.).

A mulher, em sua obra, é muito mais que objeto de desejo, é ser desejante também, como vemos nestas estrofes do poema “A uma amiga”:

No langor dos olhos dela
Havia expressão tão bela,
Tão maga, tão sedutora,
Que eu mesmo julguei-a anjo,
Eloá, fada, ou arcanjo,
Ou nuvem núncia d'aurora.

Eu vi - o seio lhe arfava:
E ela... ela cismava,
Cismava no que lhe ouvia;
Não sei que frase era aquela:
Só ele falava a ela,
Só ela a frase entendia.
Eu tive tantos ciúmes!...

Teria dos próprios numes,
Se lhe falassem de amor.
Porque, querê-la - só eu.
Mas ela! - a outra ela deu
meigo riso encantador...
Ela esqueceu-se de mim
Por ele... por ele, enfim.

(REIS apud MORAIS FILHO, 1976, s.p.)

Em um contexto em que a mulher não tinha voz e era um ser doméstico e domesticado, Firmina ocupa um espaço público, um espaço quase exclusivamente ocupado por homens: escrever e publicar suas poesias tematizando mulheres sedutoras cujo seio arfava de desejo, mulheres que cismavam - “E ela... ela cismava” –, que teimavam, que queriam e tinham vontades próprias das quais não abriam mão - “Mas ela! - a outra ela deu/ meigo riso encantador...” (REIS apud MORAIS FILHO, 1976, s.p.).

Dizei-me, linda donzela,
Gentil filha dos amores
Se me amas, virgem bela,
Se me cedes teus favores?...

Não, meu nobre senhor.
Sou formosa, bem o sei:
Sou pastora - meus afetos,
A outro já tributei. [...]

Dar-te-ei rico colar,
Bela c'roa de duquesa.
Se mais podes desejar,
Metade da realeza.

Não, meu nobre senhor.
Sou formosa, bem o sei:
Sou pobre, mas meu amor,
Por prêmio algum vos darei.

A mulher que figura nas poesias de Firmina não está à venda, não é negociável, não está à espera de que um homem a escolha, porque ela escolhe, ela deseja, ela quer, independente das circunstâncias que a sociedade patriarcal e opressora a coloque: “sou pobre, mas meu amor,/ Por prêmio algum vos darei.” (REIS apud MORAIS FILHO, 1976, s.p.). A mulher é, assim, sujeito de seu desejo, invertendo os papéis sociais vigentes na época e colocando o homem como objeto de seu amor:

NÃO ME ACREDITAS!

(A Pedido)

Não me acreditas!... acaso
Há quem mais te possa amar?...
Quem te renda mais extremos,
Quem saiba mais te adorar!?... [...]

Acaso viste a teu lado
Gozar alguém mais ventura?...
Acaso ternas carícias,
Cobraste de mais ternura?... [...]

Sinto em amar-te prazer;
Porqu'ó duvidas? - cruel!...
Há quem mais vele teus dias,
Quem mais te seja fiel?... [...]

(REIS apud MORAIS FILHO, 1976, s.p.)

Interessante notar que o amor que a mulher sente não fica apenas no plano espiritual, mas se realiza na carne, pois ela também é sujeito da ação concreta: “Acaso ternas carícias,/ Cobraste de mais ternura?”. Sua voz também não se limita à posição de subalternidade e aceitação, mas questiona e acusa: “Porqu'ó duvidas? – cruel!” (REIS apud MORAIS FILHO, 1976, s.p.). Além disso, o sofrimento que o mundo inflige a sua vida, os “ditames da sorte avessa, e dura”, tudo “que a terra lhe nega”, não subjugará sua mente, porque ela é livre, por isso, resistirá à colonização de seu corpo e de sua mente pelos preceitos sociais.

Entre o muito sofrer, que nos abate,
Na íntima aflição,
Desprende as longas asas, e divaga,
A mente na amplidão.

Desse espaço infinito – e vê, e goza
O que a terra lhe nega!
Aos ditames da sorte avessa, e dura,

Só a mente, não verga. [...]

Ao menos resta a mente ao infeliz
A quem a sorte nega
Até breve prazer!.. porque ela é livre,
E a sorte, não se verga.
(REIS apud MORAIS FILHO, 1976, s.p.)

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso questionar as regras sociais que silenciaram por mais de cem anos – e ainda a mantêm apagada – uma escritora da importância histórica, social e literária de Maria Firmina dos Reis. Firmina fere preceitos do cânone literário, tais como gênero, raça, classe social, posição política, geografia, por isso, ela não foi perdoada. Pobre, mulher, negra, nordestina, abolicionista. Morreu pobre e esquecida. Peito rebelde, ideias e ações perigosas, rompedora de grilhões sociais que confinavam mulheres ao lar e à vontade masculina, Firmina desejou quando poucas se atreviam e não se sujeitou:

Embalde! é loucura. Se penso um momento,
Se juro ofendida meus ferros quebrar:
Rebelde meu peito, mais ama querer-te,
Meu peito mais ama de amor delirar.
(REIS apud MORAIS FILHO, 1976, s.p.)

REFERÊNCIAS

LOBO, Luiza. Autorretrato de uma pioneira abolicionista. In: _____. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, pp. 222-238.

MORAIS FILHO, Nascimento. **Maria Firmina, fragmentos de uma vida**. São Luís: Governo do Estado de Maranhão, 1975.

TELLES, Norma. **Encantações**: escritoras e tradição literária no Brasil, século XIX. 1987. Tese. PUC-SP, São Paulo, 1987.

MUZART, Zahide. “A questão do cânone”. **Anuário de Literatura** 3, 1995, pp. 85-94.

ZIN, Rafael. “Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista”. Dissertação. PUC-SP, São Paulo, 2016.

SOBRE O ORGANIZADOR

IVAN VALE DE SOUSA - Mestre em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Especialista em Gramática da Língua Portuguesa: reflexão e ensino pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Professor de Língua Portuguesa em Parauapebas, Pará.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Adaptação 241

Análise 6, 20, 181, 182, 183, 186, 191, 241

B

Brasileira 5, 50, 102, 105, 169, 250, 263, 265

C

Cenografia 181, 184

Cinema 82, 86, 87

Cultura 33, 76, 86, 87, 121, 132, 133, 150, 180, 250

E

Educação de Jovens e Adultos 6, 251, 252, 253, 262

Ensino 6, 1, 2, 32, 43, 50, 66, 94, 102, 123, 251, 253, 262

Ensino Fundamental 1, 2, 43

Ensino Médio 6, 32, 251, 253, 262

Erotismo 151, 152, 159

Estético 150

Estudos 32, 105, 121, 174, 176, 180, 202

Experiência 194

H

Homoafetividade 232

I

Identidade 123, 132, 135

L

Leitura literária 13

Linguagem 161, 169, 191

Literatura 2, 6, 11, 13, 14, 23, 32, 33, 41, 50, 58, 59, 75, 76, 77, 86, 89, 102, 105, 110, 111, 112, 113, 114, 120, 121, 134, 136, 150, 183, 191, 203, 204, 240, 253, 254, 263, 265, 269

M

Memória 123, 125, 132, 150, 194

Monteiro Lobato 5, 89, 90, 94, 95, 96, 99

N

Naturalismo 171, 174, 180, 189, 190

O

Obra 116, 117, 119, 121

Oficina 19

P

Pensamento 106, 107, 193

Personagens 30, 151

Psicanálise 86, 87

Q

Questões 102

R

Romance 108, 171, 180

T

Teatro português 171

Texto 9, 10, 24, 34, 77

V

Vida 6, 160, 167, 203, 224

Violência 232

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7247-496-2



9 788572 474962