



*Reflexão Estética  
da Literatura 2*

Adriana Demite Stephani  
(Organizadora)

 **Atena**  
Editora  
Ano 2020



# *Reflexão Estética da Literatura 2*

Adriana Demite Stephani  
(Organizadora)

 **Atena**  
Editora  
Ano 2020

### **Editora Chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

### **Assistentes Editoriais**

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

### **Bibliotecária**

Janaina Ramos

### **Projeto Gráfico e Diagramação**

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

### **Imagens da Capa**

Shutterstock

### **Edição de Arte**

Luiza Alves Batista

### **Revisão**

Os Autores

2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. 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.

A Atena Editora não se responsabiliza por eventuais mudanças ocorridas nos endereços convencionais ou eletrônicos citados nesta obra.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação.

### **Conselho Editorial**

#### **Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo  
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá  
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima  
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas  
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Ciências Agrárias e Multidisciplinar**

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano  
Profª Drª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás  
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados  
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia  
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará  
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas



## **Ciências Biológicas e da Saúde**

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília  
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás  
Profª Drª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves -Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri  
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília  
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina  
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira  
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia  
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco  
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará  
Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas  
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Profª Drª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará  
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá  
Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados  
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino  
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora  
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. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás  
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Profª Drª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho  
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá  
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

### **Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará  
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná  
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará  
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste  
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

### **Conselho Técnico Científico**

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo  
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza  
Prof. Me. Adalto Moreira Braz – Universidade Federal de Goiás  
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba  
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí  
Prof. Me. Alexsandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional  
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Profª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa  
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico  
Profª Drª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia  
Profª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá  
Profª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais  
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco  
Profª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar  
Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos  
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo  
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas  
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará  
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília  
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa  
Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás  
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia  
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases  
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina  
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil  
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita  
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás  
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí  
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora  
Prof. Dr. Fabiano Lemos Pereira – Prefeitura Municipal de Macaé  
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas  
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo  
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária  
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás  
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina  
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro  
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza  
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia  
Prof. Me. Javier Antonio Alborno – University of Miami and Miami Dade College  
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará  
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social  
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe  
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay  
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco  
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás  
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFPA  
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia  
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis  
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenologia & Subjetividade/UFPR  
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Ma. Lillian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará  
Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ  
Profª Drª Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás  
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe  
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados  
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná  
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos  
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior

Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo

Profª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará

Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco

Profª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal

Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba

Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco

Profª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão

Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana

Profª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí

Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo

Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

**Editora Chefe:** Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira  
**Bibliotecária:** Janaina Ramos  
**Diagramação:** Maria Alice Pinheiro  
**Correção:** Mariane Aparecida Freitas  
**Edição de Arte:** Luiza Alves Batista  
**Revisão:** Os Autores  
**Organizadora:** Adriana Demite Stephani

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

R332 Reflexão estética da literatura 2 / Organizadora Adriana Demite Stephani. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5706-489-4

DOI 10.22533/at.ed.894202610

1. Literatura. 2. Estética. I. Stephani, Adriana Demite (Organizadora). II. Título.

CDD 801.93

**Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166**

**Atena Editora**

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)



## APRESENTAÇÃO

“Reflexão Estética da Literatura 2” intitula a coletânea de 25 artigos que possui a literatura, suas facetas e interseções como mote. A partir de diversas abordagens teóricas, os autores apresentam olhares e discussões sobre a recepção e análise de obras literárias de diferentes gêneros, estilos, épocas, contextos históricos, espaços geográficos e temas.

Nessas análises, somos transportados para o sul do continente africano, suas histórias, imperadores, guerrilhas e cotidiano pelas obras moçambicanas *Neighbours*, escrita por Lília Momplé, *Ualalapi* e *As mulheres do imperador*, de Ungulani Ba Ka Khosa, *Quem manda aqui?*, conto de Paulina Chiziane, pelo livro de poemas *Karingana ua Karingana*, de José Craveirinha e pela obra *Kiriku e a feiticeira*, do animador francês Michel Ocelot.

Espaços, personagens brasileiros, contextos e estruturas narrativas são apresentados nas análises de: *O retrato do rei*, de Ana Miranda, a partir das referências metapicturais do seu contexto narrativo; *Grande sertão: veredas* (1956) e o sentido do envelhecimento de Riobaldo; nas representações do mundo do oprimido e dos mecanismos de opressão nas obras “O louco do Cati” (1984), um romance oral do gaúcho Dyonelio Machado, e, em *Selva Trágica*, de Hernani Donato retratando uma “escravidão” da/pela erva nas primeiras décadas do século XX, no sul do antigo Mato Grosso; a “transculturação narrativa” é analisada em *Terra Papagalli*, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta; e, a pluralidade de motivações das quais partiu Lobato para compor “Inquérito sobre o saci” também é exposta.

Os temas suicídio e igreja são abordados na análise comparativa do romance *A viuvinha* (1857), de José de Alencar com o periódico *A Abelha – Verdade e Caridade* (1854), vinculado à Igreja Católica; assim como, analisa-se o discurso crítico antirreligioso católico presente nos esperpentos do autor espanhol Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), escritos entre 1921 e 1927. Representações peculiares e figuração arquetípica do Mal são objetos de análise nas obras *Marked*, de Steve Ross, *Punk Rock Jesus*, de Sean Murphy, e *Fausto: uma tragédia de Goethe*, de Mefistófeles.

Discussões sobre leitura e leitor também compõem esta coletânea com pesquisas sobre o que e como liam os cariocas da segunda metade do século XIX, as contribuições de Antonio Candido para o ensino de poesia, e, a ressocialização de pessoas pelas práticas de leitura.

A poesia igualmente é objeto de estudos dos textos que discutem as metáforas metalinguísticas, o eu-poético, o lugar de onde fala em poemas de Astrid Cabral, Hilda Hilst; como também, há um estudo comparado entre o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, do poeta brasileiro Manuel Bandeira e o poema “Passaporte para Pasárgada” (1946), do poeta cabo-verdiano Osvaldo de Alcântara. No que se refere aos textos dramáticos, há artigos sobre a dramaturgia comparada no Brasil e a imagética cênica do texto dramático

*Teatro Decomposto ou O Homem-Lixo*, do romeno Matéi Visniec.

A interseção entre a literatura e o jornalismo é analisada no livro de crônicas *A vida que ninguém vê* (2006) de Eliane Brum, e, as diferenças entre o tratamento da homossexualidade são observadas no romance *Simon vs. a agenda Homo Sapiens* e em sua adaptação cinematográfica, intitulada *Com amor, Simon*. E, fechando essa miscelânea, *Auto-reflexões de um biógrafo acidental* apresenta pesquisas de trajetórias relevantes para a arquitetura e o planejamento urbano na Argentina.

Os artigos proporcionam ao leitor uma imersão nos aspectos da recepção e da teoria literária, assim como viagens por mundos, temas e contextos tão diversos. Boa leitura!

Adriana Demite Stephani

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>CAPÍTULO 1</b> .....  | <b>1</b>  |
| “EM CASA DE LEIA E JANUÁRIO”: AFETOS E DESAFETOS NA OBRA LITERÁRIA <i>NEIGHBOURS</i> DE LÍLIA MOMPLÉ                         |           |
| Maria Aparecida Nascimento de Almeida  |           |
| Rosilda Alves Bezerra  |           |
| Lorraine Sobral Correia de Lucena  |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.8942026101</b>   |           |
| <b>CAPÍTULO 2</b> .....  | <b>14</b> |
| A PROSA MODERNA DE UM CHAMADO JOÃO, UMA DISCUSSÃO QUE NÃO SE ENCERRA   |           |
| Rosalina Albuquerque Henrique  |           |
| Sílvio Augusto de Oliveira Holanda   |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.8942026102</b>   |           |
| <b>CAPÍTULO 3</b> .....  | <b>20</b> |
| O PROCESSO INTERMIDIÁTICO EM <i>O RETRATO DO REI</i> , DE ANA MIRANDA  |           |
| Cristina Reis Maia   |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.8942026103</b>   |           |
| <b>CAPÍTULO 4</b> .....  | <b>32</b> |
| AS MARCAS DA OPRESSÃO EM <i>SELVA TRÁGICA</i> , DE HERNANI DONATO  |           |
| Jesuino Arvelino Pinto   |           |
| João Batista Cardoso   |           |
| Vera Lúcia da Rocha Maquêa   |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.8942026104</b>   |           |
| <b>CAPÍTULO 5</b> .....  | <b>43</b> |
| POR UMA EPISTEMOLOGIA DO OPRIMIDO: ESTUDO DO ROMANCE <i>O LOUCO DO CATI</i> DE DYONÉLIO MACHADO                              |           |
| Nailton Santos de Matos  |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.8942026105</b>   |           |
| <b>CAPÍTULO 6</b> .....  | <b>64</b> |
| A LITERATURA COMO ESTRATÉGIA CONTRADISCURSIVA EM UNGULANI BA KA KHOSA E PAULINA CHIZIANE                                     |           |
| Carina Marques Duarte  |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.8942026106</b>   |           |
| <b>CAPÍTULO 7</b> .....  | <b>74</b> |
| O SUICÍDIO NA FICÇÃO E NO PERIÓDICO CATÓLICO: <i>A VIUVINHA</i> , DE JOSÉ DE ALENCAR, E <i>A ABELHA</i> – VERDADE E CARIDADE |           |
| Iza Terezinha Gonçalves Quelhas  |           |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.8942026107</b>   |           |

|  |            |
|--|------------|
| <b>CAPÍTULO 8</b> .....  | <b>86</b>  |
| O DISCURSO VALLE-INCLANIANO ESPERPÊNTICO CONTRA À IGREJA CATÓLICA ESPANHOLA        |            |
| Gustavo Rodrigues da Silva   |            |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.8942026108</b>   |            |
| <b>CAPÍTULO 9</b> .....  | <b>95</b>  |
| CAMINHANDO EM DIREÇÃO DO TRANSCULTURALISMO EM TERRA PAPAGALI                       |            |
| Camila Marcelina Pasqual   |            |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.8942026109</b>   |            |
| <b>CAPÍTULO 10</b> .....   | <b>106</b> |
| O INQUÉRITO SOBRE O SACI PERERÊ: UM LOBATO MÚLTIPLO                                |            |
| Amaya Obata Mouriño de Almeida Prado   |            |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.89420261010</b>  |            |
| <b>CAPÍTULO 11</b> .....   | <b>118</b> |
| ENTRE LIVRO E TELA: A AVENTURA DO HERÓI NA LITERATURA DE RECEPÇÃO INFANTIL         |            |
| Maria Zilda da Cunha   |            |
| Maria Auxiliadora Fontana Baseio   |            |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.89420261011</b>  |            |
| <b>CAPÍTULO 12</b> .....   | <b>129</b> |
| LEITURAS E LEITORES NO OITOCENTOS CARIOCA  |            |
| Valdiney Valente Lobato de Castro  |            |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.89420261012</b>  |            |
| <b>CAPÍTULO 13</b> .....   | <b>139</b> |
| ANTONIO CANDIDO E O ENSINO DE LITERATURA   |            |
| Jefferson Silva do Rego  |            |
| Larissa Leal Neves   |            |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.89420261013</b>  |            |
| <b>CAPÍTULO 14</b> .....   | <b>147</b> |
| “VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA” ANUNCIANDO “CÂNTICO DA MANHÃ FUTURA”                 |            |
| Andréia Maria da Silva   |            |
| Marinei Almeida  |            |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.89420261014</b>  |            |
| <b>CAPÍTULO 15</b> .....   | <b>159</b> |
| COMUNIDADE DE TERRITÓRIO: A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NACIONAL NA POESIA DE CRAVEIRINHA |            |
| Vanessa Pincerato Fernandes  |            |
| Marinei Almeida  |            |
| <b>DOI 10.22533/at.ed.89420261015</b>  |            |

|   |            |
|---|------------|
| <b>CAPÍTULO 16</b> .....  | <b>167</b> |
| ASTRID CABRAL: METÁFORAS DO EU-POÉTICO POETA<br>Carlos Antônio Magalhães Guedelha<br>DOI 10.22533/at.ed.89420261016   |            |
| <b>CAPÍTULO 17</b> .....  | <b>185</b> |
| LÍRICA E INTERLOCUÇÃO EM HILDA HILST<br>Sandra Aparecida Fernandes Lopes Ferrari<br>DOI 10.22533/at.ed.89420261017  |            |
| <b>CAPÍTULO 18</b> .....  | <b>196</b> |
| LEITURAS, LITERATURA E REMIÇÃO DE PENA: POLÍTICA PÚBLICA PARA<br>RESSOCIALIZAÇÃO NAS PRISÕES DO DF<br>Ana Cristina de Castro<br>Robson Coelho Tinoco<br>DOI 10.22533/at.ed.89420261018              |            |
| <b>CAPÍTULO 19</b> .....  | <b>206</b> |
| REFLEXÕES: A DRAMATURGIA COMPARADA NO BRASIL<br>Alexandre Francisco Solano<br>DOI 10.22533/at.ed.89420261019  |            |
| <b>CAPÍTULO 20</b> .....  | <b>217</b> |
| AS POÉTICAS DO (DES)HUMANO E A DECOMPOSIÇÃO DOS IMAGINÁRIOS<br>CONTEMPORÂNEOS NO TEATRO DE MATEI VISNIEC<br>Alexandre Silva Nunes<br>DOI 10.22533/at.ed.89420261020                                 |            |
| <b>CAPÍTULO 21</b> .....  | <b>223</b> |
| A MODERNIDADE NA POESIA DE BAUDELAIRE SEGUNDO A TEORIA WALTER<br>BENJAMIM<br>Wanice Garcia Barbosa<br>Valéria Maria Barboza Ferro<br>DOI 10.22533/at.ed.89420261021                                 |            |
| <b>CAPÍTULO 22</b> .....  | <b>231</b> |
| A NOÇÃO DE CREDIBILIDADE EM <i>A VIDA QUE NINGUÉM VÊ</i> DE ELIANE BRUM: UMA<br>INTERSEÇÃO POSSÍVEL ENTRE A LITERATURA E O JORNALISMO<br>Nathália Coelho da Silva<br>DOI 10.22533/at.ed.89420261022 |            |
| <b>CAPÍTULO 23</b> .....  | <b>242</b> |
| SIMON VS. SIMON: INTERTEXTUALIDADE E ADAPTAÇÃO<br>Denise Veras<br>Igor Sampaio<br>DOI 10.22533/at.ed.89420261023  |            |



|  |            |
|--|------------|
| <b>CAPÍTULO 24.....</b>  | <b>252</b> |
| REPRESENTAÇÕES DO MAL EM REESCRITAS EVANGÉLICAS DE SEAN MURPHY E STEVE ROSS<br>Delzi Alves Laranjeira<br><b>DOI 10.22533/at.ed.89420261024</b> |            |
| <b>CAPÍTULO 25.....</b>  | <b>263</b> |
| MEFISTÓFELES: O MAL COMO NECESSIDADE EXISTENCIAL<br>Jonatas Alexandre Lima de Oliveira<br><b>DOI 10.22533/at.ed.89420261025</b>                |            |
| <b>CAPÍTULO 26.....</b>  | <b>271</b> |
| OBJETIVANDO SUBJETIVIDADES EN UNAS APROXIMACIONES BIOGRÁFICAS<br>Ana María Rigotti<br><b>DOI 10.22533/at.ed.89420261026</b>                    |            |
| <b>SOBRE A ORGANIZADORA.....</b>   | <b>281</b> |
| <b>ÍNDICE REMISSIVO.....</b>   | <b>282</b> |

# CAPÍTULO 1

## “EM CASA DE LEIA E JANUÁRIO”: AFETOS E DESAFETOS NA OBRA LITERÁRIA *NEIGHBOURS* DE LÍLIA MOMPLÉ

Data de aceite: 01/10/2020

Data de submissão: 15/07/2020

**Maria Aparecida Nascimento de Almeida**

(PPGLI/UEPB)

Campina Grande/PB

<http://lattes.cnpq.br/9180798283980109>

**Rosilda Alves Bezerra**

(PROFLETRAS – PPGLI/UEPB)

Guarabira - Campina Grande/PB

<http://lattes.cnpq.br/6401249635890403>

**Loraine Sobral Correia de Lucena**

(Atenas College University)

Estados Unidos

<http://lattes.cnpq.br/2513535944274963>

**RESUMO:** A Virada Afetiva, precedida pelo enfoque no corpo, a partir da teoria feminista, e exploração das emoções, posta no centro do debate, sobretudo, pela teoria queer, oportuniza perspectivas inusitadas de abordagem política; refletida, neste estudo, a partir da atuação dos detentores do poder na época do *apartheid*. A obra literária *Neighbours*, escrita por Lília Momplé, narra as investidas de facções sul-africanas em Moçambique, destacando dois aspectos da intervenção dos vizinhos nos rumos da nação, a saber, o patrocínio a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana) e a atuação direta dos segregacionistas, desafetos que atuaram a fim de desestabilizar o governo da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Na esteira da Virada Linguística, ocorrida nas décadas de

1960 e 1970, bem como da Virada Cultural que remonta aos decênios de 1980 e 1990, a afetiva emerge, no início do século XXI, como campo de discussão. Assim, não se trata de abordar a recepção ou processo de criação literária, mas o afeto presente nas obras. O objetivo é refletir acerca da novela *Neighbours*, observando, especialmente, os acontecimentos “Em casa de Leia e Januário”. Foca-se, portanto, na capacidade da escritora de afetar e ser afetada pelo mundo. De forma que se propõe uma análise a partir de experiências emotivas negativas. Para tanto, espaço e personagem são as categorias narrativas evidenciadas, uma vez que os afetos emergem não apenas das relações interpessoais, como também da relação com os múltiplos ambientes. O macroespaço geográfico, a cidade de Maputo, apresenta o contexto político, social e econômico de Moçambique em 1985. Enquanto os microespaços, os “flats”, oportunizam conhecer ambientes restritos onde se constroem relações particulares de poder, ilustrando a subjugação dos “seres” aos resquícios do poder colonial, tentativa de neocolonização e à cultura patriarcalista local.

**PALAVRAS-CHAVE:** *apartheid*, RENAMO, violência, realidade, ficção.

“IN THE HOME OF LEIA AND JANUÁRIO”:  
AFFECTS AND DISAFFECTS IN  
LITERARY WORK *NEIGHBOURS* BY LÍLIA  
MOMPLÉ

**ABSTRACT:** The Affective Turn, preceded by the focus on the body, based on feminist theory, and exploration of emotions, placed at the center of the debate, above all, by queer theory, provides

unusual perspectives for a political approach; reflected, in this study, from the role of those in power at the time of *apartheid*. The literary work *Neighbors*, written by Lília Momplé, narrates the attacks of South African factions in Mozambique, highlighting two aspects of the intervention of neighbors in the direction of the nation, namely, the sponsorship of RENAMO (Mozambican National Resistance) and the direct action of segregationist, disaffected who acted to destabilize the government of FRELIMO (Mozambique Liberation front). In the wake of the Linguistics Turn, which occurred in the 1960s and 1970s, as well as the Cultural Turn that dates back to the 1980s and 1990s, the affective emerges, at the beginning of the 21st century, as a field of discussion. Thus, it is not a matter of addressing the reception or literary creation process, but the affection present in the works. The objective is to reflect on the soap opera *Neighbors*, especially observing the events “In The Home of Leia and Januário”. It focuses, therefore, on the writer’s ability to affect and be affected by the world. Therefore, an analysis is proposed based on negative emotional experiences. Therefore, space and character are evident narrative categories, since the affections emerge not only interpersonal relationships, but also the relationship with multiple environments. The geographic macro space, the city of Maputo, presents the political, social and economic context of Mozambique in 1985. While the micro spaces, the “flats”, make it possible to know restricted environments where particular power relations are built, illustrating the subjugation of the “beings” to the remnants of colonial power, an attempt at neocolonization and the local patriarchal culture.

**KEYWORDS:** *apartheid*, RENAMO, violence, reality, fiction.

## 1 | CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A discussão proposta emerge a partir de um movimento de recusa e aceitação confessado por Silva (2013, p. 256) ao ponderar acerca dos “afectos pictóricos” no filme *Transeunte*, de Eryk Rocha. Nega-se a ênfase nas “[...] formas de pertencimento, multidões [e] comunidades [...]” ao tempo que se acolhe o desafio de verificar “[...] em que medida a discussão sobre os afetos [...] coloca questões para a arte?” (SILVA, 2013, 257).

Entretanto, a polarização apontada, é fundida para fins deste estudo. É lúcido destacar que a “dimensão existencial”, posta em segundo plano por Silva (2013, 256), e evoca para esta reflexão, não se refere às “experiências do pesquisador”, mas da artista, nomeadamente da escritora, percebida a partir da ficcionalização de experiências próprias e alheias, já que a literatura “é um médium-de-reflexão, faz parte do processo infinito de clivagem eu/não-eu”, para usar as palavras de Benjamin, referendado por Selligmann-Silva (2005, p. 74).

Assim, a obra literária *Neighbours*, publicada em 1995 pela moçambicana Lília Momplé, é analisada sob a perspectiva da literatura de testemunho, tendo em vista que a vivência em “[...] uma era de catástrofe desenvolveu [sua] sensibilidade para reler e reescrever [a] história [...]” (SELLIGMANN-SILVA, 2005, p. 77); o que faz sem nenhuma imparcialidade, visto que suas emoções motivam a expressividade, já que a autora se considera incapaz de “escrever por escrever” (MOMPLÉ, 2012, p. 13).

A narrativa, ambientada na cidade de Maputo, remonta a 1985, dez anos após a

descolonização portuguesa, período de extrema tensão em Moçambique devido a tentativa de neocolonização do país por parte da África do Sul. Esse contexto repressor inspira a produção artística. De maneira que a arte se constitui meio de expressão da angústia humana. Fato que oportuniza ponderações acerca do vínculo entre representação e vivência.

Embora seja, recorrentemente, citada como romance, a obra trata-se de uma novela, pois é notória a “pluralidade dramática”, característica desse gênero, conforme proposição de Oliveira (2010). Os diversos conflitos constatados “Em casa de Narguiss”, “Em casa de Leia e Januário”, micoespaço ao qual dedicamos este estudo, e “Em casa de Mena e Dupont”, evidenciam a existência de núcleos protagonizados por diferentes personagens, conforme perceptível por meio desses subtítulos que se repetem ao longo dos capítulos, os quais são intitulados pelos respectivos horários dos acontecimentos.

De forma que as “19 HORAS, 21 HORAS, 23 HORAS, 1 HORA [e, por fim] 8 HORAS” (MOMPLÉ, 2012, n.p.), a voz narrativa, onisciente, percorre os três *flats* informando os episódios ocorridos nessas residências. Tal artifício narrativo impossibilita o conhecimento imediato dos desfechos; a menos que a estratégia de leitura privilegie cada “célula dramática”, ou seja, os subcapítulos com os mesmos títulos. Tripartido o enredo é atado apenas no final.

Além da confissão de que só escreve sobre o que lhe impressiona (MOMPLÉ, 2012, p. p. 13), a organização peculiar da obra, também, impulsiona para uma abordagem sob a ótica da literatura de testemunho, pois de acordo com Selligmann-Silva (2005, p. 79) a linearidade é substituída por uma “concepção topográfica”, a memória é o lugar de reconfiguração dos acontecimentos. Destarte, as lembranças não se predem a uma sequência, mas a sensações incômodas, das quais a autora, apenas, conseguiu se libertar após a escrita (MOMPLÉ, 2012, p. 13)

É por meio dessa faculdade, capaz de recuperar eventos passados, aliada a um discurso real, transcrito por uma voz ficcional que evidenciamos o potencial de Lília Momplé de afetar e ser afetada pelo mundo, conforme considerações de Silva (2013) e Hardt (2015), sobre os afetos, bem como de Guatarri (2012) acerca das relações estabelecidas entre corpos e espaço.

Para tanto, se faz necessária a distinção entre dois vocábulos que permeiam o estudo. O *afetamento* é relacionado ao sujeito paciente, ou seja, a escritora que é afetada, em um primeiro momento, por acontecimentos históricos, e, posteriormente, por uma obra de arte, a qual analisou a partir de uma sensação incômoda aos moçambicanos, vinculada a realidade vivenciada na década de 1980.

Enquanto a palavra *afetação*, devido o sufixo “ação”, é ressignificada. Desconsidera-se a acepção negativa, relacionada a dissimulação e pedantismo, compreendendo o vocábulo como “ato ou efeito de afetar”. Dessa forma, vincula-se o termo ao sujeito agente, novamente, a autora, uma artista da palavra, capaz de transmutar a emoção que privilegia

um sentimento particular em afeto, o qual, segundo Silva (2013, p. 257) apresenta um fluxo impessoal.

Isto posto, ressaltamos as contribuições de pesquisas históricas a essa análise, a exemplo dos trabalhos de Tomaz (2005-2006) e Visentini (2014), visto que informam acerca de acontecimentos causadores de *afetamento* em Lília Momplé, inspirando a escrita de episódios capazes de afetar o público leitor, ou seja, de proporcionar *afetação*. Alie-se aos referidos estudos, sobretudo, as confissões de Momplé (2012) a respeito de sua obra.

Propõe-se, assim, traçar um percurso que parte do vivenciado, permeia o narrado e culmina na análise de uma tela significativa para a escritora, evidenciando, também, a atuação dos “desafetos”, palavra concebida no sentido denotativo e utilizada em referência aos guerrilheiros da RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana) e aos terroristas sul-africanos, responsáveis pelo *raid* que vitimou Leia e Januário. Destaca-se as atrocidades de inimigos internos e externos, a exemplo dos *neighbours*, termo que significa vizinhos na língua inglesa.

## 2 | AFETAMENTO REAL: INIMIGOS INTERNOS E EXTERNOS

Além de constituir-se estratégia de *marketing*, empreendida por intelectuais norte-americanos, no início do milênio, conforme observado por Silva (2013, p. 256), a Virada Afetiva deve ser compreendida menos pelo caráter conceitual e mais pela delimitação de uma área, cujas pesquisas impulsionam para abordagens teóricas que possibilitam diversas leituras dos afetos, os quais não devem ser confundidos com sentimentos, tendo em vista que estes são individuais enquanto o *afetamento* pode ser coletivo.

Embora a definição do supracitado campo de discussão seja secundária, conforme avaliação de Silva (2013, p. 256), importa refletir acerca da diversidade de conceitos referentes ao substantivo afeto, a fim de delinear uma linha de investigação. Almeja-se, desse modo, apresentar a concepção adotada para o desenvolvimento do presente estudo.

Inicialmente, salientamos as considerações de Deleuze e Guatarri (1992, p. 20), intelectuais que propõem: “afetos são devires não humanos”. Clough (2010, p. 207) defende: afetos são “forças corpóreas pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo de agir.” Ambas as perspectivas são evidenciadas por Silva (2013, p. 257). Já para Hardt (2015, 10), em consonância com Spinoza, afetos são “ações - determinadas por causas internas; ou paixões - determinadas por causas externas”.

A conjunção alternativa “ou” possibilita uma opção de abordagem, no que concerne a última definição apresentada. No entanto, ambas as possibilidades importam a essa perspectiva de observação, isso se consideramos a palavra paixão como sinônimo de martírio, uma vez que Lília Momplé acometida pela tristeza e inconformismo, “causas internas”, que incentivaram a ação, transforma sentimentos em escritos como forma libertária de emoções negativas, motivada pelo apego ao casal assassinado, “causa



externa”. Segundo confessou em entrevista concedida a *Literatas*, revista de literatura moçambicana e lusófona:

Só escrevo sobre aquilo que realmente me impressiona muito, ou que eu tenho necessidade de partilhar alguma carga, como por exemplo *Neighbours*: foi uma carga muito grande psicológica, porque depois daquela morte duma colega minha do Ministério da Educação e o marido, na África do Sul, um jovem casal, eu passei muito tempo com aquele peso, porque ela era a própria vida e era uma pessoa jovem, muito viva e ser assim morta, ela e o marido, numa noite, era uma carga psicológica muito grande. Daí nasceu *Neighbours*. (MOMPLÉ, 2012, p. 13)

O excerto destaca a ocorrência do crime no país vizinho, entretanto, a opressão exercida pelos sul-africanos era tão marcante que o episódio narrado ilustra constantes acontecimentos registrados em Moçambique. Ressalte-se que ficcionalizar a história significa recriá-la com todas as licenças inerentes ao processo criativo. De forma que este, dentre outros fatos, estimulou a escritora a revelar seu repúdio a nação vizinha nas “Breves informações” sobre o título do livro:

Sempre me impressionou a permanente e trágica ingerência da minoria racista da África do Sul no meu país onde, sobretudo na década de oitenta, incontáveis moçambicanos viram os rumos das suas vidas desviado ou, simplesmente, deixaram de existir, por vontade e por ordem dos defensores do *apartheid*. (MOMPLÉ, 2012, p. 7)

As explicações de Lília Momplé, na entrevista e no prefácio da obra, indicam sua postura diante das adversidades. Contudo, os corpos podem agir de maneiras diferentes perante os estímulos externos (CLOUGH, 2010, p. 207). Tal observação autoriza a compreensão dos afetos como sensações internas que impulsionam para ações positivas ou negativas, a depender da maneira como os seres afetados reagem as investidas do meio.

A partir dessa perspectiva observamos a conduta de Lília Momplé. Constatando: o que ocasionaria isolamento e silenciamento, em outras pessoas, estimulou a escrita da moçambicana, a qual, simultaneamente, se liberta de cargas emocionais negativas e denuncia práticas degradantes, resultantes de questões políticas. As personagens que permeiam os núcleos da novela *Neighbours*, representam seres comuns, os quais desconhecem a existência uns dos outros, “[...] Todavia, têm seu destino fatalmente interligado, mais uma vez por vontade e por ordem do *apartheid* que tão bem sabia aproveitar-se das humanas fraquezas, taras, paixões, anseios e inseguranças.” (MOMPLÉ, 2012, n.p.)

No território sul-africano insurgiram-se os responsáveis pelas imediatas tentativas de neocolonização do país vizinho. A estratégia de dominação incluía planos que visavam desequilibrar o governo da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Para tanto, os rebeldes eram financiados pela Rodésia do Sul e África do Sul, conforme apontam

Afonso (2004) e Thomaz (2005-2006). A incômoda vizinhança do *apartheid* tematiza as narrativas que compõem a obra. Duarte (2012, p. 21) apresenta o enredo:

Lília parte de um fato acontecido no mês de maio de 1985, na sequência de vários ataques do governo do *apartheid*, objetivando a desestabilização do governo moçambicano. Com a liberdade inerente ao ato criativo, a autora vai além do ocorrido e traça os perfis dos personagens envolvidos nessa estória que se apresenta tripartida, para, no final, atar-se em um único e trágico feixe.

Tais ponderações incidem para a observação do/a artista como “[...] criador[a] de mundos, ele[ela] será grande na medida em que seja inventor[a] de afetos não conhecidos ou desconhecidos.”, como defendem Deleuze e Guatarri (1992, p. 220), evocados por Silva (2013, p. 258). Assim, o/a escritor/a à medida que idealiza, ou ficcionaliza, uma realidade, reflete sobre o agir humano em determinada época e local, traçando perfis psicológicos que justifiquem as posturas assumidas.

A esse respeito importa lembrar o capítulo 21 Horas, no qual Lília Momplé apresenta uma breve biografia das personagens Dupont, Zaliua e Romu, terroristas responsáveis pelo atentado “Em casa de Léia e Januário”. Na narrativa o cunho político do episódio é ressaltado. Contudo, na entrevista concedida a Literatas, a escritora confessa sentimentos suscitados por questões particulares, traduzindo, também, um incômodo coletivo, inventando, dessa forma, um afeto desconhecido para o público leitor que não vivenciou sensações semelhantes, no que toca a privação da liberdade por outra nação.

A vida do protagonista, Januário, similarmente, é apresentada; esse relato é significativo, pois resalta as atrocidades cometidas pela Resistência Nacional Moçambicana. O esposo de Leia enfrentou inúmeras humilhações. Todavia, seu maior sofrimento fora a morte dos pais, ocasionada pelos guerrilheiros da RENAMO. Januário soube da trágica história por meio do tio *Assane*, que escapara da atuação dos *matsangas*<sup>1</sup>, assaltantes cruéis que atuavam em grupos, saqueando e incendiando as palhotas.

Poupavam a vida dos adolescentes, homens e mulheres jovens; enquanto crianças, mulheres grávidas e pessoas idosas eram queimadas vivas, como os pais do protagonista. Nesse contexto pode-se considerar os sul-africanos coautores do crime, uma vez que patrocinavam a RENAMO:

[...] Parte das histórias faz ainda referência aos seqüestros de crianças moçambicanas pelas forças sul-africanas, logo devolvidas como guerrilheiros da Renamo, ou ainda à origem do material bélico usado pelos bandidos armados: armas e uniformes do exército sul-africano. (TOMAZ, 2005-2006, p. 266)

Entretanto, os segregacionistas assumiram a autoria do atentado contra Leia e Januário, pois articularam “Em casa de Mena e Dupont” um *raid* cujo objetivo não era assassinar os refugiados do ANC<sup>2</sup>, mas um casal vizinho, a fim de causar instabilidade

1 Bandidos armados da RENAMO.

2 ANC ou CNA - Congresso Nacional Africano – movimento que há décadas combatia o regime do *apartheid*.

entre a população e o governo moçambicano que aceitava acolher os que lutavam contra o *apartheid*.

Segundo Visentini (2014) o Levante de Soweto, a mobilização negra e os atentados do Congresso Nacional Africano, intensificaram a “guerra não declarada” que a África do Sul moveu contra os países da África Austral, obrigando-os a organizarem a chamada Linha de Frente, integrada por Moçambique, cujo principal objetivo era a segurança coletiva, pois “[...] os vizinhos que davam acolhida ao CNA e a Swapo<sup>3</sup> eram igualmente vítimas de constantes *raids* sul-africanos”. (VISENTINI, 2014, p. 141)

### 3 | AFETAÇÃO FICCIONAL: RESIGNIFICANDO UM VOCÁBULO EM PROL DE UM CONCEITO

Ao expor “Breves informações sobre o título deste livro”, Lília Momplé adverte ser a obra inspirada em fatos reais e prossegue informando: a narrativa é ambientada em Maputo onde, ao longo das 19 horas de uma noite de maio às 8 horas da manhã seguinte, são descritos fatos transcorridos em três residências, cujos moradores não se conhecem, tendo seus destinos entrelaçados pelos segregacionistas.

As histórias são apresentadas, alternadamente, pela voz narrativa que percorre os três *flats* às “19 HORAS”, “21 HORAS”, “23 HORAS” e a “1 HORA”. Essa estratégia, aliada as digressões, possibilita a compreensão de dramas particulares que se entrecruzam culminando em um trágico fim às “8 HORAS”, quando são apresentados “os mortos e os vivos”.

Em *Neighbours* os espaços evidenciam as funções desempenhadas pelas personagens na trama. Relegada a ambientes restritos, em sua casa, Mena ilustra a mulher subserviente que se dedica aos afazeres domésticos na cozinha ou se recolhe ao quarto; enquanto a sala é ocupada pelos homens, representantes da supremacia. Porém, a personagem, secundada pelo esposo Dupont, e pelos visitantes, Zaliua e Romu, é protagonista a partir da “1 HORA”, quando toma o controle da situação, denunciando a conspiração.

Os ambientes reservados às mulheres nas três residências permitem ressaltar o sofrimento pela submissão socioeconômica e conjugal, pois Leia só pudera transitar livremente pelos cômodos quando ocupou o *flat* da amiga, visto que na residência da mãe, onde morou com o esposo, o clima era de opressão. Narguiss lamenta a ausência do esposo em meio aos afazeres domésticos, seus ambientes de atuação são a cozinha e o quarto.

Quando a personagem resolveu ultrapassar os recintos que lhes eram restritos, foi alvejada por um tiro. A liberdade, metaforizada pela varanda, não lhe era permitida e Narguiss foi punida com a morte por testemunhar o assassinato de Leia e Januário, articulado “Em casa de Mena e Dupont”: “Leia compreende o que o marido quer dizer pois

3 Partido da Namíbia que empreendeu a guerra independentista.

já são comuns os atentados contra refugiados do ANC. Só da última vez foram oito mortos [...]. O comando sul-africano veio, matou e foi-se embora [...]" (MOMPLÉ, 2012, p. 140)

A construção física e psicológica das personagens femininas, ilustram, também, subjugação cultural e de gênero. Tais temáticas se delineiam por meio da poligamia: "Agora a memória de Narguiss recusa-se a avançar. Recusa-se a viver de novo a dor das primeiras noites solitárias, esperando, em vão, o marido que chegava de madrugada, impregnado do cheiro de outras mulheres." (MOMPLÉ, 2012, p. 110).

O assédio no trabalho, do mesmo modo, é denunciado: "[...] Como se mantivesse sentada, o diretor geral [...] foi direto a ela e, deslizando-lhe a mão pelo decote, apoderou-se de um seio, apertando-o com a mais insolente arrogância [...] Leia deu um salto da cadeira e saiu a correr." (MOMPLÉ, 2012, p. 25). Já Mena ilustra a situação das mulheres que sofrem violência doméstica "[...] 'cala a boca, tem alguma coisa com isso?'. Na verdade, é-lhe quase sempre impossível manter um diálogo com Dupont. [...] A última vez que lhe bateu foi ainda há três dias [...]" (MOMPLÉ, 2012, p. 29-30).

A narração desses fatos, devido a recorrência no cotidiano, propicia a livre associação com experiências vivenciadas e/ou presenciadas. A resposta ao estímulo ficcional é individual, embora a *afetação* da escritora incida, principalmente, sobre uma coletividade, a saber, interlocutores que repudiam os atos misóginos praticados pelas personagens masculinas. No entanto, mulheres vítimas de práticas machistas tendem a se identificar com o sofrimento das personagens femininas, sendo afetadas de maneira mais intensa.

Assim como a *afetação* o *afetamento* parte do amplo ao específico, ou seja, de uma comunidade a um indivíduo. A escritora Lília Momplé, igualmente aos compatriotas, fora afetada pela atuação da RENAMO e dos sul-africanos. Contudo, um *afetamento* particular lhe estimulou a ficcionalizar a realidade. Com a "liberdade inerente ao ato criativo", a autora demonstrou habilidade no que concerne a "invenção" de "afetos não conhecidos", por determinadas pessoas, resultantes da "asfixia" causada pelos habitantes do país vizinho.

Essa *afetação*, consequência de "afetos conhecidos" ou não, pode operar de diversos modos a partir de um mesmo enredo. Além de recordação, acerca de uma experiência negativa particular, a novela *Neighbours* pode estimular militância feminina, bem como despertar outros sentimentos em seres que se sensibilizam com o sofrimento alheio. Nesse contexto, o afeto é desvinculado de um "objeto de afeição", relacionando-se a "estados da alma" decorrentes de influxos interiores e exteriores que determinam nossa capacidade de agir ou se omitir.

No caso de Lília Momplé o *afetamento* individual estimulou a ação, conduta que lhe permitiu transitar do desalento a libertação após a produção literária:

A escrita é um caminho que me conduz a autorrealização, sensação de liberdade, pois quando escrevo sinto-me independente. Todas minhas obras foram escritas não só pelo prazer. Ninguém matou Suhura, por exemplo, foi

uma maneira emocional negativa que o colonialismo me dava. Só deixei de sentir depois de escrever. (MOMPLÉ, 2012, p. 13)

Entretanto, enquanto a escrita do primeiro livro foi seguida de alívio, no que se refere a narrativa seguinte, a moçambicana foi acometida por inquietação, motivada pela procura de um título significativo, impasse solucionado a partir da apreciação de uma obra artística.

#### 4 | AFETAMENTO PICTÓRIO: ÉTICA E FICÇÃO

Conclusa a novela, o desafio que se configurava a autora era a atribuição de um título irrestrito “a um simples episódio” (MOMPLÉ, 2012, p.7). Dilema enfrentado por Lília Momplé até ser afetada por uma pintura:

Foi então que, um dia, ao apreciar a exposição da pintora Catarina Temporário, até aí completamente desconhecida para mim, deparei com um quadro que transmitia uma sensação de agressividade difícil de suportar. O título da obra era *Neighbours* e referia-se a sinistra vizinhança do *apartheid*. Soube imediatamente que o título do meu livro só poderia ser *Neighbours* pois sintetizava tudo o que eu procurava dizer através de muitas palavras. Felizmente a pintora Catarina Temporário concordou comigo. (MOMPLÉ, 2012, p. 7-8 – Grifos da autora)

As considerações da literata tornam oportunas as reflexões de Guatarri (2012, p. 136) ao analisar as relações estabelecidas entre os corpos e os espaços. O intelectual francês pondera: “[...] uma paisagem ou um quadro podem ao mesmo tempo adquirir uma consistência estrutural de caráter estético e me interrogar, me encarar fixamente de um ponto de vista ético e afetivo.”

O caráter afetivo da tela é destacado pela autora ao afirmar que buscava um título capaz de exprimir: “[...] a sensação de constante asfixia e extrema vulnerabilidade perante forças tão poderosas e hostis e simultaneamente tão próximas que a sua sanha mortífera se podia abater [...] da forma mais imprevisível e brutal.” (MOMPLÉ, 2012, p. 7).

O *afetamento*, ocasionado pela tela, impactou de tal forma a escritora que ela de imediato associou a imagem a sua narrativa. Talvez a “leitura” imagética de alguém que desconhecesse a situação de hostilidade, imposta pelos sul-africanos aos moçambicanos, fosse diferente; possivelmente relacionada a experiências vividas ou observadas. Porém, nesse caso, palavras e imagens estabeleceram uma relação de complementaridade.

Por esse motivo a obra de arte ilustra a capa da novela. Revelando, por meio de imagens abstratas olhares que expressam vigilância, enquanto as expressões faciais sugerem reprovação.

Destaque-se, em meio aos rostos uma mão, na capa do livro, cujo dedo indicador equilibra uma esfera, compreendida como o globo terrestre; sugerindo um olhar privilegiado sobre o objeto de interesse, como se insinuasse o controle dos movimentos e palavras dos habitantes da região observada. Metaforiza-se, dessa maneira, a postura de quem tem



parte do “mundo em sua mão”.

Visentini (2014, p. 141-142) ilustra a soberania da África do Sul no continente, ressaltando os “acordos de não agressão” assinados por Pretória, uma das capitais oficiais do país atualmente, Angola e Moçambique. O pacto previa que os últimos expulsariam militantes do ANC e do Swapo, enquanto cabia ao município sul-africano negar apoio a UNITA<sup>4</sup> e a RENAMO. No entanto, as nações cumpriram o acordo, mas Pretória não.

Remonta a esse período de instabilidade a morte misteriosa de Samora Machel, primeiro presidente de Moçambique, após um acidente aéreo no território da África do Sul. Ao longo da década de 1980, a RENAMO continuava atuando juntamente aos comandos do país vizinho “[...] destruindo estradas, ferrovias e oleodutos e dispersando os camponeses, o que arrasou a agricultura e formou bandos de refugiados.” (VISENTINI, 2014, p. 141)

No que se refere a questão ética, evidenciada por Guatarri (2012, p. 136), ao refletir acerca dos afetos que emergem em espaços públicos ou privados, relacionamos esse conceito a ficção a partir de Tezza (2017, p. 47), o qual evidencia duas vertentes de pensamento. A primeira, denominada conspiratória, defende não haver distinção entre o ficcional e o não ficcional. Sob esse ponto de vista ético é elucidar a inexistência de uma escrita realista, já que tudo seria ficção.

Já a segunda possibilidade de abordagem, intitulada encantatória, concebe os escritores/as como intérpretes: “A realidade é um dado prévio que só se deixar ver por enigmas e só pode ser pressentido, escrever é revelar, ou, mais precisamente, deixar o mundo revelar-se pelas mãos do escritor, ou do poeta.” (TEZZA, 2017, p. 48) Todavia, em ambos os casos, o papel da escrita é “revelar”, seja a ausência de veracidade, seja o que está encoberto.

Contra-argumentando, em sua análise, acerca das vertentes: conspiratória e encantatória, o escritor e professor defende que a escrita aumenta a dimensão do objeto, forjando-o a partir do que se diz ao seu respeito. Assim, “[...] Quem quer que toque novamente o objeto tocará o objeto e mais o que dele já disseram.” (TEZZA, 2017, p. 52). Por ser mais livre, uma vez que não precisa atender a demandas profissionais, a escrita literária, nomeadamente a prosa, pode ser especulada eticamente a partir de um trabalho assumido por um desejo pessoal. (TEZZA, 2017, p. 59)

O crítico catarinense, em consonância com Auerbach (2012, p. 190), enfatiza a ética individual, pois “[...] é uma questão entre mim e minha consciência.” (TEZZA, 2017, p. 68). Posteriormente essa relação é insuficiente, pois o ficcionista é obrigado a considerar o olhar do outro por meio do estabelecimento de um “pacto-realista” (TEZZA, 2017, p. 69).

Se a “[...] ética da ficção é necessariamente uma ética fundada sobre a minha relação com os outros que serão à medida do que escrevo, mesmo que o meu objeto seja eu mesmo.” (TEZZA, 2017, p. 70), é contraditório afirmar que apenas na poesia está presente a subjetividade de um “eu-enunciador” (TEZZA, 2017, p. 60). O fato de “[...] os

4 União Nacional para a Independência Total de Angola.

prosadores jamais se [colocarem] integralmente nas palavras que [escrevem].” (TEZZA, 2017, p. 60) pode ser compreendido a partir de exigências ficcionais, pois uma escrita, estritamente pessoal, poderia caracterizar obras autobiográficas.

O exposto evidencia uma ética ficcional construída a partir das relações interpessoais. No entanto, no contexto africano, esse compromisso se sobressai não apenas com as pessoas, tampouco se restringe a ficção. A vivência cotidiana pressupõe um comportamento ético, relacionado a comunidade e ao espaço no qual se habita. Dessa forma, é lúcido destacar: ética, *afetamento* e *afetação*, na perspectiva observada, pressupõem a relação com o outro e com o meio.

Lília Momplé, valendo-se da escrita, traduz para o universo lusófono aflições particulares e coletivas, assemelhando-se aos *griots*, pois a função desses “guardiões da palavra falada” :

[...] tem relação com a identidade coletiva e permite a sua identificação com o povo, com a comunidade. Daí o prestígio social especial que lhe é conferido pela tradição. A sua atuação ganha especial importância porque traz consigo a memória profunda que cuida da compreensão do tempo histórico e sua relação com o espaço. (MELO, 2009, p. 149)

Dessa maneira, ético é preocupar-se consigo e com o próximo, seja no âmbito real ou ficcional. Por isso defendemos: se o afeto se distingue das emoções por estas terem um caráter individual, enquanto aquele requer um fluxo impessoal, o princípio propulsor do *afetamento* (sofrido) ou *afetação* (propiciada) é ético desde que esses sejam positivos, pois, se negativos, provavelmente, derivam de posturas antiéticas.

## 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escritora moçambicana, apesar de confessar um trabalho assumido, não apenas por um desejo, mas por uma necessidade, recria os fatos, a exemplo do assassinato do casal. O crime ocorrido, verdadeiramente, na África do Sul, foi transposto, especialmente, para Moçambique, país vítima de constantes *raids* sul-africanos. Contudo, a autora, insistentemente, ressalta a presença da vivência, ou testemunho, no narrado. Por esse motivo o discurso de Lília Momplé assemelha-se aos relatos da voz narrativa.

De forma que é lúcido destacar: nem a ausência da veracidade estrita, nem a confissão de uma escrita baseada em fatos reais devem levantar questionamentos acerca da literalidade presente na obra, pois apenas reafirmam uma produção ficcional sob a perspectiva da literatura de testemunho. Não havendo, portanto, pretensão de fidelidade, mas da apresentação de um ponto de vista, constituindo-se uma versão particular fatos.

Além da ficcionalização, as similaridades entre escritora e voz narrativa indicam a presença da tradição oral na produção escrita, prática comum no Continente Africano, onde acredita-se “[...] que a omniscência e a polivalência do *griot* das sociedades tradicionais

sobrevivem nos escritores, preocupados em desvelar através da sua escrita o mundo, a liberdade e a autonomia dos cidadãos.” (AFONSO, 2004, p. 120).

Destarte, as narrativas encontram-se carregadas de valores sociais, tornando-se relatos em potencial para o *afetamento*, por meio da audição e leitura, bem como para a *afetação*, através da fala e escrita. No contexto analisado, emerge uma ética ficcional fundamentada na defesa do bem comum, o que pressupõe a denúncia da opressão, já que é atribuída ao *griot* a função de zelar pela manutenção da “harmonia grupal”.

O artifício narrativo, empregado por Lília Momplé, para a produção de *Neighbours*, oportuniza o conhecimento de três enredos distintos, com protagonistas e personagens secundárias específicas, as quais apresentam dilemas existenciais diversos que podem dialogar com experiências de seus interlocutores. Narguiss, inconformada com a poligamia, lamenta a ausência do espaço. Na fatídica noite do atentado seus pensamentos divagavam até serem interrompidos pelos gritos que ecoavam da rua.

A tentativa de socorrer os vizinhos desconhecidos, Leía e Januário, a torna mais uma vítima do atentado terrorista, arquitetado em casa de Mena, por Dupont, Zálúa e Romu. Assim, se cruzou o destino dos/das protagonistas. A situação financeira do casal, apesar do excesso de trabalho, o assédio sexual, a violência doméstica, dentre outros dilemas abordados na obra, possibilitam *afetação* no público leitor, consequência do *afetamento* sofrido em Moçambique por diversos motivos, dentre eles a ânsia dos desafetos pelo poder, nomeadamente, os sul-africanos e os guerrilheiros da RENAMO.

Assim, a novela *Neighbours* representa “gritos-textos”, para usar a expressão de Padilha (2011), em prol de uma coletividade silenciada. Tal definição ressalta o poder da oralidade, representado pelo *griot*, e o potencial da escrita para a abordagem de temas essenciais a compreensão de um contexto histórico, pois segundo Lília Momplé “Quem não sabe de onde vem, não sabe onde está nem para onde vai”.

## REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano**: escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.

AUERBACH, Erich. **Ensaios de literatura ocidental**. São Paulo: Duas cidades & Editora 34, 2012.

CLOUGH, Patricia. The Affective Turn. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory (org.). **The affect theory reader**. Durham: Duke University Press, 2010, p. 206-225.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, afeto e conceito. In: **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUARTE, Zuleide. Lília Momplé: estórias de uma história contada com lágrimas. *Literatas – Revista de Literatura Moçambicana e Lusófona*, ago. 2012. Disponível em: <<http://macua.blogs.com/files/especial-lillia-momple.pdf>> Acesso em: 18 out. 2018>.

GUATARRI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2012.

HARDT, Michel. Para que servem os afetos? In: **Revista Intersemiose**. n. 7, 2015. p. 9 – 14.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In.: **Griots - culturas africanas**: linguagem, memória, imaginário. (Org.). LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. Natal: Lucgraf, 2009.

MOMPLÉ, Lília. Entrevista. In: **Literatas – Revista de Literatura Moçambicana e Lusófona**, ago. 2012. Disponível em: <<http://macua.blogs.com/files/especial-lilia-momple.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2018.

MOMPLÉ, Lília. **Neighbours**. Porto: Porto Editora, 2012.

OLIVEIRA, Peterson José. Novela: um gênero polêmico. **Albuquerque**: revista de História, Campo Grande, n. 3, 2010, p. 135-153.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, Denilson Lopes. **Afectos pictóricos ou em direção a Transeunte**, de Eryk Roca. In: *Revista FAMECOS*: mídia, cultura e tecnologia. n. 2, 2013, p. 255-274.

TEZZA, Cristovão. A ética da ficção. In: **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

TOMAZ, Omar Ribeiro. “Raça”, nação e status: histórias de guerra e “relações raciais” em Moçambique. **Revista USP**. São Paulo, n. 68, p. 252-268, dez/fev. 2005-2006. Disponível em: <<http://www.revista.usp.br/revusp/article/viewFile/13496/15314>> Acesso em: 20 ago. 2016.

VISENTINI, Paulo Fagundes; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira; FERREIRA, Analúcia Danilevicz. **História da África e dos Africanos**. Petrópolis: Vozes, 2014.

# CAPÍTULO 2

## A PROSA MODERNA DE UM CHAMADO JOÃO, UMA DISCUSSÃO QUE NÃO SE ENCERRA

Data de aceite: 01/10/2020

### Rosalina Albuquerque Henrique

Doutoranda em Letras (UFPA), Mestre em Estudos Literários (UFPA), Professora da Educação Básica da Rede Municipal de Belém.

### Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Pesquisador e Professor de Literatura Portuguesa e Brasileira, Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP).

**RESUMO:** Pelo viés da estética da recepção, muitas questões são levantadas da obra literária *Grande sertão: veredas* (1956), uma delas, é de que como a velhice não destina o personagem Riobaldo à doença, à morte e ao esquecimento. Portanto, o objetivo do trabalho consiste na temática da presença das figurações da velhice.

**PALAVRAS - CHAVE:** Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; Velhice; Estética da Recepção.

**ABSTRACT:** Due to the Aesthetic bias of reception, many questions are raised of the literary work *Grande sertão: veredas* (1956), one of them, is how old age does not target the character Riobaldo to disease, death and forgetfulness. Therefore, the objective of this study is the theme of the presence of the figuratives of old age.

**KEYWORDS:** Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. Old age. Reception Aesthetics.

Rosa não escreveu sobre o universo sertanejo. Ele inventou esse universo. E usou essa invenção contra aquilo que ele sentia como ameaça: a invasão de um território uniformizado, modernizado à custa da anulação do espaço mítico. Onde o mundo sugere a diluição de afetos o escritor propõe um clã, onde a modernidade impõe a uniformidade, o escritor contrapõe a soberania da intimidade. Onde os novos tempos sugerem uma aldeia global, o escritor ergue uma casa, uma residência para a alma, uma raiz para a individualidade (COUTO, 2011, p. 10).

Com as nove histórias que compõem *Sagarana*, João Guimarães Rosa começava a galgar seu lugar na historiografia literária brasileira ao se vincular cronologicamente à chamada “Geração de 45” com a publicação dessa obra no ano de 1946. Entretanto, se pensarmos no texto “História da literatura”, no qual Wellek afirma que o seguimento cronológico da criação não é suficiente para provocar uma evolução na historiografia literária, consideramos que uma determinada obra de arte não permanece inalterada através do decurso da história, não podendo ser alterada a configuração da obra, sendo dinâmica a sua estrutura durante o processo da história,

“enquanto vai atravessando os espíritos dos leitores, dos críticos e dos outros artistas” (WELLEK, 19-- , p. 318), posto que o processo de interpretação, da crítica e da apreciação da obra literária nunca é interrompida.

Quando muitos críticos literários da literatura brasileira pensavam que o tema regionalista já havia sido cristalizado pela tradição, *Sagarana* surpreendeu a crítica em virtude da originalidade de suas técnicas narrativas, que apontavam uma mudança substancial na velha tradição regionalista. Esta originalidade artística do criador de Riobaldo liga-se à perspectiva de Wellek (19-- ) ao defender que todas as obras de artes surgem em um determinado período, unidas pelo processo histórico, que não pode ser ignorado. Contudo, é importante entender que a literatura não deve ser concebida como sendo um “passivo reflexo”, melhor dizendo, “por critérios puramente literários que deve fixar-se o período literário” (WELLEK, 19-- , p. 331), devendo também o trabalho da literatura ser um objeto estético capaz de despertar a experiência científica. Havendo, nesse sentido, a diferença sobre aquilo que é histórico e, ao mesmo tempo, passado e acerca daquilo que é histórico, porém, ainda, de algum modo presente.

Considerando a perspectiva metodológica adotada por Bosi (2006) no seu projeto literário, em a *História concisa da literatura brasileira*, o autor pensa o texto literário a partir de uma abordagem histórico-ideológica. O que gera uma busca pelo caráter singular da obra de arte em que cada autor representa as características próprias de um gênero literário, por exemplo, o romance brasileiro moderno, mas sem deixar a individualidade imanente do fazer literário de cada artista. Este pensamento demonstra que a obra é, por natureza independente, “uma entidade autônoma” (CANDIDO, 2012, p. 6), visto que se assim não o fosse ela estaria presa de novo aos determinismos, tão usuais para os críticos Sílvio Romero (1851-1914) e José Veríssimo (1857-1916), os quais foram para Bosi fontes conceituais de historiografia literária brasileira do século XIX.

Por sua vez, há em *Grande sertão: veredas* (1956) uma escrita literária que dá vida aos recursos da expressão poética, sem causar prejuízo para o enredo, ao fazer uso de “células rítmicas, aliterações, onomatopeias, rimas internas, ousadas mórnicas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos” (BOSI, 2006, p. 459).

Guimarães Rosa é um inventor de abismos os quais são habitados pelas broncas almas de sertanejos, conectadas fortemente à natureza ambiente, que, embora fechadas ao raciocínio, são “acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, credices, vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora” (RÓNAI, 2016, p. 17). Almas que não foram estereotipadas pelo cotidiano e são exemplos de receptividade para o extraordinário e também para o milagre; seus personagens atravessam verdadeiros abismos com a finalidade de superar medos inerentes ao ser humano como: o amor, o dever, o horror à solidão, à morte e ao esquecimento, seus vãos esforços de sustentar o passado e fugir do futuro.

Acreditamos que a narração em *Grande sertão: veredas* é uma maneira antiga de colocar os pensamentos, os pontos de vista, as lembranças e as recordações e os acontecimentos do passado para não tão somente entendê-lo; que, além disso, é uma oportunidade de reescrever o passado com os olhos do presente em um corpo que apresenta as marcas do tempo. Com efeito, Riobaldo deixa para nós pequenas lições de vida, sendo acumuladas ao longo de sua trajetória pelo sertão, também faz com que nós pensemos com a sua narração a respeito de o sentido do envelhecimento e de que “a consequente aproximação da velhice [evoca] em nós mesmos, o temor da morte” (PITANGA, 2006, p. 70).

Segundo o filósofo francês Morin (1997), viver é uma ação que demanda ao ser humano compreender a vida em todas as suas nuances, ou melhor, em todas as suas possibilidades. Vivemos em um mundo no qual cada vez mais há chances de incertezas geradas pela própria complexidade existencial do ser humano, o qual não pode mais prender-se à causalidade circular em que o próprio efeito volta à causa, o que pode levar-nos ao erro e à ilusão (MORIN, 1997, p. 15-16), até mesmo à infelicidade.

Temos aqui uma demonstração de que a obra literária não pode ser escrava de seu tempo, tornando-nos propositores (enquanto leitores) de uma nova compreensão viabilizada por meio de um presente condicionante. Não devendo ao simples acaso o elo entre a história e a experiência estética que possa vir a ser de tal modo demasiado fundamental para ser negligenciado, reduzindo o texto literário a uma cronologia rigorosamente pensada na série de influências que recebe ou mesmo nas reações que suscita uma obra. Sendo assim, *Sagarana* ainda representa um papel importante para a literatura brasileira. Ela pôde abrir novos caminhos para o regionalismo, vivido na primeira fase do Modernismo Brasileiro da década de 30, cujo escritor Guimarães Rosa não permaneceu preso ao convencional regionalismo, nem mesmo “ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo” (LINS, 1963, p. 260), pois,

Ele apresenta o mundo regional com um espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo. Em *Sagarana* temos assim um regionalismo como o processo da estilização, e que se coloca, portanto, na linha do que, a meu ver deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma técnica aristocrática de representação estética (LINS, 1963, p. 260).

A arte estilística do escritor de *Primeiras estórias* emancipa o regionalismo do convencional e do pitoresco, não sendo submisso aos enchementos tradicionalistas da sintaxe lusitana assinalada por Lins em *Os mortos de sobrecasaca* (1963). Esse crítico parabeniza o autor mineiro pelo seu distanciamento do *otimismo* e do *pessimismo*, típicos da prosa regionalista. Sobre isso, Brasil (1969) aponta que “as suas expressões, os seus

'modismos', tão contrários às regras gramaticais, já são normas válidas para a nossa autonomia linguística" (BRASIL, 1969, p. 40).

Em entrevista à Lorenz (1991), João Guimarães Rosa pôde compartilhar que sua criação literária está intrinsicamente ligada à sua vida e que as experiências dele como diplomata, vaqueiro, no trato com cavalos, vacas, religiões, idiomas, médico e soldado produzem uma combinação curiosa sem se aproximar de um *sentido eterno*, visivelmente indiscutível. Ele nos chama atenção para não examinarmos "a vida do mesmo modo que um colecionador de insetos contempla os seus escaravinhos" (LORENZ, 1991, p. 67). Essa comparação do artista, nos liga ao ponto de vista da estética da recepção quando Guimarães Rosa fala da redução da distância do horizonte de expectativa do leitor e a obra, não provocando mais uma guinada de experiência ainda desconhecida, nem diante de uma certa passividade convincente e palatável "arte culinária" (JAUSS, 1994, p. 32).

Para toda obra divulgada, existe um público que a aguarda, cujo lançamento pode ou não corresponder o horizonte de expectativa de seus leitores. Isto é, sem mudança de horizonte a obra transforma-se em um mero instrumento de entretenimento padronizada, passando a consentir às expectativas que esboçam tendências dominantes de gostos, à proporção que deve ser agradável a reprodução do "belo usual", confirmando sentimentos familiares e as fantasias do desejo. Sendo assim, aceitáveis "as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para solucioná-los no sentido edificante, diante de questões previamente" (JAUSS, 1994, p. 32) resolvidas pelos leitores.

Em 1956, sai a quarta edição de *Sagarana*, em uma época na qual o Brasil fervilhava com a construção da futura capital Brasília, Guimarães Rosa se insere novamente no cenário da Literatura Nacional ao inaugurar uma nova tradição de romance brasileiro não encontrável ainda em nenhum de nossos romancistas. Estávamos vivendo uma nova consciência estética para a nossa literatura, cujos três pontos básicos foram: o surgimento da poesia concreta, a estreia de Samuel Rawer com o livro *Contos do imigrante* e o aparecimento de dois romances *Doramundo*, de Geraldo Ferraz e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (BRASIL, 1969).

A leitura e o público realizam um processo que não consiste em existir para cada obra um leitor particular, na medida em que pode ser atualizada por diferentes leitores em circunstâncias diversas de leitura. O que, a propósito, sugere haver obras que ainda "não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos" (JAUSS, 1994, p. 33).

Sem dúvida, *Grande sertão: veredas* significa uma obra literária de um artista das letras brasileiras que não apresenta um entusiasmo momentâneo, porém "transmite a impressão de alguém que já se encontra no completo domínio dos recursos literários e com uma requintada experiência pessoal da arte de ficção" (LINS, 1963, p. 239). A composição dessa obra-prima é proveniente de um homem que já foi médico, rebelde,



soldado, diplomata e viu de perto o horror da Segunda Guerra Mundial.

Confrontando os modos como alguns doutos do Brasil enxergavam e avaliavam a formação e a participação político-social e histórica do velho em nossa sociedade, Guimarães Rosa anteviu a presença do velho como personagem essencial e basilar, sem os antigos estereótipos criados por determinados intérpretes brasileiros. Tínhamos em vista assistir na sociedade patriarcal e tradicional, de moldes estáticos, o papel empregado e definido ao velho como aquele sujeito responsável de ser o repositório e transmissor de experiências. Atualmente, essa concepção se tornou obsoleta, exigindo um novo paradigma da sociedade.

A estudiosa Simone de Beauvoir (1990) explica que é natural a manifestação da velhice através das funções orgânicas, mesmo que encontremos meios de retardá-la ou mesmo de combatê-la fisiologicamente, ela surge com o tempo e em toda espécie de grupo social. De acordo com ela, “a velhice enquanto destino biológico, é uma realidade que transcende a história, não é menos verdade que este destino é vivido de maneira variável segundo o contexto social” (BEAUVOIR, 1990, p. 16). Isso coloca toda a sociedade em questão, tendo em nossa mente que o sentido ou não sentido da velhice é divulgada a partir de um ponto de vista anterior experienciada por um sujeito, ou seja, por qualquer vida anterior.

Enquanto os estudos históricos e interpretativos de nacionalidade brasileira contemporâneo ao autor mineiro se debruçavam mais em preocupações com os termos de nossa vida econômica, política e institucional, Guimarães Rosa, sem negligenciar dos nossos costumes privados, os da vida familiar e amorosa, próprios do romance, pôde integrá-los ao lado dos costumes da vida pública, dando vida e voz às pessoas simples do sertão: o poder de inquirição em qualquer estágio da vida.

Desse modo, o ex-jagunço sertanejo Riobaldo se encontra na velhice e, por isso, sente a necessidade de expor a sua história, que é a história de sua gente, que, ao mesmo tempo, é a história do próprio ser humano. Tendo em vista que, quando Riobaldo reafirma nove vezes que “Viver é negócio muito perigoso” (ROSA, 1956, p. 12), compreendemos que a dualidade viver-perigoso faz parte da nossa existência e que o encanto da vida, da travessia do Liso do Sussuarão de cada um de nós nunca está terminada e que podemos mudar, para tanto, o ser humano não é um ser finito em si mesmo, mas infinito.

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traçoeiro! Ah, uma beleza de traçoeiro — dá gôsto! A fôrça dêle, quando quer — môço! — me dá o mêdo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Êle faz é na lei do mansinho — assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza. (ROSA, 1956, p. 24-25).

## REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Tradução de Maria Helena Franco Martins. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990. 712 p.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. 567 p.
- BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa: ensaio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969. 148 p.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos [1750-1880]*. 13. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2012. 800 p.
- COUTO, Mia. Um caminho feito para não haver chão. ROSA, In: ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 7-10.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.
- LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 258-264.
- LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.
- MORIN, Edgar. Complexidade e ética da solidariedade. Tradução de Edgar de Assis Carvalho. In: ALMEIDA, Maria da Conceição de; CASTRO, Gustavo de; CARVALHO, Edgar de Assis (orgs.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 1997. 245 p.
- PITANGA, Danielle de Andrade. *Velhice na cultura contemporânea*. Recife, 2006. 192 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica), Faculdade de Psicologia, Universidade Católica de Pernambuco.
- RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim: Corpo de baile*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 17-23.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 824 p. 2 v.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 594 p.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. 176 p.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. História literária. In: Teoria da Literatura. Tradução de José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Europa-América, [19--]. p. 315-336.

## O PROCESSO INTERMEDIÁTICO EM *O RETRATO DO REI*, DE ANA MIRANDA

Data de aceite: 01/10/2020

### Cristina Reis Maia

Graduada em Letras (FFP/UERJ), Mestre em Antropologia Social (UFF) e Estudos Literários (FFP/UERJ).

**RESUMO:** O presente trabalho visa analisar o romance *O retrato do rei*, de Ana Miranda, a partir das referências metapicturais do seu contexto narrativo, proporcionando através do processo intermediário que se estabelece, possibilidades de ressignificação dos temas abordados. Nesta perspectiva, a descrição de imagens e acontecimentos (registrados ou ficcionalizados) pelo olhar do autor oportuniza críticas e reflexões sobre a realidade, problematizando eventos passados e abrindo-se à multiplicidade de sentidos e significados. Mas, principalmente, serve de estímulo para a produção de uma percepção diferenciada a ser desenvolvida pelo leitor.

**PALAVRAS - CHAVE:** Processo intermediário; *O retrato do rei*; Ana Miranda; Meta ficção historiográfica; Iconotextos.

### THE INTERMEDIA PROCESS IN *O RETRATO DO REI*

**ABSTRACT:** It works aims to analyze the Ana Miranda's novel *O retrato do rei* from the metapictural references in its narrative context, providing through the established intermedia

process, possibilities of reframing the topics covered. In this perspective, the description of images and events (registered or fictionalized) from the author's perspective provides criticism and reflections on reality, problematizing past events and opening up to the multiplicity of meanings and meanings. But, mainly, it serves as a stimulus for the production of a different perception to be developed by the reader.

**KEYWORDS:** Intermedia process. *O retrato do rei*. Ana Miranda. Meta historiographical fiction. Iconotexts.

### 1 | INTRODUÇÃO

Toda narrativa requer interações positivas entre receptor e emissor. Mas muitas vezes, a fruição de uma obra transpõe os limites da literatura, passando pela interseção com outras disciplinas. Inserido nesta perspectiva, este trabalho propõe-se a refletir de que forma Arte, Literatura e História dialogam no livro *O retrato do rei* (MIRANDA, 2001), expressando-se intermediariamente. Este é um exercício transformador do pensamento que repensa as representações sociais através da multiplicidade de interpretações possíveis.

No caso de *O retrato do rei*, sua narrativa é construída a partir de um referencial meta-ficcional e de iconotextos de alto grau de saturação pictórica. Interpolando e sobrepondo temas e temporalidades, estas construções direcionam o olhar do leitor de modo a facilitar sua contextualização histórica. Neste sentido, a

metapictorialidade funciona como facilitadora para a problematização de eventos descritos ao longo do texto enquanto os iconotextos atuam como componente narrativo, flexibilizando o raciocínio unidimensional e incentivando a riqueza interpretativa. De modo que a melhor compreensão do texto adviria da conjunção entre o verbal e o pictórico, do *link* estabelecido entre palavra e elementos figurativos.

Neste processo, a utilização (e inter-relação) de diferentes mídias contribui para salientar aspectos suplementares de suas linguagens e desenvolver novas formas de composição e reflexão, fornecendo uma nova versão sobre os fatos.

## 21 ENTRE ICONOTEXTOS E METAFICÇÃO: O PROCESSO INTERMIDIÁTICO

Partindo de uma narrativa envolvente, *O retrato do rei* constitui com intermedialidades entre a palavra escrita, expressões artísticas e a história. Esse processo atravessa a toda a obra e origina interseções entre construção literária e fatos históricos, transversalizando conceitos de *ekphrasis*, *mimesis* e *hipotiposes*. A própria utilização de uma pintura (o retrato do rei) como condutora do enredo incentiva tal discussão.

Identificaremos aqui dois tipos de intermedialidades latentes.

A primeira, reporta à composição das personagens. Através de referências artísticas (quadros, pinturas, arquiteturas) e bibliográficas, apropriações de registros públicos e literários, o texto permite que indeterminações históricas sejam completadas, apresentando-se uma nova versão. Outorgando uma liberdade de (re)construção narrativa, este processo de (re)criação de personagens historicamente determinadas possibilita produzir reflexões sobre os eventos descritos, contextualizando e problematizando experiências do passado, atualizando questões recorrentes.

A segunda ocorre através do fenômeno da metapictorialidade que, sob a poética do iconotexto e dos diferentes graus de pictorialidade, constitui um efeito híbrido entre palavra e imagem (ZAMBERLAN, 2018). É o chamado *efeito quadro*:

O efeito quadro, resultado do surgimento na narrativa de imagens-pinturas, produz um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta, seja à pintura em geral, seja a um quadro em particular [...] o efeito acontece no nível da recepção, quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro (LOUVEL, 2012, p. 50).

Esse movimento ocorrerá em pelo menos dois momentos no livro: na apresentação do retrato do rei e nos relatos do cotidiano ao longo do enredo, a partir de uma nítida referência a telas históricas. No primeiro caso, a descrição da pintura que representa a figura do rei faz referência a um quadro específico:

O quadro estava envolvido em diversas camadas de tecido. Mariana colocou-o sobre uma cadeira, apoiado no encosto. Reconheceu os lábios, as sobrancelhas do rei. A mão pousava com leveza no cetro. Uma faixa vermelha

vibrava sobre a armadura. A coroa de ouro e pedras estava sobre uma mesa, num canto do quadro (MIRANDA, 2001, p. 78).



Figura 1 - Pompeo Batoni (atribuição). D. João V. Primeira metade do séc. XVIII.

Fonte: Revista de História da Arte e Arqueologia, nº 22, jul/set 2014

A tela em questão, atribuída a Pompeo Batoni, nos revela detalhes de um rei muito jovem, mas de olhar expressivo, que parece mirar seus súditos com um misto de indolência e seriedade. Retratado a meio corpo e ligeiramente de lado – uma pose ostensivamente utilizada à época –, ele tem seu rosto objetiva e diretamente voltado para a frente, de modo a encarar diretamente nos olhos aqueles que o procurarem. Ao contrário das cores escuras e dos sombreados empregados na maior parte do quadro, sua face é clara e iluminada, tendo como halo uma grande e longa peruca branca. Vestido com uma armadura negra e brilhante, tem seus braços levemente flexionados; no pescoço usa um lenço de renda branca e às costas um manto dourado debruado de arminho. Encontra-se imbuído das glórias de sua posição, evidenciadas, segundo o protocolo artístico da época, pelo uso de insígnias reais: o cetro, a coroa, a comenda. Sua mão direita segura com uma displicência estudada o cetro (representado por um bastão azul), posicionado de modo a apoiar-se sobre uma almofada vermelha e por detrás da coroa – destacados em proporções semelhantes. Pendente de uma faixa carmim, carrega no seu peito a insígnia da Ordem de Cristo. Como fundo, a tela apresenta um céu noturno, onde se entrevê uma lua cheia parcialmente encoberta por nuvens. O posicionamento da imagem – perfeitamente centralizada – permite ainda

vislumbrar em suas laterais a silhueta do que parece ser a base de uma coluna e o pórtico de uma construção.

Este retrato – aqui expresso unicamente sob a forma de narrativa – é um iconotexto que veicula certas características ímpares. Reproduz a efígie de um rei (D Joao V, de Portugal), cuja representação foi deliberadamente construída para emanar autoridade e poder. A sua aparente inércia na narrativa – sem diálogos ou performances notáveis – sublima uma potência intrínseca que desencadeará a sequência de ações (e interlocuções) das demais personagens na trama. Interagindo unicamente através de sua representação pictórica, torna-se um vívido co-protagonista, que interfere nos destinos dos demais.

Associado à noção de sobrevivência e transmissão da imagem para as gerações futuras, o retrato surge a partir da ideia de *mimesis* (MÍMESIS, 2010). Reportando a busca pela reprodução daquele (ou daquilo) que se deseja representar, incorporando e exaltando características do modelo original, a *mimesis* expressaria o desejo de exprimir o inimitável (NANCY, 2015). Fundamento de toda a arte, ela leva em conta a tentativa de perpetuar determinado momento e reduzir a percepção da efemeridade humana. Assim, o retrato de um rei implica em uma alegoria bem específica: a representação plástica da imagem de uma personagem cuja supremacia sobre os demais membros da sociedade fique evidenciada. A inclusão de símbolos de poder (coroa), justiça (cetro), competência e designações (insígnias), bem como o emprego de determinadas cores e expressões corporais específicas (postura física ou olhar) são amplamente utilizados como representação de superioridade. Essa tradição da representação remete à concepção de efígie, a qual ultrapassa a mera expressão estética. A pintura cumpre, assim, a função de substituir seu representado, exprimindo características desejáveis atribuídas ao papel social por ele desempenhado, transmitindo as concepções imagéticas a ela conferidas.

Também o desenvolvimento da trama é perpassado por modelos de relações intermediáticas. Na evolução do enredo, o texto vai nos apresentando uma enorme variedade de informações (re)criadas a partir de iconotextos e suas respectivas saturações pictoriais.

O encadeamento de descrições – cuja intenção é, sobretudo, transmitir ao leitor impressões e qualidades – aparece no decorrer de todo o romance. Curtas e precisas, elas permeiam todo o texto – como pequenos enxertos, fragmentos de um plano maior. Expressas sob uma linguagem viva e concisa que lembram pinceladas, evocam imagens de pinturas, esculturas e/ou construções, formando um eficiente quadro mental. E em determinados momentos, compõem cenas que se desenvolverão em sequências muito próximas de *frames*, como parte de uma grande tela épica. Podemos ver exemplos deste processo ao longo do texto, como por exemplo, nas descrições das ações de batalha:

(...) o capão, pequeno mas de mata densa, estava em profundo silêncio (...)  
Os emboabas faziam reconhecimento o lugar quando dezenas de flechas irromperam do bosque. Muitos caíram no chão, feridos; (...) Bento ordenou que disparassem contra o capão. Os emboabas gastaram munição atirando

a esmo. Do outro lado os paulistas poupavam suas balas, mirando em alvos precisos (MIRANDA, 2001, p. 290).



Figura 2 - Johann Moritz Rugendas. Guerrilha. 1835

Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital](http://objdigital.bn.br/acervo_digital)>. 1 Acesso em: 2 jun. 2018.

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil.

Nesta composição, há várias imagens que “adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses” (METZ, 1980, p.59). Algumas são tão impregnantes que por si só engendram uma narrativa. E o fazem de tal forma que se assemelham aos *takes* utilizados na filmografia – inseridas na trama de forma pontual e precisa, reportam uma agilidade que muito se assemelha ao ritmo cinematográfico:

A travessia do rio, avolumado pelas chuvas dos últimos dias, estava extremamente perigosa. As águas corriam com força. Uma balsa frágil transportou as salvaguardas (...) No povoado escravos retiravam baús do lombo de animais. À beira do rio limpavam as alabardas, molhavam as correias; verificavam as ferraduras dos cavalos, as peças dos carros; faziam consertos (MIRANDA, 2001, pp. 91-92).





Figura 3 - Debret. Passagem por um grande rio. 1835.

Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.

Os subsídios fornecidos por esses elementos singularizam e suplementam a história, tornando-a mais dinâmica e produtiva. A amplitude de referências e a riqueza de detalhes com que a narrativa se desenvolve constituem um painel abrangente que serve para contextualização da realidade da qual se pretende falar. Sob as fímbrias da metapictorialidade e o estímulo indicadores imagéticos, descrições geográficas e arquitetônicas, assim como manifestações culturais e religiosas são abordadas.

É o caso de caracterizações de tipos e locais, de relações espaciais e sociais. Como por exemplo, na passagem da viagem de Mariana para o encontro de seu pai:

Mariana teve um ligeiro instante de hesitação ao ver as salvaguardas que acompanhavam Valentim, com panos na cabeça sob os chapéus, armadas de espingardas e facões, parecendo os bandidos que se escondiam nos valhacoutos do Valongo. Certificou-se de que trazia na bolsa uma pequena pistola (MIRANDA, 2001, p. 45).





Figura 4 - Johann Moritz Rugendas. Habitantes das Minas. Século XIX.

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital](http://objdigital.bn.br/acervo_digital)

Nas descrições detalhadas dos costumes locais, como as danças e festividades:

Diante de quase todas as casas os moradores acenderam velas e candeeiros e numa praça fizeram uma imensa fogueira, diante da qual reuniu-se uma folia de tambores e pandeiros; os dragões dançavam com as rascoas, ornadas de cadeias de ouro, que rodavam as saias com graça; muitos bebiam aguardente, aplaudiam as evoluções das dançarinas, desapareciam no mato com mulheres; ouviam-se risadas e gritos (MIRANDA, 2001, p. 310).



Figura 5 - Rugendas. Dança do lundu. 1935.

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital](http://objdigital.bn.br/acervo_digital).

Ou simplesmente como registro das rotinas diárias, retratando o cotidiano:

A gente do morro do Alto, limpo e batido de brisas, mudara-se quase toda para a várzea. A dificuldade de habitar na colina era não haver ali nenhum comércio; se necessitassem fazer qualquer compra era preciso descer à praia Manoel de Brito, muitas vezes escorregando nas pedras da ladeira. Mas morar nos baixios era desagradável e perigoso. Viviam-se em meio à súcia de miseráveis e malfeitores, embora muitos deles fossem acotar-se nas ruínas do morro. Ouviam-se as mulheres delinquentes gritando em suas celas especiais. Não se podia avistar invasores ao largo, nem fugir à força do mar se ele ameaçassem tudo destruir. Não se podia admirar as baleias saltando ao longe, nem o sol nascendo e se pondo nas águas. A várzea era apertada e suja. (MIRANDA, 2001, p. 46).



Figura 6 - Johann Moritz Rugendas. Rua Direita, Rio de Janeiro. 1835.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61556/rua-direita>



Figura 7 - William Smyth. Mercado do Rio de Janeiro. 1832. Aquarela/papel - duas folhas

Fonte: BELLUZZO, Ana Maria. O viajante e a paisagem brasileira. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 15, nº 25, novembro/2008.



Figura 8 - Leandro Joaquim. Pesca à baleia. Século XVIII. -

Fonte:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14165>

A *tradução* e/ou *transcrição* que as imagens fazem para o texto literário propiciam um trânsito intermédias repleto de possibilidades. Uma vez que não são expostas, elas passam a ser construídas mentalmente a partir de descrições precisas, deixando à recepção do leitor projetar a interpretação que quiser. A introdução de qualquer imagem no texto, mesmo que meramente descritiva, promove o surgimento de um novo critério perceptivo, intermediando um jogo de signos e representações (PIERCE, 2015; BARTHES, 2012). Permeado por *hipotiposes* e *ekphrasis* – através de descrições vívidas e poderosas –, este mecanismo possibilita a imersão do leitor nas sendas narrativas e a construção de pactos de leituras.

Assim, quando a narrativa descreve uma cena ou circunstância utilizando cores intensas de modo que o ouvinte e/ou leitor tenha a sensação de percebê-la pessoalmente (como se estivesse realmente diante dos olhos), incorre em *hipotipose*. Nela, descrição e narração concorrem no mesmo ato discursivo, o movimento narrativo integrando-se aos pormenores descritivos, preservando ambos suas características distintivas (MASSAUD, 2002). A *hipotipose* produz descrições expressivas e cores tão plausíveis que facilmente identificamos e significamos o retratado; ela se assenta na capacidade pictórica das palavras e, portanto, na capacidade imaginativa do ouvinte.

Já a *ekphrasis* é compreendida como a relação estabelecida entre palavra e imagem enquanto uma descrição nítida (muitas vezes dramática), da realidade a partir dos afetos figurados pelo narrador (EKPHRASIS, 2010; HANSEN, 2006), mesclando as atividades de historiador e poeta sob um discurso verossímil ou semelhante (HANSEN, 2006).

Com efeito, se imagens engendram textos, com seus códigos e subcódigos (METZ,

1970; ECO, 2014), as metaimagens permitem deslizamentos e entrecruzamentos de realidades distintas, franqueando-se a múltiplos olhares, incitando a percepção do outro (NANCY, 2006), visto que

a passagem do visual para o discursivo não se constitui em mera descrição, modo de organização da linguagem verbal, mas tem implicações (...) O que é próprio da linguagem pictórica, escultórica, arquitetônica é transposto para a linguagem verbal que, assim, presentifica aos olhos do leitor/intérprete objetos concretos, na condição de abstrações, perceptíveis no mundo material (...) além do deslizamento de um dos topos do registro visual para a linguagem verbal, a aproximação entre as duas formas de representação se dá também pelo parentesco entre história e ficção (GOMES, 2014, p. 3; 6).

Esse movimento de transposição de ideias de uma arte eminentemente visual para a escrita literária põe “em jogo tipos de associações mentais e campos associativos bem específicos” (JOLY, 2005, p. 53). E ao utilizar uma abordagem literária na qual iconotextos (metapicturais) se entrelaçam à narrativa para falar da história, este recurso intercambia conceitos e referências, dialogando com as apreensões subjetivas da realidade do leitor. Constitui-se, dessa forma, como referencial para as incursões literárias-filosóficas do texto.

### 3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

De fato, *O retrato do rei* apresenta uma trama tecida em torno de pinturas e obras de arte. Assim como a pintura que nomeia o livro, cenas inteiras surgem no decorrer da narrativa inspiradas nas mais diversas expressões artística (telas, esculturas ou mesmo na arquitetura). Estes objetos constituem-se enquanto iconotextos (LOUVEL, 2012) e se alternam para descortinar diante dos olhos do leitor, em pormenores, as iconografias ausentes, compondo cenografias necessárias para a evolução da narrativa.

A cenografia se apoia na ideia de que o enunciador deve desenvolver, por meio de sua enunciação, a situação a partir da qual ele pretende enunciar. Todo discurso, por sua própria constituição, reivindica a adesão ao seu universo instituindo a cenografia que o legitima. Evidentemente, tal cenografia é imposta desde o início, mas é por meio da enunciação que essa cenografia imposta pode ser legitimada. A cenografia é, desse modo, ao mesmo tempo, o que engendra o discurso e o que é engendrado por ele; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia de onde vem o discurso é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém neste ou naquele gênero de discurso (BARONAS; COX, 2014, p. 07).

A construção do percurso narrativo de *O retrato do rei* ostenta um processo intermediário que se encontra no liame entre a palavra e as imagens suscitadas. Uma opção que lhe permite contar histórias (ou memórias da história) através das descrições entremeadas ao enredo.

Em termos gerais, este processo pode ser apresentado como uma ponte, incitando

a imaginação e propondo um exercício de pensamento que problematiza, atualiza e superpõe temas e temporalidades. Oferecendo novos significados àquilo que se busca representar, promove mudanças na percepção do mundo, especialmente, quando utilizada como ferramenta para convencimento, manipulação e/ou estratégias de poder. E ao facilitar a absorção de múltiplos cenários e interpretações para as narrativas, também propicia liberdade criativa e “diálogo entre o universo artístico e a vida extra-literária” (JANZEN, 2012, p. 109), o qual podemos chamar de *performance intermediária*.

## REFERÊNCIAS

BARONAS, Roberto Leiser; COX, Maria Inês Pagliarini. Discurso, argumentação e cenografia em “iconotextos”. In: **Bakhtiniana**, São Paulo, Número 9 (1): 4-18, Jan./Jul. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bak/v9n1/02.pdf>>. Acesso em: 3 jan. 2019.

BARTHES, Roland. Elementos de semiologia. São Paulo: Cultrix, 2012.

BELLUZZO, Ana Maria. O viajante e a paisagem brasileira. In: **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 15, nº 25, novembro/2008.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014

EKPHRASIS. In: **E-dicionário de termos literários**. 01 jan. 2010. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>>. Acesso em: 3 dez. 2018.

FARIA, Breno Marques Ribeiro de. As primeiras imagens do rei. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia**, nº22, jul/set 2014, artigo 03. Disponível em: <[www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2022%20-%20artigo%203.pdf](http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2022%20-%20artigo%203.pdf)>. Acesso em: 7 set. 2018.

GOMES, Leny da Silva. Ekphrasis: palavra e imagem. In: **X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação** (SEPesq), Porto Alegre, Centro Universitário Ritter dos Reis, 24/10/2014. Disponível em: <[https://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x\\_sepesq/arquivos.../454.pdf](https://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos.../454.pdf)>. Acesso em: 5 jan. 18.

JANZEN, Henrique Evaldo. Concepção bakhtiniana de literatura e a análise de personagens nos livros didáticos de LEM. In: **Bakhtiniana**, Revista de Estudos do Discurso, vol.7, nº.1, pp. 107-124. São Paulo Jan./June 2012.

JOLY, Martine. **A imagem e os signos**. Lisboa: Edições 70, 2005.

LOUVEL, Liliâne. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epídicas da ekphrasis. In: **Revista USP**, São Paulo, nº 71, pp. 85-105, setembro/novembro 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554>>. Acesso em: 20 set. 2018.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 03/12/2018.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de Termos Literários**. Editora Cultrix, 2002.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MÍMESIS. In: **E-dicionário de termos literários**. 20 jun. 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/>. Acesso em: 03/12/2018.

MIRANDA, Ana. **O retrato do rei**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NANCY, Jean Luc. **La mirada del retrato**. Buenos Aires: Colección Nómadas, 2006.

----- Imagem, mimesis & méthexis. In: Alloa, E. (org). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PIERCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon94994/icon94994.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994.pdf). Acesso em: 29/12/2018.

ZAMBERLAN, Lucas da Cunha. A poética do iconotexto: um entre-lugar para texto e imagem em Pathé-Baby, de Antônio de Alcântara Machado. In: **Revista Graphos**, Vol. 20 nº. 1, 2018.



# CAPÍTULO 4

## AS MARCAS DA OPRESSÃO EM *SELVA TRÁGICA*, DE HERNANI DONATO

Data de aceite: 01/10/2020

**Jesuino Arvelino Pinto**

UNEMAT/UFG

<http://lattes.cnpq.br/2044195183122422> Orcid:

<https://orcid.org/0000-0003-4900-8292>

**João Batista Cardoso**

UFG

<http://lattes.cnpq.br/4983523723863605> Orcid:

<https://orcid.org/0000-0003-2777-6231>

**Vera Lúcia da Rocha Maquêa**

UNEMAT

<http://lattes.cnpq.br/9059264258962247> Orcid:

<https://orcid.org/0000-0003-0879-4469>

**RESUMO:** O propósito deste trabalho é refletir sobre a representação da opressão dos grupos minoritários em *Selva Trágica*, especificamente a mulher, a criança, o índio e os trabalhadores “escravizados”, em sua maioria, paraguaios. Marcas de opressões advindas tanto do espaço natural, como do social configuram o diálogo com a realidade que confirma o conflito social como base da narrativa, que, conjugado com o tratamento poético da linguagem, resulta na composição estética. A obra oferece uma interpretação ficcional da História dos trabalhadores da Companhia *Matte Larangeira* nas primeiras décadas do século XX, quando a Companhia detinha o monopólio da exploração da erva mate nas terras devolutas no interior do Brasil, naquela época pertencente ao estado de

Mato Grosso.

**PALAVRAS - CHAVE:** Espaço literário; Hernâni Donato; Narrativa de tensão; Literatura e História

### THE MARKS OF OPPRESSION IN TRAGIC JUNGLE, OF HERNANI DONATO

**ABSTRACT:** This paper aims to reflect on the representation of minority social groups in *Selva Trágica* novel, specifically the woman, the child, the Indian and the mostly Paraguayan “enslaved” workers. In this narrative, Hernani Donato highlights the marks of oppression that come from both natural and social space that confirm the relationship between Literature, History and Society based on the romanesque structure that, combined with the poetic treatment of language results in the aesthetic composition of the novel. The work offers a fictional interpretation of the possible history of the workers of the *Matte Larangeira* Company in the early decades of the twentieth century, when the Company had a monopoly over the exploitation of mate herb in the vacant lands in the interior of Brazil, at that time belonging to the state of Mato Grosso.

**KEYWORDS:** Literary space; Hernâni Donato; Tension narrative; Literature and History

O romance *Selva Trágica* reconstrói a história de homens, mulheres e até mesmo crianças recrutados, contratados e obrigados a trabalhar na exploração da erva-mate pela empresa estrangeira *Matte Larangeira*, no sul do antigo Mato Grosso; mais precisamente no Rancho Bonança, referência histórico-geográfica registrada na narrativa. A delimitação

temporal da trama está implícita, mas o período pode ser facilmente datado pelo leitor que busque informações históricas, assim, abarca do início do século XX à década de 1940, quando Getúlio Vargas determina a extinção do monopólio da empresa. O domínio da Companhia segue até 1943, quando Vargas cria os Territórios de Ponta Porã e Iguaçú; anulando, a partir de então, definitivamente a concessão.

**Selva Trágica** aborda a importância do ciclo ervateiro para a consolidação socioeconômica e cultural da região; a obra se consolida como romance denúncia que tem como personagem central a erva-mate. A trama resgata um momento histórico da economia do Sul do antigo Mato Grosso que após a famigerada Guerra do Paraguai, centrava-se na pecuária, atendendo às exigências do mercado interno brasileiro, com a venda de gado para as fazendas paulistas e mineiras, voltada para o abastecimento do país; e, produção de erva-mate, por meio da atividade extrativa ligada ao mercado internacional, principalmente a região Platina.

Thomaz Larangeira (o sobrenome explica a grafia do nome da empresa) funda a Companhia *Matte Larangeira* a partir da concessão para exploração exarada pelo Decreto Imperial nº 8799, de 09 de dezembro de 1882. O empresário trouxe do sul do país fazendeiros que conheciam o manejo da erva-mate, também foram utilizadas a mão-de-obra de índios da região e de paraguaios, iniciando o ciclo de produção. Com a proclamação da república a área de concessão é, sucessivamente, ampliada, sempre com o apoio de políticos influentes, como Joaquim Murinho, Manuel José Murinho e General Antônio Maria Coelho. Por meio do Decreto nº 520, de 23 de junho de 1890, são ampliados os limites de suas posses e consegue o monopólio na exploração da erva-mate em toda a região abrangida pelo arrendamento. Em 1895, a área arrendada é ampliada, sendo superior a 5.000.000 hectares.

Ao abordar o histórico desta Companhia, Bianchini (2000) destaca que em 1892 foi assinado novo contrato de concessão com o estado, com exclusividade para exploração dos ervais. Documento que permitiu o Banco Rio Branco e Matto Grosso, da Família Murinho, adquirir 14.540 ações, cabendo a Thomaz Larangeira 460 ações. A empresa passa a se denominar Companhia *Matte Larangeira*, sendo obrigada a transferir a sua sede para o território do Mato Grosso. Em julho de 1892 a Companhia comprou a Fazenda “Três Barras”, de Boaventura da Mota, à margem esquerda do Rio Paraguai, e construiu um porto para exportação de erva-mate cancheada, esse porto foi nomeado de “Porto Murinho”, pelo Superintendente do Banco Rio e Mato Grosso Dr. Antônio Corrêa da Costa, em homenagem a Joaquim Murinho. A atividade gerava muito lucro estimulando o aumento da exportação. Em 1900, a região teve grande desenvolvimento graças a Companhia *Matte Larangeira*, de onde passou a embarcar chá para a Argentina.

A Companhia encarregava-se da exploração dos ervais nativos e exportação da erva semielaborada (cancheada) para Buenos Aires. Nesta cidade, outra empresa, a Francisco Mendes Gonçalves & Cia., encarregava-se da industrialização e distribuição do produto no



mercado argentino e outros. A erva-mate atingiu grandes centros urbanos como Assunção (Paraguai), Buenos Aires (Argentina) e até a Inglaterra, França e Itália.

A localização dos ranchos era definida a partir das descobertas das minas, considerada unidade primária de produção, uma área constituída por ervais, que determinava a construção do povoado, onde residiriam administradores, funcionários, milícia da empresa e os trabalhadores pelo tempo da extração total da erva naquele lugar. Durante o período de processamento da erva, as mulheres, em sua maioria, que trabalhavam em bordéis da região eram atraídas em busca de lucro fácil e, por isso, sujeitas a todo e qualquer tipo de humilhação e opressão. Nas “bailantas” estavam as prostitutas mais jovens e caras, e nos “quilombos”, as mais velhas e baratas.

Dentre estas mulheres destaca-se Flora, mulher bonita, cabelos longos, pele rosada, muito cobiçada pelos homens do erval, é uma típica mulher dos ervais, que consegue, entretanto, driblar o assédio dos homens, até quando a violência lhe é imposta. Apaixonada por Pablito, vive com ele no mesmo rancho e mostra-se inconformada com a separação a que são submetidos. Abre mão de sua felicidade ajudando Pablito a fugir. Com a morte do companheiro entrega-se ao conformismo da mulher do erval, aceitando viver com um homem que não ama.

A personagem tem embutida em seu próprio nome a tragédia da selva, ou seja, a exploração da flora. Flora é comparada à erva mate, o que remete ao mito da cultura paraguaia acerca do surgimento da planta. Citando Barret (1988), Herrig (2010) expõe o contexto social que a erva mate tem na cultura paraguaia, observa que o estudioso apresenta o poder desta planta como um signo", dada sua relevância intimamente ligada à lenda da origem da erva mate, para tanto Herrig (2010) transcreve-a a partir Schadem, retirado de Arruda (1997):

[...] o Kaá se originou do corpo de uma virgem. Era uma jovem bonita, de pele muito clara, conhecida pelo nome de Kamby, que significa leite. Vivia Kamby com seus pais Kaarú e Kaasy na mata de Tacumbú [...] Kamby desprezava os homens e jurara que não pertenceria a nenhum deles. Mas o grande Rupavê, o mais poderoso dos deuses resolveu castigá-la pelo seu orgulho que contrariava a obra divina. Mandou à terra guarani o mago Pai Tumé Arandi para transformá-la numa planta de virtudes providenciais. Certa noite Pai Tumé Arandi chegou, pois, à cabana de Kaarú, acompanhado de Kaagú Rerekuá, espírito da floresta; de Ñu Poty; espírito do campo; de Arayá e Pyharé Yara, os espíritos do dia e da noite. Pediu pouso e dormiu até a meia noite. Depois levantou-se, acordou a Kaarú e disse-lhe: venho do céu, da parte de Rupavê, para levar tua filha Kamby [...] kaarú então entregou a filha, e Pai Tumé [...] conduziu a jovem a Tacumbu, onde lhe pôs a direita sobre a cabeça, dizendo: Tu serás a erva maravilhosa da terra guarani, de tuas folhas sairá, saúde, alegria e força para toda a gente da tribo. E da Cabeça de Kamby brotaram folhas verdes [...] para transformar-se numa árvore. Esta árvore é o “Kaá” - Pai Tumé Arandí, arrancou um punhado de folhas sapecouas e preparou uma infusão, que tomou e deu de beber aos outros espíritos (SCHADEM citado por ARRUDA, 1997: 94-5).

A protagonista é humilhada diante de todos, depois de ter sido presa, devido à tentativa de fuga, é amarrada, arrastada pela floresta, levada ao pátio da administração e jogada no meio dos homens, para que a disputassem e dela abusassem sexualmente. O que não ocorre, porque Isaque paga por ela, compra-a dos homens que estão presentes, ávidos para fazerem a festa, usando a mulher como bem entendessem. Esta é a lei estipulada pela Companhia em relação à mulher que tenta a fuga, para que sirva como exemplo às demais.

Três dias arrastaram a Flora, na ponta de uma corda, rumo do novo rancho. Ela, por ela, não daria um passo. Cairia, simplesmente, e sem dizer dos seus porquês, morreria. [...] A ordem, nesses casos, era arrastar a fujona de volta, sem agrados nem cuidados. Devia ser vista e penalizada pelas outras mulheres da rancharia. Para lavar da cabeça de todas a idéia (sic) de abrir caminho, abandonando o rancho. (DONATO, 1976, p. 201)

No desfecho da narrativa, o capataz Isaque resgata Flora, objeto de seu desejo e obsessão. Flora, depois de tantos maus tratos, conforma-se com a situação que lhe é imposta, decide pela rendição e resignação, pois

O futuro era o que era - não o que gostaria que fosse. E se o mundo rodava nesse rumo, asnice era entestar no contra-rumo. Melhor seria acertar o passo do mundo. Vivía no país da erva e assim era a vida por ali. Sentiu o Isaque deitar-se ao lado e procurar a sua mão. Não se esquivou. (DONATO, 1976, p. 227)

Por se caracterizar como uma cultura de exploração nômade, à medida que se esgotavam os recursos naturais, novas “minas” deveriam ser encontradas, aspecto que provocava o deslocamento de toda a unidade de produção para outra área ainda inexplorada. A economia ervateira, por ser uma atividade predatória e extensiva, exigia mão-de-obra numerosa e, devido ao alto índice de mortalidade, reposição constante.

Surge, assim, outra classe de personagens, os aconchavadores, responsáveis por instaurar as relações de produção que permeavam todo processo, já que tudo iniciava com o aliciamento dos trabalhadores, seduzidos por promessas de uma vida melhor que aquela que levava nos pequenos vilarejos localizados na região fronteira. O endividamento já se iniciava no recrutamento de homens que substituiriam as baixas ocorridas nos ervais, seja por meio da morte ou pela fuga; estes homens eram seduzidos pela vida desregrada e abastada que lhe era apresentada em uma noitada sem normas, sem limites, com as mulheres muito bem preparadas nas bailantas, às portas dos ervais, porque não afirmar no portão que baliza o céu e o inferno.

Todos se divertem sem qualquer resquício de preocupação, totalmente envolvidos pelos regalos oferecidos pelas melhores e mais belas mulheres: muita bebida, música, dança, carinhos e sexo. São surpreendidos ao amanhecer com a verdadeira, irremediável e dura condição que se encontram, não restando outra opção que não seja seguir para a vida

nos ervais já que a outra, a prisão, apresentava-se mais cruel e sem qualquer perspectiva.

A exploração dos ervateiros e consequente opressão prossegue quando chegam aos ranchos por meio das cadernetas da Comissaria, o armazém da Companhia coordenado pelo “Mayordomo”, que abastecia e atendia as necessidades dos moradores, onde os ervateiros, que estavam na base da cadeia de exploração, eram obrigados a adquirir os produtos para sua subsistência, intensificando a sua dependência econômica daqueles que viviam da extração, do beneficiamento e do transporte da erva. Com preços elevados, mercadorias superfaturadas e com o acréscimo dos juros pelo adiantamento, a Companhia mantinha os trabalhadores presos às unidades de produção, caracterizando a servidão por dívida.

Para manter o domínio, controlando, vigiando, reprimindo os trabalhadores e coibir as fugas, a Companhia organiza uma milícia armada, formada por funcionários de confiança e liderada pelos tão temidos comitiveiros: Casimiro, Lucas e Isaque. Os fugitivos eram punidos com perseguições e mortes e os corpos expostos para servirem como exemplo aos demais. Aqueles que tentavam a fuga e que sobreviviam às perseguições e, consequentemente resgatados pelos comitiveiros, eram violentamente castigados. A tortura era uma forma aterrorizar aqueles que planejavam desobedecer às normas vigentes e à rígida disciplina de trabalho impostas pela Companhia. O rigor, as humilhações, os castigos corporais e a violência, revelavam as condições subumanas que trabalhadores dos ervais eram submetidos, o que contribuía para o alto índice de mortalidade.

**Selva Trágica** foi escrito em uma época em que o êxodo rural estava cada vez mais intenso, devido ao acelerado processo de industrialização nos grandes centros urbanos. O romance recria uma história na qual o narrador vê o mundo em sua contraditoriedade móvel: o patrão forçando o empregado a permanecer no campo, de forma enganosa, desumana. O trabalhador, por sua vez, conscientiza-se do engano, entra em choque com a classe dos dominadores e luta para fugir e escapar de seu destino forjado. Entende-se que somente a personagem integrada aos anseios de sua classe social, consciente da situação do grupo, de forma atuante, é que adere à mecânica do progresso humano e passa a ter uma visão da totalidade do indivíduo e do conjunto social, do coletivo. A unidade entre o individual e o coletivo realiza-se como fato histórico real, concreto. Dessa forma, Lukács (2000) e Goldmann (1976) sugerem que a existência da criação literária deve ser a expressão de uma visão do mundo voltada para fatos que refletem o pensamento de um grupo sob as mesmas condições econômicas e sociais, isto é, ao invés de um herói individual, um grupo social, o coletivo.

A essência de **Selva Trágica** provém do fato de que os ervateiros estão vinculados a duas forças contrárias a eles: a lei do monopólio e a exploração do trabalho, marcado pela opressão patronal. Assim, o enredo se processa em termos de grupo, visto a necessidade de caracterizar um todo acoplado de traços específicos da condição econômica, humana e até psicológica, traçando a diferença entre o grupo e os que o exploram. O sofrimento e

a opressão sobre as personagens são tão marcantes que elas acabam sendo esmagadas ou até mesmo se esmagando.

A composição de uma personagem coletiva tende a evidenciar a opressão sofrida e a desqualificação do indivíduo em realizar ações grandiosas, o que pode ser observado pela configuração que é dada ao grupo de trabalhadores dos ervais, pois mesmo oprimidos e desqualificados, não lutam pelo fim do monopólio da erva-mate naquela região, almejam a liberdade, objetivo que não conseguem atingir por agirem isoladamente. Contudo, os ervateiros clandestinos, os *changa-ys*, têm a consciência da necessidade em exterminar o monopólio, enquanto os demais, explorados pela companhia, permanecem alienados; conformam-se ou tentam fugir dos ervais, do degredo em que vivem.

As personagens se coletivizam com base na soma de traços mútuos que as aproximam, pois, individualmente, elas são episódicas. Os grupos dinamizam a narrativa e marcam posições bem delineadas de suas funções: de um lado, os opressores que, de várias formas, controlam a vida dos trabalhadores e os submetem a condições subumanas; de outro, o grupo dos oprimidos que sonha em libertar-se das pesadas tarefas que lhes são impostas. Um tem o poder e o querer, outro apenas o dever. São estas relações autênticas que geram a tensão na narrativa e colocam a personagem coletiva no limite do conflito. A oposição entre esses dois grupos amarra o núcleo narrativo e, ao mesmo tempo, submete a ação desses grupos à força distante, mas dominadora da Companhia, à ameaça sempre constante e, em nome da qual, todas as atrocidades se justificam.

Paralelamente a esses grupos, há o dos ervateiros clandestinos, os *changa-ys*, que não sofrem a ação direta da Companhia, mas a têm como ameaça constante. O coletivo se organiza, assim, da comunhão de traços divergentes das diferentes personagens. Para Fábio Lucas (1987), a sociedade se vê representada através de uma personagem, ou grupo de uma determinada classe que por vezes parecem espelhos da sociedade, refletindo em cores vivas os problemas existentes em um determinado momento sócio histórico, segundo o estudioso:

Há [...] personagens, grupos e classes retratados na ficção, cuja vida, bem ou mal lograda, numa ordem épica ou trágica, se torna cabalmente representativa da situação histórica que a determina: os conflitos subjacentes à trama social aí aparecem nitidamente, quer sob um aspecto positivo, construidor, quer sob um aspecto negativo, de posição crítica e conservadora da ordem considerada injusta. O ético e o político se juntam para a fixação de um caráter. (LUCAS, 1987, p. 6)

As personagens expressam os anseios da sociedade e contribuem para a formação de um pensamento crítico quando exprimem um conflito e se identificam com o destino da classe que representam. É na personagem que se encontram as denúncias e as críticas, por meio da personagem o ficcionista relata, expõe, denuncia o meio social a que pertence e vive, daí advém o grande valor de obras de cunho social, como **Selva Trágica**.

A Companhia *Matte Larangeira* que detém o comando maior, dona dos ervais, possui a concessão para a exploração da erva-mate. Dela partem todas as ordens absurdas e desumanas, comum a uma empresa monopolista e corrupta. Comete todos os tipos de abuso do poder, desrespeitando os direitos humanos. No entanto, não se registra atuação direta da Companhia. Ela está representada por seus capatazes, que cumprem criteriosamente suas ordens enviadas à distância, sem as contestarem: “A ordem de todos os dias é produzir mais e mais. Isso mandaram dizer repetidamente. De Ponta-Porã e de Buenos Aires – onde vivem os que mandam na erva e nos mineiros.” (DONATO, 1976, p. 18-9) Assim, a Companhia funciona nos ervais, representada hierarquicamente por seu administrador, Curê; pelo capataz, Isaque; pelo monteador, Lucas; pelo comitiveiro, Casimiro, e por outros que vêm em segundo plano como o Mayordomo, o balanceador, o ajudante, o correntino e os capangas, que acompanham Casimiro nas caçadas aos fugitivos e são pagos para matar.

O Curê, administrador que está no topo da estrutura, é um funcionário embrutecido, bestializado, subserviente aos desmandos da Companhia. Totalmente desgastado e degenerado pela função que exerce, abusa do poder e dele tira vantagens, principalmente no que tange às mulheres, “– Meninas? E que?! Ficam promovidas a mulheres para o baile! - rugiu, alegre, o Curê.” (DONATO, 1976, p. 28). O administrador do rancho Bonança sofria do mesmo mal que o uru, viver o mundo da erva, que aqui pode ser entendido como o social, cultural, o político, o hierárquico, o econômico, enfim, todo o conjunto que existe tendo por motivo a erva mate. Era o que podiam fazer, pois era a única coisa que sabiam fazer. Em muitos momentos da narrativa fica evidente o embrutecimento que o erval causa, mas o Curê é a consubstanciação desse embrutecimento, dessa animalização. O uru apenas tem que fazer com que a erva seja boa, o administrador, porém, manda, e sendo quem manda tem que ter pulso firme: “– [...] nessa vida de erval é preciso ser duro com os homens” (DONATO, 1976, p. 67). diz ele a seu capataz Isaque. Este último fica indignado com a dureza de seu administrador e o indaga sobre qual matéria compõe o seu ser: “– De que é que você é feito, ôô Curê?- (DONATO, 1976, p. 68). A resposta é trágica, e não apresenta perspectivas fora do mundo da erva:

– De erva mate. Disso é que sou feito. Estou recheado dela. Não sou branco, nem preto, nem bugre. Minha pele é côr de erva cacheada. Maldita erva!O que me dói mais e assusta é que se a erva acabasse eu teria que morrer. Não sirvo pra mais nada! Sei que não sirvo pra mais nada! (DONATO, 1976, p. 68).

Tanto o Curê como o Uru, no caso Curâturã, simbolizam a junção e personificação da erva, dada a degradação o homem cola-se à paisagem, igualmente degradada.

As personagens que hierarquizam as relações de poder na organização da Companhia *Matte Larangeira* constituem, na soma de seus atributos, o grupo de opressão. Juntas formam a personagem coletiva, ideologicamente marcada e definida em seu papel social. É a guardiã do poder e mantenedora dos interesses do capital. De outro lado, há o

grupo dos dominados, formados pelos ervateiros, vítimas da ação negativa, da tirania da Companhia e de seus funcionários, esse grupo é composto por Pablito, Flora, Curăturã, Zola, Pytã, Aguará, Bopi e Augusto.

As mulheres não têm escolha, opções de vida, pertencem a seus maridos até quando era permitido pela Companhia. Os capatazes podem dispor delas à vontade. São seres coisificados, servem até para pagar dívidas, são negociáveis. Por isso, Flora, Zola, Nakyrã, Anaí sabem que não há o que esperar do futuro, determinado, com crueldade, pela Companhia: “— O destino das mulheres que não têm quem as cuide é um destino triste nos ervais. Só fazem sentar-se à porta dos ranchos e botar no rosto e nas mãos o sorriso e os gestos convidativos da quilombero.” (DONATO, 1976, p. 206).

A mulher é usada como estratégia de controle pelos dirigentes dos ranchos, tanto no que tange a acalmar os ânimos quanto no que se relaciona a um maior endividamento do trabalhador, o que o deixava atrelado à Companhia e não permitia que saísse sem que terminasse de pagar a dívida. Como um destes artifícios, os mandantes do rancho organizavam um *jeroki*, ou seja, um baile no qual o sexo era o meio utilizado para acalmar o ânimo dos peões: “— [...] era chegado o tempo de dar um baile, pois o mau humor dos homens ia de subida. Já precisavam de usar pulso e isso era ruim e muito” (DONATO, 1976, p. 27). Porém, também se faz importante a diferenciação entre as mulheres que eram usadas para os bailes, que podem ser divididas em dois tipos: as que eram de família, esposas e filhas, e as prostitutas, as chamadas quilomberas. Primeiro as mulheres eram separadas no próprio rancho:

— Pois então montamos um baile. [...] Você, Casimiro, veja quantas mulheres arranjamos por aqui... - Já lhe digo. Dos quinze mineiros, três são casados e trouxeram mulher. O atacador tem duas filhas, mas são quase meninas... - Meninas? E quê?! Ficam promovidas a mulheres para o baile! - rugiu, alegre, o Curê. (DONATO, 1976, p. 28).

As quilomberas também faziam parte do *jeroki*, porém, a diferença destas para as de família é que elas recebiam pelo trabalho, além do fato de que esse valor pago era anotado e descontado dos trabalhadores, endividando-os mais ainda: “— Uê?! Quilomberas são mulheres, não são? Até que num baile as públicas são de maior valia. Antes da festa, leve as tais ao armazém. Deixe que se cubram de enfeites e de cheiros. Mas tome nota do gasto por vias do desconto.” (DONATO, 1976, p. 28). Além do endividamento do ervateiro, o baile servia para aliviar da sobrecarga de trabalho forçado, para distração e saciar desejos:

[...] o baile é feito como oportunidade forçada para elas desafogarem os ardores reprimidos dos homens do erval. Durante a noite do baile, os mineiros usavam das mulheres como durante o dia serviam-se dos instrumentos de trabalho. Ai da mulher que não comparecesse, saudável, doente, velha, feia ou grávida. Durante as horas do baile deixavam de funcionar todos os códigos de honra e de costumes de que se servem os homens e as mulheres. (DONATO, 1976, p. 29).

Nesta narrativa donatiana, forma e conteúdo unem-se por meio de uma relação complexa e ambígua, tornando o fator social um componente essencial na organicidade da obra. O acontecimento é retirado da realidade histórica, acessado por meio de depoimentos coletados pelo autor, e tomado por Hernani Donato para alicerçar a estrutura de **Selva Trágica**.

O romance se constrói sob o signo da tensão causada pelo choque entre dominadores e dominados. Os primeiros representados diretamente pelos administradores, capatazes e comitiveros; os segundos, pelos ervateiros, pelos *changa-ys*, pelas mulheres dos ervais, pelos fugitivos do rancho. Tensão, no sentido sociológico, designa as oposições internas, manifestas ou latentes entre grupos sociais, numa determinada realidade humana. Uma narrativa densa, compacta, carregada de tensão, desvela o homem oprimido em seu meio. Este homem está na pele dos ervateiros que transportam o raído de 200 quilos, arriscando a vida; na pele dos fugitivos que são caçados como animais e, na maioria das vezes, mortos; na pele das mulheres exploradas sexualmente, perseguidas e impedidas de amar. A tensão reside, ainda, na vida clandestina dos *changa-ys*; na força do poder da Companhia que mantém os mineiros presos, endividados, escravizados, em meio à mata, sem nenhuma esperança de liberdade: uns são conformados, resignados e se entregam às condições dessa vida de infortúnios; outros, desesperados, tentam a fuga.

A vida nos ervais de **Selva Trágica** caracteriza-se pela subversão das normas sociais e, por isso, a barbárie se instaura no mundo às avessas, “os homens tornavam-se meio homens; apenas nas cidades, representadas como próximas à civilização, os homens viviam como homens” (DONATO, 1976, p. 129). O rio Paraguai delimita o inferno dos ervais brasileiros e o paraíso, onde se encontrava a liberdade para ser conquistada por meio da fuga. Em sua maioria paraguaios, os ervateiros desejavam estar do outro lado do rio, retornando para casa e realizando a travessia, quando há a impossibilidade de conquistar a liberdade a travessia é realizada pela morte.

Em **Selva Trágica** o que se narra são reverberações da consciência do autor em relação ao mundo, mostradas por meio da construção de uma tensão gerada pelo embate entre dois grupos sociais. Na narrativa donatiana, a opressão não se constitui apenas pelas relações sociais, mas também pelas adversidades do meio e do espaço, que contribuem para o aprofundamento da tensão. Temos o relato da vida por um fio, num dobrar de joelhos, num pestanejar de olhos, num caminhar tenso. Caminhar este, refletido na fuga dos mineiros que querem escapar à escravidão dos ervais, mas são caçados pelos comitiveros, verdadeiros capitães do mato, passo a passo, rastro-a-rastro, numa floresta cheia de empecilhos que dificultam a fuga, geralmente malsucedida.

O mineiro, sob forte tensão, sente-se lesado em seu direito de ir e vir quando é perseguido e morto sob as penas da lei exclusiva dos ervais, ou seja, de uma Companhia capitalista exploradora, escravagista e dominante. É essa ausência da prática da justiça e da liberdade de ação, que leva os trabalhadores honestos a tornarem-se clandestinos,

a viverem como bandidos, quando, na realidade, os verdadeiros bandidos estão no poder protegidos por leis apropriadas, criadas sob a pressão deles ou por eles, e para eles. É essa a situação conflituosa, delicada e problemática dos *Changa-ys*, que vivem sempre sob forte tensão, os homens com medo de serem descobertos e assassinados e as mulheres de serem transformadas em “quilombras” para servirem aos mineiros da Companhia, que se apossavam da erva colhida e preparada, depois das atrocidades. Caso não houvesse o monopólio da erva-mate, concedido pelo Governo à Companhia, não haveria os *Changa-ys*, não haveria a clandestinidade, o medo, a tensão e a diversidade entre os grupos sociais.

Também em tensão contínua vivem os trabalhadores das monteadas, ou seja, os mineiros que saem pela floresta à procura de outras minas de erva-mate e deixam no rancho, à mercê dos caprichos dos capatazes, as suas mulheres. Isso ocorre com Pablito, desesperado pela demora da monteadas, sabendo que a mulher que ama está desamparada, vulnerável à ação dos capatazes e administradores do rancho, acaba por entrar em crise e passa a desconfiar da fidelidade da mulher, dada a demora e a incerteza do retorno ao rancho.

Na representação da vida nos ervais, Donato prioriza aspectos díspares nas relações de poder. De um lado, a sede da Companhia na Argentina, sempre visando ao lucro, a manutenção da ordem e o aumento desenfreado da produtividade a qualquer preço, explorando os ervateiros e gerando conflitos sociais desvelados na trama. As leis estipuladas e mantidas pela Empresa favoreciam a exploração sexual das mulheres, a perseguição aos casais e os desencontros amorosos. De outro lado, a natureza hostil e o meio social subjogavam homens e mulheres à *Matte Larangeira*, tornando-os impotentes para lutar contra o sistema que os oprimia. Dessa forma, estariam impedidos de se libertarem dos conflitos individuais e coletivos, buscando apenas a sobrevivência, deixando adormecidos desejos, ambições e os sonhos de uma nova vida.

A trama de **Selva Trágica** está condicionada ao contexto histórico regional, nacional e internacional, conferindo-lhe historicidade às ações e tensões entre as personagens, grupos e classes. Como Donato declara no prefácio, a personagem principal do romance seria a erva, seguida pela terra, pelo tempo e sonhos, e, por fim, os homens, ou seja, grupos estratificados socialmente.

Em **Selva Trágica**, as diversidades conduzem à tensão e constituem a ação da narrativa. Não basta acolher o romance apenas como denúncia de um estado de coisas, mas também perceber que tal visão crítica se faz de uma forma marcadamente estética. Na configuração textual, transparece a linguagem intencionalmente elaborada, preocupada com a força poética de sua expressão.



## REFERÊNCIAS

ARRUDA, Gilmar. **Frutos da terra**: os trabalhadores da Matte Larangeira. Londrina: UEL, 1997.

BACILLA, Antônio. **O drama do mate**. Curitiba: Guaíra, 1940.

BARRETT, Rafael. “Lo que son los yerbaes”. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas II**: Lo que son los yerbaes moralidades actuaes ensayos y conferencias epifonemas. Asunción: RP Ediciones/ICI, 1988. p. 5-22.

DONATO, Hernani. **Selva trágica**. São Paulo: Edibolso, 1976.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HERRIG, Fábio Luz. Selva Trágica: imposições e resistências In: **Revista história em reflexão**, vol. 4, n. 7, UFGD, Dourados, jan/jun. 2010.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da ficção do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

# CAPÍTULO 5

## POR UMA EPISTEMOLOGIA DO OPRIMIDO: ESTUDO DO ROMANCE *O LOUCO DO CATI* DE DYONÉLIO MACHADO

Data de aceite: 01/10/2020

Data da submissão: 21/07/2020

**Nailton Santos de Matos**

Faculdade de Tecnologia de Barueri (Fatec/  
Barueri)

Barueri – SP

<http://lattes.cnpq.br/3183237127870572>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo refletir sobre o papel da literatura e da crítica literária no século XXI. A análise tem como suporte teórico o estruturalismo genético de Lucien Goldmann em *Sociologia do Romance* (1967) para quem a materialidade do romance resulta das tensões sócio históricas, portanto as estruturas no plano da forma e do conteúdo são homólogas às estruturas externas da vida social. Tomando como referência o método goldmanniano, este artigo analisa a obra *O louco do Cati* (1984) de Dyonélio Machado no que se refere à forma e ao conteúdo buscando estabelecer uma homologia entre a obra e as representações do mundo do oprimido e dos mecanismos de opressão que buscam consolidar a dominação dos opressores e da possibilidade de desmascarar todas as incoerências e dissimulações que a ação dos opressores.

**PALAVRAS - CHAVE:** Epistemologia. Dyonélio Machado. Paulo Freire. Lucien Goldmann. Sociologia da literatura.

### FOR AN EPISTEMOLOGY OF THE OPPRESSED: STUDY OF THE ROMANCE *O LOUCO DO CATI* OF DYONÉLIO MACHADO

**ABSTRACT:** This article aims to reflect on the role of literature and literary criticism in the 21st century. The analysis is theoretically supported by the genetic structuralism of Lucien Goldmann in *Sociology of Romance* (1967) for whom the materiality of the novel results from socio-historical tensions, therefore the structures in terms of form and content are homologous to the external structures of social life. Taking the Goldmannian method as a reference, this article analyzes the work *O crazy of Cati* (1984) by Dyonélio Machado in terms of form and content, seeking to establish a homology between the work and the representations of the world of the oppressed and the mechanisms of oppression that seek to consolidate the domination of the oppressors and the possibility of unmasking all the inconsistencies and disguises that the action of the oppressors.

**KEYWORDS:** Epistemology. Dyonélio Machado. Paulo Freire. Lucien Goldmann. Sociology of literature.

### INTRODUÇÃO

A discussão em torno do papel da literatura tem suscitado inúmeros debates entre os intelectuais que se ocupam de estudar a obra literária. Há um grande número deles que defendem a primazia do estudo dos aspectos imanentes presentes na literatura. Para esses, o

que deve ser levado em conta na análise literária para validar a sua qualidade é a genialidade do autor ao elaborar uma representação de mundo a partir de formas linguísticas.

O método goldmanniano de análise dos fenômenos culturais ficou conhecido como estruturalismo genético. Vale destacar que, para ele, as estruturas não são dadas *a priori*. Conforme pode ser percebido no exemplo dado por ele em seus estudos sobre o jansenismo, “a vida dos homens e dos grupos sociais não é um estado, mas um conjunto de processos” (1972, p.12) que só podem ser explicados a partir das relações internas dentro daquela estrutura e dessa em relação a outras mais vastas, num processo dialético em busca da totalidade explicativa para os fenômenos.

## A OBRA LITERÁRIA COMO HOMOLOGIA

De modo geral, há uma concepção de que a obra literária deve ser vista como um produto da capacidade de abstração do seu autor. O que está em evidência são as estruturas internas que dão configuração à obra: linguagem, personagens, tempo, espaço, enredo etc. Uma das vertentes mais prodigiosas dentro dessa concepção de análise da obra literária foi o formalismo russo.

Goldmann assume uma posição diferente dessa corrente. Este teórico entende que toda produção cultural deve ser tomada como a expressão de uma consciência coletiva. Goldmann (1993) deixa isso muito explícito ao afirmar que

[...] toda manifestação é obra de seu autor individual e exprime seu pensamento e sua maneira de sentir; essas maneiras de pensar e de sentir não são, porém, entidades independentes em relação às ações e aos comportamentos dos homens. Só existem e só podem ser compreendidas em suas relações interindividuais que lhes conferem todo conteúdo e toda riqueza. (p.106)

Para ele, uma obra artística não é resultado da capacidade cognitiva do seu autor. A riqueza de uma obra literária reside no fato de que ela só existe e só se tornou possível como expressão das tensões sócio históricas que lhe deram o lastro necessário à sua materialidade. O sujeito produtor da obra de arte é um sujeito histórico e, como tal, sua produção artística traz marcas profundas de sua classe social.

Essa dimensão da produção literária como uma espécie de síntese possível desenvolvida por uma dada classe social, que não faz do autor um gênio capaz de erguer um grande monumento como resultado de seu esforço pessoal e de sua capacidade intelectual, não parece ser coerente.

As visões do mundo são fatos sociais, as grandes obras filosóficas e artísticas configuram expressões *coerentes* e adequadas dessas visões do mundo; são como tais expressões *individuais* e *sociais ao mesmo tempo*, sendo seu conteúdo determinado pelo *máximo de consciência possível*<sup>1</sup> do grupo, em

---

<sup>1</sup> Segundo Goldmann, é fundamental separar a consciência possível duma classe de sua consciência real num certo momento da história, resultante das limitações e dos desvios que as ações dos outros grupos sociais. Uma classe

geral da classe social, a forma sendo determinada pelo conteúdo para o qual o escritor encontra uma expressão adequada. (GOLDMANN,1993, p.107-8)

Esse modo de produção da vida material determina o plano da expressão do conteúdo e da expressão da forma. Esse modo burguês de conceber a realidade condiciona a forma do conteúdo e o conteúdo da forma. A forma que ele dá ao conteúdo é um romance. O romance, segundo Goldmann, é uma invenção burguesa. A forma do romance clássico está condicionada pela visão de mundo da burguesia. A presença do herói individual, de uma narrativa que está centrada em valores econômicos e de uma linguagem carregada de metáforas que remetem à vida material, evidencia, no plano da forma, esquemas mentais de consciência possíveis desse grupo social.

A mudança no plano da forma e do conteúdo não se dá de modo aleatório ou por capricho do autor. Como o mundo em evidência é o mundo do proletário, as categorias mentais de se conceber o mundo não são capazes de retratar as tensões e contradições desse grupo social. De acordo com Goldmann (1972b, p.13-4), “a vida da sociedade não constitui um todo homogêneo; compõe-se de grupos parciais em meio aos quais as relações são múltiplas e complexas. De uma maneira bastante esquemática e global, poderíamos defini-las como um conjunto de conflitos e colaborações”. O romance realista como expressão da visão de mundo dos oprimidos, dos que não têm representação social na estrutura burguesa, subverte a forma romanesca no que tange ao conteúdo e à forma. Goldmann (1993) salienta que “o estudo das grandes obras filosóficas e literárias demanda um trabalho de análise extremamente cuidadoso, já que no limite é preciso tentar depreender a partir da *visão de conjunto* tanto o conteúdo como a *forma* exterior da obra. (p. 108)

Desse modo, a produção literária deve ser tomada não apenas como um simples registro (*mimesis*)<sup>2</sup> da realidade. Ela é, antes de mais nada, a materialidade no campo da social não consegue alcançar um grau de percepção maior do que aquela na qual a estrutura psíquica de sua classe consegue chegar. Cada classe estrutura seus pensamentos a partir dos esquemas mentais construídos por sua classe. Desse modo, muitos aspectos da realidade escapam da percepção ou chegam a ela deformadas, determinando, assim, a forma de pensar característica de uma classe social. As estruturas do pensamento de uma classe determinam as possibilidades e os limites de sua consciência. Inserida dentro do materialismo dialético, a teoria goldmanniana nega a existência de toda entidade metafísica e especulativa, e defende que todo fenômeno é a expressão de uma realidade humana mais profunda e mais vasta. Para ele, não há consciência supraindividual. A consciência coletiva e a consciência de classe, por exemplo, consistem apenas no conjunto de consciências individuais e de suas tendências tais que resultam da mútua influência dos homens uns nos outros e de suas ações sobre a natureza. O materialismo dialético não acredita que o conjunto de consciências individuais seja a soma aritmética de unidades autônomas e independentes; seu pensamento, numa linhagem que passa por Pascal, Kant e Hegel, diz que cada elemento só pode ser compreendido no conjunto de suas relações com os outros, isto é, em relação ao todo, pela ação que opera sobre esse todo e a influência que este exerce nele”. GOLDMANN, L. *Ciências humanas e filosofia: o que é Sociologia?* 12ª ed. Trad. Lupe Cotrim Garaude e José Arthur Giannotti. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

2 Em *Arte poética*, Aristóteles emprega o termo *mimesis* para conceber arte como imitação do real. Essa distinção é importante porque traduz a percepção de que a produção artística se dá como uma categoria exterior, uma vez que a arte imita o real de uma maneira artística, não sendo, portanto, uma cópia da realidade. Segundo ele, a arte não fala o que é, mas o que poderia ter sido, abrindo assim um leque de possibilidades para a produção literária. Essa perspectiva mimética da arte se contrapõe à visão goldmanniana, uma vez que, para o autor de *Sociologia do romance*, toda produção artística além de manter uma relação inegável com a realidade, conforme defendeu Aristóteles, objetiva apresentar uma visão de mundo e problematizar o real *como conteúdo e forma*.

abstração da consciência possível de uma classe social. Mesmo quando apresenta um conteúdo diferente daquele presente na consciência coletiva, ela é, na estrutura (forma), homóloga à consciência coletiva de sua classe social e deve, segundo Goldmann (1972b, p.64), “ajudar os homens tomar consciência de si mesmos e de suas próprias aspirações afetivas, intelectuais e práticas”.

O que se percebe é que toda produção cultural resulta de uma certa visão de mundo. A obra nasce do desejo de dar coerência à realidade experienciada por uma determinada classe social. Coerência não deve ser tomada como uma harmonização ou assujeitamento desses indivíduos à visão de mundo, mas como um *compreender* e *explicar* no sentido goldmanniano. Esse movimento deve colocar o indivíduo para além da percepção imediata do fenômeno, para considerá-lo dentro do devir de relações que permitam explicar o fenômeno dentro de toda a sua complexidade (interna e externa) em um permanente processo dialético.

Se todo sentimento, todo pensamento e, no limite, todo comportamento humano é *Expressão*, preciso distinguir, no interior do conjunto de expressões, o grupo particular e privilegiado das *Formas* que constituem expressões *coerentes* e *adequadas dum visão do mundo* no plano do *comportamento*, do *conceito* ou da *imaginação*. Há pois Formas na vida, no pensamento e na arte, e seu estudo constitui umas das tarefas importantes do historiador em geral e a tarefa mais importante do historiador em geral e a tarefa mais importante do historiador da filosofia, da literatura e da arte, mas sobretudo do sociólogo do espírito. (GOLDMANN, 1993, p.107)

O que é muito instigante no pensamento goldmanniano é sua proposta de uma solução à dicotomia proposta pela razão positivista, que via completa a ruptura entre o sujeito e objeto, entre forma e conteúdo. Indo de encontro ao estruturalismo, o autor elabora um pensamento que destaca o caráter histórico das estruturas. Elas não podem ser tomadas de modo a-histórico. Segundo ele, toda produção cultural vem carregada de significados humanos, de visões de mundo, com as quais os homens buscam compreender e explicar suas ações no mundo, dando a elas respostas mais ou menos coerentes às situações vividas. Portanto, essas estruturas não são dadas *a priori*, mas construídas pelas e nas práticas dos grupos sociais.

Os conflitos que emergem dessas relações não se dão por acaso. Resultam de espaços de enunciação de diferentes saberes. O que existe é um conjunto de formulações psíquicas que oferecem visões de mundo diferentes e divergentes. A classe social dominante que detém os instrumentos de produção cultural se utiliza dos recursos à sua disposição para legitimar sua formulação epistemológica.

Ao produzir cultura, uma formação social confere às suas ações significados que vão variar dependendo da visão de mundo dessa classe social.

[...] cultura é tudo aquilo que resulta do pensar e do agir humanos sobre a natureza, com vistas a obtenção de bens e serviços necessários à

sobrevivência e à reprodução da espécie. Em suma cultura é toda ação humana que confere novo significado ao que originalmente as coisas e os processos tinham no seu estado natural. (ROMÃO, 2003, p.2)

A produção cultural produzida por essa classe dominante, segundo o pensamento goldmanniano, revela as projeções psíquicas da dominação no plano do conteúdo e da forma. Ou seja, uma classe social ao produzir cultura faz emergir dessas representações simbólicas as contingências histórico-econômicas dessa formação social. Desse modo, há por trás de cada produção cultural uma razão opressora ou uma razão oprimida.

A razão opressora burguesa tem caráter conservador. Ela tende a legitimar as estruturas sociais, uma vez que, segundo Goldmann, há uma homologia entre o sujeito e o objeto de sua produção cultural. Todas as estruturas sociais e epistemológicas que compõem o universo da burguesia revelam uma lógica estrutural imobilista.

Por isso, é provável que, considerando-se as dimensões e a complexidade da missão, tenhamos, talvez, que dedicar o resto de nossas vidas à tarefa de tornar visível esta hipótese tão atraente: a existência de Razões Oprimidas que tenham desenvolvido “epistemologias alternativas”, que são competentes para a superação da crise da *gnosis* e da *episteme* que são hegemônicas, mas que não têm legitimidade científica. (ROMÃO, 2010, p.28)

As pretensões hegemônicas da lógica estrutural burguesa não oferecem a possibilidade de outras formulações epistêmicas, uma vez que colocariam em xeque os mecanismos de dominação construídos por essa classe. As representações abstratas dos opressores reproduzem homologamente a dinâmica de uma estrutura social elitista, individualista e hegemônica.

O Processo Cultural Simbólico [...] é um sistema de representação: por intermédio dele homens e mulheres representam a natureza, a si mesmos, as suas relações com a natureza, os outros seres humanos, sua relações múltiplas, o cosmo etc. O Processo Cultural Simbólico é constituído pela ciência, pela arte, pela religião, e por todas as formas de captação, interpretação, representação e expressão do mundo. (ROMÃO, p.4)

Se todo processo cultural simbólico é um sistema de representação com o qual o sujeito e a classe social legitimam, interpretam, explicam e buscam dar a coerência máxima possível à sua existência, a produção cultural dos oprimidos oferece outras alternativas epistemológicas para compreender e explicar o mundo.

Segundo Romão, a possibilidade de transcendência só pode vir de uma razão oprimida. Somente os oprimidos podem revelar as contradições da visão de mundo do opressor.

Os (as) oprimidos, ao contrário, sonham com as mudanças de uma formação social que só lhes exige sacrifícios e sofrimentos e, por isso, estão mais abertos à reflexão crítica. Além disso, como vivem no olho do furacão das contradições – afinal, percebem a incoerência entre um discurso elitista que

promete o paraíso para todos e que o realiza, ao preço do inferno para muitos, apenas para uma minoria –, são mais “potencializados” para uma Razão Dialético-Dialógica do que para uma lógica estrutural imobilista. (ROMÃO, p.29)

A literatura como uma produção cultural simbólica se configura num espaço de conflitos. Ao elaborar a obra, o sujeito transindividual representa no plano da abstração dois lugares de enunciação: o do opressor e o do oprimido. Os conflitos e as estruturas reveladoras da dominação nem sempre estão visíveis no plano do conteúdo, mas se revelam categoricamente no plano da forma. As estruturas formais do romance clássico se organizam, no plano mais profundo, homólogas às estruturas que regem a vida econômica burguesa.

Ora aí está uma mutação fundamental que o escritor só saberia exprimir ao nível da abstração, o que o fará parecer paradoxal à maioria das pessoas que lerem o seu texto. Pois os homens vivem ao nível das percepções imediatas; por isso, diante de um texto deste gênero, eles dizem “é absurdo” e retornam ao aspecto imediatamente apreendido e vivido, que permanece superficial e não toca na essência do fenômeno. (GOLDMANN, 1972b, p.44)

Para minimizar ou escamotear seus mecanismos de dominação, a burguesia abre espaço para as manifestações dos oprimidos. Essa aparente colaboração parece indicar o desejo de superação, mas o que ocorre na essência é que para burguesia não é interessante essa reflexão que invariavelmente pode levar ao desejo de transformação, ou seja, à superação de sua condição de oprimido. Toda aparente colaboração tem como objetivo levar o oprimido a um maior grau de alienação.

A consciência possível de uma classe social oprimida é capaz de revelar dimensões muito interessantes sobre os modos de ver o mundo a partir de lugares de enunciação que oferecem explicações e saberes sobre o mundo. O romance construído a partir do oprimido, embora faça uso de uma forma burguesa e tenha como eixo o valor da economia liberal, termina por construir uma obra que, ao contrário de legitimar a expressão de um grupo hegemônico burguês, termina por colocar em evidência a necessidade de superação dessa estrutura.

Com efeito, o universo do romance clássico tem uma estrutura relativamente homóloga à que regeu o universo da vida cotidiana dos homens no setor econômico onde ele é, também, tematicamente dominado pelo único valor evidente e universal da economia liberal: a autonomia do indivíduo e o seu desenvolvimento. Porém, a partir desta base comum, a evolução da obra e da sociedade é feita em direções divergente, e a obra se torna não a expressão do grupo social, mas a de uma resistência a este grupo ou, pelo menos, da não aceitação deste. (GOLDMANN, 1972b, p.68)

De acordo com Romão (2010, p.28), “somente aos oprimidos e às oprimidas interessa a reflexão sobre as relações de opressão, bem como somente a eles e a elas interessa a transformação dessas relações”. Somente os oprimidos podem modificar as relações de

opressão, uma vez que o opressor, com as limitações de possibilidade inerentes à sua consciência, não é capaz de viabilizar possibilidades de transcendência.

A visão de mundo do opressor impossibilita-o de perceber a realidade além dos domínios de sua classe. Para ele, a única realidade possível é aquela construída por sua formação social. As estruturas que dão sustentação à visão de mundo da burguesia dão a impressão de que elas são rígidas e naturais.

A visão goldmanniana com base no pensamento dialético entende que “a vida dos homens e dos grupos sociais não é um estado, mas um conjunto de processos” (GOLDMANN, 1972b, p.12). Esse devir que caracteriza toda e qualquer atividade humana não pode ser deixado de lado ao se considerar qualquer produção humana. Isso explica a inserção das categorias *compreensão e explicação*.

No campo literário, “o grande escritor procura atingir com precisão, consciente ou inconscientemente, essa essência e dizer o essencial” (GOLDMANN, 1972b, p.44). Para dizer o essencial, a obra literária deve representar no nível da abstração, tanto no conteúdo da forma, quanto na forma do conteúdo, uma homologia com a visão de mundo de sua classe social.

Ao estudar uma obra literária, é necessário inseri-la numa perspectiva global que permitirá entender as visões de mundo e as estruturas que sustentam tal visão. Um texto literário que trata do oprimido nem sempre oferece uma imagem nítida da opressão. Se o que temos é o opressor, que num gesto de “solidariedade” busca dar voz ao oprimido, o olhar estará sempre determinado pelas estruturas mentais do opressor.

## ***O LOUCO DO CATI DE DYONÉLIO MACHADO E A CRÍTICA LITERÁRIA***

Dyonelio Machado, em *O louco do Cati*, estrutura o mundo na perspectiva do oprimido. Sendo a obra uma projeção simbólica da consciência da classe social que a produziu, a literatura do oprimido se coloca como uma alternativa para superação dos mecanismos de opressão, uma vez que, vivendo no centro das contradições, só o oprimido pode encontrar alternativas para transcender a estrutura opressora elaborada e legitimada pela consciência possível do opressor.

*O louco do Cati* tem sido visto pela crítica atual como uma das obras mais bem construídas da literatura brasileira. Mas, em 1942, quando foi publicada, a obra recebeu severas críticas, em razão de seu caráter original na estrutura formal e na linguagem empregadas por Dyonelio Machado. Poucos foram os que reconheceram na obra seu aspecto inovador. Segundo Guimarães Rosa, “se o livro de Dyonelio tivesse sido escrito em francês ou em inglês e por autor estrangeiro, era prêmio Nobel, sem dúvida”. Acrescenta ainda: “para mim, os melhores livros que já li até hoje, como originalidade, como realização, como beleza, foram o de Herberto e *O louco do Cati*, de Dyonelio Machado”.

Mário de Andrade também ficou profundamente impressionado com a qualidade



estética e pungente de *O louco do Cati*. A edição de *Os ratos* de 1980, traz uma carta enviada a Machado em que o autor de *Paulicéia desvairada* declara: “Que impressão estragosamente profunda esse livro de causou”. E acrescenta: “*O louco do Cati* morde e marca [...]”. (p. 7)

O que chama a atenção na obra de Dyonelio Machado é a sua opção pela visão de mundo do oprimido. O estranhamento causado pela ruptura com as estruturas epistemológicas que caracterizam outro modo de conceber a realidade do lugar de enunciação do oprimido, fez com que a obra não fosse compreendida pelo rompimento radical com as estruturas mais profundas do poder.

## **ANÁLISE DO CONTEÚDO DA FORMA EM *O LOUCO DO CATI***

Em *O louco do Cati*, o autor se debruça sobre a realidade à sua volta e se aprofunda no drama dos oprimidos. Essa opressão não modifica apenas as relações exteriores das personagens, mas se projeta para dentro da consciência das personagens. Ela está em toda parte: no Rio de Janeiro, em Porto Alegre, em Florianópolis, em São Paulo, nos cafés, nas ruas centrais na periferia, no interior, em todos os lugares, como um espectro que atormenta e que limita o desenvolvimento de cada ser humano.

A opressão que sufoca e limita a ação humana não é uma ideia, um assunto de intelectuais, mas o resultado de uma ação proposital de uma classe opressora que a coloca não apenas como uma ação de fora para dentro, mas, sobretudo, como processo de alienação do sujeito diante de suas possibilidades.

A “aventura” do maluco envolve o leitor. É de sua angústia, de seu psiquismo, de sua loucura que nasce toda esperança. Dyonelio trata a questão social de um outro lugar de enunciação, revelando suas consequências mais graves e mais profundas. O medo, o encarceramento, a angústia, a loucura são elementos que compõem o aparato subjetivo que se perde no tempo histórico-social e oferece a possibilidade de compreender e explicar a totalidade do mundo do oprimido. Essa experiência possibilita a apreensão da problemática do oprimido e de sua classe com os mecanismos de opressão e as consequências íntimas que as estruturas de dominação produzem na esfera social e psíquica do oprimido.

Ao particularizar a vida insignificante do “homem-cão” e de outras personagens marginais, Dyonelio busca apreender a realidade na ótica daqueles que se encontram na periferia da organização social e vivenciam cotidianamente a angústia e a opressão.

O estado psicológico do maluco com sua aparente fragilidade permite-nos apreender a realidade cruzando contexto sócio-histórico com o seu eco na vida interior do personagem. A loucura do personagem resulta da sua imersão em um ambiente cuja *práxis* se estabelece e se consolida pela violência.

No plano conceptual, Dyonelio Machado oferece uma resposta para a superação dos mecanismos de opressão: a exorcização das estruturas psíquicas que legitimam a visão

de mundo do opressor. Segundo Freire (1987, p.30), somente o oprimido tem condições gnosiológica e epistemológica de superar a visão de mundo do opressor, porque vivendo todas as contradições e tensões advindas da estrutura capitalista burguesa, fundada em valores quantitativos, somente ele tem possibilidade de construir outras racionalidades capazes de apontar alternativas reais de superação da visão de mundo hegemônica do opressor.

Ao construir uma narrativa que tem como personagem “central” um louco que vem de uma região na fronteira do Rio Grande do Sul, Dyonelio não quer descrever uma situação particular, exótica, mas falar do homem universal cujas potencialidades são limitadas pela práxis da violência.

A loucura do “homem-cão” lhe confere a capacidade de desmascarar todas as incoerências e dissimulações que a ação dos opressores estabelece. A obra *O louco do Cati* transpõe para o plano simbólico a resistência à visão de mundo da burguesia na crença da ação histórica e libertadora que é capaz de conferir ao homem consciência da sua existência e de sua dignidade.

A obra destaca ainda a importância da ação coletiva na construção da consciência. Não se trata de personagens que vivem uma crise e que mergulham em uma viagem psicológica interior na tentativa de encontrar as respostas para um mal ontológico. O percurso vivido pelo louco evidencia que a superação dessa loucura só é possível pela solidariedade. É no contato com os outros homens que se viabiliza a superação da alienação e da opressão.

A obra de Dyonelio Machado na esfera do conteúdo ratifica uma recusa do sedativo oferecido pelas classes dominantes que, em nome do progresso e da ordem, violentam e oprimem a fim de que a estrutura opressora seja legitimada. As soluções oferecidas são ilusórias: estradas, pontes, trilhos que não levam a lugar nenhum.

O que nos chama a atenção nesse livro é a ausência do herói problemático. Na verdade, há um deslocamento no eixo na narrativa no que se refere às personagens. Nas cinco seções em que a obra está dividida, não temos heróis problemáticos. O herói problemático, segundo Goldmann (1967a, p.14), evidencia uma busca degradada por valores autênticos. Degradada porque o agente mediador que elabora essa síntese não consegue superar a estrutura do meio social em que ele vive.

Outro aspecto interessante em *O louco do Cati* diz respeito à dificuldade de acomodá-lo numa designação de gênero. A indicação que aparece na primeira edição – aventura – parece indicar que o próprio autor tinha consciência de que sua obra não se enquadrava aos parâmetros clássicos do gênero romanesco.

Tendo suas origens na epopeia, o romance se constrói centrado na ação individual do herói. O “herói da aventura de Dyonelio é um homem desequilibrado, sem nome, desconhecido, com medo, sempre confuso, curvado e sempre com um olhar vago. O louco não pode nem ser tomado como protagonista. Durante toda narrativa sua presença

se configura por uma ausência. A busca é autêntica. A estrutura repressora e violenta representada simbolicamente pela imagem do Cati precisa ser superada. A aventura vai da loucura para a consciência de que é possível eliminar as estruturas do Cati da mente do oprimido.

O Cati perde na obra a sua dimensão espacial para ganhar contornos de projeção psíquica. As experiências vividas no Cati espacial situado no passado se atualizam num presente que evoca a sua permanência. Desse modo, o Cati é uma realidade que ainda não foi superada. O mais intrigante é que apenas o “louco” tem essa perspectiva. Para os demais personagens, o Cati remonta a um passado historicamente superado.

Ao seguir viagem em direção à praia, os quatro rapazes param em uma hospedaria para comer e descansar. Embora aquele espaço pareça um lugar seguro, o “louco” vê nas relações mais profundas indícios do Cati.

Isto! isto é o Cati!

A figura estranha bracejava na esplanada da frente da hospedaria, no centro da enorme esfera de luz da alvorada. Com o gesto apocalíptico abrangia a casa, os contrafortes, as dependências – que na claridade da manhã, saíam do desenho apenas esboçado pela penumbra da véspera com um recorte militar mais vivo: eram, *mesmo*, redutos, quartel, casamatas.

E dominando o “terreno”, como “em posição” à sua frente – o seu Ricardo, o dono (sempre madrugador), grande, grosso, cabeleira lançada para trás bigodudo.

É o Cati! (MACHADO, 1984, p.23)

É aqui que reside a “loucura” – a capacidade de ver a realidade mais profunda. A hospedaria reproduzia as mesmas estruturas do Cati. O mundo que se estruturava ali reproduzia o desenho do Cati.

Quando Noberto é capturado pela polícia, o “maluco” tem a mesma reação:

Quem é aí um tal de Noberto? Noberto? – indagava o homem que vinha adiante, em voz dura e precipitada. Os seus companheiros “tomavam posição” nos dois lados do veículo.

Noberto apareceu, no meio da curiosidade espantada de todos.

Sou eu.

Então me acompanhe.

Ouviu-se uma voz de terror, de terror pânico:

Isto! isto é o Cati!

Era o maluco, um pé no ar, a cara de dor e os olhos fundos escancarados para aquele “aparato”. (MACHADO, 1984, p.60)

Mais uma vez o “louco” reconhece naquele “aparato” o Cati – realidade não superada que “tomava a mesma posição”: precipitação do encarceramento do sujeito. Quando chegam ao presídio, o homem-cão vê no presente a atualização do Cati de sua infância.

Noberto teve um choque, quando viu aquela porta fechada com as frades e um soldado de baioneta calada montando guarda. (Em Araranguá, eles haviam estado numa sala; coisa camarada. O maluco chegou-se mais para perto dele, encolhido. Aventurou a medo:

Isto não será o Cati?

Noberto teve uma reação brusca:

Deixa de ser bobo. (MACHADO, 1984, p.74)

Vale destacar aqui a oposição de visão de mundo de Noberto e do maluco do Cati. Há uma contradição entre ele e o louco.

O rapaz ruivo e de olhar inteligente falava baixo para o amigo [...] (MACHADO, 1984, p.11)

Noberto era consultado como um oráculo. MACHADO, 1984, p.22)

Noberto não consegue enxergar na realidade as projeções da opressão e da violência. Embora seja um militante que se posiciona contra o poder estabelecido e seja solidário com seus companheiros – “somos todos amigos” (MACHADO, 1984, p.27) –, ele conhece o Cati como História e não como vivência.

É aí que reside a impossibilidade de superação da violência e da opressão. Isso explica o fato de que, mesmo tendo um “olhar inteligente” ao longo da aventura, ele será deixado para trás.

No percurso de sua “aventura” o maluco transitará por espaços e estratos sociais diferentes. Mas o que fica evidente em todos eles é a completa alienação. No Rio de Janeiro, uma “mentalidade de máquina” começava a se criar. Enquanto todos vivam experiências alienantes e alienadas, o maluco lança o seu olhar para mais adiante:

O passageiro do bonde ocupou o seu lugar e se pôs a *apagar* um ponto a sua frente com um olhar sem conteúdo. (MACHADO, 1984, p.8)

O passageiro pôs o olhar ao longe, num armazém isolado no meio de um grande terreno plano, e para lá seguiu. (ibidem, p.10)

Era preciso ter visto a sua cara, o seu olhar. (MACHADO, 1984, p.26)

A “loucura” do personagem consiste na sua insistência de olhar para uma direção contrária àquela que maquinalmente todos insistem em seguir. Uma “mentalidade de máquina” sugere a completa acomodação do indivíduo à realidade imposta pela social que se estabelece como única maneira de ver o mundo. O louco está sempre desconfortável com essa possibilidade. Isso pode ser percebido quando o capitalista na primeira classe do navio oferece novas roupas para ele.

[...] a promessa a ser mantida pelo passageiro, de mudar de roupa, trocando-a por outra de sua nova classe. [...] *O louco do Cati*, algum tempo depois, foi içado à primeira classe do navio. O capitalista viajava com muita roupa. Nenhuma servia exatamente no corpo dele. Ficavam grandes [...]. (ibidem, p.163)

*O louco do Cati* estava muito desagasalhado, como notou a mulher de cara mongólica. Depois, entre seu corpo e aquelas roupas muito maiores do que devia, circulava muito vento, até um pouco daquela neblina. (MACHADO, 1984, p.170)

Percebe-se aqui a questão da visão hegemônica das classes dominantes. A única visão de mundo possível é aquela imposta e legitimada por essa classe. Não há abertura para outras possibilidades: “[...] ninguém podia admitir que houvesse gente que se alimentasse com comida de outra cor” (MACHADO, 1984, p.163).

O capitalista se apresenta como solidário ao maluco do Cati. A iniciativa de içar o louco para a primeira classe parece ter pretensões revolucionárias. Entretanto, isto não é verdade. Ao assumir o nome de “Noberto” durante a viagem, o capitalista parece ver na ascensão econômica do maluco um ato revolucionário. “[...] Mas, na verdade, constituía uma tarefa por demais ingrata vigiar todos os passos dum indivíduo, quando entre um e outro se interpunha uma separação tão severa como aquela das classes de um navio.” (MACHADO, 1984, p.163)

Fica evidente que a suposta benevolência da burguesia capitalista em relação aos oprimidos se dá para consolidar, legitimar e perpetuar a opressão. Se o romance é uma criação que reflete no nível simbólico o universo burguês, portanto, relacionado a ela e aos seus valores, ele contém em sua própria gênese a contradição burguesa: o ideal de integração harmônica e de formação humanista, solidária é posto.

No entanto, a sua realização será sempre uma busca demoníaca, degradada. Por mais profunda que seja a tensão entre os valores do mundo e o desejo de totalidade, o herói problemático tende à reificação do mundo burguês. O romance burguês focaliza sempre a impossibilidade de reconciliação entre o herói e o mundo. A realização dessa reconciliação no plano estético acarretaria uma fissura artística demasiadamente grande.

Sendo essa “aventura” uma narrativa do oprimido, o mundo burguês não é reificado,

mas revelado em seu aspecto mais demoníaco. O louco do Cati se reconcilia com o mundo quando se reconhece como agente da história. Quando exorciza todos os fantasmas que o impedem do exercício pleno de sua consciência.

O homem-cachorro de ainda um instante quase não acreditava! Mas afugentara a assombração num relâmpago, para sempre!... Queria, dali donde estava, defronte do sol, queria – era poder estender umas mãos vingativas de gigante, para sentir nos próprios dedos frisados de luz o esfarelar do pó do Cati, do Cati que se esboroava – lentamente, através **esses** anos, numa serenidade melancólica de coisa morta, que apenas vive a vida ultrajada e espectro...

Mas sorria...

Sorria, na antevisão até de um descanso, na estrada. Sorria diante daquela tarde de ouro, que dourava também a lâmina brilhante do arroio, crescido com as grandes chuvaradas da primavera. Nos olhos, nos lábios frouxos, nos dentes – uma umidade ouro-pálida ficara lampejando, dourando o seu sorriso. (MACHADO, 1984, p.255)

Nessa “aventura” inusitada, o autor aponta para a possibilidade humana de transcendência de um estado de “consciência” simples, para superação dos esquemas mentais que legitimam a opressão.

## **ANÁLISE DA FORMA DO CONTEÚDO EM *O LOUCO DO CATI***

Em *O louco do Cati*, forma e conteúdo se imbricam coerentemente. Para penetrar inteiramente a realidade, o autor coloca em xeque as instâncias da narrativa tradicional, no modo como o autor concebe o herói, a linguagem, a narração, o tempo etc.

Segundo Goldmann, a presença do “herói problemático” caracteriza cabalmente a forma romanesca. Entretanto, essa categoria não se aplica ao “louco” do Cati. A personagem não evidencia nenhuma crise de valores resultante da cisão entre interioridade e exterioridade. O que temos é um personagem que, diante do abandono, da violência, do medo e da solidão, encontra-se encarcerado dentro de si mesmo e no mundo.

Pina (1978) aponta outra categoria de herói no romance realista socialista: o herói positivo. Segundo ele,

O herói positivo encarna a contradição entre o ideal e a realidade: nas relações com as demais personagens sublinha as necessidades sociais e os objetivos que lhes condicionam no agir, na prática social dos indivíduos quer dizer, representa aquela contradição como produtiva, produzindo a partir dela estímulos e impulso para a ação criadora das massas. (PINA, 1978, p.24)

Segundo esse crítico, o que caracteriza o herói positivo é sua consciência libertadora. Sua ação movimenta as massas. Em *O louco do Cati*, o herói não age para intervir na

realidade exterior. O seu silêncio resulta da sua impossibilidade de agir enquanto estiver atormentado pelas memórias da violência e da opressão que a exterioridade imprimiu em sua consciência. A questão na obra não são os conflitos ligados à materialidade e ao exercício do poder na sociedade, mas o que isso provoca nas estruturas mentais tanto dos opressores quanto dos oprimidos nessa sociedade.

No romance de Dyonelio, o herói não é um sobrevivente em um mundo degradante e degradado. A configuração social e ideológica da realidade não restringiu apenas a vida material das personagens. Ela degradou, sobretudo, sua dimensão psíquica, reduzindo-o à condição de um “homem-cão”.

Segundo Bosi (1997, p. 388), “Dyonelio Machado tem escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagens a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa”.

Para esse herói oprimido e violentado no âmago de sua consciência, não há nenhuma perspectiva de futuro, como ocorre com o herói positivo. Enquanto a visão de mundo do opressor não for superada, não há possibilidade de vislumbre do futuro.

Moysés Velhinho, em *Dyonelio Machado do conto ao romance* (1944, p.40), caracteriza outro tipo de herói denominado “pobre diabo”. Em sua análise de *Os ratos*, Velhinho caracteriza o personagem central como “*um infeliz que se consome sem heroísmo*”. Nesse livro, a infelicidade se dá pela busca desesperada do herói pelo dinheiro, que garante a sua existência no contexto capitalista.

Nenhuma dessas categorias de herói pode ser aplicada ao maluco *do Cati*. O herói da narrativa é um herói “oprimido”. A sua condição não resulta de sua ação, nem da sua tentativa de se acomodar em relação aos valores hegemônicos do grupo social dominante. Ele não se identifica com a realidade socioeconômica do contexto capitalista. Essa opressão o impede de se constituir como sujeito. O herói “oprimido” revela a estrutura dominante às avessas. Vivendo todas as contradições numa sociedade que lhe nega todas as possibilidades de existência, o herói “oprimido” rebela-se contra toda e qualquer forma de reificação do mundo do opressor. Sua recusa configura-se em uma “loucura”, uma vez que esse herói busca superar a visão de mundo do opressor em sua consciência. O que o herói oprimido deseja não é a reconciliação com o mundo do opressor, individualista, violento e materialista, mas sua completa superação tanto no que tange à interioridade, quanto à exterioridade.

O uso da linguagem na narrativa de Dyonelio também é muito particular. Velhinho (1944, p. 86) percebeu o caráter subversivo na narrativa do autor ao destacar que “O Sr. Dionélio Machado rompeu com a tradição e entrou, não apenas a cortar os excessos, mas a despir, a desbastar o estilo de suas carnes próprias, a desfalcá-lo de sua própria substância, até deixá-lo quase inanimado”.

Em *O louco do Cati*, a forma da palavra é homóloga ao conteúdo da narrativa e à estrutura social que a elaborou. Ela condensa toda a experiência histórico-social. Ela não

está cheia de conteúdo apenas pelo seu caráter alegórico na constituição da narrativa, mas está cheia no sentido de materializar no corpo do texto estrutura homóloga à experiência histórico-social.

Desse modo, a linguagem em *O louco do Cati* deve ser considerada não somente como uma questão de ordem linguística, mas também de ordem epistemológica.

A obra situa a questão da relação entre literatura e realidade. A linguagem deve ser percebida como reflexo de uma totalidade social, cujas contradições são reconhecidas e materializadas na própria escritura do texto. A linguagem coloca em evidência uma realidade descontínua de modo a torná-la produtiva e operante em relação aos sujeitos da recepção, em lugar de uma concepção mimética que transforma idealmente o texto no lugar de solução imaginária das contradições. A narrativa de Dyonelio transpõe para o plano da construção formal da obra uma concepção do devir da história e, conseqüentemente, da possibilidade de ruptura dessas ideologias opressoras.

Toda obra literária deve ser vista como um produto da elaboração coerente no plano abstrato, cuja estrutura “corresponde àquela para que tende o conjunto do grupo” (GOLDMANN, 1967, p.209).

O trabalho do crítico, segundo o estruturalismo genético, consiste em estabelecer “relações entre os conteúdos das obras literárias e os da consciência coletiva” (loc. cit.). Esses conteúdos que caracterizam a visão de mundo de uma determinada formação social estão presentes na estrutura da obra literária. A obra corresponde então à estrutura mental de um determinado grupo social, sendo tarefa do crítico identificar a *homologia* significativa e inteligível entre o conteúdo e a forma literária e a estrutura social que nela se representa.

O estudo da forma da narrativa de Dyonelio Machado em *O louco do Cati* nos fornece alguns subsídios para compreendermos como a estrutura significativa (visão de mundo dos oprimidos) da obra se manifesta também no plano estético. Isso nos ajudará a entender a obra do escritor gaúcho naquilo que Goldmann (1967, p. 211) denominou como “conjunto perfeitamente coerente de fatos”.

O objeto artístico nasce de um desejo de coerência e de transcendência da condição miserável que o leva à completa estagnação. A linguagem em *O Louco de Cati* revela a impossibilidade de organização da realidade do oprimido nos moldes do romance burguês.

O homem de hoje vive em alta tensão, ante o perigo da aniquilação e da morte, da tortura e da solidão. É um homem de situações extremas, chegou ou está frente aos limites últimos de sua existência. A literatura que o descreve e interroga não pode ser, pois, senão uma literatura de situações excepcionais. (SABATO, 1982, p.54)

A estrutura de *O louco do Cati* evidencia uma subversão à visão de mundo do opressor. Isso explica o fato da obra não ter alcançado notoriedade, sendo posta no esquecimento. A visão do oprimido é substancialmente radical nessa obra. Ao optar tratar de questões cruciais nos processos de aniquilamento das esferas marginalizadas pelo



poder, recusando exercer seu “intimismo à sombra do poder”, como destaca Coutinho (2005, p.54), Dyonelio é esmagado por essas instâncias do poder.

A autêntica arte da revolta contra esta cultura moribunda, portanto, não pode ser nenhuma forma de objetivismo, mas uma arte integradora que permita descrever a totalidade do sujeito-objeto, a profunda e inextricável relação que existe entre o eu e o mundo, entre a consciência e o universo das coisas e dos homens. (SABATO, 1982, p.58)

A possibilidade de visualização de outros caminhos para o oprimido, a superação de sua condição só é possível quando o oprimido lança para fora de sua consciência o seu opressor. A viagem do “louco” é uma aventura para tomada de consciência. No contato com os oprimidos, o “maluco” descobre que a realidade não faz sentido porque ele hospeda em sua consciência a visão de mundo de seu opressor.

Mas agora, quando as guerras totais e os totalitarismos nos trouxeram o caos universal, o romance busca inconscientemente uma nova terra de esperança, uma luz em meio às trevas, uma terra firme em meio à gigantesca inundação. Demasiado foi destruído. E quando o real é a destruição, o romance não pode ser senão a construção de alguma nova fé. (SABATO, 1982, p.133)

No plano formal, *O louco do Cati* pode ser caracterizado pelo desaparecimento do herói problemático, acarretando, portanto, a superação da estrutura romanesca caracterizada, segundo Goldmann (1967a, p.12), pela “pesquisa degradada de valores autênticos.” Dyonelio tem consciência de que a forma de sua narrativa não se encaixa na forma do romance tradicional. Isso fica evidente quando na publicação prefere denominá-lo como uma aventura. Ao longo da aventura, o que são deixadas para trás não são pessoas, mas grupos sociais que vivendo aparentemente diferentes, equacionam as mesmas matrizes opressoras.

A narrativa de Dyonelio apresenta tantas rupturas com a forma do romance burguês que não seria apropriado lhe dar essa designação. Percebe-se em toda a narrativa uma preponderância do aspecto conceptual em detrimento da ação concreta. Essas características estruturais aproximam a narrativa dyoneliana do ensaio. Goldmann (1967, p.145) define o ensaio como

[...] uma forma literária autônoma que se situa a meio caminho entre a filosofia, expressão conceptual de uma visão de mundo, e a literatura, criação imaginária de um universo de pessoas individuais e de situações concretas. Entre as duas, o ensaio é um gênero intermediário, na medida que equaciona *problemas conceptuais* (e os grandes ensaios da história da literatura equacionam, de preferência, os problemas a que não dão resposta) na ocasião de tal ou tal *situação concreta*, ou de tal ou tal *personagem individual*.

O caráter ensaístico de uma obra se define ainda pela ironia. A “loucura” do personagem pode ser tomada como uma construção irônica do autor. O “maluco”, que se arrasa como uma sombra ao longo da narrativa é tomado por todos como “louco”.

Entretanto, é por meio de seus olhos que o leitor vê reveladas todas as matrizes da opressão que aniquilam e escravizam a mente do oprimido. O “louco” é, por conseguinte, o mais lúcido de todos.

Por isso, o ensaio possui sempre uma dimensão irônica, pois trata, em aparência, da vida ou do pensamento deste ou daquele personagem, ou descreve como se passaram tais e tais acontecimentos, quando, na realidade, os personagens e acontecimentos não passam de ocasião que permite ao ensaísta suscitar uma série de problemas de valor universal. (GOLDMANN, 1967, p.145)

Dyonelio Machado constrói no campo simbólico uma ambiciosa narrativa por meio da qual faz uma sondagem das categorias estruturais que orientam a consciência dos oprimidos. As personagens vivem visceralmente, em seus vários contextos, a violência e a alienação. O medo e a solidão perpassam a trama dessa aventura feita de muitas aventuras.

O olhar sobre a realidade se dá na perspectiva do oprimido, mas não centrado em um puro individualismo. Há uma identidade entre o que ocorre na sua consciência e as situações vivenciadas por seus companheiros de viagem. Na verdade, é só no contato com as experiências coletivas que ele percebe sua própria falta de identidade.

Todas as personagens vivem uma experiência dramática de encarceramento. Segundo Bosi (1980), “é tão grave o seu peso, que se faz sentir até quando a personagem já se viu livre das quatro paredes materiais da cela.” Em *O louco do Cati*, há um aprisionamento epistêmico e ontológico. O aprisionamento já se instalou de tal maneira na experiência do oprimido que sua consciência continua a reproduzir os esquemas da dominação, mesmo quando não há estruturas materiais. O ser apenas consegue se perceber inserido naquela estrutura que passa a ser percebida como a única possível.

Para desenvolver a narrativa, temos um narrador onisciente que deveria ter a capacidade de penetrar pensamentos e intenções das personagens e conduzir o fluxo da narrativa. No entanto, o que se tem é um narrador à deriva. No primeiro capítulo, “*A primeira aventura foi no bonde*”, o “louco” ocupa seu lugar no bonde para iniciar sua aventura. O bonde pode ser tomado como metáfora da própria narrativa. Vale destacar que todo o percurso feito pelo bonde remete-nos à rigidez dos trilhos. Uma narrativa cuja forma pretende ser coerente com o conteúdo não pode se estruturar nos moldes tradicionais do romance.

A aventura sob os trilhos leva a personagem para um lugar semideserto. “*O fim da linha era um lugar semideserto*” (MACHADO, 1984, p.10, grifos nossos). Não fazia muito que havia os trilhos até o novo bairro que surgia. Para ser coerente com uma realidade onde tudo é móvel, em constante devir, a narrativa precisa abandonar os trilhos para ser capaz de retratar a violência, a angústia, o medo e a opressão.

[...] Devia ser este trilho – o trilho que seus olhos haviam enfiado, longe, no arqueado da coxilha, em pleno dia, e que vinha do descampado, onde havia palmeiras, e ia para outro descampado – ponte rápida e sonhadora entre mistérios. (1984, p.20)

Predomina na moldura da narrativa o tema da busca. Essa busca se caracteriza por um desejo de superar uma realidade posta. Por trás da forma, se escondem mecanismos opressores. Quando chega à hospedaria, o edifício traduz em sua forma as mesmas representações simbólicas da dominação, “*eram, mesmo, redutos, quartel, casamatas*” (ibidem, p.23, grifos nossos).

A loucura funciona paradoxalmente como chave de sentido tanto no plano da forma, quanto do conteúdo. No plano formal, a “loucura” consiste em “degradar a língua metódica e sistematicamente”, como destaca Moysés Velinho (1944, p.87).

Vale ressaltar que a crítica de Velinho foi extremamente negativa em relação à obra de Dyonelio publicada em 1942. Segundo ele, o grande problema da obra consistia exatamente em problemas estruturais e de linguagem. O que ele não conseguiu perceber é que exatamente por sua subversão da estrutura e da língua, *O Louco do Cati* constrói sua coerência.

Se a língua é, em sua essência, um instrumento de cultura, conforme destaca Velinho (loc. cit.), e toda cultura uma representação de uma dada formação social, logo a linguagem traz as marcas estruturais da classe social que a fez emergir.

“O signo e a situação social estão indissoluvelmente ligados. Ora todo signo é ideológico.” Os sistemas semióticos servem para expressar a ideologia e são, portanto, modelados por ela. A palavra é o signo ideológico por excelência; ela registra as menores variações das relações sociais, mas isto não vale somente para os sistemas ideológicos constituídos, já que a “ideologia do cotidiano”, que se exprime na vida corrente, é o cadinho onde se formam e se renovam as ideologias constituídas. (YAGUELLO, 2004, p.16)

O que o crítico Moysés Velinho (1944) não percebeu em sua análise foi a completa *homologia* entre forma e conteúdo e a estrutura do grupo social que ela representa. Ao construir a narrativa, com “períodos atravancados”, “sempre aos pulos” com “aridez de forma” e com seus “seres amorfos”, Dyonelio reproduz o mundo dos oprimidos para quem a realidade oficial não faz sentido algum.

Essa “outra” realidade, tal como o “louco”, encontra-se nas sombras, mas nem por isso deixa de ser tão monstruosa. É necessário superá-la para surgir de fato a possibilidade de uma nova realidade.

A “loucura” a que nos submete a obra de Dyonelio não é uma fuga diante da realidade sufocante e violenta em que se inserem suas personagens. Não se trata de simples devaneio sem nenhuma consequência. O leitor se defronta com a loucura da sociedade burguesa que impossibilita a realização da totalidade que possibilitaria a integração plena do sujeito no mundo, entre interioridade e exterioridade.

Em *O louco do Cati*, as personagens vivem à margem das benesses do sistema opressor. Ao elaborar uma síntese dessa classe que vive à margem da estrutura social dominante, o autor não vivencia uma crise de valores porque não faz parte desse universo estrutural. A totalidade só é possível pela superação da visão de mundo dessa formação social e, conseqüentemente, da forma romanesca que transpõe para o plano simbólico sua visão de mundo.

A designação de sua narrativa como sendo uma aventura que se materializa no percurso de viagem do “maluco” aproxima a obra da epopeia clássica. É na adequação do sujeito com o mundo que o herói alcança a totalidade. A divisão da narrativa em cinco seções aponta para noção de movimento. Não é uma viagem de reificação, mas de busca de transcendência.

Para Goldmann, as estruturas são engendradas geneticamente, e essa afirmação parece ser suficiente para referendar o estudo imanente da obra (*compreensão*) e da descoberta posterior de sua correspondência social sincrônica (*explicação*). São duas formas diferentes de operar: a ontológica parte da gênese, do chão social em que germinou a criação artística, de seu conteúdo social, para em seguida dedicar-se ao estudo imanente de uma obra determinada. (FREDERICO, 2006, p.139)

A configuração do tempo na narrativa de Dyonelio é muito interessante. Embora tenhamos uma narrativa linear, o leitor não tem uma perspectiva objetiva do narrado. Há rupturas, suspensão da narrativa, uso de reticências e parêntesis que desloca continuamente o leitor no processo de leitura. O tempo absoluto da narrativa é o presente. Embora as memórias do “maluco” o remetam ao Cati de sua infância, o processo de rememorar atualiza esse passado como um presente absoluto.

Durante sua “aventura”, o Cati do passado se atualiza como realidade não superada. O presente é sempre um espectro do passado que oprime, aliena e violenta. Mesmo sob o signo do progresso e do desenvolvimento, o Cati atualiza sua estrutura opressora. Só quando o Cati se apresenta como ruínas, como passado superado, é que o novo se insere como presente capaz de construir o futuro. “Agora, é que via quanto ainda era moço...” (MACHADO, 1984, p.255)

O uso de reticências nessa última frase da narrativa aponta para uma realidade a ser construída. O herói se percebe como agente da transformação histórica. Liberto das limitações psíquicas que o contexto opressor lhe impunha, o herói sai do anonimato e das sombras para constituir identidade própria.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *O louco do Cati* à luz do estruturalismo genético goldmanniano aponta não somente para a originalidade da obra, mas principalmente para a sua dimensão epistemológica. A crítica de formação burguesa não se reconhecia na expressão artística

do autor. Esse mundo às avessas, construído pela força da violência e da opressão, tem suas ressonâncias na consciência do oprimido. Não se trata de uma narrativa sobre o oprimido. É o oprimido que ganha voz, mesmo em seu silêncio. A literatura que brota desse lugar de enunciação oferece novas racionalidades, capazes de contrariar a visão hegemônica de mundo.

O ostracismo a que foi submetida a obra de Dyonelio Machado revela como os detentores do poder buscam silenciar os intelectuais que elaboram uma representação simbólica de consciência de classe que não seja a da classe dominante. A sua condição ontológica de oprimido, vivendo sempre à margem da estrutura do poder, não permitiu que sua obra tivesse ressonância em seu tempo.

Em um momento de crise dos modelos hegemônicos de base eurocêntrica, é fundamental recuperar essas racionalidades que oferecem outras possibilidades de explicar e intervir no mundo. São vozes que ao longo de séculos foram silenciadas e cujos saberes por elas produzidas não alcançaram a legitimidade.

Se toda produção cultural sintetiza no plano simbólico as estruturais mentais que orientam os interesses, as ideologias e os comportamentos de uma formação social, a literatura se configura um instrumento muito enriquecedor para compreensão da ação humana.

Desse modo, uma literatura que nasce da síntese de uma classe opressora jamais pode ser libertária. Pelo contrário, deixa em cada produção cultural a sombra da opressão que esmaga e aliena o sujeito, impedindo-o de ser mais. A possibilidade de transcendência da opressão só é possível na *práxis* libertadora do oprimido, que pode expulsar a sombra opressora pela conscientização que viabiliza um posicionamento crítico diante das forças opressoras.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Alfredo. Uma trilogia da libertação. In: MACHADO, Dyonelio. **Prodígios**. São Paulo: Moderna, 1980.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre idéias e formas. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

FREDERICO, Celso. **Sociologia da cultura**: Lucien Goldmann e os debates do século XX. São Paulo: Cortez, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.

GOLDMANN, Lucien. A criação cultural nas sociedades modernas. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

\_\_\_\_\_. **A origem da dialética:** a comunidade humana e o universo em Kant. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

\_\_\_\_\_. **Ciências humanas e filosofia:** o que é Sociologia? 12ª ed. Trad. Lupe Cotrim Garaude e José Arthur Giannotti. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

\_\_\_\_\_. **Sociologia do romance.** Trad. Alvaro Cabral. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

MACHADO, Dyonelio. **Os ratos.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1980.

\_\_\_\_\_. Memória de um pobre homem. In: \_\_\_\_\_. **O cheiro de coisa viva.** Organização, introdução e notas, Maria Zenilda Grawunder. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1995.

\_\_\_\_\_. **O louco do Cati.** 4ª ed. São Paulo: Ática, 1984.

PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. In: \_\_\_\_\_. **A aventura literária:** ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PINA, Álvaro. **Realismo e história:** ensaio teórico e crítico sobre protagonistas literários. Coleção Movimento n. 28. Lisboa: Livros Horizontes, 1978.

ROMÃO, José Estáquio. **Razões oprimidas.** Revista Portuguesa de Educação, v.223, n.2, Universidade do Minho, 2010.

SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas.** 2ª ed. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco. Alves Editora, 1982.

VELHINHO, Moysés. **Letras da Província:** Coleção Autores Brasileiros, Vol. I. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.

YAGUELLO, Marina. Introdução. In: BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem:** Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 11ª ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

# CAPÍTULO 6

## A LITERATURA COMO ESTRATÉGIA CONTRADISCURSIVA EM UNGULANI BA KA KHOSA E PAULINA CHIZIANE

Data de aceite: 01/10/2020

Data da submissão: 21/07/2020

**Carina Marques Duarte**

Instituição de Ensino: Universidade Federal de  
Mato Grosso do Sul  
Cidade: Corumbá – MS  
<http://lattes.cnpq.br/3524153948948265>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é, a partir da análise da representação do último imperador de Gaza, Ngungunhane, nos romances *Ualalapi e As mulheres do imperador*, de Ungulani Ba Ka Khosa, e no conto “Quem manda aqui?”, de Paulina Chiziane, apontar para o tratamento crítico ao qual os autores submetem a história e verificar como ocorre o questionamento da grande narrativa construída acerca do chefe nguni. Recorreremos às formulações de Jacques Le Goff, Inocência Mata e Michael Pollak, a fim de demonstrar que os textos são elaborados com base em uma estratégia contradiscursiva.

**PALAVRAS - CHAVE:** Memória; Tradição; Ngungunhane; História; Estratégia contradiscursiva

LITERATURE AS A ‘CONTRADISCURSIVE’  
STRATEGY IN UNGULANI BA KA KHOSA  
AND PAULINA CHIZIANE

**ABSTRACT:** The purpose of this work is, from the analysis of the representation of Ngungunhane, the last emperor of Gaza in the novels *Ualalapi and The Emperor’s Women* by Ungulani Ba Ka

Khosa and in the short story “Who’s in charge here?” by Paulina Chiziane, to point to the critical treatment to which the authors submit the history and verify how the questioning of the great narrative built about the nguni chief occurs. We will use the formulations of Jacques Le Goff, Inocência Mata and Michael Pollak, in order to demonstrate that the texts are elaborated based on a ‘contradiscursive’ strategy.

**KEYWORDS:** Memory; Tradition; Ngungunhane; History; ‘Contradiscursive’ strategy

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A tendência à reescrita do passado pré-colonial e colonial tornou-se uma marca das literaturas dos PALOP depois da independência. O escritor Ungulani Ba Ka Khosa não passa ao largo de tal prática. *Ualalapi*, seu primeiro romance, aborda a figura de Ngungunhane, imperador nguni que, no século XIX, submeteu os tsonga e colonizou o sul de Moçambique.

Último resistente à ocupação portuguesa depois da decisão da Conferência de Berlim, Ngungunhane passou à história colonial portuguesa como símbolo da derrota de Moçambique, entretanto, em 1975, com a independência, foi alçado à categoria de herói nacional, reconhecido pelo governo da FRELIMO como o primeiro resistente moçambicano. Em 1983, Samora Machel, presidente de Moçambique, requisitou ao governo português os restos mortais do antigo régulo, argumentando sobre a importância da

repatriação dos mesmos para a identidade nacional. Dois anos depois, em cerimônia solene, a urna funerária de Ngungunhane foi exposta no Salão Nobre do Conselho Executivo de Maputo.

Intrigado com a política de enfatizar o líder nguni como herói nacional, Ungulani Ba Ka Khosa decidiu pesquisar a vida daquele personagem histórico. O resultado de tais pesquisas está em *Ualalapi*, romance publicado em 1987. Em *As mulheres do imperador* volta a abordar a história do soberano nguni, focalizando, desta vez, a volta à Moçambique das esposas do último régulo de Gaza. Paulina Chiziane, no Conto “Quem manda aqui?”, que integra o livro *As andorinhas* (2009), centraliza a sua atenção no imperador vátua e na queda do império.

## NGUNGUNHANE E O IMPÉRIO DE GAZA

Ngungunhane assumiu o trono, em 1884, depois de ordenar a morte do irmão Mafemane. Durante 11 anos, até 1895, governou os ngunis com poder absoluto, “[...] que passaria por uma política de rapina, lançamento indiscriminário de impostos, espionagem e nepotismo [...]” (GARCIA, 2008, p. 134). Com as tribos, mantinha frequentemente relações inamistosas. Com as autoridades portuguesas, a princípio, procurou manter alguns contatos, tanto que, nos seus primeiros dias na condição de soberano de Gaza, enviou emissários a Chiloane a fim de comunicar sua entronização às autoridades portuguesas. Tal fato causou tão boa impressão nas mesmas autoridades, que propuseram a Ngungunhane a assinatura de acordos de vassalagem. Assim, representantes do chefe nguni foram enviados a Lisboa com o propósito de firmar um documento diplomático, através do qual Ngungunhane comprometia-se, entre outras coisas, a aceitar a abertura de escolas e missões em territórios sob a sua influência, a vinda de um representante luso para residir em sua corte e não declarar guerra aos régulos de outros grupos étnicos sem o prévio consentimento de Portugal. Convém salientar que o referido acordo ficou somente no papel, pois jamais levou Ngungunhane a esperar a autorização portuguesa para atacar, incendiar aldeias e extorquir bens de outras tribos.

Ademais, o início do reinado de Ngungunhane coincidiu com o momento em que, na sequência da Conferência de Berlin (1886), discutia-se a questão da ocupação da África. E Ngungunhane, percebendo o interesse de outras potências pelo território, não se limitou a negociar apenas com Portugal. Desse modo, como menciona Garcia (2008), ora aliou-se aos portugueses para reforçar o domínio sobre outros regulados rivais e ainda para se proteger das ambições inglesas, ora negociou com a Grã-Bretanha para desacreditar as cláusulas dos acordos de vassalagem aos quais se submetera em 1885.

Representantes da British South Africa Company faziam-se cada vez mais presentes na corte nguni com o objetivo de, em troca de armas e dinheiro, obter favores na concessão de terrenos para a exploração de minérios e a livre circulação para o litoral Índico. Por outro



lado, de acordo com Garcia (2008), os portugueses, ao norte, pressionavam o chefe nguni para ter o controle das minas de Manica, fato que levou Ngungunhane a transferir a capital do reino de Mossurize para Manjacase.

Ao mesmo tempo em que pressionava os nativos, Portugal também sofria pressões, como comprova o Ultimatum inglês de 1890, que o forçou a retirar as tropas do Chire (atual Malawi) e dos Macololos e da Machona (atual Zimbabwe). Tal acontecimento levou a que portugueses e ingleses fimassem, em 1891, um acordo sobre a delimitação de Moçambique, ficando os territórios ngunis na possessão portuguesa. Em virtude disso, Ngungunhane não pôde mais valer-se da ambiguidade diplomática para desobedecer aos acordos feitos com Portugal.

Em 1894, devido a excessos das autoridades coloniais na cobrança de impostos, segundo Garcia (2008), alguns régulos tsongas revoltaram-se e cercaram Lourenço Marques durante dois meses. A fim de evitar maiores prejuízos, as autoridades portuguesas enviaram oficiais a Moçambique com o objetivo de constituir um exército, que deveria combater os chefes tradicionais, os quais, naquele momento, estavam sob a tutela de Nghungunhane. Tal exército enfrentou e venceu os tsongas em fevereiro de 1895.

Contudo, dois régulos tsongas conseguiram fugir e buscaram abrigo junto à corte do leão de Gaza, que se recusou a entregá-los aos portugueses. Diante disso, o comissário Antonio Enes resolveu ocupar Gaza, e, em novembro de 1895, as suas tropas impuseram aos ngunis uma dura derrota. Depois deste episódio, Ngungunhane abandonou Manjacaze, a capital do império, e dirigiu-se para Chaimite, de modo que o Coronel Galhardo entrou sem qualquer resistência em Manjacaze.

O capitão Moutinho de Albuquerque dirigiu-se a Chaimite ao encontro de Ngungunhane. Lá, em 28 de dezembro de 1895, efetuou a prisão do último líder do império de Gaza; em seguida, o conduziu, juntamente com o séquito que o acompanhava – do qual faziam parte as sete mulheres e o filho primogênito –, para Lourenço Marques.

Em 13 de janeiro de 1896, Ngungunhane foi posto em um navio a caminho de Lisboa, onde, dois meses depois, como refere Garcia (2008), foi recebido triunfalmente como troféu de guerra. Seu destino final, a cumprir-se meses mais tarde, seria o exílio nos Açores. Na Ilha Terceira, o ex-régulo de Gaza foi alfabetizado, batizado, se tornou alcoólatra e viveu onze anos, tendo morrido, em 1906, triste e na solidão.

## NGUNGUNHANE ATRAVÉS DA FICÇÃO

No romance *Ualalapi*, com a morte de Muzila, Mudungazi reúne os guerreiros e relembra a construção do império pelo avô, a guerra sucessória entre Mawewe e o sucessor indicado por Manicuse, Muzila, e conclui afirmando que fora escolhido pelo pai para ser o novo régulo de Gaza e que, por isso, não admitirá partilhar o poder:

Não vou partilhar o poder. Ele pertence-me desde que nasci do ventre de Lozio, minha mãe, a mulher preferida de Muzila. E serei temido por todos, porque não me chamarei Mudungazi, mas Ngungunhane, tal como essas profundas furnas onde lançamos os condenados à morte! O medo e o terror ao meu império correrão séculos e séculos e ouvir-me-ão em terras por vocês nunca sonhadas! (BA KA KHOSA, 2013, p. 25-26).

Com efeito, o medo e o terror seriam marcas do comando do leão de Gaza e a sua figura despertaria ódio inclusive entre os súditos, detalhe que foi explorado por Ba Ka Khosa em *Ualalapi* através da personagem Domia, filha de Mputa.

Acusado de assédio sexual pela primeira esposa do régulo, Mputa fora condenado à morte. Todavia, na iminência do cumprimento da sentença, o guerreiro solicitou que fosse submetido à prova do mondzo e bebeu do veneno sem pestenejar, de maneira que a sua inocência ficou comprovada. Ainda assim, Ngungunhane ordenou o seu sacrifício, acusando-o de feitiçaria.

Domia, que presenciara o julgamento e a injusta condenação do pai, alimentou durante anos o desejo de vingança e, chegada a hora, pôs em prática o seu plano de seduzir e matar o soberano nguni. Sua estratégia, porém, resultou falha, pois, descoberta nas suas secretas intenções, Domia foi violentada por Ngungunhane e, em seguida, morta pelos guardas, sem que tivesse causado maior dano ao rei que um corte na coxa direita e o ultraje de ser cuspido e chamado de cão por uma mulher.

Ao final dos dois primeiros capítulos do romance, fica a ideia de que a morte de dois guerreiros e súditos fieis foi consequência das ordens e da intransigência de Ngungunhane. Na perda de Ualalapi<sup>1</sup> e no sacrifício de Mputa já estariam presentes germes da decadência, cujo clímax seria o aprisionamento do régulo pelas tropas portuguesas.

No conto “Quem manda aqui?”, de Paulina Chiziane, o imperador nguni é apresentado como um chefe prepotente, arrogante e intolerante, que se sente o grande criador<sup>2</sup>, contempla o que está à sua volta e vê tudo como obra sua. Este homem orgulhoso e prepotente não suportaria qualquer enxovalho na sua imagem. Por isso, quando uma andorinha defeca em seu olho durante o rotineiro cochilo, é tomado pela fúria, chama os guerreiros e lhes ordena que lhe tragam as andorinhas a fim de que lhes aplique um castigo exemplar: “[...] silenciem todas as andorinhas. Apanhem-nas. Tragam-nas aqui ao castigo, para que todas as aves do mundo saibam quem manda aqui!” (CHIZIANE, 2013,

---

1 Contrariando o pedido da esposa para que não matasse Mafemane, Ualalapi dispara a lança. Após cumprir a missão dada pelo leão de Gaza, abalado, Ualalapi corre em direção à floresta, na qual desaparece. “Minutos depois o choro de uma mulher e de uma criança juntaram-se ao não e ao ruído da floresta a ser arrasada. E o mesmo ruído cobriu o céu e a terra durante onze dias e onze noites, tempo igual à governação, em anos, de Ngungunhane” (BA KA KHOSA, 2013, p. 34). A equivalência na duração, em dias, do ruído da floresta, do grito lancinante de Ualalapi e do choro da sua esposa e do filho (que choram durante onze dias e morrem afogados pelas lágrimas) com o tempo de reinado de Ngungunhane, em anos, sugere que ali começava um sofrimento que persistiria.

2 “Contempla a sua obra e suspira de orgulho – fui eu quem transformou tudo isto em vida. coloquei luz nos olhos dessa gentalha. Quando aqui cheguei, a terra era selvagem e era macho. Domestiquei-a. Tornei-a fêmea, é toda minha, faço o que quero. Dá-me bons frutos, cereais, gado. Dá-me sol e chuva. Nessa terra fêmea, os homens me servem de joelhos, porque já não são homens. Sou o único macho na superfície da terra” (CHIZIANE, 2013, p. 9).

p. 11). Apesar de duvidar de que o imperador esteja no uso da razão, o general cumpre as ordens e organiza uma expedição. Com a partida dos melhores guerreiros, o reino fica desprotegido. Em seguida, o rei dos ronga, envolvido em querelas com os portugueses, pede abrigo a Ngungunhane, que, contrariando os conselheiros, dá acolhida a Matibyana<sup>3</sup>. O resultado é o ataque perpetrado pelos portugueses e a queda do império.

Importa referir que a escritora Paulina Chiziane é de origem chope, povo que estava entre os principais inimigos de Ngungunhane<sup>4</sup>. Ungulani Ba Ka Khosa, por sua vez, pertence à etnia tsonga, submetida pelos ngunis no sul de Moçambique. Desse modo, percebe-se que Ngungunhane, embora tenha sido uma figura emblemática da história africana, não é unanimidade, uma vez que não representava os interesses de todas as etnias locais.

Contudo, a partir da década de 1960, com o movimento independentista, houve um esforço da FRELIMO, ampliado depois da independência, no sentido de converter Ngungunhane em herói nacional. Naquele momento, dez anos depois da libertação de Portugal, quando o partido no poder enfrentava a RENAMO na Guerra Civil – acontecimento que ameaçava fraccionar a integridade do país – segundo Garcia (2008), era necessário recorrer aos ritos de recordação que permitissem perpetuar o sentido de pertença e continuidade.

No texto “Memória, esquecimento, silêncio”, Michel Pollak (1989) salienta a força dos diferentes pontos de referência – entre os quais, as tradições, os costumes, as datas e os personagens históricos – que estruturam nossa memória e a inserem na memória da coletividade à qual pertencemos. A memória coletiva, ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça o sentimento de pertencimento e as fronteiras socioculturais. Segundo Pollak, as memórias coletivas, fortemente constituídas, como é o caso da nacional, têm uma função:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irredutíveis (POLLAK, 1989, p. 9).

#### Há uma relação íntima entre memória e identidade:

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p.

<sup>3</sup> Garcia (2008) refere que dois régulos tsongas – Matibejana e Mahazul – se refugiaram na Corte de Ngungunhane.

<sup>4</sup> Sublinhemos que a personagem sofre uma transformação no conto de Chiziane, passando de arrogante, tirano e inconsequente imperador a, no final, representante espiritual das lutas pelos interesses moçambicanos, pela liberdade.

Nesse sentido, a mitificação<sup>5</sup> de Ngungunhane, ponto de referência comum aos habitantes, tinha a função de reforçar a consciência nacional – uma vez que o chefe nguni fora, em certa medida, um resistente às imposições coloniais – e fomentar o sentimento de identidade. O problema é que o intento da FRELIMO envolvia a imposição de uma determinada visão do passado, e é a isso que Ungulani Ba Ka Khosa reage em *Ualalapi*. Utilizando o que Inocência Mata (2000) definiu como estratégia contradiscursiva – cujo objetivo é a deslegitimação de um projeto de nação monocolor pensado sob o signo da ideologia nacionalista –, Ba Ka Khosa demonstra que a história oficial estava eivada por nacionalismos baratos. Importa salientar que ele considerava reducionista a tentativa de pautar os referentes dos moçambicanos sob a batuta do nacionalismo, ou seja, um renascimento do ponto de vista de referências políticas e não culturais, sobretudo porque, ainda de acordo com o escritor, a sustentabilidade de uma cidadania amarrada ao político e não ao cultural é extremamente fraca, tênue.

Contrário à cidadania presa ao político, que resultaria da faina ideológica do discurso oficial, Ba Ka Khosa permite a irrupção das memórias da margem, e, quando estas irrompem, conforme Pollak (1989), ocorre a revisão crítica do passado. Esta revisão, que também se verifica no conto de Paulina Chiziane, em *Ualalapi*, está presente, especialmente, na representação de Ngungunhane. A este propósito são relevantes as epígrafes utilizadas por Ungulani Ba Ka Khosa, as quais contêm pareceres de Ayres d’Ornellas<sup>6</sup> – que revela admiração pelo régulo – e do Dr. Liengne<sup>7</sup> – que descreve o leão de Gaza como uma figura horrenda, cuja política era falsa, absurda e cheia de duplicidade.

No capítulo “Damboia”, surge outro aspecto da personalidade de Ngungunhane. Aqui, em face da doença<sup>8</sup> da tia e das suas trágicas consequências, o governante insiste em negar a realidade:

Ngungunhane andava de um lado para o outro, afirmando que tudo andava bem e que havia grandes progressos, pois as colheitas nunca vistas encheram celeiros de nunca acabar, e as crianças que nunca nasceram vieram ao mundo mais gordas e sãs, e os velhos duravam mais anos, e os guerreiros mais batalhas ganhavam, os que diziam o contrário eram pendurados em

5 Esta mitificação envolveu aquilo que Ricoeur (2007) denominou memória manipulada – caracterizada mediante fenômenos ideológicos, ou seja, de abusos que resultam da manipulação e do esquecimento. Trata-se de uma memória instrumentalizada.

6 Militar português que participou das operações que levaram à captura de Ngungunhane e à queda do império de Gaza.

7 Médico suíço que, em 1892, inaugurou um posto de saúde e missão evangélica em Manjacaze, capital do império de Ngungunhane, onde viveu quatro anos, exatamente no período em que o relacionamento dos ngunis com a autoridade colonial foi mais conturbado.

8 Damboia, tia do régulo, foi acometida por uma hemorragia que perdurou por meses. O seu sangue menstrual inundou a casa e atingiu o pátio. No segundo mês de ininterrupto sangramento, vieram as chuvas. Com isto, o sangue chegou ao rio, tingiu a água e matou os peixes que os ngunis não comiam. Em seguida, crocodilos passaram a viver nas margens do rio e era normal vê-los na soleira das portas. Alguns velhos suicidaram-se, outros, velhos e novos, morreram de sede, pois a água do rio estava contaminada e o lago das proximidades também.

árvores” (BA KA KHOSA, 2013, p. 67).

Apesar dos revezes porque passava o império, Ngungunhane seguia afirmando uma prosperidade que existia somente no seu discurso vazio. E, em meio à adversidade, maior era o imperativo da hipocrisia e o autoritarismo do seu reinado.

O autoritarismo de Ngungunhane é nítido em “Quem manda aqui?”. Neste conto, antes de decretar guerra aos pássaros, o imperador, uma semana antes, havia declarado guerra aos hipopótamos. Incomodado com uma manada de hipopótamos que se refrescava no lago, em pleno sol, Ngungunhane ordenou que seus guerreiros silenciassem os quadrúpedes:

Hipopótamos e humanos não lutam com as mesmas armas. Enquanto os guerreiros nadavam e tentavam desferir golpes com as frágeis lanças de ferro, os hipopótamos, numa só dentada, quebravam o guerreiro pela coluna e atiravam o corpo para dar de comer aos peixes. Cem guerreiros mortos é o balanço. Outros cinquenta com graves mutilações. Perderam os braços, perderam as pernas, perderam a cabeça. Agora é a guerra aos pássaros. Quantos se irão perder desta vez? (CHIZIANE, 2013, p. 15).

Chiziane trata com escárnio a figura do imperador nguni: “O calor vinha do sol e das banhas daquele corpo de elefante” (CHIZIANE, 2013, p. 9). Através da representação de Ngungunhane, o narrador dá indícios da decadência do império: “O gordo imperador está a emagrecer. As guerras dos portugueses são poderosas e Nguyuza não volta [...]” (CHIZIANE, 2013, p. 30). Em seguida, mostra a fragilidade do régulo: “O imperador foi preso pelos portugueses sem resistência [...]” (CHIZIANE, 2013, p. 36).

O romance *As mulheres do imperador* tem como contexto um momento histórico posterior à prisão do chefe vátua. Neste livro, Ba Ka Khosa focaliza o retorno a Moçambique de quatro das sete mulheres de Ngungunhane que, com o imperador derrotado, haviam deixado a colônia em janeiro de 1896.

Em 31 de julho de 1911, Phatina, Malhalha, Namatuco e Lhésipe, depois de anos de exílio em São Tomé, tornam a pôr os pés na terra natal, acompanhadas de Oxaca e Debeza, duas mulheres de Zilhalha – régulo subordinado a Ngungunhane.

Antes do seu falecimento, ocorrido em 1906 nos Açores, Ngungunhane foi alfabetizado, batizado e recebeu o nome de Reinaldo Frederico Gungunhana. A mudança no nome deveu-se à necessidade do apagamento de todo e qualquer vestígio da identidade autóctone. A assunção da cultura do outro, do vencedor, deveria ser completa: a língua portuguesa escrita, a religião católica e o nome português. Todavia, ao contrário de Zilhalha, que se adaptara à nova realidade, Ngungunhane vivia em desalento: “E o mais grave no desterro do imperador foi a recusa em assumir para lá do básico a língua portuguesa, por a achar sem graça e sem os estalidos da língua em que o zulu era prodígio. Tornou-se homem de poucas falas.” (BA KA KHOSA, 2018, p. 179).

Tendo chegado a Lisboa em 13 de março de 1896, Ngungunhane foi apresentado

como troféu de guerra, prova da vitória dos portugueses, e convertido em figura de circo, tanto que a população portuguesa peregrinava para ver as criaturas exóticas recém-chegadas da colônia africana: “Venho eu a Lisboa gastar um dinheirão e não vejo os pretos!” (BA KA KHOSA, 2018, p. 140).

Passados mais dez anos da ruína do império, a monarquia nguni não despertava simpatia e tampouco saudade na colônia. Foi o que constatou o doutor Azevedo e Silva, então governador de Lourenço Marques, quando da chegada das mulheres de Ngungunhane:

Elas não provocaram a esperada curiosidade na elite indígena: os irmãos Albasine, paladinos dos interesses dos cafres, não fizeram a mínima referência à chegada das mulheres no jornal de que eram proprietários. Elas não eram notícia. Não existiam. Foram elididas da memória (BA KA KHOSA, 2018, p. 142).

A explicação para a elisão da memória das figuras da monarquia vátua, no entendimento do governador, estaria em um artigo publicado no jornal *O africano*, a que tivera acesso em 1909:

Tirano cruel era o Gungunhana e para vencê-lo V. exa. Pôs a sua espada, a sua energia e a sua vida ao serviço da pátria; e a pátria para abater a arrogância daquela besta imunda não se poupou a sacrifícios de nenhuma espécie. Era a luta da razão ao serviço da humanidade, era a civilização expulsando à ponta da baioneta, o cruel tirano vátua, livrando aqueles povos de Gaza, daquela fera humana, substituindo-a por homens cultos, sérios, moderados, possuidores da verdadeira ciência de governar, de administrar (BA KA KHOSA, 2018, p. 142).

A necessidade da união da população nativa contra os invasores brancos não foi o bastante para superar ódios antigos. As elites locais desejavam assumir a alma portuguesa em detrimento dos seus costumes, o que justifica, em larga medida, o esquecimento voluntário da monarquia nguni.

As esposas do régulo, ao retornarem do exílio, sem qualquer vestígio da dignidade de rainhas, ficam na rua, até serem abrigadas por Sibuko Simango, nguni que trabalhava de mordomo para Antônio Antunes, chefe do almoxarifado da colônia, um patrão que, ao contrário dos demais, não era dado a palavões, bofetadas, pontapés e cuspidelas. A Sibuko coube, além de hospedar as mulheres desamparadas, colocá-las a par das mudanças: a subserviência aos brancos, a sobreposição de culturas, a caderneta de indígena e a mudança nos nomes: “Há um grande chefe branco vivendo e mandando em Gaza. Mandlakazi já não é nosso. Chaimite tem um régulo que presta contas aos portugueses. Todos os nossos chefes de terras são nomeados pelos portugueses.” (BA KA KHOSA, 2018, p. 176).

Diante de tal parecer, uma das mulheres conclui:

Somos o passado. Somos a memória negada. Ninguém vai acreditar na nossa verdade. Esta terra está sendo construída sem o passado. Tudo o que é

passado é coisa morta. Os Portugueses de hoje serão passado amanhã. Esta terra levará séculos a se encontrar porque vai negar sempre o seu passado (BA KA KHOSA, 2018)

Sibuko comenta que ali nada mais souberam de Ngungunhane – ignoravam inclusive a sua morte. Os autóctones que teimavam em falar e aceitar o imperador derrotado eram perseguidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Quem manda aqui?”, Ngungunhane, derrotado, reflete sobre as suas ações e se arrepende. Uma andorinha defeca em sua cabeça e ele ressurge, parecendo revestido de novos poderes. Neste ponto, a narrativa de Paulina Chiziane reabilita o último régulo de Gaza. Em seu discurso, ele prevê a liberdade para aquela terra:

Eu sou o futuro e a certeza. Conheço os enigmas do além. Dentro de mim reside a chave dos mistérios do amanhã. O futuro será risonho e verdejante, para lá do tempo. Esta terra, juro-vos, vestirá as cores de todas as primaveras. Eu hei de voltar. Com outra forma, noutra tempo, encarnado na outra geração, mas hei de voltar (CHIZIANE, 2013, p. 39-40).

Em *Ualalapi*, depois da queda, há uma transformação na personagem Ngungunhane, que, de tirano, se torna um homem com a capacidade de prever fatos do período colonial e do pós-colonial de Moçambique. Ademais, está apto a realizar uma avaliação crítica do pós-independência.

Focalizando o imperador de Gaza, Ungulani Ba Ka Khosa e Paulina Chiziane praticam o revisionismo histórico e, assim, questionam a versão dos fatos imposta pelo discurso nacionalista. Este, ao eleger uma visão acerca do passado, nega legitimidade a outras. Tal prática atua a serviço da manipulação da memória coletiva, a qual, como observa Le Goff (1990), sempre foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. O estudioso alerta, ainda, que tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações dos grupos e dos indivíduos, que dominaram e que dominam as sociedades.

Modo privilegiado de expressão e de preservação da memória, a literatura frequentemente se opõe às tentativas de manipulação. Nesse sentido, os textos de Paulina Chiziane e de Ungulani Ba Ka Khosa são brados contra a faina ideológica, seja do discurso colonial, seja do discurso nacionalista.

## REFERÊNCIAS

BA KA KHOSA, Ungulani. **As mulheres do imperador**. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

BA KA KHOSA, Ungulani. **Ualalapi**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.



CHIZIANE, Paulina. Quem manda aqui? In: CHIZIANE, Paulina. **As andorinhas**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013. p. 09 - 44.

GARCIA, José Luís Lima. O mito de Ngungunhane na ideologia nacionalista de Moçambique. In: TORGAL, Luís Reis. **Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos na África**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. p. 131 - 147.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MATA, Inocência. **O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO LATINO-AMERICANA DE ESTUDOS DE ÁSIA E ÁFRICA, 1., 2000, Rio de Janeiro. *Anais...* Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>. Acesso em: 20 mar. 2019.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 25 mar. 2019.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em: 25 mar. 2019.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

VILHENA, Maria da Conceição. **Gungunhana em seu reino**. [S. l.], 1996. Disponível em: <http://www.macua.org/gungunhana/introducao.html>. Acesso em: 20 mar. 2019

# CAPÍTULO 7

## O SUICÍDIO NA FICÇÃO E NO PERIÓDICO CATÓLICO: A VIUVINHA, DE JOSÉ DE ALENCAR, E A ABELHA – VERDADE E CARIDADE

Data de aceite: 01/10/2020

Iza Terezinha Gonçalves Quelhas

UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro / FFP – Faculdade de Formação de Professores

Rio de Janeiro – RJ

<http://lattes.cnpq.br/5055446199136260>

**RESUMO:** O Romantismo, no Brasil, na segunda metade do século XIX, exaltou o idealismo e a individualidade, no entanto, distanciou-se das perspectivas libertárias do movimento Romântico europeu, principalmente. O romance *A viuvinha* (1857), de José de Alencar, apresenta um ideal de sociedade e de indivíduo propagado pela Igreja Católica, em periódicos e publicações, com tópicos que se aproximam pelo valor doutrinário. O suicídio, importante suporte da trama do romance em pauta, permite que haja um desdobramento no enredo entre um antes (o suicídio) e um depois (a elucidação de que não houve um suicídio). Trata-se de um tema caro à igreja católica, que assume um lugar privilegiado na história do romance. Investigar um periódico católico, naquele período, permite repensar, num embate mais amplo, ideias libertárias do movimento literário e cultural do Romantismo em contraste com as ideias conservadoras do catolicismo, tão marcantes na ficção alencariana. O periódico *A Abelha – Verdade e Caridade*, vinculado à Igreja Católica, em 1854, representa um momento de disputa pelo poder, não

estabilizado pela constituição promulgada em 1824. A complexa rede de relações na disputa pelo poder entre o Estado e a Igreja revela-se significativa para a cultura política e para a literatura.

**PALAVRAS - CHAVE:** Romantismo. Literatura. *A viuvinha*. José de Alencar. Periódico católico.

### SUICIDE IN FICTION AND IN THE CATHOLIC JOURNAL: A VIUVINHA, BY JOSÉ DE ALENCAR, AND A ABELHA - VERDADE E CARIDADE

**ABSTRACT:** Romanticism, in Brazil, in the second half of the 19<sup>th</sup> century, elevated idealism and individuality, however, it dissociated itself from the libertarian perspectives of the European Romantic movement, mainly. The novel *A Viuvinha* (The Widow) (1857), by José de Alencar, presents an ideal of society and of an individual propagated by the Catholic Church, in journals and publications, using themes that approach through doctrinal value. Suicide, an important support for the plot of the referred novel, allows a repercussion in the story line between a previous time (suicide) and a later time (the elucidation that there was no suicide). It is a significant theme to the Catholic Church, which assumes a privileged place in the history of the novel. Investigating a Catholic journal, at that time, allows us to rethink about libertarian ideas of the literary and cultural movement of Romanticism, based on a more comprehensive discussion, in contrast to the conservative ideas of Catholicism, so remarkable in Alencar's fiction. The journal *A Abelha - Verdade e Caridade* (The Bee-Truth and Charity journal), associated to the Catholic

Church in 1854, represents a moment of power dispute, not stabilized by the constitution promulgated in 1824. The complex relations network in the power dispute between the State and the Church reveals itself as a significant part for political culture and literature.

**KEYWORDS:** Romanticism. Literature. The widow. José de Alencar. Catholic journal.

## 1 | DA DOR AO ABISMO DA REFLEXÃO

(...) **a dor tinha dado lugar à reflexão**; e ele podia enfim lançar um olhar sobre o passado, e medir toda a profundidade do abismo em que ia precipitar-se. (*A viúvinha*, s/d, p. 11) [grifos meus]

Neste artigo propomos identificar aproximações entre o ideário católico, em sua versão doutrinária, e o romance *A viúvinha* (1857), de José de Alencar (1829-1877). O evento, que divide o romance em dois momentos expandidos, é o “suicídio” do protagonista, Jorge, na noite de seu casamento com Carolina, quando desaparece sem deixar pistas. Mantido o compromisso do casamento com Carolina, abandona-a na noite de núpcias, sem dizer a verdade sobre seu fracasso financeiro. Decidido a tirar a própria vida, sai de casa, às escondidas. A segunda parte do romance, desenrola-se sem que saibamos o que aconteceu ao protagonista.

Ao dar voz aos sentimentos contraditórios que atravessam o protagonista, num momento de mudanças (no caso da ficção, o estado civil), o suicídio ocorre apenas na consciência de Jorge, como um futuro fechado. A autoconsciência de Jorge não promove rupturas com o *status quo*, pelo contrário, a luta íntima ocorre para que se adeque aos valores de uma sociedade burguesa e capitalista. Jorge tem um tutor que o salva da falência moral e financeira por um procedimento pedagógico, ao ensinar como vencer ambas: forjar o suicídio, começar de novo, em outras terras, com um novo nome, uma outra aparência, incógnito – nem Carolina o reconhecerá ao vê-lo, mais adiante no romance. Ao protagonista é dada a possibilidade de renascer das cinzas, mantidos, inclusive, os privilégios de sua classe social, o que permitirá, no desfecho do romance, que ele se distancie do ambiente citadino e viva com Carolina num lugar paradisíaco.

Ao contrastar tópicos da ficção e dos elementos de teor doutrinário do periódico *A Abelha* – verdade e caridade, propomos uma reflexão sobre o suicídio, em sua dimensão religiosa, no amplo feixe de base do Romantismo e seu caráter multifacetado. No Brasil, o Romantismo presente em *A viúvinha*, de Alencar, assume uma face conservadora e não predominantemente libertária como aconteceu em outros países e continentes, nos quais o movimento cultural e artístico alimentou ideias e ações, no contexto das lutas pela independência das nações. O tema do suicídio, no Cristianismo, é um pecado contra a própria carne e contra Deus, onipotente criador de todas as coisas e de todos os seres. Com o passar do tempo, nas ciências sociais, Émile Durkheim promove uma ruptura do suicídio considerado no domínio do demoníaco, relacionando-o à sociedade, como observa

Anna Bárbara de Freitas Carneiro (2013):

O instigador dessa ruptura foi Émile Durkheim (1858-1917). O suicídio, segundo Durkheim (1897), é um fenômeno social, que reflete a frouxidão das normas sociais; conseqüentemente, a coesão grupal e a solidariedade estão ausentes. Ele vê no suicídio o sintoma de um trauma cultural, a expressão de um conflito comunitário proveniente ou resultante de uma dissolução parcial, mas profunda das três forças coercitivas clássicas da civilização ocidental: a família, o Estado e a religião. (CARNEIRO, 2013, p. 20-21)

Investigar um gesto extremo e tão repudiado pelas religiões, nos levou à pesquisa sobre os periódicos, subsídios de fonte primária, incorporando a imprensa – agência de produção e difusão cultural, no campo de estudos da literatura e da história social. Destacamos duas questões mobilizadoras no contexto da segunda metade do século XIX: por um lado, a predominância do poder da Igreja Católica, durante o Segundo Reinado; por outro, a questão moral e civilizatória que Alencar defendeu, como intelectual e agente político, vinculado ao partido Conservador e defensor do ideário católico então vigente.

José de Alencar reunia características pessoais que o colocavam, com frequência, no centro de polêmicas. Despertava atenção não apenas pelo talento e pela reconhecida retórica, mas por sua independência de ideias, gerou desconfianças e sofreu por suas atitudes. O escritor, neste artigo, é um Alencar múltiplo, ainda hoje relevante para a literatura brasileira. Conquistou o pseudônimo “Sênio” por sua identificação com outras figuras célebres, tidos como nostálgicos e céticos, o que o destaca, num contraponto, no ambiente de celebração da política do Império (FAÇANHA, 2018).

Alencar viveu um período de intensas transformações sociais, econômicas e políticas. Nasceu da união entre primos-irmãos, José Martiniano de Alencar e Ana Josephina. Seu pai era um padre católico que abandonou os votos para casar-se; foi deputado federal e governador. O jovem Alencar cresceu num ambiente favorável às ideias e ao debate políticos. Sua defesa da escravidão, até os dias de hoje, produz estudos brilhantes (PARRON, 2011; FAÇANHA, 2018) que não esgotam as suas qualidades e contradições como cidadão e político. Trata-se de um escritor que se incumbiu de criar uma imagem de nação e divulgar o Romantismo brasileiro, ao propor representações de nacionalidade, de raças e de convivência social e urbanidade. A função de intelectual que exerceu abarcou a cruz e a lei, sendo o Império do Brasil o “escolhido”, como herdeiro, para realizar a civilização da raça latina (DOMINGUES, s/d).

Escritor e político atuante, José de Alencar não ignorou o abismo que marcava a distância entre a educação, a formação de um público letrado no Brasil. Do continente europeu chegaram as grandes influências que moldaram o século dezenovista, todas amplamente conhecidas por Alencar. Na literatura e nas artes, a estrutura social era desfavorável à socialização da leitura, tanto da imprensa quanto da ficção, pois grande parcela da população não era alfabetizada, sequer possuía acesso a materiais escritos ou

similares. A leitura era compartilhada entre iguais, entre pessoas de semelhante condição social e cultural. Segundo Molina (2015), o cenário na segunda metade do século é o seguinte:

O primeiro censo do Império, em 1872, revelou uma população de apenas 9,9 milhões de habitantes, 8,4 milhões de pessoas livres e 1,5 milhão de escravos. Pouco menos de metade da população, 4,2 milhões, não tinha profissão definida, 1 milhão se dedicava a serviços domésticos, meio milhão eram costureiras, um quarto de milhão eram operários e 120 mil se dedicavam à indústria e ao comércio. A classe média foi estimada em 3%. Essa estrutura social não favorecia a leitura da imprensa. (MOLINA, 2015, p. 346)

À figura do escritor canônico soma-se a participação ativa do intelectual, sintonizado com uma preocupação humanística do catolicismo, favorável à introdução de certos aspectos do progresso, inclusive a urbanização nas cidades. Segundo Molina, em inícios do século XX, o Brasil deixaria de ser predominantemente rural, com a urbanização das grandes cidades, principalmente, o Rio de Janeiro.

O romance citadino ou urbano escrito pelo autor não é um retrato idealizado de uma sociedade ou de um indivíduo, muito menos um quadro de refutação da ordem instituída, pelo contrário, há uma sintonia entre a moral vigente e os anseios de ascensão da sociedade alencariana. Em *A viuvinha*, romance inserido no Romantismo, há um predomínio de ideias conservadoras, numa sociedade patriarcal e capitalista, sustentada pela escravidão. Os aspectos mais terríveis desse modelo social serviam de sustentação ao ambiente idílico nos romances, bem distante das agruras impostas à população negra e pobre. Em *A viuvinha*, temos uma sociedade de classes, sem dúvida, sem fortes antagonismos, portanto não há anseios revolucionários. De certo modo, há uma permanência de valores, mesmo residuais, de um passado anterior ao capitalismo. No livro de Michel Löwy, *Romantismo e Messianismo* (1990, p. 13), destacamos o trecho:

Na visão romântica do mundo, esse passado pré-capitalista se encontra ornado de uma série de virtudes (reais, parcialmente reais ou imaginárias) como, por exemplo, a predominância de valores qualitativos (valores de uso ou valores éticos, estéticos e religiosos), a comunidade orgânica entre os indivíduos, ou ainda, o papel essencial das ligações afetivas e dos sentimentos – em contraposição à civilização capitalista moderna, fundada na quantidade, o preço, o dinheiro, a mercadoria, o cálculo racional e frio do lucro, a atomização egoística dos indivíduos.

José de Alencar, no romance escolhido, apropria-se do tema amoroso, relaciona-o com mediações que mantinham o sentimento de honra medieval orientado não apenas em direção ao relacionamento amoroso, mas ao dinheiro, a herança paterna que reafirma a manutenção de valores patriarcais. Há uma priorização das instituições, da tradição e da Igreja e determinados aspectos do progresso (a melhoria material das condições de vida nas cidades, por exemplo).

No desfecho do romance folhetim, o espaço romanesco desloca-se para um local bucólico, afastado dos erros e vícios das cidades e do ambiente da corte, como se houvesse um lugar em que a verdade e a simplicidade, com verniz burguês, pudessem habitar. O isolamento espacial e social (o convívio dá-se entre os de idêntica classe) e o conservadorismo dos costumes predominam sobre a crença no progresso. Para que um local bucólico seja usufruído, houve um itinerário de sacrifício e redenção percorrido pelo protagonista, um jovem de família com posses, que perdera a fortuna do pai nos jogos de azar e nos atrativos da vida noturna, sem preocupação com o futuro.

A vida duplicada e o engano cultivado pela narrativa excluem o leitor do evento mais decisivo – o suicídio –, satisfazendo-o, gradualmente, para mantê-lo interessado na trama, estratégia frequente no gênero folhetim. Este gênero foi criado pelos franceses para divulgação em jornais ou periódicos, nas grandes cidades; trata-se de uma narrativa ficcional marcada pela função de entreter os leitores, que ocupa determinadas partes do jornal, os rodapés, nas primeiras décadas do século XIX.

Na França, o *Feuilleton* (MEYER, 1996) ocupou os rodapés de periódicos da época, dividindo o espaço da página com gêneros textuais variados: receitas de beleza, receitas de culinária, moda, cobertura de eventos da corte considerados mundanos e toda a sorte de textos que atraíssem leitores, cansados de periódicos repletos de comunicações oficiais e controlados pela censura de Napoleão I (NADAF, 2009). O gênero contribuiu fortemente para a aceitação de narrativas cujo tema poderia ser mais ou menos subordinado aos códigos morais vigentes. O interesse por temas proibidos ou polêmicos acentuou-se, enquanto, no Brasil, no tempo de Alencar, a preocupação com a moralidade se mantinha.

## 2 | LITERATURA E PERIÓDICOS: PRODUÇÃO, DIFUSÃO E CONSUMO NA CENA POLÍTICA

Na espaço público, em construção no Brasil oitocentista, a imprensa católica, ao agregar indivíduos em torno de valores, significados mentais e culturais, torna perceptíveis as práticas de inclusão e de exclusão, como acontece em relação ao suicida, rechaçado pelas leis eclesiásticas. Alencar, atento ao que acontecia na cidade do Rio de Janeiro, acompanhava as adversidades vividas por sua população. É uma hipótese razoável considerar que o motivo para a escrita do romance, publicado inicialmente em periódico, fosse pinçado das páginas e obituários tão frequentes nos jornais da época.

Em *A Abelha* – verdade e caridade, no primeiro número, no texto intitulado “O suicida”, afirma-se que um indivíduo é um criminoso, da pior espécie, não merece perdão. No romance de Alencar, o suicídio é uma saída imaginada pelo protagonista, porém não é consumada. Predomina uma saída racional para o problema na intervenção do tutor, que reúne elementos da trama que serão conhecidos pelos leitores ao final da narrativa. Os suicidas, em sua maioria, como afirma o narrador, tiram a própria vida por motivações

financeiras, falências, ausência de perspectivas de futuro. O dinheiro, portanto, está no centro das motivações desses indivíduos.

No âmbito da imprensa, o periódico *A abelha religiosa - verdade e caridade*, em circulação no ano de 1854, foi publicado pela Empresa Typográfica Paula Brito, com destino a um público pré-determinado para assimilar e manter propósitos doutrinários, com divulgação dos feitos e ideias eclesiásticos. Dos números um ao sexto, o jornal apresenta teses e considerações a respeito de temas variados: a “Terra de Santa Cruz”, a canonização de Anchieta; as diferenças entre panteísmo, progressismo e catolicismo, com a superioridade deste último; a adoção do véu por parte de mulheres em “Triunfo da religião”; a “roda dos *engeitados*” (grafia original; grifos nossos) como uma invenção ou filha da caridade; a comparação do ateu ao mais “imprudente mentiroso”, e a solução cristã para fazer desaparecer o “facho das revoluções”. Nesse último aspecto, religião e ideias defendidas pelo Partido Conservador se aproximam.

Desde a Constituição de 1824 (NOGUEIRA, 2012) foi negada liberdade religiosa (isto é, praticar a religião em ambientes públicos) a todos que não fossem católicos. As demais religiões seriam apenas “permitidas”. De acordo com o artigo 5º:

A Religião Católica Apostólica Romana continuará a ser a religião do Império. Todas as outras Religiões serão permitidas com **seu culto doméstico, ou particular em casa para isso destinadas, sem forma alguma exterior de Templo.** [grifos nossos]

Nesse ambiente favorável, a imprensa vinculada às instituições católicas encontram terreno propício para sua proliferação.

## 2.1 *A Abelha religiosa – Verdade e Caridade*

Em 29/07/1854, o periódico católico publica o primeiro número, propriedade da Empresa Dois de Dezembro. Foi distribuído gratuitamente aos senhores acionistas; para os não acionistas o preço era simbólico. O jornal tinha uma sede na Praça da Constituição, número 64, no centro do Rio de Janeiro, na Empresa Typográfica Paula Brito.

No periódico católico *A Abelha Religiosa*, no subtítulo, a “verdade” e a “caridade”, além do trabalho infinito que atribuem os religiosos a Deus, ao homem caberia identificar a verdade, formar ou dispor, saber a quem a caridade se destina, isto é, quem é merecedor ou não. Na etimologia, a palavra caridade, substantivo feminino, reúne um primeiro conjunto de sentidos (‘benevolência, complacência, compaixão’), num segundo, ‘benefício, esmola’, documentada no século XIII (CUNHA, 1982). A razão e o uso da inteligência do homem são a realização mais plena da semelhança entre o ser humano e o ser divino. Nas páginas seguintes, imagens do periódico, com data de 29 de julho de 1854.



completo. O Exm. Bispo Presidente da Associação foi recebido pelos associados que se achavam presentes, entre os quaes figuravam a Presidente da Directoria a Exma. Srna. D. Carlota Guilhermina de Lima e Silva e seu marido o Exm. Sr. tenente-general Manoel da Fonseca Lima e Silva, o Exm. Sr. chefe de divisão Joaquim Marques Lisboa, vice-Presidente, e sua Srna. a Exm. Srna. D. Maria Eufrazia Lisboa, o 1.º Secretario o Sr. Dr. Sebastião José de Carvalho, o Secretario adjunto, Luiz Antonio dos Santos, o Thesoureiro o Sr. Joaquim Pereira de Oliveira Bastos, o Sr. Diogo Andrew, o Sr. José Henrique de Araujo, e outros, de quem ignoramos os nomes; as Superiores das Irmãs da Caridade do Hospital da Santa Casa, do Hospicio de Pedro Segundo, do Asylo de Beneficencia Francaza com varios Irmãos; o Visitador da Congregação da Missão o Sr. Padre Moraes, o Superior das Irmãs de Caridade o Sr. Padre Maller, e depois de se proceder á benção do edificio, disse S. Ex. Km. Missa, acompanhada do canticó sagrado entoado pelas Irmãs da Caridade e do mais profundo recolhimento do auditorio, que necessariamente não esqueceu, nas orações que com o Prelado dirigiu ao Omnipotente pelo bom exito da obra — **JOÃO VICENTE MARTINS!**.. Mais de uma lagrima attesoa este tributo de amor e de reconhecimento ao primeiro instrumento que escolheu a Providencia para plantar esta santa arvore, que promete, regada com sua graça, dar tão excellentes fructos.

S. Ex. Reverendissima, depois de visitar os tres estabelecimentos retirou-se, sendo acompanhado ate a rua do Livramento por todas as pessoas presentes, deixando-as penhoradas de sua bondade e cordialidade. Em todos os semblançes se via a satisfação transpirar.

O collegio está bem situado, a casa é vasta, isolada e bem arejada, offerecendo o mais pittoresco e encantador ponto de vista, o asylo e escola estão em um plano muito mais baixo e logo a entrada do portão, em distancia soffrivel do collegio.

Parabens, ó Brasil! ó minha terra, parabens! O beneficio que a Providencia te outorga é inapreciavel. Uma mulher educada christamente é um thesouro, é preferivel mil vezes ao dinheiro.

Honra á Associação de S. Vicente de Paulo, que compenetrada do beneficio de uma boa educação religiosa, assim procura a felicidade de seus concidadãos.

Respeito e gratidão ás filhas de S. Vicente de Paulo, ás sublimes Irmãs da Caridade, que se consagram unicamente a fazer a felicidade da humanidade, sacrificando as mais doces afeições do coração, familia e patria!

Gloria a Deos, que tanto protege o nosso Paiz!

Tributo de saudade e reconhecimento a — João Vicente Martins!

A morte deste homem, que parecia dever abalar a Associação, não fez senão mostrar que elle havia conseguido arraigar o seu pensamento no coração dos poucos socios que existiam, e que a obra era toda da Providencia: eil-a que modesta e religiosa inceta a vereda que lhe foi indicada, dando seu primeiro passo sem ostentação invocando com fervor a Deos.

E Deos a protegerá!

### O Suicida.

Oh desgraçado, tu que temes o homem encolerizado, que empalideces á vista do animal furioso, como te atreves, ó pó, a affrontar o Omnipotente?!.. O teu crime prova superabundantemente que não tens religião.

Se crêsses que existe um Deos, que por sua natureza não pôde deixar de castigar-te por teu nefando crime, não te atreverias a comparecer perante Elle, réo do roubo de uma existencia, para a qual nem directa, nem indirectamente concorreste, nem podias concorrer, e que por consequencia não era tua. Mil vezes desgraçado tu ouvirás de sua boca estas terriveis palavras: « *Aparta-te de mim, maldito, vae para as chammas eternas!* »

A verdade e o erro, a luz e as trevas, a virtude e o crime repellem-se, odeiam-se, não se pôdem alliar. Deos, virtude, luz e verdade, necessariamente não pôde perdoar o suicida voluntario, embora digam os espiritos fortes o que quizerem; o suicida voluntario não achará graça perante o Paes das Misericordias, e eternamente padecerá as consequencias de seu crime.

As leis da Igreja Catholica negam sepultura ecclesiastica ao cadaver do suicida.

Imagem 1 *A abelha* – verdade e caridade, número 1, sábado, 29/07/1854, p. 3.



da; e porque não se porá em vigor tão salutar determinação? Ai da autoridade ecclesiastica que ordenasse tal exclusão! Veja-se o que soffreu o Exm. Bispo de Pernambuco, por querer manter a disciplina, cuja guarda lhe foi confiada!

Os parentes, os amigos, os espiritos fortes e fracos, todos vociferariam contra o despotismo clerical; entretanto esses horrendos crimes se repetem amiudadas vezes entre nós!... Tremamos pelo nosso futuro !.. Não ha fumaça sem fogo; estas immoralidades pronosticam a gangrena da Sociedade.

Nenhum bruto attenta a seus dias; memoria de homem commemora que doudo algum tenha-se matado, deixando após si cartas que revelam o melhor arranjo de idéas, e até mesmo calma de espirito; consequentemente, o suicida voluntario é mesmo perante os homens e as suas leis digno de horror e de que não seja equiparado a aquelles que morrem soffrendo os revezes da fortuna, a desgraça da familia, fiel ás leis de Deos e dos homens.

Legisladores brasileiros, meditaes no que levamos dito e lembrae-vos de que sem religião não ha sociedade possivel; lêde a historia dos acontecimentos, e não o pensar daquelles que a escrevem; Deos recompensador do justo, e castigador do criminoso, é a sanção da lei humana, e quem zombar de Deos, melhor zombará dos homens e de suas leis.

### Os bens de mão morta.

Estes bens, em quasi toda a Europa e no Brasil, mereceram e merecem a solicitude dos homens poderosos; este patrimonio dos pobres, enquanto não passa para a bolsa dos ricos, é objecto de compaixão para certa classe de homens que se denominam economistas, que a todo o instante choram estes capitaes que chamam enterrados e que poderiam render tanto, se fossem amobilizados; isto porém não é tanto para admirar, como a resignação dos depositarios de taes bens, que bem longe de recorrerem ao direito que lhes

assiste, deixam tranquillamente que lhes seja arrancado o deposito que lhes havia sido confiado.

Procuraremos mostrar em que realmento se emprega o rendimento dos bens de mão-morta, para o que em primeiro lugar pedimos ás respeitaveis Ordens 3.<sup>as</sup> que em carta fechada dirijam a esta typographia o numero de esmolas que dão annualmente, os doentes que tratam em seus Hospitales e a domicilio, os dotes que repartem com donzellas para se casarem, e as quantias que dão a viuvias.

A mesma petição dirigimos ás Irmandades, com especialidade ás de S. Pedro e Candelaria.

Estas informações serão opportunamente publicadas, e servirão de alicerce ao trabalho que temos em vista apresentar.

### O Hospital da Santa Casa da Misericordia.

Este estabelecimento offerece ao homem grande e profunda meditação! Quão sublime é a religião! Só ella é capaz de edificar palacios á pobreza, e á miseria! Só ella faz que o homem deixe de ser egoista, e se lembre de seus irmãos pobres; só ella é capaz de abrir a mão do usurario, e de dar um coração ao homem politico!

Que acoio, que commodidades, que soccorros, se observam nesse magestoso edificio.

Abalisados medicos, peritos operadores, sublimes Irmãs de Caridade, se consagram ao serviço da humanidade soffredora e pobre; classes, côres, estados, tudo desaparece ao ultrapassar o lumiar da Santa Casa; só o homem soffredor é o que é ali considerado. Esta importante repartição, objecto de solicitude do finado Conselheiro José Clemente Pereira, continuará na senda que elle delineou; nós o esperamos de Deos e da Administração que deve reger os seus destinos.

A *Abelha Religiosa* é propriedade da — *Empreza Dous de Dezembro* — e distribue-se — gratis — aos Sars. accionistas. Os ns. avulsos vendem-se, por ora, a 80 rs., na preço da Constituição n. 64.

Emp. Typ.—DOUS DE DEZEMBRO — de PAULA BRITO  
Impressor da Casa Imperial.

Imagem 2 *A abelha* – verdade e caridade, número 1, sábado, 29/07/1854, p. 4.

No texto “O suicida” (Imagens 1 e 2), há uma defesa contundente do poder das leis da Igreja Católica, que determina a negação de sepultamento em terreno abençoado, com os ritos católicos. O sujeito do discurso dirige-se, no início a quem chama “desgraçado”, por afrontar o “Onipotente” com seu crime (o suicídio). O fato de ser um suicida torna-o imediatamente sem razão, por não fazer uso da inteligência. É justificada a prática dessa

“salutar determinação” (das leis eclesiásticas) por ser incumbência dos clérigos a exclusão e o banimento, num procedimento pedagógico disfarçado em bem comum. No último parágrafo, o *eu do discurso* dirige-se aos “legisladores brasileiros”, clama por concordância e o argumento final é que “sem religião não há sociedade”.

## 2.1 A luta íntima: na ficção, o suicídio

Em termos de associação reflexiva, tanto o periódico quanto o romance dialogam: o valor da vida do indivíduo afeta a manutenção do Estado imperial e da Igreja. Em *A viuvinha*, destacamos os capítulos V, VI e VIII, que reúnem comentários explícitos do narrador em relação aos suicidas e ao lugar que, na cidade do Rio de Janeiro, era chamado de “O templo do suicídio”. Este se localizava no terreno onde eram realizadas obras para a construção de uma instituição assistencialista: os “largos alicerces do Hospital de Santa Luzia” (p. 15). Numa comparação com o que acontecia em outras cidades europeias como Lisboa e Paris, Alencar contorna críticas que pudessem atribuir as causas do suicídio a um processo civilizatório incipiente, no país. O escritor acompanhava os eventos num mundo cada vez mais capitalista, atento ao modo como deveria representar a sociedade brasileira, sem incorrer no erro de exibir as fraturas do sistema.

Havia um compromisso tácito do escritor com a representação do nacional e um projeto edificante da literatura (ter o que ensinar a quem precisa aprender). A elaboração da narrativa alencariana, com elementos de suspense, antecipação e retardo emprestam à história ficcional a dimensão de um romantismo que dialoga com a realidade, assegurada a manutenção de certos costumes sociais. Alencar problematiza, em sua ficção, designações atribuídas, em sua maioria, aos artistas românticos, reunidos em grupos antagônicos: “revolucionários” ou “reacionários” (SAYRE; LÖWY, 1995). Estes autores têm o cuidado de utilizar o uso mais adequado de “retrógados”, com ênfase no apego aos valores do passado.

A ausência de informações, no tempo da história é um “gancho” no enredo ficcional. Jorge, o protagonista, reaparece, no segundo momento da narrativa, como um “renascido”, com a posse da fortuna construída pelo sacrifício e obstinação, virtudes que dominam sua participação nessa fase do romance. O foco na viúva, Carolina, é um apêndice da exigência moral que prevê a submissão e a fidelidade feminina, sob o signo do engano, quando a personagem mantém seu compromisso matrimonial intacto, não reconhecendo nas faces do estranho o próprio marido. Este regozija-se, secretamente, quando, após cortejá-la, é rejeitado pela “viuvinha”: engano e virtude se completam.

## 3 | PERIÓDICOS, FOLHETINS E ROMANCES: A DURAÇÃO DO EFÊMERO

O título do periódico anuncia a proposta de doutrinação católica, mas o faz no âmbito da racionalidade, esta com mais vigor, desde a propagação dos estudos cultivados

pelos Renascentistas (LIMA, 1988). Estes preconizavam a razão e a irreligiosidade como necessidade para ultrapassar as escolhas e prioridades do homem medieval. Por esse viés, a racionalidade, em meados do século dezanovista, se propaga em textos doutrinários religiosos que não excluem a fé e as transformações sociais.

No diálogo que explora a intersecção de ideários e valores, tem-se uma cultura política, para a qual a literatura e a imprensa contribuíram diretamente para formar. Segundo Almond e Verba (1963), a cultura política é expressão de um sistema político através de percepções, sentimentos, avaliações ou práticas sociais e culturais produzidas por grupos sociais, numa tentativa de agregar valores e compartilhamentos do que é mais ou menos abstrato, mas intensamente significativo para a vida em sociedade. A orientação para a caridade, no periódico e no romance, ressalvadas suas especificidades, sugere uma percepção de que há um crescente e, possivelmente, ameaçador, número de pessoas sem meios de sobrevivência ou subsistência.

A população de excluídos não é representada na obra alencariana, pois o escritor privilegia personagens que podem viver na pobreza, não na miséria. Há uma aura de dignidade na pobreza, na casa simples onde vive Carolina, quando solteira. Não estamos diante da vida miserável, mas sim de uma representação da vida sem excessos ou adornos fúteis, mais próxima ao contexto rural. No periódico católico, a população excluída precisa ser doutrina. O exercício da caridade, portanto, torna-se um dever das instituições católicas, numa urgência inadiável.

A narrativa, nas últimas páginas de *A Viúvinha*, assume feição epistolar (estratégia apreciada por José Alencar, em seus romances); uma carta destinada a uma parente contém uma confissão que pressupõe um gesto cultuado pelo Catolicismo que é a confissão de um segredo. Após a redenção que inclui um afastamento silencioso de Carolina, que acredita ter se tornado viúva na noite do casamento; depois, o retorno de Jorge, mais maduro, com aspecto sofrido, que se impunha uma vida sem conforto até que possa assumir sua identidade primeira. Ao final do romance, o tutor, senhor Almeida, indica, em registro, os filhos do casal como herdeiros legítimos de seus bens. Jorge não apenas recuperara a fortuna paterna como recebe, por merecimento, a herança dos bens de seu tutor. Trata-se de uma herança paterna duplicada, uma resgatada pela correção do erro, outra, conquistada por merecimento, permanecendo o valor da honra, no sistema e discurso burguês dezanovista.

A herança e seus significados assumem dinamicidade operacional nas relações de parentesco e sociabilidades. A rede de relações que se visualiza no final do romance pode identificar-se ao que Jacques Le Goff (1990) designa como comunidade discursiva. Le Goff assim nomeia, no campo das representações, quando estas se ligam a um circuito de significados validados socialmente. Para tal validação, funcionam elementos de continuidade, entre eles a periodicidade do jornal, que divulga e promove os romances-folhetim. Na segunda metade do século XIX, na esfera da produção e do consumo, as

produções literárias inseriram-se, como era previsível, no capitalismo que se instaurava, num período repleto de mudanças, em vários aspectos. Na comunidade discursiva que tanto a imprensa quanto a literatura começaram a construir, no Brasil oitocentista, os periódicos são efêmeros e a construção da memória, tal como a ficção, plena de possibilidades.

## REFERÊNCIAS

ALMOND, Gabriel; VERBA, Sidney. *The civic culture*. Princeton: Princeton University Press, 1963.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FAÇANHA, Dayana. *Política e escravidão*. São Paulo: Alameda, 2018.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas, São Paulo: Ed. UNICAMP, 1990.

LIMA, Luiz Costa. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense, 1988.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. Ensaios sobre Lukács e Benjamin. Trad. Myrian Veras Baptista; Magdalena P. Baptista. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1990.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOLINA, Matías M. *História dos jornais no Brasil*. Da era colonial à Regência (1500-1840). V.1. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

NADAF, Yasmin Jamil. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n.2, p. 119-138, 2009.

NOGUEIRA, Octaciano. *Constituições brasileiras*. V. I. 1824. Brasília: Senado Federal, 2012.

PARRON, Tâmis Peixoto. *A política da escravidão no Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SAYRE, R.; LÖWY, M. *Revolta e melancolia*. O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

### b) Digitais

*A Abelha* – Verdade e Caridade. Sábado, 29/07/1854, número 1. Site da Hemeroteca digital da FBN, disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/10/2016.

ALENCAR, José de. [s/d]. *A viúvina*. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. In: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2089](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2089). Acesso em: 10/07/2016.

CARNEIRO, Anna Bárbara de Freitas. “Suicídio, religião e cultura: reflexões a partir da obra ‘Sunset Limited’” In: *Reverso*. Belo Horizonte, ano 35, n. 65, p. 15-24, jul. 2013. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v35n65/v35n65a02.pdf>. Acesso em: 01/03/2019.

DOMINGUES, Beatriz Helena. “Neotomismo e ciência moderna: a revolução científica na península ibérica”. In: [www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh3/trabalhos/Beatriz%20Helena%20Domingues.pdf](http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh3/trabalhos/Beatriz%20Helena%20Domingues.pdf). Acesso em: 08/08/2019.

KLAUCK, Samuel. “A imprensa como instrumento da defesa da Igreja Católica e de reordenamento dos católicos no século XIX”. *Mneme – Revista de Humanidades*, 11(29), 2011, jan./julho. Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme>. Acesso em: 15/11/2016

## O DISCURSO VALLE-INCLANIANO ESPERPÊNTICO CONTRA À IGREJA CATÓLICA ESPANHOLA

Data de aceite: 01/10/2020

Data de submissão: 07/07/2020

**Gustavo Rodrigues da Silva**

Universidade Federal de São Carlos  
São Carlos – São Paulo

[https://www.cnpq.br/cvlattesweb/](https://www.cnpq.br/cvlattesweb/PKG_MENU.menu?f_cod=EE3D49E854C36432039C732090176DD6)  
PKG\_MENU.menu?f\_

cod=EE3D49E854C36432039C732090176DD6

**RESUMO:** O presente artigo visa analisar o discurso crítico antirreligioso católico presente nos esperpentos do autor espanhol Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), escritos entre 1921 e 1927 nas seguintes obras: **Los cuernos de don Friolera** (1921), **Las galas del difunto** (1926) e **La hija del capitán** (1927). Essas obras criticam duramente os pilares de conduta da Igreja Católica Espanhola e, portanto, refletem sobre a urgência de mudanças de paradigmas dessa instituição tão tradicional para os europeus e, conseqüentemente; para os espanhóis.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura espanhola; Valle-Inclán; Esperpentos; Crítica à Igreja Católica.

### THE VALLE-INCLANIANO ESPERPÊNTICO SPEECH AGAINST THE SPANISH CATHOLIC CHURCH

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the critical anti-religious speech present in the esperpentos from the Spanish author Ramón María del Valle-Inclán (1866 -1936) written between 1921 and 1927 in the following books: **Los cuernos de don**

**Friolera** (1921), **Las galas del difunto** (1926) e **La hija del capitán** (1927). Those books severely criticize the conduct cornerstone of the Spanish Catholic Church and hence contemplate the urgency of a paradigm shift of such traditional institution to the Europeans and as such to the Spanish.

**KEYWORDS:** Spanish literature; Valle-Inclán; Esperpentos; Criticism of the Catholic Church.

Em **El movimiento católico en la España del siglo XX**: entre el integrismo y el posibilismo (2019), Montero García relata que, no início do século XX, a Santa Sede tem um projeto de restauração e expansão sociais do Catolicismo pela Europa, inclusive na Espanha. Já em 1896, a Nunciatura de Madri envia um relatório ao Vaticano. De acordo com Montero García, a Nunciatura de Madri é o principal órgão católico da cidade de Madri e existe até hoje. Nesse relatório, a Nunciatura de Madri classifica o Movimento Católico como associações católicas, sociedades de operários católicos, a imprensa católica, entre outras instituições. Essas instituições devem restaurar e propagar o espírito católico e o reinado de Jesus na sociedade a qual pertencem. O relatório postula que os católicos devem estar contra o laicismo, o movimento secular que traz o Liberalismo e o Socialismo. O Movimento Católico deve ser restaurador, reativo, defensivo, antiliberal, contra moderno e contrarrevolucionário.

O autor comenta que o Movimento

Católico é estimulado e dirigido por uma hierarquia católica, pelo papa e pelo bispo em sua diocese. Revela que esse movimento precisa dos leigos, porque ele não deve ser composto só por religiosos para o bem do próprio movimento, para tentar mostrar que o Catolicismo é uma religião de acolhimento de todos. A própria sociedade mais leiga desse período em relação ao século anterior, o XIX, requisita um equilíbrio de forças nela, retirando os espaços privilegiados dos católicos nas vidas política e social espanholas. Por outro lado, essa sociedade possibilita uma maior oportunidade de participação de todos, uma maior liberdade de expressão e associação sociais. De um lado, estão os integristas, os católicos mais tradicionais e fechados às transformações sociais, do outro, estão os possibilistas, os católicos mais abertos e receptivos ao laicato. Dessa maneira, sempre há uma tensão entre os religiosos e o laicato.

Por causa dessa divisão dentro do Movimento Católico, Montero García nota que é difícil formar um partido político católico único. Também vale destacar que a natureza política desse novo partido seria muito diferente das existentes nos outros partidos espanhóis da época. Como consequência, tanto o papa Leão XIII como a hierarquia católica aconselham a criação de um suprapartido católico. Essa decisão hierárquica é tomada pelos bispos espanhóis no Congresso Católico de Burgos de 1899. Leão XIII quer que os católicos participem das vidas social e política espanholas. Na vida social, que participem por meio das obras publicitárias, catequéticas, escolares e assistenciais. Montero García sustenta que os propagandistas católicos são os principais divulgadores do Movimento Católico no âmbito social. No âmbito político, o papa quer um supra partido político que reúna as duas grandes tendências ideológicas católicas, entretanto, o seu objetivo final é que os católicos se entendam e formem um único partido forte para conquistar as altas esferas do poder. Montero García propõe que as diretrizes presentes nos relatórios católicos de 1896 e 1899 favorecem os católicos possibilistas porque pedem que os religiosos trabalhem na ordem política já existente e na leiga. Ele revela que, a partir de 1906, os católicos integristas perdem muito espaço na sociedade espanhola. Essa perda se deve ao fato da revista jesuíta *Razón y fe*, criada em 1901 e que existe até hoje, testificar a prática possibilista com a Doutrina do Mal Menor, ou seja, já que não se pode obrigar a todos os espanhóis que sejam católicos, pelo menos, se aumenta a influência católica na política e na sociedade espanholas.

Segundo Montero García, nos primeiros anos do século XX, há muita organização dentro do Movimento Católico a favor das escolas e congregações católicas. Essa agitação faz parte do programa político-eleitoral aprovado no Congresso Católico de Burgos de 1899. Entretanto, o autor pontua que continua a divisão entre integristas e possibilistas. Entre 1917 e 1923, aumenta o movimento e a organização sindicais cristãs na defesa da ordem social, principalmente na região norte da Espanha. Montero García aponta que o Movimento Católico é mais homogêneo na zona rural. A coordenação de caixas rurais católicas e federações diocesanas de sindicatos funda a Confederação Nacional Católica



Agrária (CONCA). Contudo, a divisão urbana do Movimento Católico não permite a criação de uma confederação sindical católica operária nacional. Os sindicatos operários urbanos católicos são poucos e se dividem nos que pendem mais para o aspecto profissional e nos que pendem mais para o aspecto religioso. Os democratas cristãos formam uma parte do contingente possibilista católico. Entre eles, encontramos os principais publicitários do Catolicismo Possibilista Social de então. Os integristas os criticam tão duramente que nem a interferência de dirigentes católicos influentes, como Maximiliano Arboleya Martínez e Severino Aznar Embid, conseguem evitar que as críticas cheguem ao Vaticano.

Montero García comenta que, durante a ditadura de Miguel Primo de Rivera y Orbaneja, que vai de 1923 a 1930, a polêmica entre integristas e possibilistas continua. Eles divergem em vários assuntos como o modelo sindical a seguir e a transparência financeira das obras sociais católicas. Durante a ditadura, se constitui a Ação Católica Espanhola seguindo as diretrizes do Papa Pio XI e com o apoio do arcebispo Pedro Segura y Sáenz, que é integrista. A Ação Católica Espanhola é uma organização da Igreja Católica Espanhola que visa a participação dos fiéis na divulgação do Evangelho de Jesus Cristo para o maior número de homens possíveis. O nosso autor comenta que o sindicalismo católico rural entra em sintonia com a Ação Católica. O referido arcebispo aproveita a onda conservadora que está no poder para efetivar essa sintonia. Segura impulsiona a recristianização da Espanha. O primeiro congresso da Ação Católica ocorre em novembro de 1929. Durante a ditadura, a rivalidade entre integristas e possibilistas se protagoniza pelo jornal integrista *El siglo futuro* e o jornal possibilista *El debate*. Arboleya publica um livro denunciando os ataques dos integristas à Democracia Cristã. *El siglo futuro* responde denunciando as práticas possibilistas como equivocadas para o Catolicismo. A briga vai para o Vaticano. O arcebispo Segura impõe silêncio a Arboleya enquanto o Vaticano decide a questão. Como sempre, o antagonismo não se dissolve, e Arboleya, o grupo da Democracia Cristã e os partidários do sindicalismo profissional encontram fôlego para seguir discutindo as suas ideias na sociedade espanhola a partir de 1932. Montero García comenta que, também, durante a ditadura de Primo de Rivera, os católicos começam a fazer um balanço da sua atuação social na Espanha, no século XX. Alguns têm uma visão triunfalista da atuação representada pelas conferências e conclusões de congressos católicos nacionais. Outros como Arboleya têm uma visão pessimista do que ocorreu. Nessa questão católica dualística, é produtivo notar o que defende cada denominação católica por meio de seus principais jornais diários, porque postulamos que eles são os maiores porta-vozes dessas denominações.

Na obra **El siglo futuro** – Diario de Madrid (1955), Francisco Carantoña e Manuel Senante relatam que o jornal católico *El siglo futuro* surge em 19 de março de 1875. Funda-o Ramón Necedal y Romea para combater os possibilistas. Em 31 de julho de 1888, o jornal publica o Manifesto de Burgos no qual se assume integrista e defende a “íntegra verdade católica”. A sua circulação cessa em 18 de julho de 1936, porque os republicanos



se apoderam da sua redação no começo da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). O jornal está a favor de Deus, da pátria unida, da Monarquia, dos tradicionalismos e dos estudos da Santa Sede. É contra os nacionalismos separatistas, o liberalismo, o socialismo, os intelectuais, os protestantes, os ateus, os maçons e o divórcio. Observemos alguns fragmentos desse jornal no qual se apresentam os pontos de vista dos integristas e que podem ser lidos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de Espanha. Na edição de 30 de julho de 1929, no artigo **Enseñanzas pasadas y presentes**, o periódico desqualifica os intelectuais franceses: “[...]El filosofismo ímpio e corruptor de Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Volney y otros por el estilo, llegó a culminar en aquella horrible hecatombe llevada a cabo por Marat, Dantón y Robespierre, [...]” (HEMEROTECA, 1929, 30-06). Na edição de 06 de janeiro de 1923, o jornal promove a venda de uma obra que tem um título bem sugestivo aos ideais da publicação integrista: “El mal del siglo o sea el Liberalismo (...) esa gran dolencia intelectual y moral del mundo civilizado, y que debe leer el sabio y el ignorante.” (HEMEROTECA, 1923, 06-01). Na edição de 03 de janeiro de 1921, a publicação critica o socialismo no artigo **El concepto materialista de la vida**: “El socialismo que aspira a la utopía de una igualdad absoluta, plena y total de hecho entre los hombres, totalmente imposible, pues es tal vez la única cosa que no existe ni ha existido nunca en el universo, [...]” (HEMEROTECA, 1921, 03-01).

Em **El pensamiento de “El Debate”** - Un diario católico en la crisis de España (1911-1936) (1983), José María García Escudero nos relata que, em 29 de junho de 1911, durante as jornadas madrilenhas do Congresso Eucarístico Católico, Ángel Herrera Oria decide criar o jornal católico *El debate*, que dura até 19 de julho de 1936. O jornal católico *La gaceta del norte* compra metade do novo periódico e a outra metade é comprada pelos propagandistas católicos, que dão a “alma” da nova publicação. Herrera Oria é nomeado o primeiro diretor e o primeiro número do jornal sai em primeiro de novembro de 1911. No prólogo da obra, Vicente Palacio Atard enumera os adversários do periódico: o laicismo, o socialismo revolucionário, o republicanismo e o integrismo católico. Para García Escudero, os integristas são belicistas com os seus oponentes e toleram menos que os possibilistas a pluralidade política e religiosa espanholas do começo do século XX.

Na questão política, García Escudero afirma que o jornal defende que o político deve se interessar pelo bem-comum. O jornal sustenta uma ditadura quando é preciso restaurar a “normalidade política”, porém deve ser passageira. Os dirigentes do periódico opinam que o político deve ser homem experiente e formado em humanidades, preferentemente em História. O político tem que ser um homem do Estado e tem que ser tolerante, porque a obra política é feita de contrários. O político deve ser um homem de boa vontade e ter religião. O jornal postula que a nação é um produto histórico, o Estado é uma unidade política, o patriotismo é uma virtude e a cidadania é o cumprimento dos deveres do cidadão para com o Estado, os indivíduos existem para o Estado. Para o periódico, os católicos devem respeito ao poder constituído de fato, ainda que ilegítimo na origem. Essa ideia

pode ser vista no seguinte editorial intitulado **La Iglesia, fuerza conservadora y política**: “[...]A esa labor unificadora contribuye con el impulso suave con que lleva a los católicos a actuar en la vida pública y a colaborar, de diversos modos, con el poder constituído de hecho.” (GARCÍA ESCUDERO, 1983, p.337). Entretanto, em primeiro lugar, sempre estão os direitos de Deus e da Igreja Católica. O jornal pensa que a política espanhola sempre está marcada por ditaduras fracas e regimes democráticos de pequenas liberdades, com falta de continuidades, ideais e autoridades. Sustenta que o povo espanhol é manso e passivo, portanto, propõe um executivo forte. Defende o regionalismo como unidade nacional e, posteriormente, com cautela, as possíveis autonomias. O município é a base da política. Para García Escudero, a Monarquia é a forma de governo ideal para *El debate*, inclusive sobre qualquer constituição. Pensa que só a direita pode governar monarquicamente, pois é a única que está preparada para tal. O jornal defende a representação proporcional e não o sufrágio universal, em uma clara alusão ao preconceito com as mulheres. Postula que os partidos têm que ser grandes e populares. São instituições de direito público nas quais deve primar a preocupação econômica. Crê em coalisões políticas de heterogêneos.

Segundo García Escudero, na questão social, o veículo de comunicação citado condena a eutanásia, o aborto e o anticoncepcional. A criança é o que tem de mais precioso na Terra. É contra o divórcio, porque o casamento e a família são instituições sociais e não, particulares. Lemos o que o periódico escreve no editorial **Los sociólogos coinciden con la Iglesia**: “[...]El divorcio está en flagrante contradicción con la idea de solidaridad. (...) El matrimonio no es un puro contrato civil, sino un contrato excepcional, en el que la sociedad es <<parte>> siempre, además de los esposos.” (destaque feito pelo próprio jornal). (GARCÍA ESCUDERO, 1983, p.335). É um jornal dedicado ao campo visto que, durante a sua vida, a maioria da população espanhola é rural. Cria e sustenta a Confederação Nacional Católica Agrária e apoia a reforma agrária para que os camponeses tivessem o seu pedaço de terra. Lemos em um editorial intitulado **Agrarios; pero antes, católicos**: “Somos agrarios, y como tales, estamos dispuestos al sacrificio por los agricultores [...]”. (GARCÍA ESCUDERO, 1983, p.322). Defende o capitalismo protecionista autárquico e a existência de impostos. Sustenta a existência de uma aristocracia social baseada na aristocracia inglesa e no patriciado romano. Propõe a criação de corporações e sindicatos trabalhistas, além de associações de patrões. Posiciona-se pela implantação do salário familiar para suprir as necessidades do trabalhador e para que ele possa criar o seu próprio negócio. Postula que ele participe ativamente nas empresas e defende a aposentadoria operária. Defende que a imprensa é tão poderosa quanto o Estado e reivindica a criação de uma lei de imprensa. Opina que devem ter os ensinos público e particular em todos os níveis, e dá preferência para o ensino particular católico. *El debate* funda a Confederação Nacional de Estudantes Católicos em 14 de março de 1920. García Escudero cita que *El debate* é um jornal de direita que defende a pátria, a família, o catolicismo, a propriedade, o trabalho e a ordem.

Vejamos como essa doutrina católica é questionada nos esperpentos valle-inclanianos, contudo, primeiro, vamos percorrer um pouco sobre a poética de nosso autor. Vários teóricos se dedicam a pesquisar sobre ele, porém, escolhemos John Lyon, porque pensamos que possui teorias consistentes. Em sua obra **The theatre of Valle-Inclán** (2009), escreve que Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) possui mais de cem obras, e a grande maioria está em prosa e se encontram traduções de obras literárias, crônicas jornalísticas, relatos de guerras e romances. Tem três obras em poesia, porém apresenta trinta e sete obras de teatro. O ápice da criação literária valle-inclaniana são os esperpentos. De acordo com as nossas pesquisas bibliográficas, reparamos que a teoria esperpêntica valle-inclaniana aparece em escritos, entrevistas e obras literárias do autor. Uma parte importante desse conjunto pode ser encontrada no apêndice da obra de Lyon. Pelo estudo desse apêndice, constatamos que Valle-Inclán considera que as dúvidas, as fatalidades e as dificuldades que o herói esperpêntico tem que enfrentar são as mesmas do herói clássico, aquele é impotente para suportá-las; diferentemente desse que é rústico e robusto, logo; mais apto para enfrentá-las. A diminuição do poder do herói nos esperpentos se torna ridícula e, logo, vemos obras com um aspecto grotesco, o qual não possibilita uma distinção clara entre o trágico e o cômico nem a existência de um herói moderno na acepção total do vocábulo. Para Valle-Inclán, o século XX privilegia a multidão, o grupo, o coletivo, o irracional, o paradoxal, o complexo e o anonimato sobre o individual; portanto; sustentamos que os esperpentos questionam os mitos espanhóis de, por exemplo, ser um povo guerreiro, que, antigamente, era dono da metade do mundo conhecido.

Em *El esperpento: extrañamiento y caricatura*, artigo presente na obra **Ramón del Valle-Inclán: an appraisal in his life and his works** (1968), Anthony Zahareas afirma que o esperpento está dentro da literatura que apresenta características grotescas, pois pensa que Valle-Inclán vê o mundo como sendo grotesco. Segundo Zahareas, nessa literatura grotesca, as personagens são distorcidas fisicamente, há as mesclas da realidade com o sonho e do aspecto humano com o animal. Como consequência, essas características literárias tendem a causar humor e terror no leitor. Para Zahareas, os esperpentos retratam realidades históricas e/ou contemporâneas em um tom entre rude e brincalhão. Os costumes sociais tradicionais de um espaço humano são criticados, assim como as injustiças e os erros consequentes desses costumes. Na opinião de Zahareas, o autor esperpêntico está no lugar de Deus porque faz o que quer com as suas personagens. O cenário esperpêntico projeta toda a pobreza espanhola do começo do século XX em um espetáculo de fantoches, que lembra a fragmentação da criação cinematográfica, porém com o ritual cênico do teatro tradicional.

Naquele mesmo apêndice da obra lyoniana, encontramos as três formas com as quais Valle-Inclán pensa que o autor cria, trabalha e observa as suas personagens, que são as formas como esse autor vê o mundo real que o rodeia. A forma em que o autor se coloca de joelhos e cria heróis, semideuses e deuses como os homéricos, a maneira pela

qual o autor está de pé junto com as suas personagens e, portanto, se iguala a elas com as mesmas virtudes e vícios, por exemplo, as personagens shakespearianas, e, por fim; aquela em que o autor é um Deus literário; que vê as suas personagens-fantoches de um plano bem mais alto e as manipula ironicamente como quiser. Valle-Inclán considera a si mesmo como exemplo de deus literário. Valle-Inclán também utiliza a metáfora do morto como sendo o autor, que está em uma margem do rio e as personagens na outra, por conseguinte, como está distante delas, tem autonomia para fazer o que quiser com a sua criação e, não se envolve emocionalmente com elas. A partir da tese de que as suas personagens são fantoches, o autor galego afirma que jamais elas serão heroínas. Elas são as deformações grotescas dos heróis trágicos vistas por meio da metáfora do espelho côncavo, pois, se olhassem no espelho, tais personagens se veriam totalmente deformadas, ridículas, pois são cômicas com gestos tontos colocadas em tragédias. A partir dessas premissas teóricas valle-inclanianas, estamos de acordo com Lyon quando afirma que a principal intenção esperpêntica é a de questionar a caótica realidade espanhola da década de 20 do século XX. Dentro desse questionamento, com certeza, está o Catolicismo.

Em nossas pesquisas bibliográficas, observamos que o questionamento da Religião Católica nos esperpentos valle-inclanianos é pouco estudado. Percebemos que não há uma teoria sobre o tema, pois cada autor tem uma maneira particular de trabalhá-lo. O que podemos estabelecer é que, em cada obra literária em geral, a questão religiosa católica é tratada de forma positiva ou negativa, entretanto, essa forma apresenta vários matizes. Pelas nossas inúmeras leituras de **Martes de carnaval** (1989), obra que reúne três esperpentos valle-inclanianos: **Los cuernos de don Friolera** (1921), **Las galas del difunto** (1926) e **La hija del capitán** (1927), é abundante a crítica negativa ao Catolicismo em seus mais variados ângulos de pensamento. Observemos como ocorre a crítica valle-inclaniana esperpêntica em cada um dos três esperpentos citados. Daremos e comentaremos um exemplo presente em cada obra. Começemos por **Los cuernos de don Friolera**. Esse esperpento é o mais complexo quanto a forma e quanto ao conteúdo dos três. Ele possui três obras em uma. As três são três versões diferentes do suposto caso de traição de Doña Loreta com o vizinho El Pachequín. No prólogo, Don Pascual Astete y Bargas, vulgo Don Friolera, mata a esposa. Na trama central, mata acidentalmente a filha e se entrega à prisão militar, pois é um militar. No epílogo, mata os supostos amantes e mais uma centena de militares nas guerras que participa, tornando-se um condecorado militar. No esperpento central, encontramos uma crítica ao casamento tradicional e indissolúvel defendido pela Igreja Católica por meio da personagem Barralocas, garçom de um bilhar: “[...] En España vivimos muy atrasados. Somos víctimas del clero. No se inculca la filosofía en los matrimonios, como se hace en otros países.” (VALLE-INCLÁN, 1989, p.128). Nessa passagem, a personagem afirma que os espanhóis são um povo pouco esclarecido por aceitar as regras da Igreja Católica sem questionar. Defende que deveria levar-se em conta a filosofia e não o Catolicismo para pensar a relação conjugal em cada casamento em

particular. Em outros termos, ele defende o direito ao divórcio quando o casamento não está bem, diferentemente da Igreja Católica que propaga que o casamento é eterno.

O esperpento **Las galas del difunto** conta a história de um militar espanhol da Guerra de Cuba (1895-1898) na qual a Espanha perde o seu império colonial para os Estados Unidos. Esse militar quer impressionar uma prostituta. Para tanto, ele decide trocar as suas vestes militares, que representam um homem derrotado, pelas vestes de um civil defunto, que são vestes sociais bonitas. O militar abre uma tumba e troca as roupas. Por ironia do destino, o militar não sabia que as roupas que trocou foi com o pai da prostituta, que acabara de falecer. Essa situação inusitada, causa grande comoção na filha e na esposa do falecido, e agrava ainda mais a situação de derrota do galã Juanito Ventolera. Em uma passagem, a personagem secundária El rapista, que é o barbeiro, reclama do excessivo preço dos serviços prestados pela Igreja Católica à comunidade espanhola da época: “Opino como Doña Terita. La Iglesia debía operar con mayor economía. No digamos de balde, pero casamentos, bautizos y sepelios están sobrecargados en un cincuenta por ciento.” (VALLE-INCLÁN, 1989, p.45). A personagem reclama que a Igreja está roubando dinheiro do povo, pois está tendo lucros excessivos nos seus serviços prestados à comunidade. A personagem reclama que essa prática econômica não está coerente com a instituição religiosa que a realiza, pois ela está priorizando o dinheiro, quando, em realidade, deveria priorizar o auxílio ao católico.

O esperpento **La hija del capitán** é uma trama de conteúdo complexo que mostra como vários setores da sociedade espanhola da década de 20 do século XX se corrompem para conseguir levar vantagem sobre os demais. Por exemplo, a filha do capitão é entregue para satisfazer os prazeres sexuais do general em troca do silêncio e de favores deste para o seu subordinado. O subordinado é acusado de matar um sargento rebelde espanhol na Guerra de Cuba. Nesse esperpento, aquele general chega ao poder com o apoio do rei da época. Os militares querem mostrar que têm o poder nas mãos apesar de estarem envolvidos em corrupções e chantagens como a mencionada. Além do mais, todo o restante da sociedade está corrompido como a imprensa, a opinião pública e a Igreja Católica. As mulheres católicas da trama apoiam essa chegada do general ao poder, refletindo os católicos possibilistas e os integristas que apoiam as ditaduras. Um exemplo é uma das falas da personagem católica Doña Simplicia: “[...] Nosotras, ángeles de los hogares, juntamos nuestras débiles voces al himno marcial de las Instituciones Militares [...]” (VALLE-INCLÁN, 1989, p.231). Na relação de personagens no começo da trama, Valle-Inclán a denomina ironicamente como dama intelectual, entretanto; percebemos que de intelectual não tem nada. É uma senhora que acha que as mulheres têm menos importância que os homens porque considera a sua voz como fraca. Também, erroneamente, considera todas as mulheres como anjos e, ainda, do lar, refletindo a ideia católica que a mulher deve ser submissa e ficar em casa. Além do mais, essas mulheres defendem uma arbitrariedade, que é a ascensão ao poder de uma ditadura, pois mostra que as mulheres estão do lado das

instituições militares e guerreiras. Observemos que o autor escreve instituições militares com maiúsculas, revelando a importância que essa instituição tem para os católicos espanhóis da época. Essa é uma pequena amostra do discurso crítico esperpéntico valle-inclaniano à Igreja Católica, que demonstra que essa instituição deveria repensar as suas regras e conceitos em uma sociedade que passa por profundas transformações sociais na terceira década do século XX.

## REFERÊNCIAS

- CARANTOÑA, F. **El siglo futuro** – Diario de Madrid. Madri: Imprenta de Prensa Castellana, 1955. v. 4. 30 p.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. **El pensamiento de “El Debate”** - Un diario católico en la crisis de España (1911-1936). Madri: La Editorial Católica, 1983. 1284 p.
- LYON, J. **The theatre of Valle-Inclán**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 233 p.
- MONTERO GARCÍA, F. **El movimiento católico en la España del siglo XX**. Entre el integrismo y el posibilismo. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/58908572.pdf>>. Acesso em: 02 mar. 2019.
- VALLE-INCLÁN, R. M. del. **Martes de carnaval** – Esperpentos – Las galas del difunto. Los cuernos de don Friolera. La hija del capitán. 13 ed. Madri: Espasa-Calpe, 1989. 245 p.
- VÁRIOS. El concepto materialista de la vida. **El siglo futuro**, Madri, ano 14, número 4228, p.1, jan. 1921. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000374682&search=&lang=es>>. Acesso em: 29 jun. 2019.
- VÁRIOS. El mal del siglo o sea el liberalismo. **El siglo futuro**, Madri, ano 16, número 4823, p.4, jan. 1923. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000391344&search=&lang=es>>. Acesso em: 29 jun. 2019.
- VÁRIOS. Enseñanzas pasadas y presentes. **El siglo futuro**, Madri, ano 22, número 5816, p.1, jul. 1929. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000459261&search=&lang=es>>. Acesso em: 29 jun. 2019.
- ZAHAREAS, A. (ed.). El esperpento: extrañamiento y caricatura. In: \_\_\_\_\_. **Ramón del Valle-Inclán: an appraisal in his life and his works**. Nova Iorque: Las Américas Publishing Company, 1968. p. 315-320.

# CAPÍTULO 9

## CAMINHANDO EM DIREÇÃO DO TRANSCULTURALISMO EM TERRA PÁPAGALI

*Data de aceite: 01/10/2020*

**Camila Marcelina Pasqual**

Professora da Faculdade Educacional da  
Lapa- FAEL- Doutora pela UFSC-

[http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.  
do](http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do)

**RESUMO:** O artigo objetiva analisar, sucintamente, a obra Terra Papagalli, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, sob o viés da “transculturalização narrativa”, teoria cultural desenvolvida pelo crítico uruguaio Ángel Rama, segundo a qual, elementos como linguagem, cosmovisão e estrutura da narrativa se mostram fundamentais para a compreensão de um texto como obra transcultural. O trabalho investiga se a obra em tela apresenta os elementos representativos que a caracterizem como romance que segue um processo transculturador. Para tanto, o artigo recorre às contribuições de Darci Ribeiro, no tocante ao impacto dos processos de miscigenação e aculturação nas relações sociais, de Antônio Cândido, em relação ao papel da literatura na afirmação do sentimento nacional e ideológico da intelectualidade latino-americana, na discussão da conscientização da condição colonial dos países do continente sul-americano. Utiliza-se a contribuição de Fernando Ortiz com respeito ao processo de fusão cultural em que as partes envolvidas (culturas distintas) sofrem transformações significativas ao longo do tempo.

**PALAVRAS - CHAVE:** Transculturalização; indigenismo; cultura.

### WALKING TOWARDS TRANSCULTURALISM IN THE LAND OF PAPAGALI

**ABSTRACT:** The article aims to analyze, briefly, the book Terra Papagalli, from José Roberto Torero and Marcus Aurelius Pimenta, under the view of “transcultural narrative”, a cultural theory developed by Uruguayan literary critic Ángel Rama, according to which, elements like language, cosmo vision and narrative structure reveals to be fundamentals to comprehension of a text as a transcultural work. The research investigates if this book presents representative elements that could characterize it as a romance that follows a transcultural process. To achieve its aims, article recurs to the contributions of Darci Ribeiro, about the impact of miscegenation and acculturation on social relations between colonizers and colonized into Brazilian colonial system. Antonio Candido’s statements contributes about the role performed by literature in affirmation of national and ideological feeling of Latin-American intellectuality, on the discussion of conscience of colonization condition of the countries of South-American continent. Also is examined the ideas of Fernando Ortiz concerning to the process of cultural fusion in which both involved parts (distinct cultures) suffers profound transformations along time.

**KEYWORDS:** Transculturation; Indigeneity; Culture.

## 1 | CRUZANDO CULTURAS

“Porém, o melhor fruto que dela se pode tirar parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza nela deve lançar”.

Pero Vaz de Caminha

A literatura contemporânea dá mostras de vigor ao dialogar com a história do Brasil, com seus desmandos, exclusões e preconceitos, numa perspectiva extremamente viva, criativa e irreverente. Com *Terra Papagalli*, José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta colocam em destaque grande parte de uma América portuguesa desconhecida, mas cujo imaginário mescla-se de tal modo com os desejos contemporâneos que o resultado é uma espécie de súpula, na qual o imaginário quinhentista português encontra o imaginário contemporâneo.

O *corpus* consiste em sucinta análise de *Terra Papagalli* sob a proposta de transculturação narrativa, na teoria cultural do crítico uruguaio Ángel Rama, desenvolvendo mais sistematicamente o que Rama sugeriu em ensaio sobre o romance latino-americano. A breve análise seguirá o método proposto por Rama para perceber, com mais precisão, os elementos representativos de um romance que segue um processo transculturador. No conceito de transculturação narrativa, elementos como linguagem, cosmovisão e estrutura da narrativa são fundamentais para sua compreensão enquanto obra transculturada. É por esse viés que se delimitará o presente estudo.

O contexto contemporâneo sugere uma concentração de obras cujos autores optaram por uma forma mais evidente de exercer a metaliteratura: as que ficcionalizam uma retomada histórica da literatura informativa. Frise-se que, em 1997, foram publicados três títulos de ficção com recursos que permitem paralelos: *Os rios inumeráveis*, de Álvaro Cardoso Gomes; *A cultura de Vera Cruz*, que retrata a miscigenação de raças e a adaptação do narrador na nova terra; *Guerra de imaginações*, de Doc Comparato, sobre o acasalamento do europeu com a nativa; e *Terra Papagalli*, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, centrado no período inicial da colonização do Brasil, que receberá mais atenção neste trabalho.

Na obra *Terra Papagalli*, a voz narradora é o tempo todo a de um degredado, o que permite a hibridização e múltiplos discursos da época, nos quais imperam sempre a ironia, a irreverência e o efeito burlesco. A viagem de chegada à nova terra e o contato com os nativos seguem, grosso modo, a história oficial, isto é, o relato de Pero Vaz de Caminha, com duas particularidades: o narrador está sempre no centro dos acontecimentos; é ele (Cosme Fernandes) quem grita “Terra à vista”, é ele um dos primeiros a fazer contato com os naturais da terra. As aventuras o relacionamento com os índios e os feitos dos degredados mostram o desenrolar dos acontecimentos “aculturadores” no decorrer da narrativa.

Cosme Fernandes e Lopo de Pina são figuras de destaque na terra dos papagaios.



Lopo de Pina, um dos primeiros degredados portugueses a aportar ali, não se adaptou e tampouco incorporou os costumes locais. Foi vítima de absorção cultural. A substância de seu caráter peculiar é reivindicada nesta investigação. Cosme Fernandes, outro dos primeiros degredados portugueses, adaptou-se à cultura local, incorporou vários elementos do novo mundo e absorveu as intransigências da época. O caráter de Lopo de Pina tende a uma expansão relativamente estável no decorrer de contatos iniciais com as novas formas culturais sobrepostas, os sistemas culturais: indígena e português. Ressalte-se que os degredados se situam à margem do sistema português, não sendo considerados como forma rígida institucional. Abandonados pela coroa portuguesa, a miscigenação passa a ser necessidade de sobrevivência.

Como não havia departamentos na oca, todos víamos uns aos outros a copular; Lopo de Pina zurrava como um jumento e dizia nomes maus. Antônio Rodrigues era rápido como um coelho e Jácome Roiz enrolava-se em sua gentia de tantas e tão diferentes maneiras que mais parecia uma serpente. (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 62)

A plêiade de povos novos da América Latina surgiu devido não só da inevitável miscigenação racial, mas também em decorrência da aculturação que, no entender de Darci Ribeiro (RIBEIRO, 1978, p. 71), foi se remodelando “através da distribalização e deculturação compulsória, sob pressão escravista”, que aos poucos foram perdendo suas origens dentro do sistema colonial. Hoje, segundo Ribeiro, na moderna sociedade industrial o que prevalece é o mestiço indígena-europeu. “Este é o caso do Brasil, da Venezuela, da Colômbia e das Antilhas, em que predominou o cruzamento dos europeus com negros na configuração da matriz étnica” ( RIBEIRO, 1978, p. 171).

A este trânsito vital ou jogo dialético entre culturas, o sociólogo cubano Fernando Ortiz utilizou o termo transculturação, em seu estudo pioneiro da cultura afro-cubana, em substituição aos conceitos correntes de aculturação e desculturação:

Entendemos que o vocábulo ‘transculturação’ expressa melhor as diferentes fases do processo de trânsito de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica a voz anglo-americana aculturação, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou desarraigamento de uma cultura precedente, o que poderia dizer-se uma desculturação parcial e, além disso, significa a conseguinte criação de fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação. ( ORTIZ. 1978, p. 86 (tradução minha).

Ortiz cria o termo transculturação para definir este processo de fusão cultural em que ambas as partes sofrem transformações ao longo do tempo, como, no caso de Cuba, as culturas de brancos e negros.

Em Terra Papagalli, os índios tupiniquins viviam para a guerra, finalidade última da existência. A morte em combate era recebida com honra; sem intenção de conquista, pelo prazer da luta. O conceito era estranho aos europeus, que rapidamente introduziram

táticas bélicas com intuito comercial e político. Prisioneiros inimigos não eram mais mortos, mas capturados e vendidos, estimulando o comércio escravagista e originando os primeiros nichos de poder local. Lopo de Pina não percebeu a possibilidade de uma nova conformação e as vantagens a extrair disso, recusou-se a guerrear com os gentios e foi tomado por covarde. Essa recusa, entretanto, produz uma retração em seu humor:

(...) disse que não devíamos mais ir às guerras dos tupiniquins, pois isso não constava das obrigações do nosso degredo e era contrário à fé cristã. Como Lopo de Pina jamais havia sido religioso ou obediente às leis, lancei isso na conta do natural desgosto que sentimos quando outros conseguem uma glória que poderia ser nossa (...). Desde então, por causa do nosso bom sucesso e da zombaria de Piquerobi, Lopo de Pina deixou de ter o antigo lume, tornando-se bastante ruim para aturar. (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 95-96).

Aproximando-se do poder português, o universo de Lopo de Pina se amplia: suas posses, sua apresentação, sua barriga. Tal aproximação lhe garante as melhores terras da região, desde que pague o preço. O episódio é fundador, pois representa a origem histórica do processo de corrupção do Brasil. (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 135-139)

Ampliou-se, também, sua apresentação: “[...] encontrei Lopo de Pina bebendo numa Taverna, vestido em trajes muito suntuosos e acompanhado de um séquito de cativos carijós que muita impressão causava”. (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 153). [...] “Lopo de Pina estava trajado a primor, ainda mais se comparado comigo, e engordou muitíssimo” (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 135-139).

Rama, apoiado nas teorias de Andréas Bello, esclarece que a originalidade só pode ser conseguida pela representatividade da região onde surge, pois esta era percebida pela diferença entre as sociedades progenitoras, ou seja, diferença de meio físico de composição étnica heterogênea e pelo grau de desenvolvimento, em relação ao que se visualizava como modelo exemplar de progresso: o europeu. O princípio ético pactuou com o sentimento nacional, fazendo dos temas nativos a “matéria prima”, segundo o modelo do princípio econômico.

O crítico uruguaio aponta que, quanto aos impulsos modeladores (independência, originalidade e representatividade), apesar de profundas mudanças ocorridas, a literatura se manteve quase sempre no mesmo nível. O internacionalismo do período modernizador (1870-1910) restringiu o critério romântico a temas exclusivamente nacionais, ou seja, a originalidade do período romântico-realista do século XIX ficou restrita ao trabalho individual. Deu-se mais importância aos “homens da região” do que à “natureza da região”. Segundo Rama:

O caráter individualista, próprio do modelo assumido quando o continente se integrou solidamente à economia-mundo ocidental, vencera sua primeira batalha, mas não anulava os princípios que nortearam e deram origem às literaturas nacionais por ocasião da Emancipação. Isso foi demonstrado

por um desejo de originalidade jamais visto, e, apesar do internacionalismo reverente, em uma tentativa de autonomia que viu na língua sua melhor garantia. (RAMA, 2001, p. 243)

Antônio Cândido busca, no ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*, discutir a produção literária dos países latino-americanos. Para o crítico brasileiro, pátria e natureza estão vinculadas ao processo literário que compensa “o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social” (CÂNDIDO, 2000, p. 141).

A discussão central do ensaio é a consciência da condição colonial. À primeira fase da forma cultural do país, Cândido denomina “consciência amena do atraso” referindo-se ao regionalismo pitoresco ou ingênuo, correspondente à ideologia de “país novo”. A segunda fase é o momento da “consciência catastrófica de atraso”, com uma visão problemática do regionalismo, concebida pelos demais países da América social como indigenismo ou, no caso de uma região específica do Brasil, de romance do Nordeste. A “consciência de subdesenvolvimento” de Cândido só é percebida no Brasil pós Segunda Guerra Mundial. A ficção regionalista abandona a amenidade e a curiosidade e busca rediscutir a cultura do país e suas influências mais objetivamente. A cultura literária caminha para uma “interdependência cultural”:

[...] isso não dará aos escritores da América Latina a consciência de sua unidade na diversidade, mas favorecerá obras de teor maduro e original, que serão lentamente assimiladas pelos outros povos, inclusive os dos países metropolitanos e imperialistas. O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca. (CÂNDIDO, 2000, p. 155).

Para Ángel Rama, anuindo às ideias de Cândido, desencadeado o processo de modernização cultural, a partir da década de 30, as fontes principais de recepção eram as metrópoles. Os escritores regionalistas hispanos assumiram atitude de defesa contra elementos modernizadores da Europa e dos Estados Unidos. Para os regionalistas, a vanguarda modernista estava impregnada de modismos literários europeus. Para os vanguardistas, os regionalistas usufruíam dos componentes tradicionais e arcaicos da literatura. Isto criou abismos culturais que obstaculizaram o desenvolvimento literário na América Latina. Alguns escritores não ignoraram as vertentes vanguardistas, ao ver que a radicalização extingiria as culturas/literaturas específicas de cada região:

O desafio maior da renovação literária se apresentaria ao regionalismo: ao aceitá-lo, ele soube resguardar um importante conjunto de valores literários e tradições locais, ainda que, para consegui-lo, tivesse de transformar-se e transportá-lo a novas estruturas literárias equivalentes, mas não assimiláveis às que abasteceram a narrativa urbana em suas múltiplas tendências renovadoras. (RAMA, 2001, p. 253).

## 2 | TERRA PAPAGALLI – PERSPECTIVA TRANSCULTURADORA LINGÜÍSTICA – COSMOVISÃO – ESTRUTURA NARRATIVA

No ensaio *Transculturación na América Latina*, em homenagem a Ángel Rama, Ana Pizarro esclarece que a preocupação fundamental deste era entender o que é e como estava sendo construída a cultura na América. Ao citar artigo do crítico, a pesquisadora afirma que em Rama há constante busca de um caminho cultural próprio: “Num país que tenta se construir a partir de legados plurais, Rama situa o problema maior em ‘o que somos’, e não naquilo que pareceria ser o mais importante: a ocupação de um território, a determinação de fronteiras, a criação de um estado, a organização de um exército. A pesquisadora conclui: “Inventar um país es lo de menos. Lo difícil es inventar una cultura” (PIZARRO, In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, Flávio Wolf de. (Orgs). 1993, p. 248).

O crítico uruguaio argumenta, apoiando-se nas fontes teóricas de Fernando Ortiz, que o processo de transculturação gera a exposição de culturas internas ao influxo de culturas externas – da metrópole para a colônia – processo que frequentemente se traduz na tensão capital – província, sendo a capital um espaço mais vulnerável à mudança por sua exposição às culturas externas que ultrapassam os limites do nacional. Ademais, esse fenômeno provoca o movimento da capital para o interior; daí provêm as diretrizes que ditam a formação do sistema educativo cultural. Acredita-se que a concepção transformadora de cultura é encontrada nas narrativas literárias. Rama define o processo transculturador literário em três níveis: o da linguística, o da cosmovisão e o da estrutura literária.

No nível da opção linguística, Rama esclarece que alguns escritores passavam por um “transe transculturador”. Os regionalistas adotavam um sistema dual da língua com a forma literária culta e modernista seguindo paralelamente ao registro do dialeto dos personagens rurais, tentando criar uma ambientação regionalista e deixando em segundo plano os aspectos fonéticos morfossintáticos da língua culta. Normalmente, o dialeto dessa linguagem narrativa aparecia entre aspas ou era explicado em glossários, refletindo a diferenciação entre os níveis “superiores” e “inferiores” de linguagens e gerando ambiguidade quanto à postura do escritor que procurava inserir a outra forma de falar, mas com sua linguagem em situação de superioridade, reforçando o preconceito linguístico regional.

Os escritores transculturais aproximaram a distância entre a língua do narrador-escritor e a dos personagens, apropriando-se de forma mais consistente da morfossintaxe do léxico da língua da comunidade regional em que escrevem. Nesse movimento, a originalidade e a representatividade que intentavam seus predecessores tornaram-se oficiais. Os transculturadores passam a recriar a linguagem de dentro da comunidade e não mais buscam a cópia ou a imitação desse falar regional, mas reelaboram e recriam esse falar. A voz coloquial passa a ser aquela que narra e não apenas singularizadora do personagem. A partir daí o personagem manifesta sua visão de mundo sem perder a sua

identidade.

No nível da cosmovisão, para o crítico, esse é o elemento de transculturação que mostra mais resistência às mudanças homogêneas da modernidade cultural, pois para o escritor transculturador, “há possibilidade de descobrir uma reintegração nos valores e heranças culturais que expandem os conceitos míticos internos da região”, realizando o que Rama considera como o pensar mítico:

[...] partindo das revisões promovidas pela antropologia inglesa (...) a concepção do mito foi retomada pelos psicanalistas do século XX, (...) como pelos estudiosos da religião (...). Entre os mais autorizados centros que restabeleceram essa concepção do mito e o redescobriram agindo vivamente nas sociedades racionalizadas, estava a Alemanha (...) conjuntamente com a França, (...). Por meio dos hispano-americanos que residiram na Europa no período compreendido entre ambas as guerras (...) e pela mediação de grupos de intelectuais espanhóis esse inovador “objeto” da cultura internacionalista do momento foi levado para a América Latina (RAMA, 2001, p. 275-276).

O nível da estruturação literária tem seu aspecto fundamental na criação e representação de construções narrativas diferenciadas, abolindo traços vinculados aos referenciais exclusivamente europeus. Para Rama, de um lado, a partir dos modelos da Europa do século XIX, estava o naturalista. Do outro lado, as fontes orais das narrativas populares. Frente a isso, alguns escritores tomam rumos que se opunham à narrativa fragmentada vanguardista e buscam reaver alguns gêneros tradicionais; Rama cita como exemplo o monólogo discursivo, encontrado tanto na literatura clássica quanto nas narrativas populares orais. Desse quadro reelaborado e recriado fariam parte escritores da América Latina como o brasileiro Guimarães Rosa e José Maria Arguedas que seriam “continuadores transformadores” do regionalismo tanto no aspecto linguístico como na estrutura literária.

Para definir esses três níveis de transculturação narrativa, Rama realiza uma leitura do que seria a transculturação enquanto estética narrativa. Adaptando conceitos de Fernando Ortiz para aplicação à produção regionalista, o crítico usa o “esquema Lanternari”, que aponta três possibilidades de respostas culturais que uma comunidade teria ao reintegrar-se culturalmente: a “vulnerabilidade cultural”, que não se opõe às propostas externas, mas renuncia às internas; a “rigidez cultural”, que rejeita toda contribuição nova e se apoia nos produtos já alcançados; e a “plasticidade cultural”, em que a comunidade incorpora novidades não só como objetos absorvíveis pelo complexo cultural, mas, sobretudo, como processo animador da tradicional estrutura cultural. A comunidade recorre a componentes próprios, mesclados a componentes externos, podendo dar respostas inventivas (RAMA, p. 275-276).

Terra Papagalli, analisado dentro de perspectiva linguística, herda algumas características fundamentais que facilitam o uso da oralidade de forma intrínseca na obra. Construído com múltiplas técnicas de escritura, carta, diário, dicionário, bestiário, manuais

militares, seu discurso ambigualmente híbrido alinha-se aos traços híbridos do universo literário. Os autores Torero e Pimenta buscam entrelaçar formas discursivas, numa certa unidade linguística, reelaborando o discurso da língua do indígena. A narrativa traz uma variedade de discursos que une, no mesmo espaço ficcional, citações bíblicas e um breve e sumário dicionário da língua dos tupiniquins. Os autores não abrem mão da retomada daquele que deve ser o discurso fundador mais parodiado da cultura brasileira. “A canção do exílio” surge como composição de outro degredado, estruturalmente seguindo o modelo, o estranhamento no final do poema chega a questionar uma agressão ecológica: “Sem qu’inda aviste as palmeiras/ e cozinhe um sabiá” (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 109).

É uma evocação implícita de Macunaíma na apropriação da palavra do outro realizada pelo cacique. Os degredados incitam-no à uma expedição vingativa, várias falas são registradas, “eu falei que sangue com sangue se pagava, frase que Piquerobi não se cansou de repetir pelos dias seguintes, dizendo que a tinha inventado”. (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 86).

Toda essa gama de textos e intertextos constituem rico espaço para mostrar traços profundos da união de universos linguísticos variados e culturalmente possíveis por darem ao enredo da obra uma orgia de hibridiz cultural.

Os elementos inseridos na linguagem oral de Terra Papagalli auxiliam na compreensão do que Rama afirma sobre o processo de transculturação. “Ao se exprimir literalmente, ganha além de sua óbvia dimensão cultural, uma vocação ilustrada, adaptando formas de modernidade europeia à realidade tradicionalmente vista como caudatória da América Latina” (AGUIAR, F.; VASCONCELOS, 2001, p. 23).

Destaca-se a multiplicidade de discursos no interior da narrativa que fazem parte da tradição oral que, de uma ou de outra forma, contribuem para a compreensão do universo histórico e das relações sociais entre os protótipos humanos na região de São Vicente.

O texto, além de um tom picaresco, traz boa dose de expressões “vulgares” e “palavrões”. A ira faz o protagonista vomitar uma infinidade de palavrões para sentir intensa sensação de paz e tranquilidade e não estrangular o inimigo Lopo de Pina: “São estes momentos o cagar, o mijar, o jacular, o peidar e o arrotar, e tanto isto é verdade que não há quem depois de um destes momentos, não sinta uma grande placidez e uma profunda serenidade”(TORERO; PIMENTA, 2000, p. 172). O registro desses termos chulos, em Terra Papagalli, ocorre sempre de forma bem limitada deixando um espaço vazio em torno de uma melhor homogeneização desse tipo de discurso dentro da narrativa. Os registros irônicos se instalaram no discurso pseudo-sério e deixaram transparecer fatos melodramáticos relatados em tom farsesco.

Quando o narrador-personagem se depara com o choque cultural linguístico, sabe extrair de cada fato um ensinamento, uma lição pseudo-moral, que diz mais do Brasil contemporâneo ou do ser humano em geral, em conclusões sempre desmerecedoras para a nação e para o homem. O teor das conclusões é do gênero daquela que formula ao se

casar com a filha de chefe: “Quando eu ainda não dominava a língua dos gentios, não podia conversar com ela e era o nosso viver só ajuntamentos e afagos, o que não me pareceu má coisa e fez-me pensar que o casamento perfeito só é possível entre seres que falam línguas diferentes”. (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 63).

Os relatos construídos ao longo da narrativa mesclam-se estilisticamente com a linguagem moderna e arcaica. O narrador, em vários momentos da sua escritura endereçada ao Conde de Ourique, lança mão da carta de Pero Vaz de Caminha, como se vê em um fragmento do diário de Cosme Fernandes: “E no que íamos chegando rente a margem vieram eles e agora já eram vinte. Vimos que eram pardos, rijos, altos e estavam nus como na primeira inocência. (TORERO; PIMENTA, 2000, p. 38). *Terra Papagalli* representa a configuração de uma obra que incorpora os diversos elementos linguísticos, que a hibridiz presente na obra testemunha: o processo transculturador.

No âmbito da cosmovisão a obra focaliza o povo indígena que vive num mundo isolado, em terras não colonizadas pelos portugueses. Em território brasileiro, apesar da barreira linguística, os degredados portugueses e os índios conseguem manter um contato pacífico e um entendimento através da relação de troca de objetos e, com o passar dos tempos, os setes degradados travam forte amizade com o povo “autóctone”, aprendem a língua dos indígenas e ali passam a incorporar a cultura deles. A narrativa ficcional mostra uma visão diferente da dos relatos históricos. Os portugueses, em vez de impor sua cultura e seus costumes, como se percebe nos fatos históricos, apropriam-se ou sofrem influências da língua e cultura do índio, aderem a seus costumes, e tornam-se índios.

O protagonista da obra se apresenta como um personagem que domina o espaço em que vive. Considera-se um autêntico índio, uma vez que os valores cristãos trazidos de Portugal, aos poucos, foram sendo deixados de lado, para aderir aos costumes da nova terra.

A representatividade do mito indígena se faz presente no decorrer de quase toda a narrativa, na qual degredados europeus mantêm contato com os indígenas tupiniquins. O narrador relata os acontecimentos como missão de amizade e destemor e alude ao tráfico de escravos. Os portugueses vendiam os índios tupinambás e carijós para as naus castelhanas. Uma crítica irônica à abolição da escravatura em 1888.

Os relatos sobre os rituais antropofágicos indígenas, a princípio causavam certa repugnância aos degradados portugueses, mas passados trinta anos em meio àquele povoado indígena, o protagonista opta pela antropofagia para não morrer de fome e resolve devorar o seu inimigo Lopo de Pina. Mas havia um diferencial entre o ritual praticado pelo protagonista e o dos índios tupiniquins. Estes se submetiam a esta prática, por encontrar, no estômago do inimigo, o sepulcro perfeito. Aquele, por sua vez, não gozou de honra, mas sim de desespero por fatalidade vital: fome.

O pensamento crítico do narrador protagonista centraliza uma visão moralista na obra. O alvo do texto é a situação histórica do descobrimento do Brasil do século XVI:

predominam relatos de viagem em terras brasileiras. O herói está cômico da corrupção, velhacaria e roubalheira, do pouco proveito a se tirar da nova terra. Ou seja, o famoso jeitinho brasileiro: “quem pode mais chora menos”.

O último nível é o da estrutura literária. *Terra Papagalli* é tido como texto ficcional que transgride os aspectos convencionais do texto regionalista tradicional. A obra, construída sob o prisma de romance histórico contemporâneo, apresenta conteúdo mimético e parodístico e desenvolve ampla reflexão sobre o processo literário colonialista ou da dita literatura informativa. Os autores mostram, com a sátira parodística ser possível repensar o papel da elite e do povo no processo de formação da história econômica social e cultural das relações Brasil-Portugal.

Essa constante conversa com o leitor (ou monodialogo) que *Terra Papagalli* se propõe para retratar o processo de ocupação e colonização da terra brasileira, levou os autores a se instrumentalizarem de diversas formas narrativas para construir a trama. Com isso, rompe-se com os traços que determinavam a narrativa regionalista tradicional e se inserem na categoria de narrativa contemporânea fragmentada.

Torero e Pimenta apresentam inúmeros diálogos intertextuais no interior da narrativa, inseridos no discurso narrativo através de poema, diário, bestiário, dicionário da língua dos tupiniquins, trecho bíblico, analogias ao estilo machadiano e analogias aos pícaros clássicos espanhóis. Toda essa gama cultural da trama é utilizada pelos autores para jogar com (ou driblar) as referências culturais do Brasil.

Para finalizar, acredita-se que o fato de entrecruzar os múltiplos discursos intelectuais eleva a qualidade estilística da obra em tela. Assim se realiza, complica, simplifica ou enriquece a transculturação, sem esquecer que ela está sempre presente e ativa na ocidentalização, orientalização, africanização e indigenização, entre outros processos socioculturais fundamentais que produzem e constituem a configuração/movimentos da história, assinalada por descobrimentos, encontros e conquistas sempre acompanhados por transfigurações.

Em suma, para descrever tal processo o vocábulo transculturação proporciona um termo que não contém a implicação de uma dada cultura à qual deve ter a outra, mas uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuintes e ambas cooperantes para o advento de uma nova realidade civilizatória.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, F.; VASCONCELOS, G. T. V. **Ángel Rama**: Literatura e cultura na América Latina. Tradução Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001

AGUIAR, F. W.; CHIAPPINI, L. (Orgs.). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993.



CANDIDO, A. Uma visão latino-americana. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. de (Orgs.) **Literatura e história na América Latina**. Tradução: Joyce Rodrigues Ferraz. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 268.

CANDIDO, A.. Literatura e subdesenvolvimento. In: **Educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.

CHIAPPINI, L.; BRESCIANI, M. S. (Orgs.) **Literatura e cultura no Brasil: Identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2002.

ORTIZ, F. **Contraponto del tabaco y de azúcar**. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987.

RAMA, A. Literatura e cultura. In: AGUIAR, F.; VASCONCELOS, G. T. V. Ángel Rama: **Literatura e cultura na América Latina**. Tradução: Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

\_\_\_\_\_ **Transculturación narrativa em América Latina**. México: Siglo, 1982.

RIBEIRO, D. **O processo civilizatório etapas da evolução sócio-cultural estudos de Antropologia da civilização**. São Paulo: Vozes, 1978.

TORERO, J. R.; PIMENTA, M. A. **Terra Papagalli**. Narração para preguiçosos leitores da luxuriosa, irada, soberba, invejável, cobiçada e gulosa história do primeiro rei do Brasil. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

## O INQUÉRITO SOBRE O SACI PERERÊ: UM LOBATO MÚLTIPLO

Data de aceite: 01/10/2020

Data de submissão: 21/07/2020

**Amaya Obata Mouriño de Almeida Prado**  
(UFMS/CPTL)

Três Lagoas – Mato Grosso do Sul  
<http://lattes.cnpq.br/3756909312556799>

**RESUMO:** O “Inquérito sobre o saci” foi uma pesquisa de opinião promovida por Monteiro Lobato (1882-1948) no jornal “Estadinho” entre os dias 27 de janeiro e 06 de março de 1917. No ano seguinte foi lançado o livro *O Saci Pererê*: resultado de um inquérito, apresentando não só os depoimentos, mas também outros textos, imagens e anúncios. Operando a partir da investigação de fontes primárias e de pesquisas bibliográficas, nosso objetivo neste trabalho é apontar a pluralidade de motivações das quais partiu Lobato para compor, nesta sua primeira publicação, um projeto amplo que mescla seus interesses como jornalista, crítico de arte, editor, escritor e publicitário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Monteiro Lobato; Saci Pererê; Inquérito; Folclore; Edição.

**ABSTRACT:** “Inquiry about Saci” was an opinion survey promoted by Monteiro Lobato (1882-1948), published in the newspaper *O Estado de São Paulo* in its evening edition “Estadinho”, between January 27th and March 6th, 1917. It gained greater impact in the following year, with the publication in book format, entitled *O*

*Saci-Perere: results of an inquiry* (1918) with not only opinion texts, but articles, pictures and advertisement. Using literature searches and investigation of primary sources, the aim of this article is to refer Lobato’s plural motivation to set, in his first publication, a large project in which he works as a newspaperman, arts critic, editor, writer and publisher.

**KEYWORDS:** Monteiro Lobato; Saci Pererê; Inquiry; Brazilian folklore; Edition.

### 1 | CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

No início de 1917, Lobato fazia parte de um grupo de intelectuais atuantes na esfera cultural do país, de ideologia marcadamente nacionalista e cuja preocupação era estimular estudos sobre a realidade brasileira com o objetivo de construir uma identidade própria. Os interesses voltavam-se para as questões de cunho local e para a identificação de manifestações culturais próprias. Em São Paulo, o caipira passou a ser o tipo preferido, alçado à categoria de personagem central nas obras de alguns escritores como, por exemplo, em *Os Caboclos* (1920), de Valdomiro Silveira (1873-1941); *Conversas ao pé do fogo* (1921), de Cornélio Pires (1884-1958) ou *Sertão* (1896), de Coelho Neto (1864-1934). Vale lembrar que são desta época os estudos filológicos de Amadeu Amaral (1875-1929), registrados na obra *O dialeto Caipira* (1920).

Outro tema de interesse foi o folclore

e, pelas mãos de Lobato, a figura do Saci Pererê ganhou destaque. Os estudos sobre etnografia eram incipientes e não gozavam de prestígio. Ainda assim, esse contexto não impedia comentários esparsos atestados pelos próprios depoimentos do inquérito lobatiano, quando apontam os nomes de alguns estudiosos que se aventuraram por tais temas. Sem pretensão de exaustividade, citamos alguns: Emilio Goeldi (1859-1917), autor de *As Aves do Brasil* (1894), que dedica um parágrafo à descrição de uma ave com tal nome; General Couto de Magalhães (1836-1898), autor de *O Selvagem* (1876), obra na qual o Saci é descrito como lenda indígena mesclada com superstições cristãs (COUTO DE MAGALHÃES, 1935, p. 170); Melo Moraes Filho (1844-1919), autor de *Festas e tradições populares do Brasil* (1901); Silvio Romero (1851-1914) com *Contos populares do Brasil* (1887); Edmundo Krug (?) que descreve o “Sassi” em uma conferência proferida na Sociedade Científica de São Paulo em 1909 e publicada na *Revista da Sociedade Científica de S. Paulo* (vol. V, jan-ago 1910).

Lobato, que atuava até então como crítico de arte escrevendo artigos em periódicos, propõe, já em 1916, quando publica o texto “A poesia de Ricardo Gonçalves” na *Revista do Brasil*, a substituição de ícones europeus por figuras de nossa tradição folclórica: “Pelos canteiros de grama inglesa há figurinhas de anões germânicos [...] porque tais nibelungices, mudas à nossa alma, e não sacis-pererês, caiporas, mães d’água e mais duendes criados pela imaginação do povo?” (LOBATO, 1916, p. 299). É, portanto, de uma inquietação estética que surge a ideia de explorar mais a fundo a lenda brasileira do Saci Pererê.

A proposta inaugural é uma pesquisa de opinião no jornal *Estadinho*<sup>1</sup>. Em seguida abre um “Concurso de pintura e escultura”, resultante do interesse que o inquérito havia despertado. Como consequência do sucesso destas primeiras ações, o crítico se lança em sua primeira aventura editorial, a publicação de *O Saci Pererê: resultado de um inquérito (OSPRI)*, livro que teve duas edições esgotadas em menos de um ano, com uma tiragem de 7.300 exemplares (Lobato, 1944, p. 371; Cavalheiro, 1955, p. 192). Por fim, o lendário saci entra definitivamente para o imaginário brasileiro quando é editada, em 1921, a obra *O Saci*, dirigida ao público infantil.

Estas ações revelam um Lobato múltiplo, que articula várias ações em torno de um projeto, revelando suas qualidades como jornalista, crítico de arte, editor, escritor e publicitário.

## 2 | NAS PRIMEIRAS PUBLICAÇÕES, O CRÍTICO DE ARTE

Uma das primeiras menções ao duende é feita em um anúncio de *OESP*, a 14 de agosto 1914, que faz o registro de uma peça teatral (barleta) em três atos encenada em

<sup>1</sup> Em 1915, segundo informa o acervo histórico do próprio jornal, “*O Estado* lança a *Edição da Noite* para publicar principalmente notícias da Primeira Guerra, que circulou até 1921 e ficou conhecida como *Estadinho*, um jornal irrequeto e às vezes irreverente, em comparação com o *Estadão*, como era chamada a edição da manhã.” Disponível em: [http://acervo.estadao.com.br/historia-do-grupo/decada\\_1910.shtm](http://acervo.estadao.com.br/historia-do-grupo/decada_1910.shtm)  
Acesso em 18/02/15.

São Paulo, composta por Eduardo Leite e Luís Correia, como indica Lajolo (2014, p. 28). Em seguida a pesquisadora menciona uma carta de Lobato enviada à sua irmã Teca, desde a Fazenda Buquira, em 1915, na qual agradece o envio de uma partitura da música “O Sacy”. A carta refere-se a um “tanguinho” de autoria de Marcelo Tupinambá e José Eloy, cuja letra foi publicada no inquérito do *Estadinho*, em 24/02/1917 e também nas páginas do *Estadão*, com anúncio da venda da partitura em pelo menos dois endereços.

A partir da consulta ao acervo do *Estadinho* e do resgate dos depoimentos, é possível acrescentar a esta lista o artigo “O sacy”, assinado por Lobato, veiculado no dia 24 de janeiro de 1917 e que será publicado mais uma vez apenas, no livro que reúne as contribuições dos leitores no início de 1918 (LOBATO, 2008, p. 31-35). Vejamos alguns fragmentos dos textos:

| Data            | Veículo                  | Título/gênero/referência  | Fragmento do texto  |
|-----------------|--------------------------|---|---|
| 1915            | Cartas escolhidas        | Carta à irmã Teca   | “Recebemos as músicas. O Sacy e as outras. Purezinha agradece a lembrança.”   |
| Set/dez de 1916 | <i>Revista do Brasil</i> | “A poesia de Ricardo Gonçalves” – artigo (LOBATO, 1916, p. 299)                   | “Pelos canteiros de grama inglesa há figurinhas de anões germanicos [...] porque taes nibelungices, mudas á nossa alma, e não <i>sacys-cererês</i> , caiporas, mães d’água e mais duendes creados pela imaginação do povo?”   |
| 06/01/1917      | <i>Estadão</i>           | “A criação do estylo” artigo (LOBATO, 1920, p. 50)                                | “No entanto, para animar os gramados do jardim da Luz, importamos niebelungos alemães, <i>sacys...</i> do Rhenol!”  |
| 10/01/1917      | <i>A Barca de Gleyre</i> | Carta (LOBATO, 1945, p. 344)  | “Minha ideia é de que se trata de um moleque pretinho de uma perna só. [...] segundo ouvi das negras da fazenda de meu pai, é que o <i>saci</i> tem olhos vermelhos, como o dos beberrões; e que faz mais molecagens do que maldades; monta e dispara os cavalos á noite; chupa-lhes o sangue e embaraça-lhes a crina.”   |
| 24/01/1917      | <i>Estadinho</i>         | “O Sacy” – artigo ( <i>ESTADINHO</i> , 592, 24/01/1917, 3:1; LOBATO, 2008, p. 33) | “[...] o <i>Sacy</i> é um molecote daminho, cabrinha malvado, amigo de montar em pêllo nos “alimaes” soltos no pasto, e sugar-lhes o sangue enquanto os pobres bichos se exhaurem em correria desapoderada, ás tontas, loucos de pavor. E que em dias de vento elle passa pinoteando nos remoinhos de poeira. E que nessa ocasião basta lançar no turbilhão um rosario de caiapiá para tel-o captivo e a seu serviço como um criadinho invisivel. |

Os três primeiros apenas citam o saci, mas já sugerem o desejo lobatiano de que este ente mitológico substitua os anõezinhos que decoram jardins brasileiros. O quarto fragmento esboça o primeiro retrato do duende a partir das reminiscências do autor. É então que “se delineiam as linhas gerais do inquérito” e que se “antecipa e resume, no atacado,

aparência, predicados, comportamentos e circulação do saci [...]” (LAJOLO 2014, p. 30). O último, em artigo do *Estadinho*, acrescenta alguns dados à imagem do saci, relativos ao seu comportamento e seu ponto de fragilidade, além de características psicológicas.

A características acrescentadas no último texto parecem ter sido fruto das conversas que resultaram da leitura dos artigos publicados na *Revista do Brasil* e no *Estadão* nos primeiros dias de janeiro. O debate foi tomando vulto e estimulando trocas de informações, o que parece ter resultado em uma caracterização não muito precisa do saci, com indícios de que a pesquisa poderia render mais frutos. A perspectiva do crítico de arte fica bem clara por ocasião da edição do inquérito em livro, quando, nos textos que antecedem os depoimentos, Lobato retoma o teor de seus artigos anteriores acrescentando uma pitada de sarcasmo. Vale a pena a transcrição da anedota, uma vez que, ainda que um pouco extensa e bastante citada, evidencia a contundência da crítica:

Um sujeitinho bilioso, recém-chegado da *selva selvaggia* do Buquirá, em passeio com um amigo pelo Jardim da Luz, parou diante dos anões de gorra, barbaçudos, entrajados à alemã, que por lá quebram a monotonia dos relvados. E disse filosoficamente:

\_ Como berra esta nota nibelúngica neste pastinho de grama, entre jerivás e jiçaras! E como um fato insignificante destes demonstra a nossa profunda covardia estética!

- Querias então ...

- ... que estivesse aqui um saci, por exemplo, um curupira, um papagaio, um macaco, uma preguiça, um tico-tico, um coronel – qualquer bicho enfim que não desafinasse com o ambiente, como desafina esse anão do Reno que treme de frio sob pesadas lãs enquanto os sorveteiros apregoam a dois passos daqui as suas neves açucaradas. (LOBATO, 2008, p. 29)

Este texto reforça a hipótese de que a presença dos anões tem seu fundamento na preocupação com a construção de um projeto estético para o país. A diferença é que, depois do inquérito, estabelecida a identidade do saci, torna-se mais evidente a contradição e polarização entre os anões europeus e os duendes nacionais, entre o francesismo e o nacionalismo. O protesto de Lobato vai progressivamente subindo de tom, aumentando a tensão. As imagens construídas através de expressões como “sujeitinho bilioso”, “berra”, “covardia estética” e “desafinasse” intensificam o tom de protesto.

Outra ação concreta de defesa desse ideal lobatiano foi o Concurso de Pinturas e Esculturas com o tema do Saci, ocorrido em outubro de 1917. O artigo “O Sacy” (LOBATO, 2008, p.34) sugere o aproveitamento do duende como tema para as artes plásticas, ao considerar que: “[...] nenhuma tentativa inda foi feita para fixá-lo na tela ou no barro”. Em outro artigo sobre o assunto, veiculado pelo *Estadão* em 05/02/17, à p. 3, col. 5, lê-se: “O inquérito continua aberto e breve será feito um concurso entre desenhistas e escultores

com prêmios às melhores representações do moleque demoníaco. Entrará ele, assim, definitivamente, para o seio da arte.” Em 03/04/17, (p. 4, col. 7) um artigo anuncia a prorrogação das inscrições do concurso por mais uma semana, listando uma escultura e sete pinturas concorrentes, com indicação de autoria e breves comentários elogiosos. A abertura da exposição foi noticiada em 18/10/17 no *Estadão*. No nº 22 da *RB*, de novembro de 1917, Lobato publicou um artigo no qual analisa detalhadamente o evento e reproduz as imagens de algumas das obras expostas. Outra notícia do jornal diurno, de 02/02/1919, p. 4, col. 5, coluna “Notícias do Interior”, informa que quatro das telas sobre o saci foram expostas numa mostra em Campinas, SP.

### 3 | NO INQUÉRITO, O JORNALISTA

Inquérito ou enquete foram os nomes do método comumente utilizado por jornais e revistas na transição entre os séculos XIX e XX, para investigar as opiniões dos leitores sobre os mais diversos assuntos, entre eles a literatura.

A imprensa passa por significativas transformações, tanto em relação ao modo de produção, com a industrialização e as inovações dos meios de comunicação, como ao conteúdo, cada vez mais diversificado:

Sem perder o caráter opinativo, os jornais passaram a incorporar outros gêneros, como reportagens, entrevistas, crônicas e **inquéritos literários**. Surgiram seções especializadas, dedicadas ao público feminino, esportes, assuntos policiais, lazer, crítica literária. Ao lado das tradicionais caricatura, ilustrações e charge, generalizou-se a utilização da fotografia, que substituiu a lito e a xilogravura.

A publicidade, principal fonte de renda dos periódicos, também modernizou-se. Data dos anos 10 o surgimento das primeiras agências, que não só acabariam substituindo a figura do agenciador individual como seriam responsáveis por alterações marcantes, no que respeita aos recursos, estrutura e linguagem dos anúncios. (DE LUCA, 1999, p.36) (grifo nosso)

Como se depreende destas reflexões, naquele período do entre séculos o inquérito foi um dos novos gêneros incorporados aos jornais e revistas. Apenas a título de exemplo, observa-se que, em carta de 1915 a Rangel, Lobato comenta a participação em uma “enquete sobre Fradique Mendes do Eça” na revista *O Pirralho* (LOBATO, 1944, p.274).

Nesta época Lobato já havia se tornado um “sapo da redação”, como eram chamados os colaboradores do jornal *OESP*, “que compareciam à redação quase todas as noites e lá ficavam até alta madrugada” (AZEVEDO, CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 102). O jornal *Estadão* e a *Revista do Brasil* são seus primeiros campos de atuação. Consciente do alcance dos periódicos, depois de publicar vários artigos polêmicos, lança mão do método do inquérito, justificando sua escolha no prefácio do livro com as seguintes palavras:

Para ventilar uma criação puramente subjetiva como esta do Saci, a forma de inquérito é a mais razoável. Evita que um só sujeito tome conta ao assunto e imponha maçadoramente a sua ideia em estiradas considerações eruditas, [...] Assim, em inquérito, todos falam, o estilo varia, o pitoresco aumenta; e concorrem sobretudo os não-profissionais das letras. (LOBATO, 2008, p.25)

Acreditamos que repousa nesta postura inicial uma das razões da boa vendagem da primeira edição, atestada pelo próprio editor quando informa em carta de 08/07/1918 ao amigo Rangel que está apenas com um quarto da segunda edição (LOBATO, 1944, p. 375). Considerando que o livro foi lançado no início do mesmo ano com uma tiragem de 2.000 exemplares (LOBATO, 1944, p. 371) e que a segunda edição saiu apenas dois meses depois (CAVALHEIRO, 1955, p. 191), é possível comprovar a sua boa aceitação.

A análise dos depoimentos publicados no jornal permitiu identificar o emprego, por parte do editor, de recursos que consideramos como “vestígios do primeiro trabalho de edição”, que se revelam a partir das paráfrases, seja de depoimentos inteiros, seja de fragmentos deles, permitindo supor a existência de um texto anterior - as cartas dos leitores-, “traduzidas” pelo editor para a publicação no jornal. Os momentos parafraseados parecem ser aqueles em que o depoente se alonga em “eruditas considerações”, ou tenta reproduzir fielmente o dialeto caipira, no sentido de facilitar a leitura.

Também foram identificadas, nas entrelinhas dessas paráfrases, outras interferências da voz do editor que dão um toque de ironia e sarcasmo ao texto, como se ele estivesse a comentar o que foi dito pelo depoente a partir de sua própria perspectiva, conversando com o leitor e, em última instância, mediando a leitura dos depoimentos. No jornal, as interferências vão diminuindo a cada número, o que sugere que o ritmo acelerado da publicação do inquérito não permitia que todos os textos passassem por uma apreciação, já que os parágrafos introdutórios com comentários irônicos foram sendo reduzidos com o passar do tempo. Com o intuito de exemplificar estas interferências, apresentamos o quadro a seguir:

| Natureza da interferência | No dep. | Parágrafo de introdução   |
|---------------------------|---------|---|
| Ironia                    | 05      | Da sua impressão em dialecto caipira o sr. Mané das Barroca. Vê –se que o homem nunca foi Mané. É homem da cidade e escovadissimo, mas que sabe apanhar ao vivo o tom dialectal e é observador: [...] |
| Elogios                   | 20      | De Bello Horizonte o sr. Guilherme Lund Netto envia um precioso e erudito depoimento: [...]   |
| Pistas sobre autoria      | 80      | Do velho e conceituado jornalista aposentado – “Luigi Cappalunga”, muito conhecido pelas suas celebres “Cartas do u’Buô Rittiro”, - recebemos a seguinte contribuição[...]                            |
| Opinião                   | 13      | No S. Paulo antigo houve tanto Sacy como pelo sertão. Está aqui o sr. Miguel Milano, legionário em menino, duma famosa “saparia” do Piques, que o documenta: [...]                                    |

Neste sentido, a atuação de Lobato como jornalista e como editor parecem caminhar juntas. Tanto que suas primeiras aventuras como editor de si mesmo reúnem em livro os artigos antes publicados em periódicos, como é o caso de *SPRI* e *Urupês* ambos publicados há 100 anos.

#### 4 | O INQUÉRITO EM LIVRO: ESTREIA DO EDITOR

A primeira menção ao projeto de transformar o inquérito das páginas do *Estadinho* em um livro aparece já no início da enquete, paralelamente à publicação dos depoimentos, no artigo “O Saci”, veiculado pelo *Estadão* no dia 05 de fevereiro de 1917. Tal artigo apareceu impresso pela segunda vez no livro *OSPRI* em 1918, com o título de “Interregno” e pela terceira vez em *Ideias de Jeca Tatu*, sendo mantido nesta obra desde sua primeira edição, em 1919.

Este texto configura-se como um dos primeiros balanços das diligências preliminares da investigação, funcionando como uma espécie de resumo das principais características do assunto investigado, acrescido da indicação de possíveis projetos futuros, que seriam o concurso de pintura e a edição em suporte mais perene.

Lobato aproveita o ensejo e, apoiando-se em dupla perspectiva, ou, para recuperar uma metáfora lobatiana, utilizando-se do “olhar utilitário” sempre acompanhado do “olhar estético” (LOBATO, 1944, p. 217), num lance que revela sua face mais pragmática, termina o artigo fazendo a propaganda do livro que pretende editar, contendo a reunião dos depoimentos. Seria esta a primeira menção pública à iniciativa de edição do inquérito em outro suporte.

Em carta de 10 de maio, Lobato compartilha com o amigo Godofredo Rangel o projeto que se inicia: “Também preparo para o chumbo o ‘Inquérito do Saci’, que fiz no *Estadinho*.” (LOBATO, 1944, p. 350). Quatro meses depois, em 24 de setembro, a ideia retorna: “Para fazer alguma coisa, resolvi tornar-me editor. Começo publicando os contos do Valdomiro Silveira, outros do Agenor e o *Saci-Pererê*.” (LOBATO, 1944, p. 359). Mais dois meses se passam e o projeto se concretiza, sendo anunciado para o correspondente em primeira mão, em carta datada de 04 de novembro: “O Saci está no prelo. Depois, Ricardo! [...] está pronto, isto é, composto; falta só a impressão.” (LOBATO, 1944, p. 366).

Na composição do livro, o aspecto da duplicidade, que contribui para o estabelecimento do caráter contraditório de Lobato, inscreve-se como um dos elementos constitutivos da obra, manifestando-se já na duplicação do suporte – jornal e livro – e atingindo níveis cada vez mais profundos por meio das variadas polarizações sugeridas. É possível identificar, em meio aos textos, oposições como escritor e editor, culto e popular, formal e coloquial, profissional e não profissional (das Letras), realidade e fantasia, urbano e rural, imitação e originalidade, estrangeiro e nacional, nacionalismo e francofilia. Toda a obra é, portanto, permeada pelo caráter duplo, tanto de Lobato quanto de seus textos.



O livro *O Saci Pererê*: resultado de um inquérito, não é simplesmente uma reunião de depoimentos. É um conjunto coeso, que apresenta uma pesquisa, desde sua motivação inicial, a justificativa do método escolhido, a história de sua execução e a reflexão sobre os resultados finais. Tais delimitações definem a estrutura de sua apresentação, que conta com elementos pré e pós textuais, para além dos depoimentos.

Ao levar os depoimentos do jornal para o livro, as interferências se deram, para além das paráfrases (totais ou parciais), pela mobilização dos recursos de acréscimo e de supressão de depoimentos inteiros, trechos deles, ou de parágrafos de apresentação e de conclusão, de autoria tanto do depoente quanto do editor.

As supressões atingiram poesias inteiras, a princípio com a intenção de seguir a orientação de “desliteraturizar” a obra. No entanto, uma leitura mais atenta e a observação de dados de autoria sugerem a existência de outra preocupação, relativa ao respeito pelos direitos autorais. Lobato muitas vezes eliminou os comentários demasiadamente elogiosos, as expressões de apresentação e despedida, assim como as sugestões para outros inquéritos, além de trechos de depoimentos que revelavam posturas muito negativas em relação ao folclore, ou que desprezavam as “crendices populares”, de modo a priorizar as histórias apresentadas pelos depoentes.

Ao transpor os depoimentos do jornal para o livro, Lobato articula dois principais recursos, a polarização e a ironia, transformando-os em fios condutores cuja função é dar coesão ao trabalho. Os comentários irônicos, se no jornal apareciam nas entrelinhas, tímidos, vão ganhando intensidade nas páginas do livro, através da adição de alguns comentários nos parágrafos introdutórios. Entretanto, é nos textos elaborados pelo editor com função de emoldurar os depoimentos que a ironia atinge seu grau máximo, elevada ao nível de elemento constitutivo e estruturante do trabalho.

É por meio do riso sarcástico que se opera a desconstrução de uma ideologia segundo a qual o brasileiro, para ser considerado civilizado, deveria copiar os modelos europeus em tudo, sem levar em conta a inadequação do transplante cultural. Ao rebaixar essa atitude, Lobato eleva o posicionamento contrário, de valorização do que é genuinamente local e caracterizador do povo brasileiro, mesmo que para isso seja necessário eleger o Saci ou o Jeca Tatu como símbolo de brasilidade.

Ironia e polarização andam juntas e são indissolúveis, desde a dedicatória até o epílogo, caracterizando as imagens problematizadoras: culto e inculto, erudito e popular, cidade de campo, estendendo-se a todos os elementos possíveis, tais como vestuário, bebidas, política, paisagens, ambientes. Tais recursos sustentam também a estrutura dos textos que circundam os depoimentos, que vão se construindo como uma narrativa, pela ficcionalização do percurso histórico do livro.

## 5 | PRÓLOGO E EPÍLOGO: EDITOR/AUTOR/NARRADOR/PERSONAGEM

Tal ficcionalização do percurso histórico do livro revela-se uma estratégia interessante. Todo o livro é conduzido por uma voz que ao modo de um narrador apresenta, desde o início, mas sem situar claramente as ações no tempo, a motivação, as discussões, o contexto e o desenrolar dos depoimentos do inquérito. Ela se contrapõe a outra voz trazida para o livro pelo recurso das citações e deste modo vemos o narrador da história do inquérito citando o jornalista que o promoveu. Nas instâncias do prefácio e do posfácio revelam-se mais explicitamente os dois Lobatos: o que escreve o livro e o que escreveu artigos, um dos aspectos da polaridade que parece permear toda a obra.

Este Lobato narrador descreve em poucos parágrafos, com o tempero da ironia, a cena que já vai tomando ares de clássica, na qual o Lobato articulista e crítico de arte, transformado em personagem em *OSPRI*, protesta contra os anões de feições europeias que “enfeitam” o Jardim da Luz, em São Paulo.

As duas vozes se caracterizam por certo distanciamento no início do livro, mas ao final se mostram unidas e coerentes na defesa de um ideal nacionalista, atuando efetivamente para a construção de uma imagem verossímil para o Brasil. Este recurso revela um trabalho de dupla natureza, transitando entre edição e autoria, confundindo os limites que parecem existir, a princípio, mas que afinal se diluem. Destaca-se novamente que Lobato propõe uma dessas vozes como uma instância narrativa, ou seja, identifica-se a presença de um narrador que conta, desde seu ponto de vista, a história do inquérito. É então que vemos o Lobato editor comentar com ironia algumas frases do Lobato articulista, que por sua vez é transformado em personagem passível de crítica, o que resulta na desconstrução de si próprio: “Um sujeitinho bilioso, recém chegado da *selva selvaggia* do Buquira” (LOBATO, 2008, p.29). Além disso, esse narrador seleciona, comenta, critica e unifica a pluralidade de vozes dos depoimentos, resultando no efeito de conduzir e gerenciar a leitura.

## 6 | PARA NÃO BICHAR NAS ESTANTES: O PUBLICITÁRIO

A pesquisa de Lobato parece, a princípio, objetivar apenas a compilação de dados sobre a lenda do saci, consultando a opinião de uma comunidade relativamente extensa, a de leitores do jornal *OESP*. Entretanto, o autor revela desde cedo ter consciência da importância deste periódico e da amplitude de seu alcance em termos de divulgação de informações e opiniões. Em 1915 o número de leitores estimado por ele baseava-se nos seguintes termos:

Escrevendo no *Estado*, consigo um corpo de 80 mil leitores, dada a circulação de 40 mil do jornal e atribuindo a média de 2 leitores por exemplar. Ora, se me introduzir num jornal do Rio de tiragem equivalente, já consigo dobrar o meu eleitorado. Ser lido por 200 mil pessoas é ir gravando o nome - e isso ajuda. [...] Para quem pretende vir com livro, a exposição periódica do nomezinho equivale aos bons anuncios das casas de comercio – e em vez de pagarmos

aos jornais pela publicação dos nossos anúncios, eles nos pagam – ou prometem pagar. (carta a Rangel, em 12/02/1915) (LOBATO, 1944, p. 266)

Nota-se aí o aguçado tino comercial e a consciência da importância da propaganda e promoção do nome ou marca, traços distintivos e base de seu sucesso como editor. Esta postura estende-se ao objeto livro, cujo lançamento foi cercado de uma interessante campanha de divulgação.

Em 28 de novembro de 1917, na edição do *Estadinho*, à última página, de número 8, na quarta coluna, aparece pela primeira vez o seguinte anúncio, cujo tom panfletário se constrói a partir do emprego do superlativo e da menção às ilustrações:



Anúncio de *OSPRI - Estadinho*, 28/11/1917, p. 08, col. 04 (PRADO, 2016, p. 64)

Pouco tempo depois, a 17 de dezembro, é a vez de a edição diurna anunciar o livro, utilizando o mesmo clichê impresso na versão vespertina (*Estadão*, 17/12/1917, p. 11 col. 09):

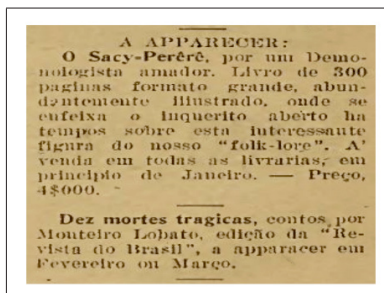


Anúncio *OSPRI* no *Estadão* (PRADO, 2016, p. 65)

As imagens dos clichês do *Estadinho* diferem um pouco daquelas publicadas no *Estadão*, mas o texto é exatamente o mesmo, qualificando o trabalho como “interessantíssimo” e chamando a atenção para a presença de ilustrações e para o valor

dos ilustradores. Sem dúvida configura-se nessas publicações a linguagem de uma campanha publicitária. As edições de 1918, de ambas as versões do jornal, já não trazem mais anúncios do livro e o assunto do inquérito igualmente desaparece.

O periódico *Revista do Brasil*, por sua vez, nas páginas do volume VI, de dezembro de 1917, traz, na seção “Livros Novos” dedicada ao anúncio dos lançamentos editoriais, uma versão ligeiramente diferente daqueles mostrados acima, relativos à primeira edição de *OSPRI* (BIGNOTTO, 2007, p. 196):



Anúncio *OSPRI* - *RB*, dez/1917, vol. VI, no 24, Seção “Livros Novos”, p. 571 (PRADO, 2016, p. 64)

A compilação destes anúncios sugere que Lobato está atento às reações do público e preocupa-se com a recepção. Por outro lado, a divulgação do livro através da publicação de anúncios configura uma estratégia que vai colaborar para a consolidação do sucesso do editor ao longo de sua carreira.

Além de cuidar da divulgação de *OSPRI*, outro recurso a chamar a atenção no livro é a série de anúncios de estabelecimentos comerciais estrategicamente inseridos em suas primeiras e últimas páginas. Elaborados por Voltolino, todos eles trazem a imagem do saci como garoto propaganda. Vê-se, portanto, que Lobato procura incorporar as técnicas do *marketing* ao universo editorial.

A postura lobatiana diante do “negócio dos livros”, por ele próprio considerado como empreendimento comercial de um “negociante matriculado” (LOBATO, 1944, p. 366), configurou-se como traço distintivo e marcante em sua atuação como editor, desde seu primeiro trabalho.

Este recurso mercadológico evidencia que o editor não apenas organiza e compõe a obra por uma perspectiva estética, mas assegura-se de que ela tenha, sob o aspecto utilitário, penetração junto a um público o mais amplo possível, de tal modo que “corra o país”, sem “bichar nas estantes”, roído pelas traças (LOBATO, 2008, p. 368).

## 7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto do “Inquérito sobre o Saci” revela-se como um manifesto, uma proposta de atuação estética, na qual Lobato mobiliza todos os recursos que tem à disposição, multiplicando-se ao acionar variadas habilidades. Ao longo de sua execução podemos identificar atuações do intelectual, do crítico de arte, do jornalista, do editor, do publicitário e também de um curioso personagem, ironicamente rebaixado pelo narrador. Forjado com a ferramenta da ironia e com acréscimo de ácido fórmico à tinta, o inquérito reveste-se de um tom combativo e então Lobato se impõe de modo a escandalizar e assim chamar a atenção para si, com o objetivo de se fazer conhecido, em clara atitude de autopromoção.

Levar a sério o Saci, uma lenda desprezada pelos intelectuais da época do inquérito e até por muitos depoentes, considerada como simples credence e superstição é uma atitude irreverente e de resistência contra a imitação de modelos, contra a falta de dicção própria, ainda que o resultado fosse uma arte com sotaque caipira. A irreverência, a zombaria e a gaiatice, do mesmo modo que a pesquisa das origens, dos dados folclóricos, são características presentes em *OSPRI* que sugerem jogo lúdico e proposta temática ao sabor das vanguardas do início do século XX.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, C. L. et al. **Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia**. São Paulo: Editora SENAC – São Paulo, 1997.

BIGNOTTO, Cilza Carla. **Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)**. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007. 422fl.

CAVALHEIRO, Edgard. **Monteiro Lobato: vida e obra**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955. v.1.

DE LUCA, Tania Regina. **A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação**. São Paulo: Editora UNESP, 1999. - (Prismas).

LAJOLO, M. P. (org). **Monteiro Lobato, livro a livro**. Obra adulta. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

LOBATO, J. B. M. **A Barca de Gleyre**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

LOBATO, J. B. M. A poesia de Ricardo Gonçalves. In: **Revista do Brasil**, ano I, vol. III, setembro a dezembro de 1916. p. 298, 299.

LOBATO, J. B. M. **O Sacy Perêrê: Resultado de um inquérito**. São Paulo: Globo, 2008.

PRADO, Amaya O. M. de A. **O inquérito sobre o Saci: no jornal e no livro, o trabalho de edição de Monteiro Lobato**. Tese. (Doutorado em Estudos Literários) Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2016. 215 f.

# CAPÍTULO 11

## ENTRE LIVRO E TELA: A AVENTURA DO HERÓI NA LITERATURA DE RECEPÇÃO INFANTIL

Data de aceite: 01/10/2020

Data de submissão: 06/07/2020

### Maria Zilda da Cunha

Universidade do Minho, Portugal; (USP-2002);  
PUC/SP (1997);  
Orcid:0000-0003-0102-4445.

### Maria Auxiliadora Fontana Baseio

(UNISA/FRS)  
Universidade do Minho, Portugal  
(USP-2007);  
Orcid: 0000-0003-3474-9434.

**RESUMO:** Os heróis exercem grande fascínio para crianças e jovens, porque, incontestavelmente, reverberam o desejo humano de superar situações-limites. Ao reunir sentimento e ação, seu destino é o ritual iniciático – que se traduz como aventura. Essas imagens arquetípicas tomam feições singulares de acordo com a cultura e o contexto em que se inserem e, pela força do imaginário, são capazes de circular em diferentes linguagens, códigos e suportes. Este trabalho analisa, com os instrumentais dos estudos comparados, a obra *Kiriku e a feiticeira*, de Michel Ocelot, em suas expressões em livro e filme.

**PALAVRAS - CHAVE:** herói; Imaginário; literatura de recepção infantil; estudos comparados de literatura; *Kiriku e a feiticeira*

### BOOK AND SCREEN: THE HERO'S ADVENTURE IN LITERATURE FOR CHILDREN

**ABSTRACT:** Heroes exert a great fascination for children and young people because they undeniably reverberate the human desire to overcome limit situations. Considering feeling and action, their destiny is the initiation ritual - which can be translated as adventure. These archetypal images take on singular features according to the culture and context in which they are inserted and, by the force of the imaginary, they can circulate in different languages, codes and supports. This work analyses *Kiriku e a feiticeira*, the book and the film, by Michel Ocelot's, taking into account the instruments of comparative studies.

**KEYWORDS:** hero; imaginary; literature for children; comparative studies; *Kiriku e a feiticeira*

### INTRODUÇÃO

Sabemos que a cultura se constitui pela interação dos homens e de suas manifestações em códigos e linguagens. Temas, motivos, imagens, figuras, transitam entre diferentes sistemas sociais, culturais, estéticos, nos diversos espaços e tempos, sendo permanentemente relidos e ressignificados.

Uma das figuras que se desloca nas diversas culturas humanas é o herói, no qual se projetam ideais, valores, fundamentos da existência. Desde o semideus da antiguidade grega aos pós-modernos heróis urbanos, as figuras históricas-culturais desse arquétipo

apresentam-se plurais. Essa imagem arquetípica revela-se em múltiplas faces, há heróis míticos, épicos, romanescos, picarescos, assim como há anti-heróis e super-heróis que problematizam a condição humana e, por isso, exercem grande fascínio.

Importa-nos, nesta investigação, perscrutar as formas de conformação dessa figura arquetípica, bem como sua ação iniciática, a aventura, em diferentes sistemas de signos. Para tanto, analisaremos a obra *Kiriku e a feiticeira*, de Michel Ocelot, em suas expressões artísticas na forma de livro e filme. Nosso percurso metodológico pauta-se nos estudos comparados de literatura, que nos permitem análises críticas, a fim de compreender fenômenos culturais e artísticos. Essa possibilidade interpretativa advoga a favor da autonomia e da especificidade de cada arte, salvaguardando seu respectivo valor dentro do campo semiótico em que se corporificam. Assim, consideramos que está em jogo a função estética no sentido de que uma obra traduz criativamente a outra para com ela criar ressonância, não para completá-la ou para contemplá-la como superior.

Em geral, as adaptações são realizadas da literatura para o cinema. No caso em questão, *Kiriku e a feiticeira* (*kirikou et la sorcière*), trata-se de um desenho animado adaptado para livro. A animação tem como diretor Michel Ocelot, com trilha assinada pelo músico senegalês Youssou N'Dour, foi produzida em 1998 e venceu, em 1999, o Grande Prêmio do Festival Internacional de Annecy, chegando ao Brasil em 2002. Em 2016, Michel Ocelot adapta para livro.

## 1 | O HERÓI E A AVENTURA

À medida que um herói emerge nas produções artísticas, ele nos convida a revisitar sua antiga natureza – sua forma arquetípica, que, no entender de Jung, mostra-se como

[...] certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens (que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente, são herdados biologicamente) enquanto expressão concentrada de energia psíquica, atualizada em objeto. (JUNG apud MELETÍNSKI, 1984, p. 20)

Para o referido autor, os arquétipos traduzem acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior e representam etapas do processo de individuação. Jung discute a questão do herói, mostrando que símbolos se originam de uma necessidade psicológica e assumem formas que perpassam as sociedades. Ao tratar do nascimento do herói, assinala que, como figura humana, ele é uma das formas de representação da libido (e por extensão do espírito) de grande pregnância simbólica, daí que sirva de matriz prototípica de muitos mitos, lendas e epopeias. Fundador e transgressor, mediador entre lei e contra-lei, ele instaura a ordem humana pela ruptura com a ordem divina, daí sua liminaridade entre dois mundos: o dos vivos e o dos mortos, o dos civilizados e o dos selvagens. Neste sentido, o herói mítico constitui modelo exemplar para outros tipos heroicos.

Na visão de Gilbert Durand (1984, p.202 -215), o herói é visto também como um arquétipo, sua figura é um mitologema universal, representa uma constante do imaginário coletivo inscrito no Regime Diurno das estruturas antropológicas do imaginário. Nesse sentido, contrapõe-se o herói ao monstro sendo o primeiro considerado arquétipo nas estruturas presididas pelo *schème* verbal da separação.

Habitante do inconsciente coletivo e do imaginário humano, esse arquétipo é um catalisador de esperança, capaz de pôr em curso a possibilidade de vida diante e contra o mundo da morte, podendo, em seu dinamismo, fazer aperfeiçoar nossa condição no mundo. É inegável que exerce grande fascínio em todos os lugares e tempos, porque traz uma aspiração humana universal: o desejo de superar situações-limite, por isso, seu destino é a aventura, na qual se inscreve o ritual iniciático.

O herói é aquele que se lança ao que advém (*aduenire*, a(d)ventura), disponibilizando-se para o outro. Ao lançar-se à busca de algo perdido, do invisível, do elã vital ou espiritual, favorecerá a transformação de si, de outros, do mundo.

Campbell (1997, p.36) apresenta o “percurso padrão da aventura mitológica do herói” como “separação – iniciação – retorno”. O herói afasta-se de seu mundo habitual, passa por uma iniciação e retorna enriquecido e vitorioso trazendo benefícios ao reintegrar-se à sociedade de onde partiu.

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 1997, p. 36).

Para o referido autor, “o âmbito de ação do herói não é o transcendente, mas o aqui e o agora, na esfera do tempo, o âmbito do bem e do mal [...]” (CAMPBELL,1990, p.69), podendo realizar dois tipos de proeza: uma física, “em que pratica um ato de coragem, durante a batalha, ou salva uma vida”, e uma espiritual, “na qual o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem. (CAMPBELL,1990, p.131)

É dessa jornada imaginária, presente tanto no livro, quanto no filme, que trataremos primeiramente neste artigo. Para isso, a narrativa em livro nos facilitará a transcrição das cenas.

### 1.1 A partida do herói: Kiriku e o chamado para a aventura

Kiriku nasce em uma aldeia africana, em uma casa simples, dentro de um contexto de vida familiar. Logo, toma conhecimento de sua vocação e do chamado para a aventura:

- Mãe, me ajuda a nascer! [...]

- Uma criança que fala na barriga da sua mãe sabe nascer sozinha.[...]



- Uma criança que nasce sozinha se lava sozinha.

Kiriku salta em uma bacia e respinga água alegremente ao redor.

- Não esbanje água. Karaba, a feiticeira, secou nossa fonte. Ela devorou seu pai e todos os homens da aldeia. Só restou seu tio. Ele está no caminho dos flamboyants, indo combater a feiticeira.

- Então, eu devo ir ajudá-lo. - grita Kiriku. (OCELOT,2016, p.5).

Enuncia-se o motivo para a aventura, que, de acordo com Campbell (1990, p.131), “começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte em uma série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida”.

O pequeno sai da sua zona de conforto ao lado da mãe para aventurar -se ao combate do mal. Apresenta-se ao tio, que não aceita a ajuda pelo fato de o menino ser muito pequeno, mas, quando percebe, o garotinho está escondido embaixo de um chapéu que corre ao seu lado. Em seguida, os dois se deparam com Karaba, a feiticeira, ativa e convencida, solicitando o chapéu mágico onde se escondia Kiriku, em troca de acabar com os males que ela fazia à aldeia. Mas o menino foge com o chapéu. Karaba se enfurece e manda seus guardiões para saquear o ouro da aldeia e vive criando armadilhas para prejudicar as pessoas do lugar. Kiriku sempre fica alerta para as ciladas, avisa os companheiros, entretanto nunca é ouvido, tampouco reconhecido. Mesmo assim, salva-os sempre, em nenhum momento, recusa o chamado, sujeitando-se, para isso, a todo tipo de provação.

Ao sofrer junto aos seus a falta de água, o pequeno decide ir em busca do segredo da fonte enfeitada. Nessa parte do percurso, vivencia uma iniciação, ao que Campbell designou de “passagem pelo primeiro limiar” (CAMPBELL,1997, p.82-91), seguida da grande iniciação, simbolizada pelo encontro com o “monstro nojento e todo inchado” e o enfrentamento dessa difícil situação.

## **1.2 A iniciação do herói: o caminho de provas**

No trajeto iniciatório, o personagem passa por espaços misteriosos e perigosos, sendo auxiliado por agentes benignos, vai sofrendo provações de natureza e de intensidade diversa. Experimenta a iniciação de várias formas: a “passagem pelo primeiro limiar” e a “passagem para o reino da noite”, simbolizados pelo encontro com o Monstro na caverna. Em seguida, a “passagem pelo limiar do retorno” (CAMPBELL, 1997, p.213 -225).

Kiriku encontra o guardião do limiar, ou seja, aquele que guarda a passagem, depara-se com um monstro, que se esconde dentro de uma caverna.

ele rasteja, bate, geme e acaba chegando numa enorme caverna. Um monstro nojento e todo inchado aparece diante dele. [...] Kiriku sai, pega um ferro em brasa e retorna correndo. Ele crava o ferro na barriga do monstro! A besta inflada de água explode como um maremoto, inundando a caverna. Kiriku é levado pela onda da maré, ele se choca com as paredes e se afoga. (OCELOT,2016, p.19)

O menino enfrenta e vence o monstro da caverna, levando água para a aldeia, entretanto sofre uma quase morte física e renasce. “O ventre da baleia, ou a passagem para o reino da noite”, segundo Campbell (1997, p. 91 -94), ocorre do seguinte modo: “A ideia de que a passagem do limiar mágico é uma travessia para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu” (CAMPBELL, 2007, p.91). Penetra no ventre da baleia, como sucedâneo do ventre materno, para nascer de novo. Em primeiro momento, ele se autoaniquila para seguidamente renascer, o que significa sempre um “ato de concentração e de renovação da vida” (CAMPBELL, 1997, p.93).

A água está de volta! A alegria da aldeia dura pouco. Na fonte, flutua um corpo sem vida do valente Kiriku. Sua mãe o toma em seus braços, o aperta contra seu peito e começa a cantar baixinho. Os aldeões, inclinados sobre a criança, também cantam suavemente. É então que uma pequena tosse interrompe a cantoria. Kiriku está vivo!

-Eu venci! – fala Kiriku, com uma voz fraca.

- Ele venceu! – gritam todos da aldeia.

Todos dançam e cantam com alegria. (OCELOT,2016, p.20)

Ressalta-se, na passagem acima, a caverna, a escuridão, a água e o monstro, como elementos que reforçam o cenário iniciático do regime noturno da imagem, tipificados pelas estruturas místicas e dominados pelos “schèmes” verbais descer, possuir e penetrar (DURAND, 1984, p. 308, 310 e 313).

O renascimento de Kiriku, neste primeiro limiar, foi físico, uma vez que estava afogado. Ainda assim, ele trouxe libertação do mal para a aldeia:

Kiriku é pequeno, mas ele pode muito!

Kiriku não é grande, mas ele é valente!

Kiriku nos libertou de quem nos enfeitiçou! OCELOT,2016, p.21)

Entretanto, isso não lhe bastou, ele queria perscrutar a causa do mal. Ao perguntar à mãe, obtém a informação de que somente o sábio na montanha, seu avô, poderia lhe

dar uma resposta, mas teria que enfrentar mais obstáculos, atravessar para o outro lado e, para isso, deveria passar pelo controle de Karaba. A mãe o auxilia na passagem, oferece o punhal do pai de Kiriku e o pequeno “mergulha nas profundezas da terra”, avança num labirinto de galerias e vai cavando em direção ao domínio do sábio da montanha. Ele sobe, desce, perde-se, enfrenta um gambá, salva os filhotes de esquilo e vai desbravando corajosamente a terra, até respirar aliviado do outro lado, onde, com astúcia, consegue voar nas costas de um pássaro até um ponto da montanha, depois enfrenta um javali e, novamente, com sua inteligência e ousadia, este o leva ao Grande Cupinzeiro, já domínio do velho da Montanha, seu avô.

O culminar da iniciação de Kiriku não se deu com o encontro com a deusa (CAMPBELL, 1997, p. 111 -120), o que acontece “quando todas as barreiras e ogros foram vencidos”, mas com o avô, figura de relevância quando se trata de sabedoria para a cultura africana.

Assim, as provações iniciáticas ajudaram a preparar a sua lenta transformação. Com o avô, aprende o sentido do mal de Karaba. O velho explica que ela é malvada porque colocaram um espinho envenenado em sua coluna. Diz o menino, destemidamente: “- Eu arrancarei o espinho das costas de Karaba ou morrerei.” (OCELOT,2016, p.34)

Kiriku faz um plano de tirar Karaba de seu domínio e, para isso, deve roubar-lhe o ouro. Cava um túnel, com seu punhal, debaixo do cesto que contém as joias, e as retira. Karaba enfurece e ameaça matar o menino. Ele se embrenha na floresta e, embaixo da Grande Árvore, coloca as joias. Ela ali se ajoelha para procurar, e o menino, escondido em cima da árvore, vê o espinho, lança-se sobre suas costas e retira-o com os dentes. A feiticeira grita tão alto que assusta todos da floresta, da savana e da aldeia. Depois de um largo silêncio, tudo renasce na natureza, pássaros cantam, árvores desabrocham flores.

Para redimir-se e mostrar sua gratidão ao menino, Karaba pergunta o que poderia fazer. Ele sugere casar-se. Mas ela retruca dizendo que ele ainda é pequeno. Então, o menino sugere um beijo, que se consuma, e depois disso, magicamente, ele cresce e se torna um grande guerreiro. Mediante a “passagem pelo limiar do retorno”, faz o seu regresso à vida metamorfoseado num outro, ainda que ele mesmo.

### 1.3 O retorno de Kiriku

As sucessivas iniciações descritas prefiguravam a transformação de Kiriku “num rapaz como todos os outros”. Na sua condição de herói de caráter mitológico, embora circunscrito em um conto, sai voluntariamente de sua aldeia em direção ao limiar da aventura. Ali encontra o Monstro, uma presença sombria que guarda a passagem. Enfrenta-o destemidamente e o vence com seu punhal.

Continua sua aventura além do limiar, enfrentando forças adversas, algumas o ameaçam fortemente, outras o auxiliam. Kiriku nasce pelo menos duas vezes: a primeira

fisicamente; a segunda espiritualmente. E nessa última etapa, o retorno se prefigura. No limiar de retorno, o herói reemerge do reino do terror (retorno, ressurreição). A força que ele traz consigo restaura o mundo. O ponto alto da narrativa dá-se com a sua transformação em rapaz, com o casamento com a feiticeira e com o retorno à aldeia. O mal não foi apenas vencido, mas sua raiz tornou-se conhecida, consciente. Eis a recompensa.

Para Junito Brandão (1997, p. 15), herói, de héros, remete àquele que guarda, o guardião, o defensor, o que nasceu para servir. Kiriku atende à sua vocação. Com coragem, astúcia e ousadia, embora pequeno fisicamente, realiza a aventura, grande jornada espiritual. Como todo herói mítico, faz a experiência iniciática como busca de libertação. Para isso, enfrenta provas, obstáculos e retorna enriquecido beneficiando toda a aldeia.

A partir de agora a aldeia está reunida. Mães, filhos, esposas, maridos e crianças correm e se abraçam ao redor do lindo casal: Kiriku e Karaba. Isso é a paz...

(OCELOT,2016, p.50)

Um tanto pequeno, mas de ideal grandioso, Kiriku busca compreender, na raiz, a história de seu povo, por isso consegue libertá-lo.

Esse percurso arquetípico nomeado por Campbell como Jornada do herói constitui-se como patrimônio mítico-simbólico que engendra o imaginário como forma de representação do homem em sua condição. Nessa perspectiva, a aventura - essa imagem matricial simbolizadora da maturação humana em face da transitoriedade dos fenômenos - comporta a dinâmica das transformações internas pelas quais o ser humano passa em suas experiências.

De acordo com Wunemburger (s.d, p.31), “se um sujeito não pudesse referir um conteúdo simbólico à sua experiência do mundo, à vida humana, a imagem permaneceria fechada, ininteligível, à semelhança de um código do qual não saberíamos a chave.”

Tanto no livro, quanto na animação, a matéria narrativa, de natureza arquetipal, organiza-se sob os efeitos estéticos do maravilhoso, resgatado com forte qualidade de sentimento, de maneira a evocar um pacto esperançoso com o inexorável. Cada campo semiótico - no caso a literatura e o cinema - reinventa esse conteúdo imaginário de uma forma singular, de acordo com seus códigos e linguagens específicos, o que será analisado a seguir.

## **2 | O MOVIMENTO TRADUTOR: DA VOZ À TELA, DA TELA AO LIVRO**

Como afirma Zumthor, em *Escritura e Nomadismo* (2005, p.48), “somos seres de narrativa, tanto quanto de linguagem”. Cada sociedade faz emergir maneiras diversas de narrar e a matéria narrativa migra por diversos suportes, hibridizando códigos e linguagens.

Eu gostaria de enfatizar o fato de que, dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inúmeras formas de arte.

(ZUMTHOR 2005, p. 61)

A arte narrativa sempre foi indissociável da voz, “essa força física que temos em nós, que suporta nossa linguagem “ (ZUMTHOR 2005, p.53). Por meio da voz que narra, cria-se a cultura e um imaginário que sustenta as várias formas de arte.

Para Walter Benjamin (1994), “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. No entanto, modifica-se, no tempo, essa arte de contar. Ainda que o narrador tradicional não realize a performance em razão das modificações por que passaram as sociedades, surgiram novos modos de narrar que se interpõem às experiências humanas, providenciando outros meios de produção de linguagem, propiciando novos diálogos entre mídias e artes, nova consciência de linguagem. Fato que, ao fim e ao cabo, expressa a capacidade humana de criação, revelando uma constante busca por modos diversos de expressão e pela recriação semiótica.

Tendo passado a infância na Guiné, local em que a cultura é basicamente oral (com o convívio de muitas línguas), Ocelot viveu muito de perto a experiência da narrativa, cuja movência é garantida pela transmissão basicamente oral. Conheceu a lenda de Kiriku com a qual dialogou em suas criações artísticas, seja no livro, seja no filme.

Como cineasta, roteirista, Ocelot recorre a uma linguagem altamente híbrida e intersemiótica – a cinematográfica - para recontar a lenda de Kiriku. Na verdade, escolhe a arte da animação – (animar - dar vida a algo, uma espécie de sopro de vida no universo cinematográfico). Conforme sabemos, o cinema é uma arte do movimento, o autor empresta o corpo à performance e o verbo além da sua função simbólica da informação, tem uma realização sonora icônica e performativa, na modulação da voz. No âmbito da recepção, o espectador fílmico, de certo modo, torna-se um ouvinte.

O cinema, ao aliar à temporalidade da narração fílmica a performance corporal, a voz, a imagem, faz-se como uma técnica de sutura, um suporte que engendra um imaginário significativo capaz de trazer à cena, de forma singular, a representação do narrar e do material narrado. No caso de *Kiriku*, diferentemente das recentes técnicas tridimensionais computadorizadas, tal efeito é obtido por meio da técnica bidimensional, pela qual utilizam-se cores chapadas, traços vetoriais e a repetição de gráficos compostos de imagens planas e de pouca profundidade. Para se chegar ao engenhoso e expressivo resultado dessa arte, foram realizados aproximadamente duzentos mil desenhos - as imagens e a sequência narrativa são tratadas com precisão e detalhes.

Com efeito, vale considerar algumas escolhas desse realizador para a produção do

longa-metragem, que revelam a pesquisa, atenção e deferência para com o lugar de onde vem a história. Para a execução da trilha sonora, - assinada por Youssou N'Dour, músico senegalês - foram utilizados instrumentos tradicionais da África, como balafon, ritti, cora, xalam, tokho, sabaar e o belon para as canções. As vozes dos personagens foram feitas por um elenco de atores do Oeste Africano e estudantes locais. A dublagem em inglês, também dirigida por Ocelot, foi realizada na África do Sul. Além disso, convirá sublinhar a entonação, a proposição do ritmo que engendra o gesto vocal, para as pausas e perceber a ressonância da voz de África (de língua oficial francesa ou portuguesa, mas singularizada pela convivência de outras línguas locais e realmente faladas pelo povo em seu cotidiano).

*Kiruku e a feiticeira* é uma co-produção. Criada em um estúdio francês, recebe animação nos estúdios Rija Films na Letônia e Studio na Hungria, seus cenários são realizados pelos animadores do estúdio Tiramisu, em Luxemburgo, a pintura digital e a composição foram feitas na Bélgica e vozes e música gravadas no Senegal. Com essa multiplicidade de operadores e refinamento de técnicas é que vem à tela esse filme protagonizado pelo minúsculo Kiriku. De fato, a narrativa em questão faz reverberar o percurso do herói, como vimos, entretanto, importa assinalar: a força física que suporta a linguagem - a voz que narra, nessa animação-, vai na contramão do imperativo e do ritmo frenético das animações contemporâneas. Narrada num ritmo lento, encenada por figuras estilizadas, mulheres negras com seios à mostra, Kiriku, criança cuja força se concentra em sua inteligência e astúcia, não esconde seu órgão sexual; nota-se o cuidado com a lógica que ordena a sequência narrativa com elementos e articuladores que acenam para a naturalidade do contexto em que os eventos (mesmo com figurações de violência e sexualidade) se dinamizam. Há um compósito de linguagens e de estratégias narrativas sofisticadas que levam a obra a ultrapassar o endereçamento a um público infantil, desafiando outras faixas etárias e experiências de vida diversas, engendrando de forma lúdica e reflexiva a beleza e complexidade da cultura africana.

Sabe-se que a versão fílmica da lenda precedeu a impressa, não é abusivo dizer que a animação de Ocelot corrobora as palavras de Deleuze (1990, p.87) quando diz: “O cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo”. Convirá sublinhar o fato de que o cinema, como arte de fixar e reproduzir imagens que suscitam impressão de movimento, regenera a vocação narrativa do humano em contar e ouvir histórias, apresentando encadeamento de eventos que se sucedem no tempo e no espaço e dando visibilidade à transformação.

Se advogarmos a tese de que a narrativa é uma estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade, somos levados a acolher a hipótese de que, enquanto a narrativa literária torna-se potente em sugerir esse mundo sensível por meio de imagens conceituais e formas linguísticas, a narrativa fílmica prima por mostrá-lo por meio de imagens perceptuais. Em ambos os casos, trata-se de uma manifestação de sentido de determinada apreensão da realidade, uma forma de conhecimento.

Ao nos atermos ao fenômeno narrativo relacionado à versão livresca da mesma obra, somos levados a acatar um olhar atento para o entrecruzamento de duas perspectivas: *diegética* - para a qual narrar é um discurso essencialmente verbal e a *mimética* - que considera a narração como o ato de “dar a ver” o que acontece, não necessária ou exclusivamente, por via verbal.

Nessa linha de raciocínio, importa reter como o leitor é introduzido nas páginas da história - mais como um visualizador – um espectador de cores e examinador de letras. No livro, as cores ficaram mais vivas. As imagens são de grande beleza e iluminadas, o tempo e o espaço são tecidos pelas cores e formas. O verbal confere uma dinâmica muito expressiva ao compor a pauta dos diálogos entre os protagonistas, na mesma proporção em que faz uma exploração do potencial descritivo das cenas – agora plasmadas nas páginas do códex. Aliando-se às imagens, o verbo roteiriza, dá temporalidade aos eventos e às ações. O ritmo da narrativa ganha nova mobilidade – a que requer do leitor o virar de páginas – o tempo da leitura - o examinar como o texto imagético e o verbal dialogam.

Nessa ordem de ideias, torna-se legítimo defender a importância de se perscrutar operações de linguagem que buscam traduzir eventos narrativos - para outros suportes ou mídias. Para Júlio Plaza (1987, p. 98), “a operação de linguagem de um meio para outro implica consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar de mera reprodução para a produção”.

Lembrando Walter Benjamin (1994), em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios; pelos mestres, para a difusão das obras, e, finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. A reprodução técnica da obra de arte, em contraste, representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, em saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a reproduzibilidade técnica, um discurso se tornou comum: perde-se a artesanaria e a memória. No entanto, a animação que ora focamos se tece exatamente desses elementos.

### 3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as diversas searas artísticas, deslocam-se imagens e transitam arquétipos. O imaginário põe em circulação essas redes simbólicas, sinalizando valores, identidades, elementos que tornam ou podem tornar expressiva uma cultura ou um sistema social.

A forma de materializar cada arte difere pela linguagem, pelos códigos, pelo suporte, entretanto o espírito fabulador, herdeiro de um sonho coletivo, revela-se uno, guardando vínculo com a experiência humana.

A história de tradição oral recebe novo sopro de vida por via da animação

cinematográfica, aporta no livro ilustrado de literatura infantil e juvenil contemporânea, corroborando a ideia de que o nomadismo da voz se faz por meio da memória e de linguagens.

A recriação da figura do herói, cara a diversas sociedades e culturas, realiza-se por suportes e mídias diversos, do artesanal ao tecnológico, guardando o engenho fabulador, próprio da humanidade e reverenciando o sonho e o desafio que guia a aventura humana – o de superar situações-limites.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, F.A. BAPTISTA, F. P. (Org.). *Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, s.d.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1)

BRANDÃO, J.S. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro, Petrópolis. Vozes, 1997.

CAMPBELL, Joseph, et Bill Moyers. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

\_\_\_\_\_. *O herói de mil faces*. Trad. Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1964.

MELETÍNSKI, E.M. *Os arquétipos literários*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

OCELOT, M. *Kiriku e a feiticeira*. Rio de Janeiro: Viajante do tempo, 2016.

OCELOT, Michel. *Kiriku e a feiticeira* (kirikou et la sorcière, França/ Bélgica/Luxemburgo, 1998). 74 minutos.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.



Data de aceite: 01/10/2020

Data de submissão: 06/07/2020

### Valdiney Valente Lobato de Castro

Bolsista do Programa Pesquisa Produtividade  
da ESTÁCIO AMAPÁ  
<http://lattes.cnpq.br/3689026168473632>

**RESUMO:** Enquanto lugar de memória, o arquivo conserva informações que servem de indícios para os pesquisadores repensarem as verdades estabelecidas. Essa concepção de arquivo embasada principalmente em Ricouer (2007), Le Goff (1984), Nora (1993), Foucault (2007) e Derrida (2001) pode nortear os estudiosos da circulação literária que ao mergulhar nas fontes primárias têm feito descobertas significativas para a construção do cenário em que as condições da leitura e da literatura se desenvolviam em nosso país, redesenhando a compreensão da formação não só do cânone, como também do próprio conceito de texto literário. A pesquisa realizada nos jornais cariocas da segunda metade do século XIX revelou diversas notícias sobre os frequentadores dos espaços de leitura mostrando um número expressivo de leitores, sendo as belas letras o assunto de maior interesse em quase todos os anúncios. Se por um lado isso revela o quanto a literatura era bem aceita pela sociedade oitocentista, por outro demonstra que o número de leitores da época não era tão reduzido como comumente se supõe.

**PALAVRAS - CHAVE:** jornais; arquivo; leitura;

século XIX;

### READINGS AND READERS IN THE EIGHTEEN CARIOCA

**ABSTRACT:** As a place of memory, the archive preserves information that serves as evidence for researchers to rethink the established truths. This conception of archive based mainly on Ricouer (2007), Le Goff (1984), Nora (1993), Foucault (2007) and Derrida (2001) can guide scholars of literary circulation who, by diving into primary sources, have made significant discoveries for the construction of the scenario in which the conditions of reading and literature developed in our country, redrawing the understanding of the formation not only of the canon, but also of the very concept of literary text. The research carried out in the newspapers of Rio de Janeiro in the second half of the 19th century revealed several news about the regulars of reading spaces, showing an expressive number of readers, with beautiful letters being the subject of most interest in almost all advertisements. If, on the one hand, this reveals how well literature was accepted by 19th century society, on the other hand it shows that the number of readers at the time was not as small as is commonly supposed.

**KEYWORDS:** newspapers; archive; reading; XIX century;

### 11 SOBRE O ARQUIVO E A PESQUISA LITERÁRIA

Os estudos literários têm reproduzido dados influenciados pelas primeiras histórias literárias escritas nos idos do século XIX que

ajudaram a entronizar alguns autores e obscurecer outros, a construir uma sistematização cronológica dos períodos literários, e ainda a propor uma definição de literatura. Muitas dessas concepções construíram impressões, alimentaram debates e resultaram em críticas que por anos conduziram o olhar do estudioso para autores e textos legitimados por essa herança.

No entanto, a ida aos arquivos para a pesquisa em fontes primárias pode não apenas ajudar a repensar essas concepções como também compreender como elas foram construídas, podendo ainda revelar dados importantes sobre o cenário sociocultural em que nossa literatura foi gerada. Para tanto o conceito de arquivo precisa ser estendido para além do acúmulo de materiais preservados, mas sim como instalação de recordações, onde se encontram documentos diversos para preservar a memória coletiva.

É óbvio que a escassez do material arquivado representa apenas uma fragmentação, por isso é apenas vestígio do que existiu no passado, que podem servir de indícios para as interpretações dos pesquisadores, pois são relíquias por serem elementos residuais de histórias passadas. Paul Ricouer em sua obra *A memória, a história e o esquecimento* afirma que como o arquivo pode ser lido e consultado, ele serve como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente se tem distinguido do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental (2007, p. 177). A aproximação dos termos vestígios, indícios, relíquias e rastros caracterizam os fragmentos residuais que se tem do passado, o que mais uma vez reforça a concepção de incompletude que todo arquivo, de qualquer forma, será.

Pode-se com isso criar um abismo entre o que o autor do documento quis dizer, as imagens que o documento representa e a leitura que os historiadores farão dele. Daí a necessidade de ampliar a compreensão do termo arquivo, sendo não apenas como um depósito de vestígios, mas também como um lugar de memória. Exatamente por isso que Jacques Le Goff (1984) relaciona os documentos a monumentos, visto serem heranças do passado, que carregam marcas da memória coletiva de um povo. Assim, ampliando o termo, os arquivos deixam de ser apenas um armazém de vestígios do passado para estarem atrelados ao conceito de memória; daí não ser entendido o arquivo apenas como um museu, mas sim como algo que perpassa pela subjetividade daquele que tenta desvendá-lo. São dados do esforço da sociedade que consciente ou inconscientemente guardam imagens, registros, indícios, vestígios, rastros (para usar os diferentes termos aqui mencionados) dos papéis sociais que eram (ou são) desenvolvidos. A recordação de muitos fatos do passado não existe mais, por isso é preciso de lugares de memória para manter a lembrança do que se acredita que já não existe, a fim de bloquear o esquecimento. Pierra Nora assim se refere ao tratar dos lugares de memória:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque

essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumados guardados nada mais faz do que levar a incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco a necessidade de construí-los. (NORA, 1993, p. 25)

Além de relacionar o arquivo ao esquecimento, mostrando que as memórias não são espontâneas, isto é, surgem de uma organização, de uma lembrança, a citação trata ainda das minorias, ao afirmar que na consulta aos arquivos é possível construir a memória dessas classes mesmo nas fontes guardadas para preservar as recordações das elites. Se os arquivos então são indícios para se repensar *as verdades de todos os lugares de memórias*, as fontes primárias da literatura como jornais, manuscritos, contratos e correspondências podem ajudar a refazer o caminho que levou a constituição de nossa literatura para, assim, não só repensar o cânone, como também compreender como se construiu a crítica e a história literária brasileiras.

No entanto, é preciso atentar que os arquivos não guardam uma verdade absoluta. Sobre isso, Foucault pondera:

Não entendo por esse termo a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida; não entendo tampouco, as instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se ter lembrança e manter a disposição. Trata-se antes e, ao contrário, do que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas seguindo o jogo das circunstâncias, que não sejam simplesmente a sinalização, no nível das performances verbais, do que se pôde desenrolar na ordem do espírito ou na ordem das coisas; mas que tenham aparecido graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo, que em lugar de serem figuras adventícias e como que inseridas um pouco ao acaso, em processos mudos, nasçam segundo regularidades específicas, em suma, que se há coisas ditas – e somente estas –, não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz (FOUCAULT, 2007, p. 54)

Para Foucault o arquivo está caracteriza-se pela ideia da discursividade: está marcado pelas escolhas daquele que seleciona, são discursos organizados. Ele rejeita tanto a concepção de arquivo como “soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida quanto à compreensão de: instituições que em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se ter lembrança e manter a livre disposição”. Com isso, o filósofo francês não apenas desmitifica o endeusamento que se tem atribuído aos arquivos de modo geral, como se opõe à própria ideia de arquivo

como um lugar de autoridade e legitimidade, visto ser necessário investigar então quem selecionou os documentos, que ideologias eles representam e quais as negam, com que intuito eles foram arquivados, entre outras indagações.

A imersão no arquivo possibilita o derruir daquilo que a ciência erigiu, pondo a inteligência em alerta, mostrando a fraqueza de toda metodologia geral ou definição teórica prévia.

A concepção de que o arquivo guarda uma desconfiança perpassa também pela obra de Derrida que se opõe a compreensão do arquivo como um museu, lugar de guardar o que está esquecido, um artefato estático e fixo. Essa percepção considera como uma massa documental fixa e congelada baseada apenas no passado, sem que o presente e o futuro sejam pensados. Isso é o que integra a maior parte das instituições hoje: a preocupação apenas com o excesso de matéria, de material, de documentos e objetos. O filósofo francês Jacques Derrida é contra a ideia de conservatório, o que denomina de “mal de arquivo”. Ele se baseou na concepção de Freud em que memória é um traço, um arquivo, uma escritura, que para o psicanalista está associado a um estado de culpa. Derrida (2001) repensou esse conceito construindo uma relação entre a ideia de mal-estar e o arquivo, criando a partir daí, a concepção de mal de arquivo.

Esses lugares de memórias geram quase sempre o mal do arquivo: em que os documentos são tratados com um endeusamento, repletos de verdade e autoridade. É necessário – e Foucault mostra exatamente essa necessidade de tratar os documentos não como verdades absolutas, mas resultados de um processo discursivo – a presentificação da memória, a subjetividade, a reflexão.

Com essa desconfiança, os pesquisadores da circulação literária, ao se deter nas fontes primárias, têm se preocupado em investigar o suporte onde os textos literários foram originalmente publicados, por isso na análise dos periódicos oitocentistas, por exemplo, há vários trabalhos sobre Paula Brito e Garnier, editores da época, traçando uma trajetória das edições por ele organizadas, a fim de investigar a razão por que escolheram determinadas publicações e como eram feitas. Além disso, a ideologia do suporte, a periodicidade, o número de assinantes e as províncias em que essas folhas circulavam possibilitam desenhar um perfil dos leitores da época.

Na tentativa de traçar um perfil da leitura e dos leitores do século XIX, os pesquisadores tem se voltado às folhas públicas e buscado indícios dessas memórias e com isso têm encontrado significativo material capaz de fazer repensar as verdades apresentadas pelas histórias literárias.

## **2 | AS NOTÍCIAS SOBRE OS ESPAÇOS DE LEITURA EM JORNAIS CARIOCAS OITOCENTISTAS**

Quando se buscam informações sobre a sociedade letrada do século XIX, os dados

encontrados quase sempre a assinalam como reduzida e de pouca instrução, apesar desse século ser considerado determinante para a nossa independência literária. Essa negativa caracterização ganha ainda mais força quando se observam os dados colhidos no primeiro recenseamento geral do império realizado em 1872 e divulgado em 1876, que alarmou a população: dentre os 274.972 habitantes da cidade do Rio de Janeiro, apenas 99.485 sabiam ler e escrever, o que representa 63,8% de analfabetos. Já os dados censitários de 1890 sugerem um aumento: de 522.651 habitantes, 270.330 são alfabetizados, o percentual de analfabetismo reduziu para 48,3%.

Esses dados causaram tanto espanto na população que os principais jornais da Corte divulgaram o resultado. Dias depois, muitos artigos foram publicados em diferentes periódicos revelando a indignação de diversos representantes da sociedade carioca.

O jornal *A Imprensa Industrial*, em 25 de junho de 1877, assim se manifestou:

Quem compra livros é porque precisa deles, quem deles precisa é quem sabe ler, e os que sabem ler são poucos.

Não é questão para se submeter a preceitos da ciência econômica; resolve-se pela estatística geral do Império.

Em poucas palavras diz-se tudo:

Não sabemos ler:

A alma enluta-se perante esta triste verdade, as faces coram de vergonha, mas a realidade é essa. (*A Imprensa Industrial*, 1877, pp 761-4)

No entanto, Maria Arisnete Câmara de Moraes (1996) afirma que:

181.583 mil habitantes ficavam de fora nesse levantamento uma vez que o grau de instrução dessas pessoas não constava dos quadros gerais. E constata-se também que, tanto no censo de 1870 quanto no de 1890, a população não foi discriminada por idade relativamente ao grau de instrução. (MORAIS, 1996, p. 38)

É muito provável que muitos habitantes tenham ficado fora do censo, até porque o longo tempo gasto na coleta das informações não conseguia alcançar o fluxo intenso de movimentação na capital, tendo o cais como principal porto de entrada para novos habitantes e as ferrovias como meio para o deslocamento às demais cidades. Essa movimentação na capital fluminense ocorria com a intensa chegada de imigrantes: alemães e italianos proliferavam no porto enquanto as estradas de ferro traziam estudantes das mais distantes províncias do país.

Além disso, o recenseamento não contabilizou os instruídos fora do ambiente escolar e a educação informal, feita no espaço doméstico pela família ou por uma preceptora era

uma prática muito comum na época. Como não havia legislação adequada, ordinariamente pessoas mais instruídas abriam espaços para ensinar as lições primárias, daí anúncios, como o apresentado abaixo, extraído do *Jornal do Comércio* de 1º de janeiro de 1860 eram recorrentes nos periódicos da época:



*Jornal do Comércio*, 1º. 01.1860

Anúncios como esse abundam nos jornais cariocas oitocentistas revelando o quanto a leitura era tema de interesse para a sociedade da época.

Se esses argumentos sugerem que o número de leitores era maior do que o apresentado pelos dados censitários, é possível questionar a verdade - para lembrar a citação de Pierre Nora (1993) – do arquivo institucional. Obviamente com isso desautoriza-se e deslegitima-se o valor do arquivo e passa-se ao processo de desentronizar o endeusamento atribuído a essas informações, conforme sugeriu Foucault (2007). Nesse processo outros documentos devem ser investigados para colher indícios do percurso dos leitores do século XIX. Os periódicos adéquam-se perfeitamente a essa proposta por apresentarem notícias dos visitantes dos espaços de leitura.

Abaixo, há dois anúncios divulgando os números de freqüentadores da Biblioteca Nacional, ambos colhidos no *Diário de Notícias*:

Durante os doze dias em que funcionou no mez de dezembro proximo passado, foi a Bibliotheca Nacional frequentada por 721 leitores, que consultaram 963 obras, sendo: em bellas-lettas, 326; historia e geographia, 130; sciencias mathematicas, 158; sciencias naturaes, 20; sciencias medicas, 35; sciencias juridicas, 57; sciencias sociaes, 55; theologia, 2; philosophia, 9; artes, 44; relatorios, 18; almanachs, 1; jornaes e revistas, 108.  
 Escriptas: em portuguez, 679; francez, 25; latim 6; allemão 1; italiano, 3; hespanhol 24; grego, 2.

*Diário de Notícias*, 09.10.1886.

Durante o trimestre findo foi a secção de impressos da Bibliotheca Nacional frequentada por 4.223 leitores, que consultaram 4.977 obras: sendo em bellas-lettas 1.063, jornaes e revistas 1.022, mathematicas 711, sciencias naturaes 669, sciencias medicas 507, historia e geographia 620, annaes e relatorios 150, sciencias juridicas 145, artes 87, almanaks 83, philosophia 51, theologia 21, biographia 18; escriptas em portuguez 2.829, francez 1.857, italiano 102, latim 101, inglez 81, hespanhol 2 e tupy 2.  
 A secção de estampas teve 31 consultas e a de manuscritos 25.

*Diário de Notícias*, 02.02.1893.

O anúncio de 1886 apresenta os dados do trimestre de julho a setembro: as 4.223 pessoas que desfrutaram do acervo consultaram 4.977 obras, sendo 1.063 destinadas às belas letras. Já na notícia de 1893, referente a apenas doze dias de dezembro, a Biblioteca Nacional recebeu 721 leitores que consultaram 963 obras, sendo 326 de belas letras. Interessante destacar ainda o domínio que havia de outros idiomas, fruto tanto da chegada de imigrantes, o que justifica a procura por obras em alemão e em italiano, quanto da formação escolar da sociedade da época. Vale acrescentar que no Colégio D. Pedro II, fundado em 1837, havia entre as disciplinas do currículo, o estudo do grego, como revelou a pesquisa de Roberto Acízelo apresentada no livro *O Império da Eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista* (1999).

A Biblioteca Nacional começou o seu acervo com os livros que vieram na viagem da corte portuguesa e por um tempo demorou a fazer renovação no material disponível aos leitores, o que afastava os frequentadores. Outro problema era o horário para a visitação: funcionava apenas das 9 às 14 horas, período inconveniente para a maior parte da clientela que apenas após o trabalho tinha tempo disponível. Outro fator ruim era o público a que se destinava: somente podiam visitar pessoas pertencentes à elite cultural da época, como mostra o trecho de Nelson Schapochnik (2008), ao caracterizar os frequentadores do ambiente:

Seu acervo era um tesouro polivalente composto por manuscritos, incunábulo e livros das mais distintas ordens do saber. Além do livre acesso ao estabelecimento a instituição disponibilizava papel e tinta para os frequentadores. O público prefigurado pelos administradores deveria ser composto por eruditos e sábios. Lamentavelmente, as práticas efetivas dos leitores que a frequentavam permitem constatar o grau de idealização formulado pelo bibliotecário (SCHAPOCHNIK, 2008, p. 161)

No entanto, no final do século, época das duas notícias, a Biblioteca Nacional já vinha fazendo atualização no acervo, o que pode ter despertado o interesse do público, como se percebe pelo número de visitantes.



O interesse pela leitura das belas letras não transparece apenas nas notícias da Biblioteca Nacional. Abaixo, na divulgação dos leitores da Biblioteca do Exército e da Biblioteca da Marinha, a literatura também é o assunto preferido:

Durante a 2ª quinzena do mez de dezembro do anno findo e a 1ª do mez de janeiro ultimo foi a Bibliotheca da Marinha frequentada por 471 pessoas, sendo 167 visitantes do musen e 304 leitores, que consultaram 330 obras, sobre : bellas lettras 66, mathematicas 26, sciencias naturaes 19, philosophia 16, marinha, 12, bellas-artes 10, arte militar 6, astronomia 4, jurisprudencia 3, geographia 2 e historia universal 2.

Foram igualmente consultadas 164 jornaes e revistas scientificas, litterarias e artisticas, sendo nr lingua portugueza 162, franceza 86, ingleza 40, italiana 3, hespanhola 16 e allemão 3.

*Diário de Notícias*, 08.07.1888

A bibliotheca do exercito, durante 21 dias e 21 noites do mez de Maio findo, foi frequentada por 341 leitores, sendo 144 officiaes, 92 praças do pret e 105 paisanos, que consultaram 172 obras, a saber : sciencias philosophicas 7, physicas e naturaes 8, mathematicas 12, historia e geographia 9, arte militar 23, dictionarios e encyclopedias 11, linguistica 14, legislação e administração 19 e litteratura em geral 69 ; nas linguas : portugueza 109, franceza 43, hespanhola 4 e ingleza 16.

Foram igualmente consultados 169 revistas e jornaes scientificos, litterarios e artisticos, mappas e estampas nacionaes e estrangeiros.

*Diário de Notícias*, 02.02.1893

Os 341 leitores da biblioteca do exército consultaram 172 obras, sendo 69 de literatura. Já na biblioteca da marinha, os 304 leitores examinaram 330 livros, sendo 66 de belas letras. Nos dois casos, a literatura novamente é o assunto mais procurado e é importante destacar que na biblioteca do exército a maior parte dos leitores são os oficiais, o que mostra como a literatura não era interesse apenas das mulheres desocupadas e dos jovens estudantes, como geralmente se supõe. Além disso, esse arquivo funciona em tempo integral, facilitando a leitura para os oficiais que estivessem de serviço. Relevante ainda perceber a qualidade do acervo disponível: livros, jornais e revistas em vários idiomas e de diversos assuntos podiam ser consultados pelos oficiais.

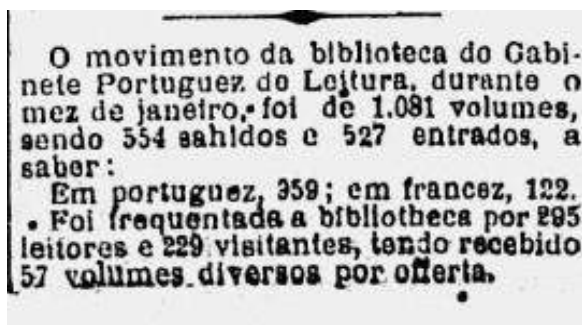
Abaixo, um anúncio retirado do *Diário de Notícias* revela a quantidade de visitantes da Biblioteca Municipal

Durante os 26 dias uteis do mez proximo findo foi a bibliotheca municipal frequentada por 1.020 leitores, que consultaram 1.117 obras, sendo 800 leitores durante o dia e 220 durante a noite, sobre : theologia, 20 ; jurisprudencia, 230 ; sciencias e artes, 290 ; bellas-lettras, 199 ; historia, geographia, viagens, etc., 188 ; jornaes, revistas, mappas, encyclopedias, etc., 250 ; Nas linguas : portugueza, 650 ; franceza, 350 ; italiana, 50 ; hespanhola, 34 ; latina, 30 ; ingleza, 22 ; allemã, 38 ; grega, 2.

*Diário de Notícias*, 02.02.1893.



Nos 26 dias úteis de janeiro, a biblioteca foi visitada por 1.020 leitores que consultaram 1.117 obras, sendo 199 de belas letras. O grande diferencial da Biblioteca Municipal é o horário de funcionamento: o expediente noturno atrai um número significativo de visitantes. Diferente da Biblioteca Nacional, a Municipal oferece acervos mais atualizados, o que explica o interesse por assuntos científicos e jurídicos, provavelmente devido a capital fluminense receber uma grande quantidade de jovens estudantes vindos de outras partes do país, mas independente do assunto, o interesse pela leitura é evidente. Além das bibliotecas, outro espaço procurado pela população era o Gabinete de Leitura, como se nota no anúncio abaixo, extraído também do *Diário de Notícias*:



O movimento da biblioteca do Gabinete Portuguez de Leitura, durante o mez de janeiro, foi de 1.081 volumes, sendo 554 sahidos e 527 entrados, a saber:  
Em portuguez, 359; em francez, 122.  
Foi frequentada a bibbliotheca por 295 leitores e 229 visitantes, tendo recebido 57 volumes diversos por offeria.

*Diário de Notícias*, 02.02.1893

Os gabinetes de leitura eram espaços que dispunham de livros tanto para ser lidos em salas individuais quanto para empréstimos e no anúncio há uma movimentação de mais de mil volumes em apenas um mês. Nelson Schapochnik (1999) estudou a implantação e a composição do acervo de alguns espaços destinados à leitura no Rio de Janeiro no século XIX, no período entre 1844 e 1861, e revela a existência de oito gabinetes contendo livros de assuntos variados, o que atraía um público diversificado, oriundo de diferentes classes sociais, revelando, com isso, a inserção de um novo contingente de leitores, no cenário da leitura na capital fluminense.

Se os gabinetes e as bibliotecas proliferavam na cidade, o mesmo acontece com as livrarias. Segundo Laurence Hallewell (1995) existiam apenas duas livrarias em 1808 e em 1816 já havia doze. Em 1870, havia cerca de trinta e em 1890, quarenta e cinco. Obviamente que o termo “livraria” para designar os primeiros locais de venda é muito generosa, porque o livro é apenas um dos artigos que são vendidos, visto que junto com ele, na maior parte das vezes, são comercializados chapéus, charutos, bengalas, louças finas, tecidos, entre outras variedades, mas no final do século as livrarias localizadas quase todas na famosa Rua do Ouvidor eram locais freqüentados pela elite cultural da época.

### 3 I PARA (DES) ARQUIVAR O ASSUNTO

Vários outros espaços de leitura se desenvolveram na capital fluminense nesse período, resultado de uma sociedade em ascensão que paulatinamente se libertava dos domínios portugueses e trilhava seu próprio caminho, embebedando-se das influências de outras metrópoles europeias que chegavam a todos os instantes e se imiscuíam em uma terra ávida por novidades estrangeiras.

Com a leitura não era diferente, a busca por livros de vários assuntos e de idiomas diferentes desarquivam a imagem já consagrada de um público leitor leigo e ao se considerar que os dados apresentados nas imagens colhidas no jornal referem-se a apenas algumas bibliotecas e um gabinete de leitura, quando, efetivamente, existiam muitos outros ambientes, a concepção de um número modesto de leitores também precisa ser repensada.

Mesmo os registros oficiais minimizando a quantidade de leitores, é preciso, então, desconfiar dos arquivos tanto pela quantidade de visitantes a freqüentar os espaços de leitura como vimos quanto pelo crescente número de periódicos rotativos na cidade, tema cada vez mais investigado pelos estudiosos da circulação literária, que ao analisar as fontes primárias tem contribuído para reconstruir nosso passado literário.

#### REFERÊNCIAS

DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro: 1870-1970.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 7. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil: sua história**. São Paulo: T. A Queiroz, Edusp, 1985

LE GOFF, Jacques. Memória. In: ROMANO, Ruggiero (dir.) **Enciclopédia Einaudi**. Porto, Imprensa Nacional, v. I, 11-50, 1984

MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. **Leituras Femininas no Século XIX (1850- 1900)**. (Tese de Doutorado) Campinas: UNICAMP, 1996.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

RICOUER, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007

SCHAPOCHNIK, Nelson. **Os jardins das delícias: gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na corte imperial**. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 1999.

SOUSA, Roberto Acízelo de. **O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

*Data de aceite: 01/10/2020*

*Data de submissão: 06/07/2020*

### **Jefferson Silva do Rego**

IFG - Campus Formosa, Formosa, Goiás.

Currículo Lattes: [http://lattes.cnpq.](http://lattes.cnpq.br/1331303807620759)

[br/1331303807620759](http://lattes.cnpq.br/1331303807620759)

### **Larissa Leal Neves**

IF Goiano - Campus Posse, Posse, Goiás.

Currículo Lattes: [http://lattes.cnpq.](http://lattes.cnpq.br/8852233133845243)

[br/8852233133845243](http://lattes.cnpq.br/8852233133845243)

**RESUMO:** No Brasil, muitas são as pesquisas acadêmicas que apontam para a precariedade do ensino de literatura na educação básica. A partir de alguns textos de Antonio Candido, pretende-se discutir seu pensamento no que diz respeito ao ensino de literatura em geral, e, particularmente, ao ensino de poesia, no âmbito da educação básica brasileira. Especificamente, tem-se a intenção de avaliar se as contribuições de Candido nesta seara ainda podem ser pertinentes na contemporaneidade, seja por aqueles que precisam ensinar literatura nas escolas brasileiras, seja por aqueles que almejam se profissionalizar como estudiosos da literatura (críticos e pesquisadores acadêmicos).

**PALAVRAS-CHAVE:** Ensino de literatura; Antonio Candido; Ensino de poesia; Humanização.

### ANTONIO CANDIDO AND THE TEACHING OF LITERATURE

**ABSTRACT:** In Brazil, there are many academic researches that point to the precariousness of teaching literature in basic education. From some texts by Antonio Candido, It is intended to discuss his thinking with regard to the teaching of literature in general, and particularly the teaching of poetry, in the context of Brazilian basic education. Specifically, it is intended to evaluate whether Candido's contributions can still be relevant in contemporary times, either by those who need to teach literature in Brazilian schools, or by those who wish to become professional literature scholars (critics and academic researchers).

**KEYWORDS:** Teaching literature; Antonio Candido; Teaching poetry; Humanization.

### 1 | INTRODUÇÃO

Sabe-se que a obra de Antonio Candido é de grande importância no debate acerca do processo formativo brasileiro, tanto no que tange ao horizonte de constituição da nação, quanto aos aspectos culturais e literários de seu tempo. Desse modo, em consonância com Pilati; Borges (2017), pode-se afirmar que Antonio Candido, enquanto crítico literário, pensador social e militante político, é um dos mais importantes pensadores brasileiros do século XX.

Sendo assim, primeiramente, busca-se apresentar e discutir como Candido percebeu a apreciação estética do fenômeno literário e,

num segundo momento, mas não menos importante, intenta-se discutir como ele entendeu a importância dessa apreciação na educação básica brasileira. Desse modo, tem-se a pretensão de compreender se Candido contribuiu e, sobretudo, se ele ainda pode contribuir na contemporaneidade, no que diz respeito aos desafios teórico-metodológicos enfrentados pela escolarização da literatura.

## 21 CANDIDO E A APRECIÇÃO DO FENÔMENO LITERÁRIO

Para os profissionais da literatura (críticos e ou pesquisadores acadêmicos), a obra de Antonio Candido ainda é útil? Pode-se afirmar que, não obstante a necessidade de atualização em alguns pontos, sua crítica permanece vigente, não somente por ser uma referência do pensamento brasileiro do século XX, mas, sobretudo, porque ainda pode ser vista como um exemplo exitoso (o que não quer dizer perfeito) de abordagem dialética da obra literária.

Aliás, em “A literatura e a formação do homem” (1972), o próprio Candido menciona a complexidade desse tipo abordagem, ao tratar ligeiramente dos conceitos de função e estrutura da obra literária. A função seria o papel que a obra desempenharia na sociedade. Este conceito não estava tanto em voga, pois as correntes mais modernas se preocupavam mais com o conceito de estrutura. Para Candido, os estruturalistas achavam que era possível conhecer a história ou a estrutura, mas não a história e a estrutura. A dizer, os estruturalistas achavam que é possível conhecer a estrutura ou a função da obra literária, porque ambos os enfoques são necessariamente exclusivos. Mas, quanto a esta questão, Candido argumenta:

Que incompatibilidade metodológica poderia existir entre o estudo da estrutura e o estudo da função social? O primeiro pode ser comparativamente mais estático do que o segundo, que evocaria certas noções em cadeia, de cunho mais dinâmico, como: atuação, processo, sucessão, história. Evocaria a ideia de pertinência e de adequação à finalidade; e daí bastaria um passo para chegar à ideia de valor, posta entre parênteses pelas tendências estruturalistas” (1972, p.81).

Já “O direito à literatura” (2011), Candido convoca os exemplos de Castro Alves e Bernardo Guimarães. Os dois escreveram obras com conteúdo defendendo a abolição da escravidão. Mas, no passar do tempo, a obra de Castro Alves ganhou muito mais valor do que a obra de Bernardo Guimarães. Isso aconteceu, evidentemente, pela capacidade e pelo talento de o poeta elaborar, em termos esteticamente válidos, os pontos de vista humanitários e políticos. Enfim, para Candido, a eficácia humana é função da eficácia estética, e, portanto, o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, isto é, a capacidade de criar formas pertinentes (CANDIDO, 2011, p. 184).

Candido lembra ainda que não se pode pensar que a obra literária útil é apenas

aquela obra perfeita. Um movimento literário é constituído por textos de alta qualidade e textos de qualidade modesta, formando, no conjunto, uma massa de significados que influi em nosso conhecimento e em nossos sentimentos. Em síntese, para Candido, tanto no caso da literatura messiânica e idealista dos românticos, quanto no caso da literatura realista, na qual a crítica assume o cunho de verdadeira investigação orientada da sociedade, estamos em face de exemplos de literatura empenhada numa tarefa ligada aos direitos humanos.

Em suma, no Brasil, o crítico relembra que isso foi claro em alguns momentos do Naturalismo, mas ganhou força real, sobretudo, no decênio de 1930, quando o homem do povo, com todos os seus problemas, passou a primeiro plano da cena literária.

### **3 | CANDIDO E OS DOCENTES DE LITERATURA NA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA**

Quanto à educação básica brasileira contemporânea, Candido ainda pode ser relevante? Ora, acredita-se que, para fundamentar qualquer posicionamento teórico, metodológico e político sobre o ensino de literatura na educação básica brasileira, profissionais da educação em geral e, particularmente, os professores de línguas e literatura precisam ter um conhecimento mais consistente sobre o tema.

A bem da verdade, mesmo que não se tenha, previamente, uma reflexão sobre os objetos, métodos e fins do ensino de alguma disciplina, toda prática docente deveria derivar, inexoravelmente, de tais posicionamentos. A dizer, independentemente da disciplina, para ensinar na escola, o professor precisaria estar consciente dos fundamentos de sua prática docente, isto é, ele precisaria saber sobre o quê, o como e o para quê ensinar aquilo que ensina.

Então, surgem 02 questões importantes: 01) os professores brasileiros de línguas e literatura, na atualidade, sabem os fundamentos do ensino de literatura? 02) Na contemporaneidade, a leitura de Candido pode ajudar a responder sobre o porquê do ensino de literatura na educação básica brasileira?

Com o passar dos tempos, esquece-se. Mas os seres humanos não nascem seres humanos. A humanidade é, sem sombra de dúvidas, uma construção social e histórica. Assim sendo, vários pensadores defenderam que a literatura é muito importante porque ela ajuda na tarefa de melhorar os seres humanos, em vários e variados sentidos. Logo, ela precisaria estar presente, pelo menos, na educação básica das pessoas.

Entre tais pensadores, estão Aristóteles e Lukács. Cada um a seu modo, eles disseram que, no contato com a literatura, os jovens podem ser educados ética e esteticamente. Sendo mais específico, eles acreditavam que a apreciação da literatura consiste em atividades que humanizam, porque contemplam, além da cognição e da racionalidade, outros elementos formativos igualmente importantes, como a sociabilidade, a afetividade, a criticidade, sem falar no conseqüente enriquecimento linguístico.

Desse modo, em sua obra, *Candido* tratou algumas vezes da relação entre literatura e formação humana. Em um texto que ficou conhecido, “A literatura e a formação do homem” (1972), o crítico tratou da função humanizadora da literatura, isto é, da capacidade que a literatura tem de confirmar a humanidade nos seres humanos. Logo, a leitura literária não consistiria apenas em uma prática que deve ser imposta aos jovens em uma determinada fase de desenvolvimento escolar; antes, ela deveria consistir numa atividade que lhes circunda durante toda a existência. Pois, se é pela leitura da palavra escrita que, não raro, as pessoas se posicionam e se socializam no mundo, é pela leitura da palavra escrita artisticamente que elas podem potencializar sua formação, ora porque a literatura lhes auxilia a conhecer o mundo circundante, ora porque ela lhes ajuda a se conhecerem melhor.

Nesse sentido, para *Candido*, a fruição da literatura se baseia numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares de sobrevivência:

A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal, cujas formas mais humildes e espontâneas de satisfação talvez sejam coisas como a anedota, a adivinha, o trocadilho, o rifão. Em nível complexo surgem as narrativas populares, os cantos folclóricos, as lendas, os mitos. No nosso ciclo de civilização, tudo isso culminou de certo modo nas formas impressas, divulgadas pelo livro, o folheto, o jornal, a revista: poema, conto, romance, narrativa romanceada.” (1972, p.83).

Em seguida, *Candido* se coloca uma questão que interessa aos docentes de línguas e literatura na contemporaneidade: a literatura tem mesmo uma função formativa de tipo educacional? E ele mesmo responde que sua função educativa é muito mais complexa do que pressupõe alguns pontos de vista cerrados e simplistas. A própria ação que exerce nas camadas profundas afasta a noção convencional de uma atividade educativa delimitada, porque dirigida segundo os requisitos das normas vigentes.

Em resumo, para *Candido*, a literatura pode formar, mas não, necessariamente, em consonância com as pedagogias oficiais em voga, que, não raro, costumam vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa; o Verdadeiro, o Bom, e o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Então, longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica, a literatura age com o impacto indiscriminado da própria vida. A dizer, a literatura educa, mas educa como o faz a vida:

Paradoxos, portanto, de todo lado, mostrando o conflito entre a ideia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela

não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (1972, p.85).

Ora, como Candido assevera que a literatura é o sonho acordado das civilizações, logo, ele ratifica que talvez não haja equilíbrio social sem a literatura, da mesma forma que “não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono” (p.177). Nesse sentido, a literatura pode ter a importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional (educação familiar, grupal ou escolar).

Em outras palavras, para Candido, a literatura não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isso significa dizer que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo às convenções. Antes, esse papel está norteado pela força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Nas mãos dos alunos, o livro literário pode ser fator de perturbação e mesmo de risco: “No âmbito da instrução escolar o livro chega a gerar conflitos, porque o seu efeito transcende as normas estabelecidas”. (2011, p.178).

Em outro texto seu, que se tornou clássico, “O direito à literatura” (2011), ele trata especificamente da relação entre Literatura e Direitos Humanos. De um ângulo, a literatura corresponderia a uma necessidade universal que deve ser satisfeita, sob pena de mutilar a personalidade, visto que, pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão de mundo, ela nos organiza e nos liberta do caos. Portanto, ela nos humaniza. Negar a fruição da literatura seria, então, mutilar a nossa humanidade. De outro ângulo, a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual.

Nesse sentido, em nossa sociedade, haveria fruição de literatura segundo as classes sociais, na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de apreciar Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para este homem, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades, segundo Candido, são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras ditas eruditas. Nessa passagem, Candido ainda explana:

Para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens. Em princípio, só numa sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras, e neste domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à leitura. Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo a fruição da literatura se

estratifica de maneira abrupta e alienante". (CANDIDO: p. 189).

Por conseguinte, na perspectiva de Candido, fica evidente que, utopia à parte, quanto mais igualitária for a sociedade, e quanto mais lazer proporcionar aos cidadãos, maior deverá ser a difusão humanizadora das obras literárias, e, portanto, a possibilidade de contribuírem para o amadurecimento/melhoramento dos seres humanos em vários sentidos.

O Fausto, Dom Quixote, Os Lusíadas e Machado de Assis podem ser fruídos em todos os níveis e seriam fatores inestimáveis de afinamento pessoal, se a nossa sociedade iníqua não segregasse as camadas, impedindo a difusão dos produtos culturais ditos eruditos; confinando o povo a apenas uma parte da cultura, chamada popular. A este respeito, o Brasil se distingue pela alta taxa de iniquidade, pois, temos, de um lado, os mais altos níveis de instrução e de cultura erudita, e, de outro, a massa numericamente predominante de espoliados, sem acesso aos diversos bens culturais, e, aliás, desprovida não raro dos bens materiais necessários à sobrevivência.

Portanto, a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis da cultura. A distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se, do ponto de vista cultural, a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores. Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável. (CANDIDO:2011, p.193).

Seguindo sua argumentação, Candido chega a um ponto mais complexo: além das funções mencionadas (satisfazer a necessidade universal de fantasia do ser humano e contribuir para a formação de sua personalidade), a literatura teria também uma função de conhecimento do mundo e do ser?

Ora, muitas correntes estéticas, inclusive as de aspiração marxista, entendem que a literatura é, sobretudo, uma forma de conhecimento, mais do que uma forma de expressão e uma construção de objetos semiologicamente autônomos. Sabemos que as três coisas são verdadeiras; mas o problema, ainda, é determinar qual o aspecto dominante e mais característico da produção literária.

No intuito de lançar luz a tal questão, Candido assevera que a função da literatura está ligada à complexidade de sua natureza. Isso explicaria, inclusive, o seu papel contraditório, mas humanizador, talvez humanizador porque contraditório. Desse modo, analisando o fenômeno literário, pode-se distinguir pelo menos três faces: 1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; 2) ela é uma forma de expressão, isto é, ela manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e dos grupos; e, 03) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.

Dessa maneira, pensa-se, em geral, que a literatura atua sobre nós devido ao



terceiro aspecto, isto é, pensa-se que ela nos impacta porque nos transmite uma espécie de conhecimento, que resulta em aprendizado, como se ela fosse um tipo de instrução. Todavia, a questão não é tão simples assim. Os efeitos da apreciação estética da obra literária são devidos à atuação simultânea dos três aspectos. Mas, cumpre repetir, a maneira pela qual a mensagem é construída é o aspecto, senão mais importante, com certeza crucial, porque é o fator que decide se uma comunicação é literária ou não.

Então, para Candido, toda obra literária é inicialmente uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção. A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples (como a quadrinha e o provérbio) que sintetizam experiências e as reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental. Logo, a mensagem é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura o seu efeito.

Em suma, Candido soube discorrer sobre esta questão com sagacidade. A obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado, mas que esta autonomia não a desliga de suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele.

## 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por conseguinte, a partir da leitura dos textos de Antonio Candido mencionados, conclui-se que seu pensamento, no que diz respeito ao estudo crítico-acadêmico da literatura e ao seu ensino na educação básica brasileira, foi e ainda é muito pertinente na contemporaneidade.

Portanto, seja para aqueles que almejam se tornar professores (e ou pesquisadores) de literatura em universidades, seja para os futuros professores de língua portuguesa e literatura brasileira na educação básica do Brasil contemporâneo, a obra de Candido é ainda uma ferramenta de trabalho imprescindível.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In.: **Ciência e Cultura**, vol. XXIV, nº 9. São Paulo, setembro de 1972, pp. 803-09.

\_\_\_\_\_. **O estudo analítico do poema**. 6. ed. - São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. 164 p.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

\_\_\_\_\_. **Na sala de aula** – caderno de análise literária. Série Fundamentos. 8ª edição - Ed. Ática, 2000.

PILATI, Alexandre; BORGES, D. de Albuquerque. Antonio Candido: Matizes de um processo formativo e o horizonte problemático da nação. In.: **Revista Cerrados**, v. 25, nº45, ano 26, 2017.p. 6-14.

# CAPÍTULO 14

## “VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA” ANUNCIANDO “CÂNTICO DA MANHÃ FUTURA”

Data de aceite: 01/10/2020

Data de submissão: 07/07/2020

### Andréia Maria da Silva

UFMT, Área de Concentração em Estudos  
Literários, Linha de Pesquisa  
Literatura e Realidade Social  
(Cáceres - MT).  
<http://lattes.cnpq.br/6430688417797585>.

### Marinei Almeida

USP, docente da Universidade do Estado  
de Mato Grosso (UNEMAT) e professora  
colaboradora do PPGEL/UFMT  
(Cáceres MT)  
<http://lattes.cnpq.br/9246658373031683>.

**RESUMO:** esta pesquisa tem por objetivo apresentar um estudo comparado entre o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, do poeta brasileiro Manuel Bandeira e o poema “Passaporte para Pasárgada”, do poeta cabo-verdiano Osvaldo de Alcântara. Trata-se de uma pesquisa eminentemente bibliográfica, na qual, a partir do mito de Pasárgada, criado pelo poeta brasileiro, em “Vou-me embora pra Pasárgada”, poema publicado na obra *Libertinagem* (1930), estabelecemos um diálogo entre Brasil e Cabo Verde na reflexão do gesto de “reinvenção” poética adotado por Osvaldo de Alcântara, no poema “Passaporte para Pasárgada”, publicado na obra *O cântico da manhã futura* (1946).

**PALAVRAS - CHAVE:** Manuel Bandeira, Osvaldo de Alcântara, Brasil, Cabo Verde, diálogos

literários.

### “I’M GOING TO LEAVE TO PASÁRGADA” ANNOUNCING “THE SONG OF THE FUTURE MORNING”

**ABSTRACT:** this research aims to present a comparative study between the poem “I’m going to leave to Pasárgada”, by the Brazilian poet Manuel Bandeira and the poem “Passport to Pasárgada”, by the Cape Verdean poet Osvaldo de Alcântara. It is an eminently bibliographic research, through it, based on the myth of Pasárgada, created by the Brazilian poet, in “I’m going to leave to Pasárgada”, a poem published in the book *Libertinada* (1930), where were established a dialogue between Brazil and Cabo Verde in the reflection of the gesture of poetic “reinvention” adopted by Osvaldo de Alcântara, in the poem “Passport to Pasárgada”, published in the composition *The song of the future morning* (1946).

**KEYWORDS:** Manuel Bandeira, Osvaldo de Alcântara, Brazil, Cape Verde, literary dialogues.

Assim, partindo do pressuposto de que “todo produto é resultante de várias tradições, implicando sua constituição matérias diversas que se imbricam. Logo, um produto de natureza híbrida [...]” (ABDALA JUNIOR 2002, p.14), procuramos mostrar que o diálogo estabelecido entre o Modernismo Brasileiro e a literatura nacional de Cabo Verde, por meio da escrita poética de Manuel Bandeira e Osvaldo de Alcântara, é resultado dos constantes diálogos

que essas literaturas mantêm entre si. E, seguindo esse direcionamento nossa pesquisa insiste em dizer que os aspectos em comum na poesia de Manuel Bandeira e Osvaldo de Alcântara não se explicam simplesmente pelo fato dessas culturas terem processos de luta pela conquista da independência política e territorial parecidos, ou que a literatura nacional cabo-verdiana é mera reprodução do Modernismo Brasileiro. Os traços que aproximam essas literaturas são consequências do tão chamado “macrossistema” de língua portuguesa, no qual a produção literária também pode ser considerada, um produto mesclado. E, diante às inúmeras diferenças identificadas entre os poemas mencionados nesta pesquisa, podemos considerá-las responsáveis pela a individualização de cada um desses sistemas literários, quando compreendidas como fatores que particularizam e enriquecem uma dada produção artística ou literária, dentro da representatividade mundial.

A literatura nacional de Cabo Verde surgiu, segundo Baltasar Lopes em seu depoimento na segunda edição da revista *Claridade – revista de artes e letras*, publicada em 1936, data em que se comemora o quinquagésimo ano de publicação do primeiro volume da revista, com o objetivo de mostrar para o mundo “que Cabo Verde possuía uma personalidade autônoma bem caracterizada e diferenciada, que merecia um tratamento e um atendimento específico”. (LOPES 1986, p. XIV).

A revista “*Claridade*”, portanto, seria a voz que cantaria a tradição cabo-verdiana e toda a problemática presente no contexto cotidiano da gente do arquipélago, questões estas que, por muito tempo, foram silenciadas, um projeto que ultrapassou os limites literários se tornando também manifesto de reivindicação da independência política, pois “pela militância, expressa ou latente nas suas páginas, a acção da revista, e com ela, do grupo, configura-se bem como um movimento precursor da independência política [...]”. (LOPES 1986, p V). Ou seja, “*Claridade*” foi ao mesmo tempo grito e voz: grito em prol da independência cultural/intelectual e também política, uma maneira encontrada para expressar o povo e a cultura cabo-verdiana na sua individualidade e não como continuidade do modelo europeu e voz que anunciou tempos melhores, a partir do próprio título “[...] *Claridade*: luz que nasce, luz nova que alumina, que se rasga diante dos nossos olhos, e rasgando-se diante dos olhos desnuda as coisas novas, as coisas nunca vistas porque oculta na opacidade do lado de lá”. (FERREIRA 1986, p. LXV).

O desejo de transformação e o espírito revolucionário tomou conta dos jovens fundadores da revista, porém lhes faltava algo, a experiência, as ideias estavam postas, mas o grupo operante não sabia ao certo como os desenvolver, nesse momento surgiu a necessidade de buscar apoio em outros sistemas culturais, e assim o fizeram, procuraram amparo em outras literaturas de vários países, inclusive em autores da literatura brasileira e, sobretudo nas propostas do movimento do modernismo brasileiro para a construção da literatura nacional cabo-verdiana.

Esse despertar para a literatura do modernismo brasileiro foi um dos fatores que marca fortemente o surgimento da literatura nacional em Cabo Verde. Os precursores do

novo projeto literário cabo-verdiano objetivavam a recuperação e valorização da identidade do povo e da cultura das ilhas, e encontraram nos brasileiros exemplos de como fazer. Nessa nova roupagem literária, Cabo Verde passou a ser cantado “[...] como o espaço e o ambiente onde as árvores morrem de sede, os homens, de fome, e a esperança nunca morre [...].” (FONSECA E MOREIRA 2012, p.05).

Seja na estrutura, na temática ou na valorização da linguagem popular, de fato, o modo de escrita da produção literária dos modernistas brasileiros colaborou significativamente para a nova literatura de Cabo Verde, e em gesto de solidariedade, os escritores cabo-verdianos em torno de *Claridade* não se intimidaram em demonstrar tamanho apreço e gratidão a tão importante colaboração. E a partir desse momento diálogos entre Brasil e Cabo Verde começam a ser observados, como é o caso da correspondência entre Manuel Bandeira e Osvaldo de Alcântara, a qual dedicamos de agora em diante através da leitura do poema “Vou-me embora pra Pasárgada” de Manuel Bandeira e também do poema “Passaporte Para Pasárgada” de Osvaldo de Alcântara.

Já de início é importante ressaltarmos que Pasárgada em diferentes contextos ou de um modo geral, se inscreve enquanto simbologia da liberdade, essa é uma assertiva que pode ser confirmada com base nas palavras de Santilli, quando a autora assegura que “[...] Pasárgada, signo do prazer sem sombras, o império ideal arquitetado-se por rarefação de compulsões: dos éditos da lógica e dos decretos da ética; dos espartilhos políticos e dos contrapesos sociais”. (SANTILLI 1994, p. 114).

Assim, em “Vou-me embora pra Pasárgada” observamos que Pasárgada surge enquanto campo de refúgio, um espaço criado no imaginário que concilia também temporalidades opostas, uma poesia que se constrói com imagens da rejeição de um presente hostilizado, de um passado feliz e de um futuro acolhedor.

Vou-me embora pra Pasárgada

Lá sou amigo do rei

Lá tenho a mulher que eu quero

Na cama que escolherei

Pasárgada, além de “lugar amável”, é também campo de libertação. Evadir-se para Pasárgada significa a fuga de regras e convenções, a exemplo, podemos citar o sexo, pois através do discurso apresentado na estrofe acima, observa-se que a maneira de ter o sexo nessa cidade rompe com todos os *tabus* construídos tanto pela sociedade conservadora quanto pelas leis divinas, uma vez que mulheres e camas se encontram na mesma condição de fácil acesso. “Vou-me embora pra Pasárgada” é portanto, um grito que expressa o desejo de diversas formas de liberdade.

Pasárgada é terreno sem regras e sem limites, porém, trata-se de um universo particularizado com existência apenas no imaginário, isso é o que pode afirmar diante do discurso do eu poético na última estrofe do poema.

E quando eu estiver mais triste

Mas triste de não ter jeito

Quando de noite me der

Vontade de me matar

— Lá sou amigo do rei —

Terei a mulher que eu quero

Na cama que escolherei

Vou-me embora pra Pasárgada.

Essa estrofe inverte completamente o discurso da estrofe inicial. Quando o eu poético confessa o desejo de fuga para Pasárgada em momentos de extrema tristeza, que atinge o ponto de querer tentar contra a própria vida, fica confirmada a ideia de que esse lugar só existe no imaginário de um sujeito em inconformidade com a vida no “aqui” e no “presente”. E quando esse estado de inconformidade atinge as linhas do limite, a vontade de fugir para Pasárgada é despertada como maneira de compensação das frustrações desse sujeito. E assim, Pasárgada, o “lugar amável” e campo de libertação que tanto desperta desejos se inscreve como mito. Podemos dizer mito porque segundo Mircea Eliade,

[...] o mito nunca desapareceu por completo: faz-se sentir nos sonhos, nas fantasias e nostalgias do homem moderno, e a imensa literatura psicológica habituou-nos a reencontrar a grande e a pequena mitologia na actividade inconsciente e semiconsciente de cada indivíduo [...]. (1957, p. 18).

Observa-se que o mito é um fenômeno que tem se manifestado e atravessado toda a história da existência humana. Eliade pontua que o mito se inscreve como forma de comportamento humano e elemento civilizatório, segundo o autor, o mito “[...] representa um certo modo de estar no mundo [...]”. Enquanto prática humana, o mito, por assim dizer, é uma das motivações que conduz o homem a continuar existindo no mundo.

Dialogando com Mircea Eliade, Abdala Junior assegura que o mito,

[...] é manifestação, assim de um *continuum*, que envolve historicidade e psiquismo humano. Todo mito, além de manifestar essa vontade de história, é também expressão de um drama humano condensado. E é por isso que

todo mito pode facilmente servir de símbolo de situações dramáticas que constituem paradigmas culturais. (ABDALA JUNIOR 2003, p.14).

Conforme as palavras de Abdala Junior, observamos que o mito tem se tornado um importante fenômeno que impulsiona e desperta o desejo do homem para continuação da vida futura e também como forma de libertação dos anseios que impedem o indivíduo de se realizar enquanto sujeito de sua própria história. Em relação ao espaço criado em “Vou-me embora pra Pasárgada”, podemos dizer que este se revela como mito do paraíso. O grito “Vou-me embora para Pasárgada” anuncia o desejo de fuga para outro lugar, assim como também o desejo de fuga da própria realidade. O desejo de ir embora para Pasárgada se inscreve, portanto, como utopia da vida humana, ou como aquilo que Abdala Junior conceitua como sendo o “sonho diurno”, uma vez que,

É o sonho de quem procura novos horizontes, um princípio de juventude – diremos, como em Ícaro, que revela a potencialidade subjetiva dos indivíduos. É olhando para a frente, sonhando com o futuro (o projeto intermediando o presente e o futuro), que se torna possível concretizar objetivos. (ABDALA JUNIOR 2003, p. 18).

Na fala do autor, nota-se que é a partir da utopia, na idealização de projetos futuros que a vida humana acontece. No caso de “Vou-me embora para Pasárgada”, é o desejo da vida futura e promissora na terra distante que ameniza a tristeza e o sofrimento vivenciados no “aqui” e “agora”. É o sonho de querer sempre recuperar a melhor fase da vida, libertando-se de regras, limites, privações e opressões que mantém o homem vivo. Assim “[...] temos em “Pasárgada”, um poema que é, ao mesmo tempo, particular e universal, que fala do anseio de evasão e também do eterno desejo de evasão do ser humano, da volta ao paraíso perdido, a uma idade de ouro [...]”. (JARDIM 2007, p. 128). O grito de desabafo que Manuel Bandeira expressou, por meio de um eu poético, se tornou um paradigma instaurado do incessante desejo humano de realização enquanto sujeito em outro lugar.

E é o espaço mítico de libertação, o desejo e o sonho contínuo em busca da realização do ser em outro lugar apresentados em “Vou-me embora pra Pasárgada” alguns dos fatores que fizeram o poema ganhar dimensão, tornando-se mote de criação para outros sistemas literários, como é o caso dos poemas do cabo-verdiano Osvaldo de Alcântara que trazem o evasãoismo como tema, que veremos adiante.

## OSVALDO DE ALCÂNTARA E A MATÉRIA DE SUA POESIA

“Passaporte para Pasárgada” é o poema introdutório do capítulo intitulado *Itinerário de Pasárgada* que constitui a obra *Cântico da manhã futura* (1986). Do mesmo modo que “Vou-me embora pra Pasárgada”, o poema tem como mote o desejo de fuga para o lugar distante como forma de sair do lugar indesejado e das frustrações de um “aqui” opressor.

Pasárgada não é lugar comum.  
Lá quem manda é o Rei,  
que é amigo dos horizontes  
e ouve as cantigas que os meninos cantam  
na Rua Direita e na Rua do Sol.  
Quem tem ouvidos e oiça, que vá.  
Os surdos não entram em Pasárgada.  
Os surdos, entrego-os na misericórdia de Cristo,  
que os há-de aperfeiçoar para a próxima reencarnação.  
Nesta não entram em Pasárgada.  
Já propus ao Rei que não concedesse o visto  
a quem não foi à pedreira  
arrancar uma pedra para Pasárgada.  
Os surdos não entram em Pasárgada.  
Oh! Rei! Pela tua magnificência,  
concede mãos aos homens  
para poderem ser cidadãos de Pasárgada.  
Dá-lhes o martelo e a marreta das catedrais,  
Para que a Poesia nasça das suas mãos!

O poema retoma o topos Pasárgada de Manuel Bandeira, mantendo principalmente o tema da evasão. O desejo de fuga para outro lugar nesse poema de Osvaldo de Alcântara também é decorrente da recusa do “aqui” e do “agora”.

Na primeira estrofe do poema, o eu poético apresenta Pasárgada, deixando claro que o território “não é lugar comum”. Trata-se de uma cidade específica e governada por um rei que se revela amigo da liberdade, e também daqueles que ecoam suas vozes em prol de novos ideais.

O interessante é que, nesse contexto, o “passaporte” se inscreve como objeto de ironia. Pensar o passaporte enquanto documento oficial emitido por um órgão público formal, o qual permite um visto para a movimentação de pessoas em territórios internacionais,



como condição para a entrada em Pasárgada se torna uma situação um tanto cômica, porque se estabelece a obrigatoriedade de ter em mãos esse documento, como exigência para entrada numa cidade que não existe.

Observa-se que essa “Pasárgada” passa ainda por processo de construção. O canto dos meninos da “Rua Direita e da Rua Sol” funcionam como uma espécie de chamamento, para que a futura cidade possa ser erguida, trata-se de um canto que vem a ser um manifesto estritamente relacionado à luta de uma coletividade pelos mesmos ideais, semelhante ao “grito do galo” apresentado no poema “Tecendo a manhã” de João Cabral de Melo Neto, que podemos observar abaixo.

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito de um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.

Nesse poema, o grito do galo se inscreve como forma de manifesto lançado com intencionalidade de convocação de um coletivo de galos para que juntos tornem possível o amanhecer. Nessa causa ocorre a necessidade da mobilização de outros galos, porque o grito de apenas um galo não promove mudanças. O galo surge no contexto desse poema como metáfora do homem, é o homem que necessita sempre de outros homens em práticas conjuntas para transformar realidades ou até mesmo para continuar existindo.

O convite em prol da construção da nova nação chega em forma de canto. Assim, no contexto desse poema, é importante que se discuta também a respeito do canto. Segundo Chevalier o canto é “símbolo da palavra que une a potência criadora à sua criação, no momento em que esta última reconhece sua dependência de criatura, exprimindo-a na alegria, na adoração ou na imploração [...]”. (CHEVALIER; GUEERBRANT 2000, p. 176). Podemos dizer que no poema o canto é o artifício que une o homem ao projeto de construção.

As vozes dos meninos cantores evocam a construção de uma nova nação, um

espaço a ser arquitetado com bases principalmente na liberdade e na pureza, uma vez que o menino ou a criança é, segundo Chevalier e Gueerbrant (2000, p. 302), a simbologia da inocência, a criança, de acordo com autor, é espontânea e não carrega pensamentos dissimulados, e essas são características que carecem ser levadas em consideração no planejamento da nação futura.

O discurso do poema também se encarrega de restringir a futura Pasárgada somente para aqueles que se permitam a ouvir e aceitar as propostas cantadas, pois segundo lemos:

Os surdos, entrego-os na misericórdia de Cristo,

que os há-de aperfeiçoar para a próxima reencarnação.

Nesta não entram em Pasárgada.

Nesses versos percebemos que a ironia com que os modernistas brasileiros estavam habituados a utilizar em suas construções também foi adotada por Osvaldo de Alcântara, são versos que atacam ironicamente os sujeitos que se mostram indiferentes às ideias que visam promover mudanças. Pensar os surdos apresentados no discurso desses versos é dizer sobre os indivíduos que permaneceram inertes durante a criação de projetos ou políticas desenvolvidas com o objetivo de libertar Cabo Verde das amarras do colonialismo, assim a falta de espírito colaborativo faz com que a cidadania em Pasárgada não seja concedida para esses sujeitos ditos “surdos”.

A ideia de criação de uma nova nação vem acompanhada da proposta de nacionalização da literatura cabo-verdiana, uma literatura livre das interferências da metrópole colonizadora e capaz de dialogar com a realidade do homem cabo-verdiano, atingindo assim os ideais criados pelos intelectuais do arquipélago que se reuniram em torno do projeto da revista *Claridade*. Dessa forma, a habitação em Pasárgada deve ser concedida somente para aqueles que se filiam a empreitas cujo objetivo é a criação. Os merecedores de residência na nova cidade são os sujeitos que ajudaram a construí-la.

Nos três versos finais da terceira estrofe, é apresentada uma proposta para a cidadania em Pasárgada, nela está estabelecida a regra essencial para que se tenha em mãos o desejado visto.

Já propus ao Rei que não concedesse o visto

a quem não foi à pedreira

arrancar uma pedra para Pasárgada.

É interessante pensar no fato de que é o eu poético quem estabelece a regra necessária para a cidadania em Pasárgada e não o rei, e assim surge a proposta de que o visto para Pasárgada não seja entregue para os indivíduos que não enfrentaram o trabalho

árduo na pedreira.

Desse modo, compreende-se que o passaporte para Pasárgada é a vontade ou o próprio desejo de trabalhar conjuntamente para a construção desse novo espaço, e só entra em Pasárgada aqueles que tiverem em mãos uma pedra que foi arrancada por meio do trabalho árduo. Pasárgada nasce do exercício com as mãos. Segundo Chevalier e Gueerbrant (2000, p. 589), mãos exprime ideia de trabalho, desse modo, a cidade futura cantada nessa poesia é o resultado de todo um processo de lapidação que transforma a pedra bruta em matéria de utilização. Isso é o que se observa quando lemos os versos abaixo:

Oh! Rei! Pela tua magnificência,  
  
concede mãos aos homens  
  
para poderem ser cidadãos de Pasárgada.  
  
Dá-lhes o martelo e a marreta das catedrais,  
  
Para que a Poesia nasça das suas mãos!

Pasárgada surge das mãos que dominam os martelos e as marretas da mesma forma como a poesia nasce das mãos dos poetas por meio do trabalho e manuseio com as palavras. Isso implica dizer que o espaço Pasárgada a ser construído é também o espaço da nova poesia e da nova literatura proposta por Alcântara e os demais autores que se filiaram à revista *Claridade*. Construir Pasárgada significa criar uma poesia e uma literatura que sirva de objeto para transformação da conscientização do homem cabo-verdiano, fazendo com que esse povo desperte o espírito revolucionário e passe a reagir contra as imposições do colonizador. Por meio da poesia, da literatura os poetas se tornaram vozes que reclamaram os direitos do povo colonizado, são vozes que transformaram a poesia enquanto manifesto de liberdade, como podemos ler nos versos abaixo:

Dá-lhes o martelo e a marreta das catedrais,  
  
Para que a Poesia nasça das suas mãos!

Nessa estrofe temos o recurso da metalinguagem funcionando de maneira precisa, pois o discurso apresentado no último verso da estrofe discute sobre o fazer poético dos cabo-verdianos, clamando para a existência de uma poesia que se torne manifesto de resistência. A nova nação só pode ser criada pelo povo consciente, o povo que cria a poesia e a transforma em espaço também de libertação.

Como observado ao longo dessa discussão, não é somente a rejeição ao “aqui” e “agora” e a utopia de viver numa nação livre de opressões que aproximam a “Pasárgada”

de Osvaldo de Alcântara da “Pasárgada” de Manuel Bandeira, mas também o modo de construção da poesia nacional, porém, o poeta cabo-verdiano atribui uma nova roupagem para cidade “perfeita” e propõe a existência de um lugar bastante adverso ao apresentado pelo poeta brasileiro.

Pasárgada, nesse contexto, não é uma cidade pronta e acabada como a de Manuel Bandeira, não se trata de outra civilização, ela passa a ter existência no “aqui” e no tempo presente. Diferente do que acontece em Manuel Bandeira, o desejo de fuga para Pasárgada não é a vontade de um único indivíduo, “Passaporte para Pasárgada” é justamente um grito de resistência contra o individualismo cantado por Manuel Bandeira, quando o sonho da fuga para a terra distante atinge a coletividade.

Pasárgada será levantada sobre duas ruas a “Direita” e a do Sol. Trata-se de um espaço que se pretende construir livre de opressão, e para ser cidadão, nesse novo lugar, não basta apenas ser amigo de um rei que tudo permite, como acontece em Manuel Bandeira, a cidadania nesse novo espaço depende necessariamente de esforço e trabalho. Ir embora pra Pasárgada significa reconstruir a própria nação cabo-verdiana, é fazer parte de um coletivo movido pelo desejo de transformação, é tornar-se cidadão consciente da realidade que o envolve e promover mudanças como fizeram os escritores que desenvolveram o projeto da revista *Claridade* na intenção de reagir ao colonialismo. E, é nessa mesma esteira, que se encontra o segundo poema da coletânea.

A partir das análises apresentadas neste capítulo, percebemos que Osvaldo de Alcântara, por meio de seus versos, nos direciona para o contexto histórico do arquipélago cabo-verdiano com toda a sua problemática, enfatizando principalmente as consequências resultantes do regime colonialista instaurado em Cabo Verde. Na verdade ir para Pasárgada, em Alcântara, é como Ferreira (1989) assegura ao dizer que não se trata de um evasionismo com pretensão de fuga, mas remete a uma questão bem mais complexa em virtude da situação colonial. O pasargadismo, dito por Ferreira (1989) aponta para gestos de “protesto”, “desdém”, fuga da “erosão colonial” de modo a não se voltar contra a caboverdianidade.

O poema busca um diálogo com a construção da Pasárgada de Manuel Bandeira e assim aponta para novas possibilidades de construção, não somente do espaço cabo-verdiano, mas também para a nova literatura nesse arquipélago. Trata-se de uma proposta de construção sobre uma nação com emergência de transformação, construção poética que se revela como utopia de uma nação pós-colonial e que suscitam a importância do trabalho coletivo na execução de projetos revolucionários. Nesse sentido, entendemos que os traços de semelhanças entre literaturas distintas de um mesmo sistema linguístico é algo inevitável, devido aos contatos que mantêm umas com as outras. Nesse direcionamento, podemos dizer que os aspectos em comum na poesia de Manuel Bandeira e Osvaldo de Alcântara não se explicam simplesmente pelo fato dessas culturas terem processos de luta pela conquista da independência política e territorial parecidos. Os traços que

aproximam essas literaturas são conseqüências do tão chamado “macrossistema” de língua portuguesa, no qual a produção literária também pode ser considerada como um produto mesclado.

E, no que diz respeito às diferenças encontradas, é importante considerá-las como responsáveis pela individualização de cada uma dessas literaturas. As diferenças já discutidas anteriormente devem ser compreendidas como elementos que particularizam e enriquecem uma dada produção artística, dentro da representatividade universal.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **De vôos e Ilhas** - Literatura e comunitarismos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **Fronteiras Múltiplas, Identidades Plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural**. São Paulo: Senac, 2002.

\_\_\_\_\_. **Literatura, história e política**. São Paulo: Ática, 1989.

ALCÂNTARA, Osvaldo. **Cântico da manhã futura**. Praia - Cabo Verde: Banco de Cabo Verde, 1986.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Humilde, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **O cacto e as ruínas**. SP: Duas Cidades, 2000.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

\_\_\_\_\_. **Itinerário de Pasárgada**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Libertinagem. Estrela da Manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa**. SP: Círculo do livro. S/d.

\_\_\_\_\_. **Poesia reunida e inéditos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Codecri,1998.

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela noite e outros ensaios**. 2ª ed. SP: Atica,1989.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos**. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2009.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 08. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.

\_\_\_\_\_. **Modernismo**. 5. ed. São Paulo – Rio de Janeiro: Difel, 1975.

\_\_\_\_\_. **Na sala de aula – Caderno de análise literária**. 3. ed. São Paulo: Ática, S/D.

\_\_\_\_\_. **O Estudo Analítico do poema**. 3ª ed. SP: Humanitas, 1996.

CARVALHAL, Tânia Franco. “Intertextualidade: a migração de um conceito”. IN: **Revista Via Atlântica**, nº 9, 2006a, p.125-138.

\_\_\_\_\_, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. rev. e ampliada. – São Paulo: Atica, 2006b.

CLARIDADE, N° 2. São Vicente: Cabo Verde, 1936-1937.

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. 70. ed. Lisboa: 1957.

LOPES, Baltazar. Depoimentos. IN: **Claridade: revista de arte e cultura**. 2. ed. Lisboa: África, Literatura, Arte e Cultura, 1986.

MACÊDO, Tania. A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa. In: **Revista Crioula**. 5. ed. Universidade de São Paulo, 2009.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PONTIERO, Giovanni. **Manuel Bandeira: Visão geral de sua obra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

# CAPÍTULO 15

## COMUNIDADE DE TERRITÓRIO: A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NACIONAL NA POESIA DE CRAVEIRINHA

Data de aceite: 01/10/2020

**Vanessa Pincerato Fernandes**

UFMT

Pontes e Lacerda – MT

CV: <http://lattes.cnpq.br/9834952043552034>

**Marinei Almeida**

UNEMAT/UFMT

Cáceres – MT

CV: <http://lattes.cnpq.br/9246658373031683>

**RESUMO:** A narratividade poética presente nos poemas de Craveirinha é marca de um dos seus traços no conjunto de sua produção literária. Ao tratarmos da escrita poética em Craveirinha, tomamos a palavra oral em **Karingana ua Karingana** (1974), pois é por meio dela que a comunicação se estabelece entre os grupos sociais e comunitários e se torna passível de ser feita uma leitura (ou leituras) dos diferentes momentos e acontecimentos de uma sociedade, ao longo da história. Nas sociedades humanas, o ser que fala, fala de si, de algo e de alguém, fala da palavra falada que é transmitida por homens e mulheres de toda e qualquer camada social. Temos, então, como principal veículo da nossa comunicação a palavra falada, mesmo depois de aprendermos a linguagem escrita; é através e a partir dela que temos a possibilidade de transmitir verdades, mentiras e até mesmo “criar mundos em forma de linguagem” (NOA, 2005). É o que Craveirinha faz em **Karingana ua Karingana**.

**PALAVRAS - CHAVE:** Comunidade de território;

Espaço; Subjetividade; José Craveirinha.

### TERRITORY COMMUNITY: THE CONSTRUCTION OF NATIONAL SPACE IN THE POETRY OF CRAVEIRINHA

**ABSTRACT:** The poetic narrativity present in Craveirinha's poems is a mark of one of his traits in the whole of his literary production. When dealing with poetic writing in Craveirinha, we take the oral word in **Karingana ua Karingana** (1974), because it is through it that communication is established between social and community groups and it becomes possible to read (or read) the texts. different moments and events of a society, throughout history. In human societies, the being that speaks, speaks of himself, of something and of someone, speaks of the spoken word that is transmitted by men and women from any and all social strata. We have, then, as the main vehicle of our communication the spoken word, even after learning the written language; it is through and from it that we have the possibility to transmit truths, lies and even “create worlds in the form of language” (NOA, 2005). This is what Craveirinha does in **Karingana ua Karingana**.

**KEYWORDS:** Territory community; Space; Subjectivity; José Craveirinha.

A narratividade poética presente nos poemas de José Craveirinha, reverenciado poeta moçambicano, é marca de seus traços na sua produção literária, dada pelos elementos e valores da terra, como a presença de personagens e a organização espaço-temporal em ordem cronológica dos poemas inseridos

na obra **Karingana ua Karingana**, publicada em 1974. A seleção de personagens, nos poemas, junta-se à configuração do espaço historicamente apresentado neles. É, pois, José Craveirinha quem, pela primeira vez, projeta na área poética a imagem de uma “comunidade de território”, pois, de acordo com Mendonça (2005, p. 56): “A comunidade de território aparece em Craveirinha como o elemento fundamental de identificação nacional [...]”. Veremos então que: “Com ele surge pela primeira vez na poesia moçambicana escrita a afirmação nacionalista de comunidade de território [...]” (p. 55). De modo que há em seus poemas a manifestação e a preocupação de assegurar um espaço considerável à produção literária de seu país, pois, como afirma Mendonça, Craveirinha é o primeiro escritor a apresentar o espaço geográfico moçambicano em termos de nação, de modo que o elemento de afirmação nacional que vai aparecer em sua poética é constituído por um real definido e marcado, possivelmente apreendido pelo poeta que, como um demiurgo, antecipa-se no tempo, ao assumir uma posição de predizer ou adivinhar o futuro, ou seja, de “fabricante de vaticínios infalíveis”, conforme Mendonça (2005, p. 54).

O estilo poético-narrativo, de acordo com Secco (2005), presente na obra **Karingana ua Karingana**, resultante também da apropriação da linguagem-manifesto modernista, abre espaço para restaurar o registo fragmentário típico da lírica. O efeito de narratividade constrói-se agora através do papel que o escritor assume: o de testemunhar e contar, por meio da linguagem literária, histórias e acontecimentos traumáticos, nos quais os protagonistas são pessoas comuns, suas vidas e corpos destroçados ocupam o espaço literário. Assim, é neste espaço da poesia de Craveirinha, povoado por um atento eu-poético e pelos personagens (pessoas), que temos a construção da narrativa de uma nação, onde os dramas individuais reconstituem um único espaço partilhado ainda possível: a dimensão do sofrimento.

Neste sentido, Craveirinha sai do subúrbio e passa uma parte de sua vida na cidade de cimento. Essa transição de espaço pode ser observada em seus poemas como lugar literário vital de tensão, o qual utiliza para denunciar injustiças e assuntos como: prostituição, miséria, fome, racismo, guerra, contrastes entre cidade e subúrbio, entre outros temas corriqueiros de um momento histórico tenso, o qual o poeta testemunha e ao mesmo tempo se coloca como porta voz dos desvalidos. Podemos afirmar que é a partir da “cidade do colonizado” que a poética de Craveirinha vem denunciar o colonialismo e recriar novo sentimento para o sentimento de nacionalismo.

Reafirmamos, portanto, por meio da opinião de Noa (2005) e o Mendonça (2005), em relação ao nativismo presente na poesia de Craveirinha, enquanto afirmação nacional, o que confirma nesta os traços de uma comunidade de território.

Por certo, de modo muito particular, a produção literária em Moçambique acaba por se aproximar ou distanciar do cânone ocidental, pois o escritor moçambicano tem mostrado uma necessidade orgânica de interpelar o meio circundante, reescrevendo as linguagens, os imaginários, os seres, os espaços e o tempo. Nesse sentido, temos em poemas de



Craveirinha uma ânsia/uma intenção/uma tentativa de presentificação em seus versos, apresentando espaços que territorializam os acontecimentos e um modo peculiar de fazer mundos, além de uma profunda força simbólica, concentrado no imaginário coletivo e privado que se faz presente nos poemas.

Dessa forma, no tocante à literatura nacional moçambicana, temos as características próprias desta se desenvolvendo segundo moldes estéticos e linguísticos, em que as diferenças linguísticas que a colonização acrescentou são características próprias e estéticas que não influenciaram a produção de Craveirinha, mas deixaram marcas em sua escrita. No entanto:

O elemento de afirmação nacional que emerge, desde o início, da poesia de José Craveirinha, é pois gerado e produzido por um real definido e marcado, porventura apreendido pelo poeta numa fase em que a sua configuração não é perceptível a muitos: o poeta limitou-se a antecipar-se no tempo, captando e prevendo, assumindo-se finalmente como o “fabricante de vaticínios infalíveis”. (MENDONÇA, 2005, p.54)

Neste sentido, Octavio Paz (1996) afirma que “[...] a linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes o consegue – recriá-la” (PAZ, 1996, p.50). Ou seja, temos na poesia uma maneira de penetrar, um poder estar na realidade, configurada e construída pela linguagem nos espaços geográficos e imaginários na escrita de Craveirinha. Pessoas e espaços estão interligados semanticamente nessa poética, ao ponto de estes elementos, por meio de seus aspectos, adquirem valores e sentidos equivalentes. É como se, ao falar das casas velhas, falassem também das pessoas que nelas vivem: pais, mães e meninos velhos e contar a história destes (ALMEIDA, MAQUÊA, 2005, p. 18).

Pela imagem conferida pelas palavras: “O poeta decifra os signos da paisagem que se projetariam na realidade social” (ABDALA JR, 2006, p.73). Neste sentido, a poesia de Craveirinha apresenta o espaço nacional, ao som e ritmo populares no poema “Quero ser Tambor”, que está na obra **Karingana ua Karingana**. Assim, o poeta fortalece essa realidade social neste espaço de figuração de processos da imaginação, lembrando que a comunidade de território aparece em Craveirinha como elemento fundamental de identificação nacional, ao qual nos referimos no início.

Tambor está velho de gritar  
ó velho Deus dos homens  
deixa-me ser tambor  
corpo e alma só tambor  
só tambor gritando na noite quente dos trópicos.  
E nem flor nascida no mato do desespero.

**Nem** rio correndo para o mar do desespero.

**Nem** zagaia temperada no lume vivo do desespero.

**Nem** mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero.

**Nem** nada!

**Só tambor** velho de gritar na lua cheia da minha terra.

**Só tambor** de pele curtida ao sol da minha terra.

**Só tambor** cavado nos troncos duros da minha terra.

Eu!

**Só tambor** rebentando o silêncio amargo da Mafalala.

**Só tambor** velho de sentar no batuque da minha terra.

**Só tambor** perdido na escuridão da noite perdida.

Ó velho Deus dos homens

eu quero ser tambor

e **nem** rio

e **nem** flor

e **nem** zagaia por enquanto

e **nem** mesmo poesia.

**Só tambor** ecoando como a canção da força e da vida

**Só tambor** noite e dia

dia e noite só tambor

até à consumação da grande festa do batuque!

Oh velho Deus dos homens

deixa-me ser tambor

**só tambor!**

(CRAVEIRINHA, 1995, p. 107. Grifos nossos)

O título do poema “Quero ser tambor” nos remete à imagem do tambor enquanto instrumento de caracterização nacional. Aqui podemos dizer que é a representação do chamamento contra a exploração anunciada nos versos poéticos.

O eu lírico inicia o poema reivindicando seu direito de ser moçambicano expressado pelo anseio da voz: “Tambor está velho de gritar/ ó velho Deus dos homens”. Nestes versos, portanto, o tambor é o objeto que, ao ser evocado, nos dá a possibilidade de interpretação de um chamamento para a luta, para a guerra contra a exploração colonial. Nesse sentido, o poema parte da evocação, anunciando mudanças futuras.

Nos versos “deixa-me ser tambor/ corpo e alma só tambor”, ao valer-se da imagem do tambor, Craveirinha reforça a intenção de estabelecer um diálogo entre o eu ser “só tambor”, demonstrando a consciência do processo de desumanização que o sistema colonial impunha. Assim, o adjetivo “só” nos leva a pensar que este é apenas um, sem companhia, que remete a um espaço nacional e representa a imagem de comunidade de território, pois o “tambor” (elemento cultural) e o adjetivo “só” estão aqui unificados no espaço geográfico moçambicano, que, no poema, não estão, mas é possível inferir, visto que o instrumento tambor é um instrumento típico em certos rituais moçambicanos e este por sua vez, também carrega a simbologia de chamamento do coletivo, logo de resistência.

Após a afirmação e o grito do eu poético, vinculando-se ao tambor que está “velho de gritar”. A imagem do espaço dominado pelo colonizador começa a ser desenhado pelas palavras quando o poeta apresenta os aspectos físicos da “minha terra”, por meio de elementos como: flor, rio, zagaia, lua, sol, troncos; contudo estes elementos são precedidos da conjunção coordenativa “nem”, que serve para ligar palavras e orações negativas. Afirmamos que no poema o resgate e o fato do eu poético trazer os elementos da terra, é um apelo contra o colonialismo e a exploração de Moçambique. Por outro lado, o poeta José Craveirinha, neste poema, faz referência da exaltação do homem negro e valorização da cultura do homem africano, ao trazer estes elementos da terra em consonância com o corpo do homem negro, como se a terra e o corpo fossem apenas um só “corpo e alma só tambor”.

No poema a conjunção “nem” aparece como negação do eu poético diante da vontade de ser flor, rio e poesia, ou seja, recusa a aparente estabilidade do sistema colonial. O ato de negação representa para nós (não só para o eu poético, mas sua voz aqui representa também o coletivo) a angústia, aflição e sofrimento, que são sentimentos decorrentes da exploração colonial, podemos ver representada pelo uso da anáfora, destacada no poema, pelo termo “nem” que aparece como negação do que está sendo imposto.

Os versos seguintes continuam a comparar o desejo do eu poético com as maravilhas de sua terra. Podemos dizer ainda que o eu poético eleva, suas preces: “Ó velho Deus dos homens/ eu quero ser tambor/ e nem rio/ e nem flor/ e nem zagaia por enquanto/ e nem mesmo poesia”, pelo desejo, vontade de ser tambor e de exteriorizar um grito, que em certa medida, não se materializa em contraste com elementos em que o eu poético não

ambiciona se transformar. Esse mundo exterior, representado pelos elementos naturais “rio”, “flor” e “zagaia” (instrumento de caça) nos versos, são constituídos por sucessivas negações, que serão sintetizadas na estrofe seguinte, por meio de seu único verso: “Nem nada!”.

Nesse desejo do sujeito subjugado em negar a vontade de ser flor, rio e poesia, se liga implicitamente à denúncia, às injustiças sociais, por meio da repetição das palavras “do desespero”, dizendo novamente que tudo o que é negado faz parte de um contexto de angústia, aflição e sofrimento.

Estes elementos da terra assim como as personagens, povoam o espaço dos poemas de Craveirinha.

Dissemos que além da paisagem física, africana é também a paisagem humana dos versos de Craveirinha. Com efeito, são homens, mulheres, crianças, jovens e velhos negros que, quase exclusivamente, a povoam, o que em boa parte é a resultante da escolha que o poeta fez. (BALTAZAR, 2005, p. 95-6)

Como já foi dito anteriormente, ser tambor remete ao resgate do sujeito explorado referente à sua condição humana, ou melhor subumana. A construção do poema se dá por meio da musicalidade, ritmos e sons que na cadência dos versos simulam o som do tambor, como se ressoasse em um espaço específico. Comparece nesse poema, ainda, um forte desejo de um sujeito que evoca sua filiação cultural, por meio do símbolo “tambor” e que clama e até mesmo conclama um coletivo para uma mudança, mas sobretudo, para união de força na luta contra a situação de subjugação.

Neste poema, a negritude ganha ênfase como forma de exaltação à cultura moçambicana, como porto de resistência contra o discurso colonizador, em que o desejo do eu poético de ser tambor, de assumir sua moçambicanidade e uma incessante busca pela afirmação de sua nacionalidade e a representação do lugar onde vive, como podemos ver, ainda falando da anáfora, na incessante repetição do termo “Só tambor”, que vem reafirmar uma origem uma filiação.

O eu poético, após negar a situação imposta pela condição colonialista, parte para a exaltação não só de sua terra, mas também do homem africano em que a “lua cheia” e a “pele” são metonímias do homem. O “sol” e “troncos duros” sugerem, também, que homem e terra estão unidos em um só corpo. De acordo com Munanga, o objetivo do movimento da Negritude era “buscar o desafio cultural do mundo negro (a identidade negra africana), protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação de seus povos” (MUNANGA, 1988, p. 40). De modo que a busca dos intelectuais se pautava em restituir o orgulho de ser negro e do passado, em uma tentativa de afirmar os valores de sua cultura, que estava sendo sufocada pela assimilação dos valores do colonizador. Craveirinha insere sobremaneira nesse grupo de pensadores que, inconformados com a situação de si e do outro, utiliza a poesia como arma de combate e conscientização.

Os versos enunciados no poema se concretizam no modo como a linguagem deste se organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos. O som do tambor foi pano de fundo para outros poemas presentes na obra **Xibugo** (1964). Nesta, o eu poético se reencontra como elemento pertencente de sua cultura ao enunciar “Quero ser tambor”, de modo que temos na poesia propriedades estilísticas que remetem ao som e ritmo por meio da combinação das palavras no corpo textual.

Na verdade, Craveirinha registra os valores culturais moçambicanos e o sonho da libertação do regime colonial, em que os tambores africanos ressoam forte e por meio deste encerra o poema de forma evocatória: “Oh velho Deus dos homens/ deixa-me ser tambor”. O poeta reivindica o som ancestral dos tambores na tentativa de incorporar o valor simbólico da poesia oral em sua escrita:

A um raciocínio mais leviano poderá espantar que Craveirinha sirva de guia numa descida aos infernos: ele que habita entre nós, se bem que um pouco a noroeste, onde as areias da Mafalala ameaçam romper os diques e invadir o alcatrão; ele que agrimensura (para usar uma expressão querida ao poeta) os mesmos espaços por nós percorridos nos quatro cantos da cidade; que veste como nós; que lê os nossos jornais e os faz para nós; ele de quem muitos dos que aqui estão só a cor da pele poderá distinguir, pois nossa é a sua língua, e nossos os seus modelos de pensar. (BALTAZAR, 2005, p. 90-91)

Diante do que afirma Baltazar, vimos na produção poética de Craveirinha a ideia de refletir a imagem da sociedade em que a força figurativa e a disposição para a afirmação da identidade moçambicana, em busca de uma libertação nacional, é vincada pelos elementos e valores da terra, que se constituem por meio do trânsito entre os espaços dos subúrbios e da cidade de cimento, a história de uma nação materializada em versos poéticos e anunciando um devir independente.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marinei. **Maria, de José Craveirinha: a memória como patrimônio de sofrimento e de afirmação**. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: Diversidades e (Des)Igualdades. Universidade Federal da Bahia. Campus Ondina.

BALTAZAR, Rui. **Sobre a Poesia de José Craveirinha**. Via Atlântica, São Paulo, n. 5, 88-107, 2002.

CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua Karingana**. Associação dos escritores moçambicanos/Instituto nacional do livro e do disco. Instituto Camões. 3ª Edição, 1995.

MENDONÇA, Fátima. **O Conceito de Nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira**. Via Atlântica, São Paulo, n. 5, 52-66, 2002.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária**. Lisboa, AS, Editorial Caminho, 2002.

\_\_\_\_\_. **José Craveirinha: para além da utopia.** Via Atlântica, São Paulo, n. 5, .68-76, 2002.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. **Craveirinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes.** SCRÍOTA, Belo Horizonte, v.6, nº 12, p.350-367, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Apoteose da Palavra e do canto: a dimensão “neobarroca” da poética de José Craveirinha.** Via Atlântica, São Paulo, n. 5,.40-51, 2002.

## ASTRID CABRAL: METÁFORAS DO EU-POÉTICO POETA

*Data de aceite: 01/10/2020*

**Carlos Antônio Magalhães Guedelha**

UFSC. Mestre em Sociedade e Cultura na  
Amazônia. Professor da UFAM.

Em osmose com o cosmo

vive o poeta.

Metamorfosar a dor

na flor do verbo

a maior meta.

(Astrid Cabral, "Meta")

**RESUMO:** Este texto apresenta um estudo de metáforas metalinguísticas presentes em poemas de Astrid Cabral, nos quais o eu-poético é um(a) poeta, refletindo sobre o seu próprio ofício. A pesquisa explora o conceito de metáfora e antítese, explicita a sistematicidade da metáfora e discorre sobre metalinguagem e metapoesia. São analisadas duas metáforas: "poetas são viajantes" e "poemas são filhos de papel". São analisadas também duas antíteses: "torre de marfim x pé no chão" e "o pão x a palavra". A base teórica principal conta com a contribuição de Lakoff e Johnson (2002), Cançado (2002), Jakobson (2010) e Chalhoub (2002), entre outros. O estudo mostra que as metáforas e antíteses pesquisadas expressam a condição humana e, especialmente, a condição feminina. A metáfora

lança uma ponte em direção ao desconhecido e à fantasia, salvando-nos das obviedades a que estaríamos condenados sem a poesia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Metáfora. Antítese. Metalinguagem. Poesia.

**ABSTRACT:** This text presents a study of metalinguistic metaphors present in Astrid Cabral's poems, in which the I poetic is a poet, reflecting on his own craft. The research explores the concept of metaphor and antithesis, explains the systematicity of metaphor and discusses metalanguage and metapoetry. Two metaphors are analyzed: "poets are travelers" and "poems are children of paper". Two antitheses are also analyzed: "ivory tower x foot on the ground" and "bread x the word". The main theoretical basis has the contribution of Lakoff and Johnson (2002), Cançado (2002), Jakobson (2010) and Chalhoub (2002), among others. The study shows that the metaphors and antitheses researched express the human condition and, especially, the female condition. Metaphor builds a bridge towards the unknown and fantasy, saving us from the obvious things that we would be condemned to without poetry.

**KEYWORDS:** Metaphor. Antithesis. Metalanguage. Poetry.

### 1 | INTRODUÇÃO

Discorro, neste artigo, sobre a metapoesia de Astrid Cabral, uma escritora do Amazonas que vem produzindo poesia, em livros, desde o ano de 1963, quando veio à luz a sua primeira

obra, intitulada *Alameda*, que se trata de um livro de contos no qual prosa e poesia convivem numa harmonia tal que chega a ser desconcertante para o leitor acostumado a pensar que prosa e poesia habitam em mundos diferentes e distantes um do outro. Depois ela trouxe a lume mais de uma dúzia de livros de poemas, que têm sido objetos de estudo em todo o país. Astrid, em seus textos, parece não abrir mão da ferramenta da metalinguagem, uma vez que, não raro, ela concede voz a um eu poético que também é poeta, e este, numa atitude narcísica, fala metaforicamente sobre si e sobre seu ofício. São as metáforas verbalizadas por essa voz que procuro rastrear neste estudo.

## 2 | A SISTEMATICIDADE DA METÁFORA

Para a análise dos poemas de Astrid Cabral, neste estudo, assumo o conceito de metáfora formulado por Lakoff e Johnson (2002, p. 47-48), como segue: “a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”, ou seja, usamos expressões referentes a um determinado domínio da realidade para lidar, metaforicamente, com conceitos correspondentes a outro domínio da realidade. Ao primeiro domínio, aquele que fornece os termos para a expressão metafórica, Lakoff e Johnson denominaram de “domínio-fonte”. Ele é a fonte de referências; ao segundo domínio, correspondente ao que se quer experienciar, denominaram de “domínio-alvo”. É nele que as referências do domínio-fonte são aplicadas.

Toda metáfora, segundo esses teóricos, movimenta conceitos e concepções do domínio-fonte, que é mais facilmente compreendido, em direção ao domínio-alvo, que queremos compreender melhor. Por isso, uma metáfora pode ser representada dessa forma: “domínio-alvo é domínio-fonte”, como no caso da metáfora “tempo é dinheiro”. Queremos compreender o tempo, e o fazemos por meio da concretude do dinheiro, que já compreendemos perfeitamente, por estarmos habituados a lidar com ele.

Para exemplificar com uma metáfora da lavra de Astrid Cabral (1979, p. 30), apresento o verso: “Derramo minha emoção / em taças de palavra e papel”, utilizada por ela em um dos poemas do livro *Ponto de cruz*. Essa expressão metafórica verbaliza a metáfora “poesia é bebida”, em que o domínio-alvo é a poesia e o prazer que ele proporciona, seu poder inebriante; e o domínio-fonte é o sabor e o encanto da bebida, especialmente o vinho. Isso permite se compreender, experienciar e verbalizar a poesia em termos de bebida, como fez Astrid em *Ponto de cruz*. Conseqüentemente, a concepção que o leitor tem sobre o sabor do vinho é transposta para o sentido da poesia, podendo ele, o leitor, abstrair metaforicamente a arte poética ao pensar sobre vinhos.

Observamos, nesses versos, o eu poético poeta refletindo metaforicamente sobre o seu ofício. E ao fazê-lo, explicita qual o é continente e também o conteúdo de sua poesia: o conteúdo é o “vinho da emoção”, e o continente são as “taças de palavra e papel”, ou seja, os poemas. Essa metáfora apresenta a poesia como domínio-alvo e a bebida como



domínio-fonte, sendo que o poeta conceptualiza a sua poesia como bebida, uma bebida que tem o sabor da emoção. É o verbo “derramar” que desencadeia toda a expressividade da metáfora: assim como se derrama vinho em taças, derrama-se emoção em palavras e papel.

Entre as propriedades da metáfora, apontadas por Lakoff e Turner e comentadas por Cançado (2002) enfatizo aqui, para a análise dos poemas astridianos, a propriedade da “sistematicidade”, a qual preconiza que as metáforas que utilizamos encontram-se sistematizadas na cultura, enraizadas na nossa mente. Essa sistematicidade pode ser percebida, por exemplo, na metáfora “a vida é uma viagem”, a qual “invade a nossa maneira de falar sobre a vida”. Essa metáfora, segundo Cançado, “estende-se para as etapas de uma viagem, possibilitando-nos fazer comparações às passagens da vida. Por exemplo, o nascimento é considerado a chegada, e a morte, a partida” (CANÇADO, 2002, p. 132). É essa metáfora de base que licencia, na língua ordinária, expressões metafóricas como “chegou ao mundo um novo bebê” (nasceu) e “o meu pai já partiu deste mundo” (morreu).

Cançado (2002) explica ainda que o que identifica a sistematicidade da metáfora é o mapeamento que se faz entre os dois conceitos relacionados e os seus respectivos domínios. Assim, se entendemos que “a vida é uma viagem”, é porque aceitamos, por exemplo, que: “a pessoa que vive é um viajante; os objetivos de quem vive são os seus pontos de chegada; os meios para alcançar seus objetivos são as estradas; as dificuldades da vida são os impedimentos de uma viagem; conselheiros são guias de uma viagem; progresso é a distância percorrida; coisas que medem o seu progresso são marcas da estrada; talentos e coisas materiais são provisões da viagem” (CANÇADO, 2002, p. 133); etc.

É a possibilidade desse mapeamento entre o alvo (a vida) e a fonte (uma viagem), assentado na cultura, que licencia expressões metafóricas usuais, como: “faz muito tempo que deixei a infância para trás”; “ela ainda não chegou à terceira idade, mas já passou dos trinta”; “nosso bebê chegará em setembro” (nascerá).

Todo esse arrazoado se mostra oportuno quando descobrimos que a metáfora “a vida é uma viagem” encontra-se subjacente a grande parte dos poemas de Astrid Cabral, licenciando um sem-número de expressões metafóricas que ela utiliza, principalmente quando a voz que fala nos textos é poeta.

### **3 I METAPOESIA: A PERTURBAÇÃO DA LINGUAGEM**

É comum aos poetas refletirem sobre o seu próprio ofício. Afinal, se a poesia tem uma força tão grande a ponto de arremessar os leitores rumo ao devaneio, é porque antes disso já passou pela produtiva fantasia do seu criador, como bem nos ensinou Aristóteles. O ser humano tem uma necessidade congênita de fantasiar as suas experiências. E além da necessidade, o poeta tem uma extraordinária capacidade de fantasiar. Talvez seja

por isso que os poetas dificilmente resistem à tentação da metalinguagem, o que se vê principalmente a partir do século XX, depois que Jakobson estabeleceu as chamadas “funções da linguagem” e nelas reservou um espaço considerável para descrição da função metalinguística.

No artigo intitulado “Metáforas metalinguísticas de Euclides da Cunha” (GUEDELHA, 2016), explicitarei que foi Jakobson quem primeiro discorreu com clareza sobre a função metalinguística da linguagem, que traz a própria linguagem para o primeiro plano da cena enunciativa. No ensaio intitulado “Linguística e poética”, Ele diferencia a “linguagem-objeto, que fala de objetos, e a metalinguagem, que fala da linguagem” (JAKOBSON, 2010, p. 162). Assim ele estabeleceu a função metalinguística como aquela em que a linguagem é empregada para falar de si mesma. Chalhub (2002, p. 32), comentando o que disse Jakobson, observa que “a função metalinguística centraliza-se no código: é código ‘falando’ sobre o código. É linguagem ‘falando’ de linguagem, é literatura sobre literatura, é palavra da palavra”. E acrescenta que uma mensagem de nível metalinguístico “implica que a seleção operada no código combine elementos que retornem ao próprio código” (CHALHUB, 2002, p. 49).

Assim sendo, a linguagem se encontra em função metalinguística quando discorre sobre ela própria. Nesse caso, a própria linguagem é posta em questão. O autor lança mão da língua para transmitir suas reflexões sobre a própria língua. Em outras palavras, a própria linguagem é questionada e posta em destaque. E o emprego da função metalinguística na literatura põe em evidência a própria criação artística. Pela ferramenta da metalinguagem, o autor apresenta-se ao interlocutor ou leitor ao mesmo tempo como criador e como crítico de sua obra. O artista mostra-se como construtor e usuário de uma linguagem.

Quanto a essa questão, vale a pena recorrer a Roland Barthes (1970), que vê na literatura um duplo movimento de sentido, tendo em vista que ela fala do mundo e fala de si mesma, ao mesmo tempo, e dessa forma torna-se literatura-objeto (ou linguagem-objeto, aquela que se estuda) e metaliteratura (ou metalinguagem, aquela com que se estuda, linguagem instrumental). A metalinguagem, de caráter crítico-analítico, possibilita estudar a linguagem-objeto sem com ela se confundir. Por esse viés, a metalinguagem na literatura é capaz de despertar no leitor a consciência do fazer artístico (processo) que redonda na obra de arte (produto).

Sob o guarda-chuva da metalinguagem abriga-se a metapoesia, que ocorre quando a poesia põe-se a si mesma em cheque, refletindo sobre o “ser” da poesia e também sobre o “ser” do poeta. E como o poeta é um ser narcísico por natureza, resulta que a metapoesia acaba se transformando em um dos grandes motores do fazer poético. No momento mesmo em que exercita um olhar sobre o seu ofício, o poeta está mirando a sua própria imagem nas águas da poesia, que ora são cristalinas ora são turvas e turbulentas.

Silva (2011, p. 15) identifica as raízes da metapoesia no século XIX, no que ele chama de “reviravolta da lírica ocidental”. Segundo ele, a partir desse momento

a poesia abandona a homogeneidade vinda desde os gregos, que a estabelecia como uma voz centrada na confessionalidade dos sentimentos amorosos ou relativos à natureza, à vida ou à morte. Baudelaire, Rimbaud, e Mallarmé prefiguram os limites a que a poesia poderia chegar e subvertem os valores, perturbando a linguagem e reelaborando os conceitos estéticos, desligando assim os liames com a tradição antiga. Essa nova lírica 'obscura' fascina na mesma medida em que desconcerta o leitor, gerando uma dissonância, uma tensão que leva à inquietude.

Continuando em seu raciocínio a respeito do tema, Silva (2011) explicita que, em consequência dessa inversão de valores, a poesia passa a se centralizar em si mesma, e se estabelece como veículo de um outro tipo de confessionalidade: a confessionalidade de si mesma, e não mais a confessionalidade de outra coisa, o que significa dizer que ela, a poesia, passa a advogar a sua autossuficiência, deixando de ser apenas apêndice de outros saberes. Ela toma consciência de si mesma, de sua existência concreta e de sua autonomia. E não se envergonha de expor suas “entranhas”, muitas vezes até de forma despidorada. A atitude metapoética se revela, então, como

Uma tentativa de conhecimento e revelação do próprio ser poético. Assim, a Teoria da Poesia deixa de ser acessório e passa a se incluir no texto do próprio poeta, originando um híbrido entre crítica/teoria e manifesto. Essa concepção metapoética se contrapõe à tradição sentimental-expressiva, desconstruindo a obra como produto inatingível ou insondável e reconfigurando-a como um processo que se dá entre o leitor e o autor, não mais ligados por uma mitologia ou sentimento generalizado, mas sim pela perturbação da palavra poética. Essa poesia sobre poesia é um núcleo temático basilar na poética moderna e pós-moderna, sendo um veio comum, ou um parâmetro estético da literatura contemporânea (SILVA, 2011, p. 15).

Esse arrazoado me leva a crer que não é sem razão que a poeta Astrid Cabral tenha produzido insistentemente poemas cujo eu-lírico seja um poeta, que, a partir dessa condição, discursa metaforicamente sobre si mesmo e sobre o seu ofício, em atitude narcísica.

## 4 | METÁFORAS METALINGÜÍSTICAS DO POETA

Exploro neste tópico duas metáforas metalingüísticas astridianas: “poetas são viajantes” e “poemas são filhos de papel”.

### 4.1 Poetas são viajantes

No poema “Poetas vão pela sombra”, do livro *Ponto de cruz* (1979, p. 25), o poeta é metaforizado como um viajante. Astrid Cabral atualiza, nesse texto, a metáfora *a vida é uma viagem*, especializando-a ainda mais, ao apontar o poeta como um viajante. Mas a vida-viagem do poeta transcorre de forma um tanto diferente do que ocorre com a maioria das pessoas: os poetas viajam por um caminho sombrio:

Poetas vão pela sombra  
roçando o rosto das trevas  
presos à cegueira extrema  
em noites de horas imensas.

Além disso, a vida-viagem dos poetas é clandestina:

Poetas vão clandestinos.  
No peito estrela escondida  
os guia por labirintos  
matas e mares infindos.

E mais: a vida-viagem dos poetas é sempre uma rota de fuga perigosa:

Poetas sutis se esgueiram  
pelo oco de abismo e frestas  
calando coisas sabidas  
gritando visões inéditas.

Ao longo de sua vida-viagem, o poeta se revela um instaurador de mundos:

E com a magia das mãos  
mais tijolos de palavras  
constroem estranho universo  
povoado de galáxias.

Se fizermos um mapeamento dessa metáfora do poeta como viajante, com base nas estrofes do poema acima, em diálogo com Cançado (2012), teremos que: sua viagem se realiza sempre numa atmosfera de sombras, guiado por uma estrela clandestina; sua viagem segue sempre na contramão do mundo, mas das trevas por onde anda ele lança luzes que iluminam o mundo; e ao caminhar, o poeta vai construindo mundos paralelos para sua rota de fuga e também para a rota de fuga de outros que desejem se aventurar por esses caminhos.

A estrela escondida, clandestina, que guia o poeta é a própria poesia. A poesia é

o seu cicerone, como atesta o poema “A poesia me pede a mão”, de *Palavra na berlinda* (CABRAL, 2011a, p. 15):

A poesia me pede a mão  
sussurrando ao pé do ouvido:  
pega caneta e folha. Tira  
a roupa que te atrapalha.  
Joga fora a máscara diária.  
Vamos ao recôndito reino  
lá pelas ínvias estradas  
do soterrado labirinto  
onde ardem tuas fogueiras  
e tristes se amoitam sombras.  
Liberta, vem desbravar  
matas afundar em rios  
penetrar grutas e estrelas.  
Depois contempla o papel:  
lá estarão em palavras  
teus infernos e teus céus.

Como se vê, é a poesia que toma o poeta pela mão e o leva pela estrada de sombras, por regiões reclusas, não sem antes ensiná-lo como se preparar para a viagem: o ritual básico de preparo consiste em um desnudamento do poeta, inclusive da máscara diária que costumamos utilizar em nossas relações. É necessário que ela seja jogada fora, pois no reino recôndito da poesia ela não tem a menor serventia. Aliás, ela só atrapalha a viagem. As únicas matérias essenciais ali são a caneta e o papel. Em uma palavra, a linguagem. Mas a poesia é suave, ela não ordena, não grita, não faz alardes. Ela convida o poeta, ela o seduz, sussurrando o convite ao seu ouvido. As muitas viagens pelas ínvias e labirínticas estradas que conduzem ao recôndito reino da poesia resultam nos poemas que ficam gravados no papel, as experiências que são fantasiadas.

Tudo isso só é possível por causa das palavras, a “necessidade prima” do poeta. São elas que iluminam os passos do poeta nas estradas sombrias:

(...)  
Só a palavra  
levanta pontes

de homem a homem.

Só a palavra

clareia a estrada

por onde vamos.

(CABRAL, 2011a, p. 36)

Como observamos nessas estrofes, são as palavras que estendem as pontes entre o poeta e o mundo. E elas, as palavras, são o “farol de Alexandria” para o poeta, iluminando seu caminhar pelas trevas do mundo.

O poeta é criador de mundos, mas ao criá-los vê-se obrigado a transitar pelos “reinos de areias movediças” que são as palavras abstratas, necessárias para a abstração das coisas do mundo:

Palavras abstratas, sois  
reinos de movediças areias  
e andarilhas dunas, domínios  
de móveis fronteiras por onde  
pobres terrestres tão pedestres  
nos perdemos em voos amplos  
por alçados alpes e andes  
ou em fundas pescas trans-  
atlânticas, pacíficas, índicas.

Palavras abstratas, sois  
altas revoadas de águias  
hostis a exíguas gaiolas,  
qual peixes vivos escorregais  
rumo a vossos infindos destinos  
mar alto, mar fundo, mar afora  
longínquas de nossas mãos  
inábeis e pequenas, onde mal  
cabe a esmola de uma escama  
ou de uma pena.

(CABRAL, 2011a, p. 36)

O poeta, embora íntimo das palavras e dependente delas, não raro fica confuso com os desvios de rota das palavras abstratas, nos seus rompantes de verticalidade: ora são os “voos amplos” ora são as “fundas pescas”. Ora é o céu ora é o mar. Espaços longínquos para quem é “pobre terrestre tão pedestre” e não tem “escama” ou “pena”. Em linguagem popular, poderíamos dizer que as palavras abstratas arrastam o poeta para cima e para baixo ao seu bel prazer. Se, por um lado, as palavras são necessárias, por outro elas têm os seus caprichos. Mas esses caprichos são o cimento da fantasia, porque continuamente o poeta tem que fazer desvios de rota pelos abismos e pelos infinitos em busca da poesia.

Passas em brancas nuvens  
num mundo cores berrantes.  
Cantas em doce surdina  
na usina de alto-falantes.  
Tímido vais pela sombra  
à distância das ribaltas.  
Cabeça dentro da vida  
corpo rastejando em orlas  
segues um tanto sem jeito.  
Mas em segredo carregas  
um vulcão vivo no peito. (ASTRID, 2011a, p. 24)

## 4.2 Poemas são filhos de papel

Poemas são filhos de papel. Esta é outra metáfora metalinguística do eu poético astridiano. Ela está presente, por exemplo, no poema que segue:

O poema, esse fruto  
que não nasce em árvore,  
carece de mão e mente  
para que possa nascer.  
De longínqua margem  
nos acena e seduz  
Assíduo pulsando  
Até a urgência do parto.

Demorado ou breve  
Será o trabalho  
De apartá-lo das trevas  
e em berço papel deitá-lo  
quando finda aflição  
ao grito da vitória  
surja a nova criatura. (CABRAL, 2011a, p. 17)

O eu poético utiliza termos relativos ao domínio-fonte da fecundação para dar conta da realidade do poema. Parece certo que Astrid dialoga, aqui, com o princípio da “maiêutica”, estabelecido por Sócrates no século IV a.C. O filósofo ateniense engendrou uma interessante associação do conhecimento com o fenômeno humano do parto, e a partir daí metaforizou a busca do conhecimento e da verdade como um parto, qual seja o “parto das ideias”, que é o significado grego para a palavra “maiêutica” (CHAUÍ, 1995; COTRIM, 1997). Observando atentamente a profissão de sua mãe como parteira, Sócrates deduziu que ocorre com o conhecimento um processo semelhante ao que ocorre com o parto: primeiramente, vêm as “dores do parto”, quando o indivíduo põe em xeque o seu próprio conhecimento sobre alguma coisa e se põe a perguntar; depois dessa fase de incertezas e questionamentos, ocorre o nascimento de uma nova ideia, um novo ponto de vista a respeito do assunto. Baseado nessa analogia, Sócrates passou a utilizar o termo “maiêutica” para se referir ao “parto das ideias”, ou seja, o nascimento de ideias complexas a partir de questões simples. A maiêutica, então, é um processo de reconstrução de um conceito, em que o indivíduo vai revisando e reelaborando suas noções até chegar ao conceito verdadeiro por aproximações (CHAUÍ, 1995; COTRIM, 1997).

O método da maiêutica consiste em perguntar, questionar o que se sabe, com vistas a saber mais. Os questionamentos, muitas vezes, acabam por convencer o indivíduo da esterilidade de suas reflexões, levando-o a admitir seu equívoco. E dessa descoberta vem à luz uma nova vida (ideia). Sócrates via esse processo como uma engenhosa obstetrícia do espírito, que facilitava a parturição das ideias. A verdade é algo que é parido, num parto intelectual. Mas o trabalho de continuar perguntando e continuar encontrando dificuldades, em busca de novas descobertas, na decifração de novos mistérios, é um processo que não cessa nunca (ARANHA e MARTINS, 1992; CHAUÍ, 1995; COTRIM, 1997).

Esse parece ser o caso de Astrid em seus poemas-filhos, nascidos do seu espírito: eles vieram à luz num doloroso processo de evolução de ideias. Só que na maiêutica socrática o filósofo perguntante agia à maneira de parteiro, auxiliando o parto das ideias no outro. Mas no caso de Astrid, estamos diante de um processo de “autoparto”, em que o poeta atua como “parteiro de si mesmo”.



O poema é um “fruto que não nasce em árvore”, é uma constatação. Mais que isso, é uma certeza. Para nascer, o poema precisa ser cultivado, pela mão e pela mente, que é o seu “útero”. Ali ele se encontra vivo, pulsando. O poeta-parteiro, chagada a hora do parto, precisa “apartá-lo das trevas” e “em berço de papel deitá-lo”, dando à luz, assim, uma nova criatura-poema.

O poema “Parto” (CABRAL, 2011a, p. 18), já a partir do próprio título, dá continuidade à metáfora do poema como filho:

O poema cresce  
silente e sutil  
resguardado em ventre  
feito ser de carne.  
Palpita discreto  
na soturna entranha  
de sonho ou vigília  
o feto em enigma.

Até que maduro  
lá do escuro aflora.  
Mas sem reduzir  
o mistério à luz.

O texto apresenta algumas propriedades desse ser de palavras, que se assemelha a um ser de carne: ele cresce em ambiente de silêncio, discreto, o feto feito de enigmas. Quando atinge a maturação, aflora do escuro e vem à luz, trazendo ainda consigo sua natureza de mistério urdida em entranhas de sonhos e de vigílias.

O poeta tem uma certeza: quando o poema vem à luz, ele já passou previamente por um estágio de humanidade em nossa própria carne:

As palavras se contaminam  
de cada um de nós.  
Bebem nosso único sangue.  
Engravidam das vivências  
de específicos destinos.

Quando alçadas em abstrações  
prévias estagiaram no cerne  
de nossa própria carne.

Por isso descaminhos se traçam  
e se cavam abismos e abismos  
entre bocas e ouvidos.”

(CABRAL, 2011a, p. 13)

Vê-se que o nascituro origina-se de um parto doloroso, e, sendo as palavras que lhe dão forma “sangue do nosso sangue”, seguem para sempre contaminadas de cada um de nós. A poesia contém o DNA humano.

## 5 I METÁFORAS ANTITÉTICAS DA POETA

A antítese é um processo psicoassociativo derivado da metáfora. Daí ser denominada de metáfora antitética. Ela possibilita que ideias opostas sejam organizadas próxima uma da outra com o fim de, por meio da contradição, realçar uma determinada “verdade”. É comum, nos textos de Astrid, encontrarmos o poeta envolto em antíteses quando reflete sobre si e sobre a sua arte. E essas antíteses aparecem sempre vinculadas a um processo de metaforização. Neste tópico, destaco duas dessas metáforas antitéticas veiculadas nos poemas: torre de marfim x pé no chão; e o pão x a palavra.

### 5.1 Torre de marfim x pé no chão

No poema “Não jogueis pedra” (CABRAL, 1986, p. 54), a metáfora da “torre de marfim” surge como uma rota de fuga de um mundo inóspito. É a torre do poeta, que foi muito prestigiada por poetas simbolistas, no final do século XIX, embora a expressão carregasse uma conotação pejorativa para os que se opunham à arte de inspiração simbolista. A torre de marfim representava o afastamento do mundo cotidiano, com suas banalidades e brutalidades. Afastados do mundo, os poetas podiam imergir em um universo intelectual, filosófico, onde a arte ocupava o primeiro plano, sem as perturbações do mundo empírico. Com a instauração do Modernismo, no século XX, as críticas à torre de marfim se acentuaram. No poema astridiano, o poeta critica essa crítica, ressignificando a torre de marfim como um estágio necessário a muitos poetas:

Não jogueis pedra

na torre de marfim.

Convém breve refúgio

a salvo de guerras  
dúvidas e dívidas  
vinhotos e ódios.  
Não jogueis pedra  
na torre de marfim.  
Dela se desce de escudo  
temperado e alma lavada.  
Não jogueis pedra  
na torre de marfim.  
Convém conhecê-la  
esse estágio nas nuvens  
e convívio de estrelas.

Há poetas que necessita desse “estágio nas nuvens” e desse “convívio de estrelas” que a torre de marfim possibilita. O poeta sobe à sua torre e, ao descer, vem mais preparado para as lides do mundo. Por isso, numa atitude solidária, esse eu poético apela para que não se joguem pedras. “Não jogueis pedra” é uma metáfora de rejeição à crítica que costumeiramente se faz à poesia ascética, metafísica. É uma atitude solidária, de empatia, porque em que pese defender a torre de marfim, esse eu poético não a cultiva, apenas a respeita, como vemos no poema intitulado “Pé no chão”:

Ó alados poeta  
ínclitos inquilinos  
de estratosferas,  
perdoai-me os poemas  
com gosto de barro  
perdoai-me o pé na terra.  
Acontece que  
o que me apetece  
é o pássaro na mão.  
Acontece que  
o que me estremece  
é mesmo o chão

endereço certo  
de qualquer ilusão.  
(CABRAL, 2011a, p. 23)

O título desse poema, “Pé no chão”, oferece a outra ponta da antítese, encabeçada pela “torre de marfim”. O eu poético defende o direito à torre de marfim, mas desculpa-se pelo fato de sua poesia ter uma outra face, um outro gosto, por ter o pé na terra e escrever versos com gosto de barro. Não abre concessão para as ilusões.

## 5.2 Entre o pão e a palavra

No poema “Perfil”, de *Lição de Alice*, temos a poeta, portanto a mulher, que assim se define:

Dona de casa  
dona de nada  
escrava de lavras  
à terra amarrada.  
Mãe de família  
mãe de alegrias  
entre lutos e sustos.  
Jaqueira imensa  
cheia de frutos  
Poeta nas horas vagas?  
Poeta nas horas plenas  
embora raras...  
O mais, não vale a pena.  
(CABRAL, 1986, p. 68)

Essa mulher se apresenta como alguém que se divide entre dois ofícios que lhe são caros: um ligado à concretude e à dureza das lides domésticas, e outro relacionado à oficina poética. Quanto ao primeiro ofício, temos a antítese que define o ser “dona de casa” como ser “dona de nada”, por não passar de “escrava” de sua própria condição, de ser uma “jaqueira imensa / cheia de frutos”. Quanto ao segundo ofício, o de ser poeta, que é exercido apenas nas raras horas vagas da correria do dia a dia, faz com que essas horas vagas sejam exatamente as horas plenas da vida, porque a poesia redime o cotidiano de

sua mesmice torturante.

Astrid costuma explorar em sua poesia essa antítese entre as lides do pão e da palavra. É o que ela faz, por exemplo, na dedicatória do livro *Intramuros*, textualmente:

“Àquelas companheiras  
que põem a mão na massa  
do pão e da palavra”.

(CABRAL, 2011b)

Ela chama de companheiras a essas mulheres, que, à sua semelhança, não abdicam do ofício da palavra para dar conta do ofício do pão. Ou, adaptando Orígenes Lessa a uma versão feminina, transitar entre o feijão e o sonho. Companheiras são as artífices do pão, mas há o pão que alimenta o corpo e o que alimenta o espírito, cuja massa é a palavra.

Em *Intramuros*, a mulher transita entre o pão e a palavra, e os elementos das lides domésticas adquirem encantamento. A mulher, libertando-se dos muros que a cercam cotidianamente, multiplica-se, em feras indomáveis, por meio da poesia, gozando até a exaustão a liberdade conquistada. Vemos isso no poema “Divisão”:

Lavo panos e panelas  
o olhar buscando estrelas.

Quero a água  
que não vem da torneira.

Quero o fogo  
que não vem do fogão

(CABRAL, 2011b, p. 38)

Aí está expressa a antítese entre a realidade prática e o sonho, o desejo. Há uma água que vem da torneira e um fogo que vem do fogão. Mas há, por outro lado, uma outra água e um outro fogo, que se situam muito mais próximos das estrelas do que dos panos e panelas. E a condição da mulher faz com que ela subsista no imbricamento entre esses dois universos.

Mas muitas vezes se torna difícil conciliar o pão e a palavra, como insinua o poema “Atraso de vida”:

Por causa da poesia  
o feijão queima

o leite entorna  
esquece-se o troco  
vai a roupa do avesso  
chora o bebê com fome  
perde-se o trem.  
Mas viaja-se.  
Sabe-se lá para onde  
que anônima nuvem.  
(CABRAL, 2011a, p. 29)

Por isso, a “Inveja de Vishnu”:

Nunca me livre  
da inveja de Vishnu  
seus múltiplos braços.  
Se eu fosse Vishnu, pensava,  
não precisaria escolher  
entre ninar o bebê  
ou rabiscar o poema.  
Sempre haveria mão tecendo  
simultâneas  
fios da vida e da palavra.  
(CABRAL, 2011a, p. 28)

Invejando os múltiplos braços de Vishnu, deus hindu, a mulher lamenta não ter múltiplas mãos para dar conta, ao mesmo tempo, das lides domésticas e das lides poéticas, sem ter que estar sempre fazendo difíceis e angustiantes escolhas entre uma e outra. O que a angustia é a impotência que está na base de sua condição humana e feminina.

## 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível perceber, nas metáforas metalinguísticas dos poemas em que Astrid Cabral dá a palavra ao eu-poético poeta, o que sobressai é a condição humana do poeta, e, mais que isso, sua condição feminina. Na verdade é uma poeta que fala nos textos astridianos. Por meio dessa voz lírica, Astrid nos propicia o conhecimento e a reflexão

sobre as constatações e angústias da mulher que é poeta, sendo também “dona de casa” e “escrava de lavras”. Talvez por isso as metáforas, inclusive as antitéticas, que utiliza para falar sobre o seu ofício de poeta tenham quase sempre o mundo doméstico como contraponto. Nessas metáforas estão as taças e o vinho, além dos flagrantes ligados à dor e à urgência do parto; nas antíteses, a torre de marfim aparece conjugada ao chão em que pisa, e as viagens da palavra não prescindem da necessidade pragmática do pão. Circulando entre domínios-fontes e domínios-alvos, a poeta Astrid, assim como a poeta de Astrid, derrama as luzes da metáfora sobre as contingências de sua condição como poeta e como mulher, e assim nos serve de cicerone pelas incursões que fazemos, expectantes, por esses dois mundos, o da mulher e o da poeta, um fornecendo matéria prima para o outro. O que sobra de tudo é a constatação: não temos como viver sem o pão, que alimenta o corpo; mas não podemos, igualmente, viver sem a palavra, que alimenta o espírito e nos faz humanos. É a metáfora que nos redime, lançando pontes do cotidiano em direção ao desconhecido e à fantasia e nos salvando de sermos escravos das obviedades a que estaríamos condenados sem a poesia.

## REFERÊNCIAS

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. MARTINS, Maria Helena Pires. *Temas de Filosofia*. São Paulo: Moderna, 1992.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Cabral, Astrid. *Palavra na berlinda*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Intramuros*. Manaus: Valer, 2011b.

\_\_\_\_\_. *Lição de Alice*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

\_\_\_\_\_. *Torna-viagem*. Recife: Edições Pirata, 1981.

\_\_\_\_\_. *Ponto de cruz*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

CANÇADO, Márcia. *Manual de semântica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1995.

COTRIM, Gilberto. *Fundamentos da Filosofia - Ser, Saber e Fazer*. São Paulo: Saraiva, 1997.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana* [Coordenação de tradução Mara Sophia Zanotto]. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: WDUK, 2002 (Coleção As Faces da Linguística Aplicada)

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *Metáforas metalinguísticas de Euclides da Cunha*. Santa Cruz do Sul: Revista Signo, vol. 41, nº 70, ano 2016.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22. ed. Trad. Izidoro Bliksteine Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

SILVA, Wellington Brandão da. *Inclinações da metapoética de Manoel de Barros*. Brasília: UNB, 2011 (Dissertação de mestrado).



# CAPÍTULO 17

## LÍRICA E INTERLOCUÇÃO EM HILDA HILST

Data de aceite: 01/10/2020

Data de submissão: 21/07/2020

**Sandra Aparecida Fernandes Lopes Ferrari**

Instituto Federal de Educação, Ciência e  
Tecnologia de Rondônia - IFRO  
Vilhena – RO  
<http://lattes.cnpq.br/4626126312143972>

**RESUMO:** Tratar de constituição da lírica é pensar sobre as formas de subjetividades que essa lírica assume em seu tempo e seu espaço. Apresentamos proposta de discussão sobre o lugar de onde fala a lírica de Hilda Hilst em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, do ponto de vista da interlocução entre um “eu” e um “tu” fictícios. Na constituição dessa obra está posto um eu lírico, cuja voz é a espera e o suposto lamento pela ausência do amado, seu interlocutor. Para tanto, é possível pensar sobre a dialética tensiva entre as vozes, descritas no ensaio *As três vozes da poesia*. (1972), de T.S. Eliot: a voz do poeta que fala de si mesmo, a que se manifesta diante de um público e a que tenta criar uma personagem dramática que dialoga com outros seres imaginários.

**PALAVRAS - CHAVE:** Lírica; Interlocução; Voz; Hilda Hilst.

### LYRIC AND INTERLOCUTION IN HILDA HILST

**ABSTRACT:** Talk about the lyrical constitution is to think about the forms of subjectivities that lyrical assumes in its time and space. We present a proposal for discussions about the place from which Hilda Hilst’s lyric speaks in “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, from the point of view of the dialogue between a poetic subject and a poetic second person speech. In the constitution of this poetic work there is a lyrical self, whose voice is waiting and the supposed lament for the absence of the beloved, his interlocutor. For that, it is possible to think about the tension dialectic between the voices, described in the essay “As três vozes da poesia”. (1972), by T.S. Eliot: the voice of the poet who speaks of himself, that manifests itself to public and the one who create a dramatic character who dialogues with other imaginary beings.

**KEYWORDS:** Lyric; Interlocution; Poetic voice; Hilda Hilst.

[...]

“A ideia, Túlio, essa ilha escondida

É límpida, encantada, se faz prata

Vive através de ti. Por isso brilha.”

(HILST, 2003, p. 54)

Toda poesia compreende um movimento relacional, no qual sempre haverá um eu que se dirige a um interlocutor, seja ele o leitor, ou um outro, ficcionalizado pelo eu poético. Os versos da epígrafe performatizam um tipo de procedimento caro à lírica de Hilst, no que se refere a uma voz que canta e deseja ser ouvida, e a um interlocutor criado de modo eloquente, em presença/ausência. Nele se constitui o centro do processo de criação de Hilst, como no verso: “Vive através de ti. Por isso brilha.” A lírica empreende certo tipo de comunicação poética por meio do interlocutor, imbricada numa enunciação pressuposta por um enunciado em que o eu e o tu numa relação de reciprocidade.

Na contemporaneidade, a poesia está ligada não mais à representação pura e simples da ideia de sublime, centrada num “eu” que disserta sobre seus sentimentos em profundidade. A lírica de hoje requer, muito mais do que a lírica tradicional<sup>1</sup>, um interlocutor que participe de sua criação. Celia Pedrosa, na apresentação ao livro “Subjetividades em devir”, aponta que a experiência moderna de subjetividade é um efeito daquilo que se pensa heteronômico, em que “se desestabilizam as fronteiras do subjetivo e do objetivo, do racional e do afetivo, do interior e do exterior, do individual e do coletivo, do privado e do público, de modo a propor possibilidades novas de compreensão” (2008, p. 8).

Essa relação tensiva é uma das heranças deixadas pela poesia lírica da modernidade do final do século XIX e início do século XX: a comunicação poética possui algo de indigesto e faz o leitor “em estado de choque”, expressão utilizada por Hugo Friedrich em seu livro *Estrutura da lírica moderna* (1991), pensar sobre a intimidade comunicativa.

T. S. Eliot no ensaio *As três vozes da poesia* (1972) afirma que há três vozes na poesia moderna: a voz do poeta que fala de si para si mesmo, a que se dirige a um auditório e a que incorpora uma personagem dramática e dialoga com outros seres ficcionais. Na primeira voz, o eu lírico volta para dentro de si e apenas fala de si, e para si, sem se importar em ser ouvido. O próprio teórico problematiza a questão: um poema, mesmo escrito para um único destinatário, se isso é possível, pode também ser dirigido a um ou mais interlocutores. Os poemas de primeira voz, segundo o autor, são aqueles considerados não dramáticos, ou seja, são os que falam com a própria voz, “como esta soa quando se lê para si mesmo, constitui disso a prova, pois é o próprio autor falando. O problema da comunicação, daquilo que o leitor extrairá do verso, não é o mais importante...” (ELIOT, 1972, p. 134). A primeira voz de que fala Eliot não pressupõe um público porque não se reveste de um personagem dramático para falar de si, e por isso, não tem o propósito de comunicação. Isso virá naturalmente, porque a comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando fala para si ou não quer comunicar nada em particular.

Na segunda voz descrita pelo autor do ensaio, o poeta fala de si e se dirige para um auditório; logo, pressupõe a presença de um tipo de interlocutor com o qual possa se

<sup>1</sup> Referimo-nos, com o termo tradicional, à lírica primeira, aquela que desde Safo era cantada e inspirava prostração do ouvinte.

fazer ouvir. É chamada de voz “quase dramática”, porque incorpora um personagem num monólogo dramático. Na terceira voz o poeta também se transforma em personagem e a partir dele fala para um público personificado em outro personagem, um público com o qual tenta criar um elo interlocutivo. É uma voz que não fala por si, mas pela voz de um personagem que se dirige a outro ser ficcional. Desse modo, Eliot denomina essa terceira voz de dramática, por conter os elementos de uma peça de teatro.

As três maneiras didáticas de classificação das vozes poéticas, feitas por Eliot, não se fecham em si, não são vistas separadamente. Dessa forma, o processo de criação da voz poética sempre utilizará, conforme afirma o crítico, a junção e o fluxo entre as três vozes. No caso da poesia de Hilst, a presença de um público encerra sempre uma forma de diálogo com um interlocutor, seja ele um leitor, um personagem ou até as formas tradicionais de poesia.

Nos poemas contidos em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, que se encontra no livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, publicado em 1974, vemos que a voz lírica de Hilst fala através de um eu fictício, Ariana, a um outro também fictício, Dionísio, e, neste caso, diz para esse outro o que diria para si mesmo. “Porque te amo, Dionísio/É que me faço assim tão simultânea” (HILST, 2003, p. 62). Assim, a constituição da obra hilstiana transita por questões da existência humana e da própria existência poética, apresentando um eu lírico, cuja voz, ao falar de si também encena outras vozes.

É perceptível, em *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, o fluxo dessas vozes, que se constitui como forma e se conforma em elemento de tensão entre poeta e público. Alguns tipos de interlocução são possíveis nesta parte do livro, já pela escolha, no título, da palavra “ode”. A construção do título “Ode descontínua e remota...” tem uma carga de significação que alimenta o processo de diálogo harmônico, de continuidade, e desarmônico, de ruptura com o passado remoto, pela seleção dos temas e motivos presentes nos seus versos. A seção<sup>2</sup> “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” composta por 10 partes/poemas, configura-se como um único poema; basta ver no título a palavra “ode” no singular. É importante reiterarmos que a origem da forma “ode” vem do grego *oidé*, semelhante à palavra *hino*. Refere-se a um poema lírico destinado ao canto.

Normalmente, as odes também adquiriam a forma coral e eram criadas para exaltar, em tom solene, algum acontecimento ou alguma personalidade, com versos em tom alegre. Contudo, os adjetivos dados à Ode<sup>3</sup> hilstiana, “descontínua e remota”, não são nada eufóricos; o adjetivo “descontínua” nega também o canto alegre e entusiástico, próprio das formas das odes; “remota” alude à consciência do tempo, uma visitação às formas, guiada por uma memória “remota”, mas foge à pura e simples imitação dessas formas, pois não

<sup>2</sup> Denomino seção cada parte do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.

<sup>3</sup> Será utilizada esta nomenclatura, com inicial maiúscula, para o título *Ode descontínua e remota para flauta e oboé: De Ariana para Dionísio*.

adere a elas, e sim, mantém com elas um diálogo “nervoso” de aproximação e afastamento, que se desmancha na estrutura do poema. Em vez de instrumentos de corda, (lira ou harpa), a Ode hilstiana prefere os de sopro (flauta e oboé). É importante ressaltar, estes são instrumentos que emitem sons agudos, ao mesmo tempo suaves e doces. A flauta, por exemplo, é um instrumento musical primitivo usado para acompanhar os rituais místicos e religiosos.

Assim, esta seção do livro prepara o leitor para o que vem a ser a voz lírica de Hilst em sua obra, sobretudo na Ode. Essa voz é apresentada como uma espécie de fusão das três vozes das quais fala Eliot, porque ela se comunica consigo mesma e, ao mesmo tempo, dirige-se a um ser fictício a quem nomeia Dionísio, configurado como ouvinte, isto é, um suposto público. Contudo, esta voz nunca esquece de si. Há uma voz que fala da solidão em tom lamurioso, pela falta de um amado distante, e outra que se reinventa e se preocupa com o devir de seus versos, ou seja, com a falta de público. A voz personificada por Ariana – personagem mitológica, representa solidão e abandono – remete ao outro ausente, Dionísio, entidade divina e também mitológica, que salva Ariana da solidão.<sup>4</sup> Esses mitos, na figuração amado/amante, são representação de vozes reconfiguradas por Hilst no seu discurso, com o intuito de constituir sua palavra poética.

É possível, por meio dessas vozes, delinear alguns lugares pelos quais a poesia de Hilst transita, para beber em suas fontes e depois transgredi-las. E isso é feito em sua poesia por um movimento de curto-circuito entre o tempo presente da obra e a tradição literária, como a dos românticos e de outras épocas e estilos. O espírito romântico pressupõe uma visão de mundo, cujo centro é o eu que, pela sua emoção, propõe-se a retratar o amor como drama humano. Na poesia de Hilst, de forma controversa, vemos uma pista que encaminha para essa constatação: o fato de referir-se ao amor e as suas relações conflituosas de uma forma peculiar, na qual o eu lírico busca, no interlocutor, uma forma de ser ouvido. Essa forma, aparentemente delineada, configura-se na negação da presença do interlocutor.

Vejamos como as questões acima citadas se configuram na primeira parte da Ode:

É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.

Voz e vento apenas

Das coisas do lá fora

E sozinha supor

Que se estivesses dentro

---

<sup>4</sup> Ao longo dos séculos, a história da princesa cretense foi tratada de modo diverso; porém, todos insistiram no tema da mulher seduzida e abandonada. Para alguns (Boccaccio), Teseu a teria abandonado porque estaria interessado em Fedra, outra filha de Minos, e, além disso, porque Ariadne em Naxos teria se embriagado e caído num sono profundo. A história da princesa também foi parar na literatura, na poesia (Corneille, Victor Hugo, Nikos Kazantzakis, Marguerite Yourcenar etc.), nas artes plásticas (Guido, Tiepolo e outros), na escultura (J.Dennecker).Disponível em: <http://cidmarcus.blogspot.com.br/2011/10/teseu-ariadne-e-dioniso.html> acesso em 20 março de 2013.

Essa voz importante e esse vento  
Das ramagens de fora  
Eu jamais ouviria. Atento  
Meu ouvido escutaria  
O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.  
Porque é melhor sonhar tua rudeza  
E server reconquista a cada noite  
Pensando: amanhã sim, virá.  
E o tempo de amanhã será riqueza:  
A cada noite, eu Ariana, preparando  
Aroma e corpo. E o verso a cada noite  
Se fazendo de tua sábia ausência.  
(HILST, 2003, p. 59)

O verso propõe pistas de que há uma grande expectativa de o sujeito lírico, revestido de Ariana, ter a necessidade de exaltar a presença de Dionísio, pela sua ausência. A afirmativa é reforçada no terceiro verso da última estrofe “[...] que não venhas, Dionísio”. O estado de espera de Ariana e os preparativos para a vinda de Dionísio colocam em tensão a construção do texto, cuja elaboração se fixa pela “sábia ausência” de Dionísio. A ideia da “sábia ausência” é percebida pelo corpo material da linguagem escolhida e pela sua constituição que se intensifica no decorrer do poema.

Há, no segundo verso, uma associação estabelecida entre o som da voz e do vento, marcado pela aliteração da consoante “v”<sup>5</sup>, sonorizando o segundo verso da primeira estrofe e o primeiro verso da terceira estrofe. Essa combinação de palavras demonstra a consciência da passagem do tempo e metaforiza a presença de Dionísio feita pelo barulho do vento, que traz e leva o som de sua voz e dá fluência ao movimento de dentro e fora. “Voz e vento apenas/ Das coisas do lá fora”. Nesse caso, o “fora” potencializa os versos no sentido de tornar possível o “dentro”. Dizendo de outro modo, o “fora” sugere a possibilidade de diálogo com o suposto público, pelo qual o eu lírico cria uma espécie de transitividade entre o eu e o outro. O vento de fora, do qual o eu lírico prefere ouvir apenas a essência, a presença desse outro, Dionísio, fica só na imaginação, na ficção e no movimento de repetir-se: [...] “Que não venhas, Dionísio.” “Porque é melhor sonhar tua rudeza / E server

5 Segundo Nilce Sant’Anna Martins, a consoante “v” como labiodental pode dar a ideia de fluência do verso. ( 1989, p. 35).

reconquista a cada noite”.

Na terceira estrofe, o primeiro verso mostra uma construção de linguagem que sugere a poesia como canto em essência. Uma voz que serve como motivo para a criação da própria voz poética hilstiana, de elocução contundente com a noção do exterior, captada apenas pelo vento: “Essa voz importante e esse vento / Das ramagens de fora” e que vai tornar-se “sumo do canto”, na quarta estrofe.

No início da quarta estrofe, o jogo entre a percepção, “ouviria”, e a tomada de consciência “escutaria”, propõe a ideia de negação de uma presença do amado, e a necessidade de que a voz venha “de fora” e se torne audível como voz poética, “de dentro”, para, a partir de então, poder entrar em cena a interlocução com Dionísio. A negação expressa pelo advérbio “jamais” é, também, quebrada pelo ponto final: “Eu jamais ouviria. [...]” para em seguida criar um *enjambement*: “[...] Atento / Meu ouvido escutaria/ O sumo do teu canto.” Temos, neste caso, a constituição de uma voz que só se faz audível perante a desagregação do ouvinte em resíduo, de corpo ausente. Esse procedimento propõe o sentido tanto de intensificação incisiva da ideia a ser expressa, quanto de continuidade para chegar ao ponto alto da construção poética desses versos, o que é feito pela ausência de Dionísio.

O jogo entre presença e ausência de Dionísio quer reverberar também a presença e a ausência de um lirismo centrado no “eu” “anímico”<sup>6</sup>, como idealização amorosa, na figura da mulher ideal e fiel, que expressa sofrimento pela não realização do amor, próprio da lírica romântica. No poema de Hilst, estes traços românticos se apresentam apenas como simulacro. Não há a preocupação em consolidar um amor ou expressar uma dor pela falta.

Para melhor elucidar essa proposta de compreensão da lírica hilstiana, nestes versos, do ponto de vista da interlocução, mencionamos o poema “Leito de folhas verdes” de Gonçalves Dias<sup>7</sup>. Só que, ao contrário do poema de Dias, o eu lírico de Hilst, neste poema, não se prende à espera que se prolonga e à angústia crescente pela ausência do amado, como se vê no poema de Dias, porque em Hilst, essa ausência é necessária.

A remissão às formas e motivos no poema de Dias serve para repensar a voz lírica hilstiana. O primeiro verso de cada poema: “Por que tardas, Jatir, que tanto a custo” DIAS, 1998. p. 377-8.) e “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas”, (HILST, 2003, p. 59) remontam dois tipos diferentes de espera, como motivo de constituição lírica: Jatir e Dionísio são interlocutores imaginados para que o eu lírico mobilize o seu discurso poético. Em Dias, a voz que canta a ausência reforça a necessidade da presença: “Por que tardas, Jatir, [...]” e sofre por ela, porque é submissa a ela; em Hilst, a ausência é necessária: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas”. O eu poético de ambos os poemas não

6 Refere-se ao estado de alma, “anímico”, como expressão da alma do poeta. Termo utilizado por *Staiger em Conceitos fundamentais da poética*, (1975).

7 **Leito de Folhas Verdes**, poema do movimento romântico brasileiro, de autoria de **Gonçalves Dias**. O poema enseja uma declaração de amor, em que predomina a angústia de quem espera. O eu lírico é feminino faz o relato de seus sentimentos e pensamentos, num tempo a princípio cronológico, que começa com a chegada da noite e vai até o amanhecer do outro dia.



ausência, como força motriz. Isso é percebido pela entonação dos versos do poema, cujas formas rítmicas desmancham a expectativa e o lamento. Em Dias, há a expectativa frustrada do sujeito lírico que sofre de amor. No poema de Hilst não há frustração, pelo contrário, no último verso do poema há a consciência do que se faz como afirmação no primeiro verso: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.” [...] “E o verso a cada noite / Se fazendo de tua sábia ausência. Em “Leito de folhas verdes”, o eu lírico tem a consciência do tempo como fator que movimenta o poema, por meio da linearidade temporal, pautado na espera angustiada pelo amado, que desemboca no desenredo de uma paixão, cuja expectativa é frustrada, porque Jatir não vem. Por isso, há um derramamento de tristeza e solidão do eu lírico. Em ambos os poemas, a elocução, mesmo de maneira distinta, é o sentimento e a consciência da elaboração artística por meio da espera do amado.

Na última estrofe do poema hilstiano, o movimento de dentro e fora se intensifica e dá a ideia do exercício contínuo de constituição textual do poema, movido por várias construções que nele aparecem. Uma delas é a sequência de verbos no gerúndio, “pensando, preparando, fazendo”, sempre acompanhados pelo procedimento de enjambement, “[...] preparando / Aroma e corpo. E o verso a cada noite / Se fazendo[...]”. Esses procedimentos dão ritmo ao verso por meio de um movimento repetitivo e circular, de fazer e refazer. O aspecto sonoro do gerúndio também remete à passagem do tempo. Junta-se a esses verbos a combinação “a cada noite”, que se repete por três vezes na última estrofe, completando o movimento cíclico da passagem do tempo.

Outro índice que expressa a ideia do repetir-se em movimento cíclico em torno de si é o substantivo “reconquista”, que reforça o signo da espera e dá importância à ausência de Dionísio como objeto de desejo de construção do poema. A cada ciclo temporal, que no poema refere-se “a cada noite”, o mesmo processo é realizado. O movimento contínuo do verbo “preparando” alimenta a espera da presença que é ausência, como força de constituição lírica.

Observando os dois poemas com atenção, podemos constatar que há uma articulação dos elementos de linguagem dos quais ambos os poemas se utilizam para dar sentido poético aos seus versos. A “espera” como palavra lírica, os preparativos, a movimentação cíclica para a vinda ou não vinda dos seus interlocutores vai sendo construída lentamente, como o “sorver”, gole a gole, até absorver as palavras na forma poética. No quinto verso, do poema de Hilst o verbo “sorver” indica um movimento de absorver a “reconquista todas as noites. “Porque é melhor sonhar tua rudeza / E sorver reconquista a cada noite”. Esses versos reforçam, na lírica hilstiana, o signo da espera e a importância da ausência de Dionísio.



## II

Diante de um poema é preciso ter sempre uma atitude de desconfiança porque nele tudo é experiência que pensa de todo modo o ser em conexão discursiva com outros elementos que o constituem. A modernidade instalou uma poesia cujo *status* é verter-se criticamente em relação ao passado, rompendo com os paradigmas até então propostos. A partir dessa ruptura foi preciso que a poesia reinventasse novas formas de chamar a atenção sobre si. Com isso, a constituição da subjetividade tornou-se conflituosa, já que o “eu” lírico passa a ser “sujeito” lírico; a primeira pessoa sai de cena para dar lugar à impessoalidade. A esse respeito, Siscar, 2011, estudo desenvolvido sobre a poesia de Ana Cristina Cesar, afirma que na poesia moderna não cabe a primeira pessoa e que, “na poesia brasileira, a questão voltou a ganhar um caráter decisivo e problemático com a geração de Ana C.[...] ela reagiu à predominância da visão objetiva e artesanal da poesia associada à figura de João Cabral de Melo Neto.” (2011, p. 16).

Esse caráter “problemático” de que fala Siscar é visto como uma das linhas de força em Hilst. Nos versos da segunda parte da Ode há uma forma própria de pensar a arte, por meio de uma voz feminina que transpõe o simples jorrar de sentimentos. A atitude de espera e súplica ao amado ausente não se refere unicamente a um “eu” como centro de reflexão, como no modelo romântico de lírica; a voz do “eu” se faz da atitude reflexiva em relação ao *status* da poesia, que não é só a espera do amante, mas um desejo de ausência e por ele fazer nascer a palavra, o verso: “Antes de ser mulher sou inteira poeta.”

Nenhum artista tem seu significado completo sozinho, é o que retoma Affonso Romano de Sant’Anna no prefácio ao livro *A essência da poesia* de Eliot. (1972, p.22), citando o ensaio “Tradição e talento individual”, do mesmo autor. De acordo com esse pensamento, a poesia, como também as outras artes, sofre, o tempo todo, intervenções de outros discursos que desencadeiam uma rede de reflexões. O ponto culminante dessa dialética lírica demarca, sobretudo, a experiência da intimidade do eu em relação à experiência da poesia. E, por conseguinte, dessa relação se configura uma voz dramática, que se apodera das outras vozes de que fala Eliot no ensaio citado no início do capítulo. Podemos dizer que esse fluxo de vozes permite ouvir não apenas uma, mas várias vozes.

*Em júbilo, memória, noviciado da paixão*, e sobretudo na Ode, as várias vozes estabelecem um vínculo com o passado remoto e o torna um presente (des)contínuo, que se alimenta, no caso da poesia, da expressão amorosa de um eu para um tu imaginado. Ao buscar na forma ode a inspiração para seus versos, Hilst estabelece interlocução com o sentido primeiro desta forma poemática. O tom alegre e entusiástico, é reinventado em sua própria forma poemática.

Hilda Hilst se achava temerosa em relação a sua obra, porque não era lida do modo que desejava. Havia uma preocupação internalizada em seu discurso a respeito disso que acabava se transformando em poesia, porque a poesia é feita de conexões com seu

público. A experiência com o público, no processo criativo é, também, uma experiência das próprias decepções da poeta frente ao vivido, o que não deixa de ser uma experiência interlocutiva. Marcos Siscar, ao tratar da relação entre poesia e público, afirma que “a obra se comunica com seu público, menos pela transmissão de conteúdos informativos do que pela capacidade que tem de devolver a esse público a imagem daquilo que é (ou poderia ser) sua própria experiência (vivida ou imaginada) dos desequilíbrios do mundo”. (2010, p. 36). Desta forma, a poesia precisa achar um lugar em que se conecte com o público, porque não há poesia que não seja afetada por ele.

### III

Retomamos agora os versos da epígrafe, que nos levam para a compreensão da poesia de Hilst nesta seção do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Ela é constituída e vive através de um interlocutor: “A ideia, Túlio, [...] /Vive através de Ti, por isso brilha”. Hilst cria um personagem e fala pela voz dele a um público também fictício, Dionísio, entretanto, também fala para si porque prefere Dionísio em ausência, por isso, não importa a comunicação entre o eu lírico e o seu interlocutor criado. Logo, é possível ver neste livro, as várias vozes em fluxo contínuo que, aos moldes de Eliot, apresentam-se em Hilst.

Nessa relação, até certo ponto conflituosa, Hilst cria, por meio de seu canto, um eu que performatiza um interlocutor e tematiza o que Celia Pedrosa chama de *endereço*. Desse conceito referenda-se ao poeta uma “distensão identitária do eu e, analogamente, da destinação de seu discurso, associado às problematizações da subjetividade e às transformações na relação entre literatura e público, ambas características da modernidade”. (PEDROSA, 2014, p. 70).

Essa forma de lírica remete à reflexão sobre um campo de junção entre lírica e modernidade, como sugere Emil Staiger, em que esta é vista como recordação, canto, permeado por uma disposição anímica interiorizada e em profundidade de um eu que externa sua sentimentalidade. A lírica assim proposta pode incorrer no risco de ser apenas expressão individualizada do “eu”. O sentimento contido em um discurso poético é expresso no momento em que é exteriorizado para um público que o atualizará no momento da leitura; não se caracteriza unicamente pelo estado estático de um “eu”, e sim por uma interlocução deste “eu” com um “você”. Assim, as emoções, em Hilst, expressam-se pela forma de comunicação com o outro, e só existem pela exteriorização do discurso.

## REFERÊNCIAS

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. São Paulo: Instituto Moreira Salles. N. 8, out. 1999.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003.

PÉCORA, Alcir. Nota do Organizador. In: HILST, Hilda. **Júbilo, memória e noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2003.

DIAS, G. **Poesia e prosa completas**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1998.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova S.A., 1972.

PEDROSA, Célia. ALVES, Ida. (Orgs) **Subjetividades em devir. Estudo de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Poesia, crítica e endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMÚNO, Flôrencia. (Orgs.). **Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas**. Rio de Janeiro: EdUFMG, 2014. p. 69-89.

SISCAR, Marcos. **Ana Cristina César**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia.).

\_\_\_\_\_. **Poesia e crise**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

# CAPÍTULO 18

## LEITURAS, LITERATURA E REMIÇÃO DE PENA: POLÍTICA PÚBLICA PARA RESSOCIALIZAÇÃO NAS PRISÕES DO DF

*Data de aceite: 01/10/2020*

### **Ana Cristina de Castro**

Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais (UnB), Mestre em Educação (UNB), gestora e professora da Secretaria de Estado de Educação do DF, professora de educação superior no Centro Universitário – UNIPROJECÃO.

### **Robson Coelho Tinoco**

Instituto de Letras (UnB). Pós-doutorando em Linguística aplicada (Unicamp-IEL), Pós-doutor em Educação (USP-FE), Pós-doutor em Língua Portuguesa (PUC-SP), Doutor em Literatura Brasileira (UnB), Mestre em Língua Portuguesa (PUC-SP).

**RESUMO:** este artigo apresenta um panorama sobre a concepção e a implementação do projeto de remição de pena por leitura no DF, constituído como política pública educacional e social de fomento às práticas de leitura que possibilitam caminhos para a ressocialização do privado de liberdade. Avalia que durante sua concepção, o projeto cumpriu a determinação da Vara de Execuções Penais do Distrito Federal (VEP/DF), proferida por portaria VEP que visa atender, prioritariamente, os custodiados não classificados para o estudo, trabalho ou qualificação profissional e abarcou a população carcerária de cerca de quinze mil e quinhentos apenados. Esse processo, ainda, partiu da publicação de portaria conjunta que

instituiu uma comissão intersetorial, envolvendo representantes dos órgãos públicos: Secretaria de Estado de Educação/ SEEDF e Secretaria de Estado de Segurança Pública e da Paz Social/ SSP. Quanto à metodologia aplicada, decorrido o prazo de trinta dias, será realizada uma avaliação presencial, a qual exigirá como tipologia textual um resumo crítico. Tal proposta objetiva, enfim, colaborar com o trabalho do professor de Língua Portuguesa – e de leitura e de literatura – ao destacar uma consideração mais ampla dos conceitos de letramento literário, mesmo em ambientes prisionais, ou especialmente, destacando que a promoção do conhecimento e respeito às diferenças potencializa o caráter inclusivo e integral da própria educação, elemento tão essencial como maneira produtiva de gerar, de fato, ressocialização a todas as pessoas, não só as presas.

**PALAVRAS - CHAVE:** política pública, prisão, remição de pena, leitura, ressocialização

**ABSTRACT:** This article presents an outlook on the conception and implementation of the penalty redemption project by reading in the Federal District, Brazil, which is constituted as educational and social public policy to promote reading practices that make possible paths for the inmate re-socialization. It evaluates that, during its conception, the project fulfilled the determination of the Federal District Trial Courts, issued by the governmental decree VEP, which priority aims to meet inmates that are unclassified for studies, work or professional qualification, and covered the prison population of about fifteen thousand five hundred convicted. Yet, this process started

from the publication of a joint regulation that established an intersectional commission involving public agencies representatives: State Department of Education/ SEEDF and State Secretary for Public Security and Social Peace/ SSP. A face-to-face evaluation shall be carried out on the methodology applied after thirty days, which shall require a critical summary as a textual typology. After all, such motion aims to collaborate with the work of the Portuguese Language teacher - also reading and literature – to highlight a broader consideration on literary literacy concepts, even in prison environments, or especially on highlighting that the promotion of knowledge and respect for differences potentiate the inclusive and integral education feature itself, an element so essential as a productive way of generating the resocialization of all people indeed, not just those convicted ones.

**KEYWORDS:** public policy, imprisonment, penalty redemption, reading, resocialization

## 1 | INTRODUÇÃO

A remição de pena se caracteriza como uma previsão jurídica que possibilita ao custodiado a redução do tempo de sua privação de liberdade, amparada pela Lei estadual no. 17.329, publicada em diário oficial em 08/10/12, respaldada pela Lei no. 12.433, publicada em 30 de junho de 2011, que regulamenta a remição da pena pelo estudo.

Aos olhos do estado penal a Recomendação nº 44, de 26 de novembro de 2013, do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), em seu art. 1º, inciso v, fomenta a prática de remição de pena pela leitura, estimulando, no âmbito das unidades prisionais estaduais e federais, como forma de atividades complementares, a remição pela leitura, notadamente para os apenados aos quais não sejam assegurados os direitos ao trabalho, educação e qualificação, conforme os termos da Lei nº 7.210/84.

Ainda nesta mesma recomendação, compreende-se a necessidade em estabelecer limites e prazos quanto aos processos de leitura nas prisões, com vistas à adoção para remição de pena pela leitura. Sendo assim, sugere-se o prazo de 21 a 30 dias para que seja realizada a leitura do livro. Ao final deste prazo será realizada a produção textual da obra por meio de resenhas ou relatórios narrativos, para fins de avaliação, devendo ser acompanhada e legalmente avaliada, para que aconteça a remição de quatro dias da pena por obra lida. Nessa direção, o custodiado poderá realizar no período de doze meses, a leitura e avaliação de doze livros, e se for aprovado, poderá remir até 48 dias de sua pena por ano, devendo-se também observar a capacidade gerencial de cada estabelecimento penal.

No Distrito Federal, o projeto de remição de pena pela leitura caracteriza-se como uma maneira de remição complementar, desde a sua concepção até a fase de implementação, cumprindo determinação da Vara de Execuções Penais, proferida pela Portaria VEP nº 010, de 17 de novembro de 2016. Esta regulou a remição de pena por leitura, para o atendimento, prioritário, aos privados de liberdade que não foram classificados para o estudo, trabalho ou qualificação profissional e abarca, atualmente, a massa carcerária em cerca de dezesseis mil custodiados no Distrito Federal.

A discussão que se propõe aqui é a formação leitora no cárcere como argumento central para ressocialização do privado de liberdade, por meio do acesso à leitura geral, a leitura literária e as práticas de textos, tendo em vista que a remição de pena por leitura nas prisões precisa ser entendida e assegurada como uma política pública socioeducacional cabendo aos estados e aos governantes a legitimidade desse direito nos estabelecimentos penais do país.

Quanto à prática de leitura nas prisões, a Resolução nº 14/1994 do Conselho Nacional de Política Criminal e Penitenciária – CNPCP estabelece regras mínimas para o tratamento de privados de liberdade no Brasil e determina, em seu artigo 41 que os estabelecimentos penais poderão contar com bibliotecas organizadas com livros de conteúdos informativo, educativo e recreativo adequados à formação cultural, profissional e espiritual do apenado. Entretanto, a realidade é bem diferente no interior dos presídios brasileiros em que, em sua grande maioria, há bibliotecas desativadas e/ou em precário e artesanal funcionamento, acervos ultrapassados e com muitas dificuldades do apenado para ter acesso ao livro e, portanto, à leitura de literatura. (CASTRO; TINOCO, 2019)

Para entender melhor a dimensão do problema penitenciário brasileiro, o Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (INFOPEN, 2017) apresenta os dados das pessoas privadas de liberdade no Brasil em junho de 2016, a saber: a população prisional é de 726.712, a oferta de vagas nas prisões é de 368.049, gerando um déficit de vagas em 358.663 e a taxa de aprisionamento é de 352,6. Especificamente, no caso do Distrito Federal, a população prisional é de 15.194, a oferta de vagas é de 7.150 e a taxa de aprisionamento é de 510,3 indivíduos encarcerados, aumentando, de maneira alarmante, a superlotação nos presídios do DF. Os dados do INFOPEN também revelam que tanto nas outras unidades da federação, quanto no Distrito Federal, prende-se cada dia mais, como reflexo social de uma sociedade mais violenta e desigual. Tal constatação reflete o hiperencarceramento, nele o ócio improdutivo e, além disso, a massa carcerária ultrapassa o dobro da oferta de vagas nas prisões onde a ressocialização praticamente não acontece.

Diante do contexto da superlotação nos presídios brasileiros e da ausência de políticas públicas, a preocupação com a segurança institucional provocou a criação de medidas para redução da tensão geral, a fim de favorecer o maior controle nas prisões e nesse viés, o livro se tornou um poderoso instrumento para “entreter e acalmar” o indivíduo (RIBEIRO, 2017). Assim, a prática de leitura enquanto política pública é uma das poucas alternativas autorizadas nos presídios, dada a realidade de um indivíduo encarcerado por volta de 22 horas por dia e sem praticamente nenhuma atividade produtiva.

É importante ressaltar que no espaço das prisões existem grandes impasses quanto à implementação e a execução das políticas públicas penais, visto que as políticas são formuladas e implementadas sobre o discurso ideológico sustentados pela tríade trabalho-profissionalização/educação/assistência como caminhos para a recuperação e a ressocialização dos sentenciados – o Brasil é o único país do mundo que propõe

legalmente essa “ressocialização do preso”. Entretanto, inúmeros são os obstáculos que levam ao confronto sistemático entre estruturas formais e informais, ligados aos complexos prisionais que em grande maioria manifestam baixa capacidade de “reforma da clientela”, além de reconhecer que a realidade das prisões, constituem agências produtoras da delinquência e do agravamento da reincidência criminal (ADORNO, 1991). Nesse contexto, pois, é essencial avaliar a importância da implementação e da execução de políticas públicas sociais e educacionais nas prisões, com vistas ao desenvolvimento de um país mais justo, menos criminoso, menos violento, na medida em que a educação, o estudo e o trabalho sejam priorizados e legitimados como eficazes instrumentos de transformação e emancipação de indivíduos privados de liberdade.

- Da escola como polo ressignificador de informação e conhecimento

À escola cabe o papel essencial de informar gerando conhecimento, seja qual for o ambiente onde ela se situe – fora ou dentro de um presídio, por exemplo. Por essa lógica, reconhece-se a variedade de práticas culturais associadas à leitura e a escrita em diferentes contextos (ROJO, 2009). Ainda, tal entendimento admite a existência e legitimidade da pluralidade das práticas letradas, mesmo aquelas ainda não adotadas pelas instituições formais de ensino.

Importante destacar que a preponderância do modelo autônomo nos currículos escolares se deve, sobretudo, à intensa valorização atribuída ao domínio do código escrito da Língua Portuguesa. Essa valorização possui razões que partem da já referida complexidade do texto escrito, mas envolvem também questões de natureza político-cultural, como a tradição e o prestígio sociais que tal modalidade linguística possui. Assim considerado, fica evidente que a utilização prática de determinados registros linguísticos em detrimento de outros envolve aspectos os mais variados. Entre eles relações de poder (simbólico, político e cultural) que, dentre outros desdobramentos, resultam no estabelecimento de modalidades que podem ser entendidas como “dominantes” e “vernaculares”.

Nesse contexto, os letramentos dominantes estão associados a organizações formais, tais como escola, igreja, local de trabalho, comércio, nos quais estão previstos agentes. Já no que diz respeito aos letramentos vernaculares, são essencialmente aqueles que são identificados como enraizados na experiência cotidiana e que servem aos propósitos de todos os dias (EUZÉBIO, 2012) como, por exemplo, um ambiente prisional. Note-se que a adoção predominante ou exclusiva de uma modalidade de letramento é algo controverso. Uma das razões para a sua crítica diz respeito ao caráter excludente dessa prática que, ao optar pelo ensino de uma forma de expressão em detrimento de outras, restringe a formação oferecida.

Tal restrição pode resultar em prejuízo pedagógico por focar a multiplicidade e hibridação de linguagens e culturas convocadas pela sociedade contemporânea – e é a

“sociedade dos livres” que também determina tais procedimentos escolares (de escrita, de leitura etc.) para a “sociedade dos presos” – em processos de construção de significados assim como as implicações éticas de tais processos no mundo do trabalho. Então, no pluralismo cívico e nos estilos de vida, a pedagogia dos multiletramentos se constrói no imbricamento entre teoria e ato ético inscritos no “existir-evento”, representando, portanto, uma alternativa epistemológica para um trabalho docente com as linguagens no sentido de contribuir com a construção de sujeitos – espera-se, quaisquer sujeitos, mesmo se presos – capazes de transitar, compreendendo, interpretando e respondendo, a partir de posicionamentos valorados, (a)os discursos produzidos e circulantes nessa sociedade. (OLIVEIRA; SZUNDY, 2014)

## **2 | REMIÇÃO DE PENA POR LEITURA: CAMINHOS E POSSIBILIDADES PARA RESSOCIALIZAÇÃO NAS PRISÕES DO DF**

No Distrito Federal o sistema penitenciário possui uma população carcerária de, aproximadamente, 15.400 (quinze mil e quatrocentos) custodiados, cumprindo pena em regimes fechado, semiaberto ou com prisão provisória, distribuídos em seis estabelecimentos penais, segundo dados produzidos pelo Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – INFOPEN, 2017.

O sistema penitenciário no Distrito Federal, é composto pelos estabelecimentos penais, a saber: Centro de Detenção Provisória (CDP); Centro de Internamento e Reeducação (CIR); Penitenciárias do Distrito Federal I e II (PDF I e PDF II); Penitenciária Feminina do Distrito Federal (PFD), onde também funciona a Ala de Tratamento Psiquiátrico (ATP); Centro de Progressão Penitenciária (CPP) e mais recentemente, a Penitenciária Federal de Brasília inaugurada no ano de 2018 e até o presente momento, não participa do projeto de remição de pena pela leitura no DF.

A implementação da remição de pena por leitura no Distrito Federal surgiu da necessidade de cumprir a determinação da Vara de Execuções Penais (VEP/DF), conforme Portaria VEP nº 010, de 17 de novembro de 2016, a qual regulamentou a remição de pena por leitura no âmbito do DF. Essa portaria teve como objetivo central atender, prioritariamente, os custodiados que não participam de nenhum processo de remição, seja pelo trabalho ou estudo.

No ano de 2017 foi elaborado o projeto de remição pela leitura no DF, com representantes de órgãos públicos envolvidos como a Secretaria de Estado de Educação/ SEEDF, representada pela gestão central da Diretoria da Educação de Jovens e Adultos (DIEJA) e em nível local, gestores e professores do Centro Educacional 1 de Brasília (SEEDF) e da Secretaria de Estado de Segurança Pública e da Paz Social/SESIPE.

Pensar na formação leitora nos presídios como políticas públicas voltada para ressocialização do privado de liberdade, por meio do acesso aos livros, da leitura geral,



da leitura literária e as práticas de textos são caminhos e possibilidades de transformação do indivíduo encarcerado. Nesse sentido, é importante perceber que a leitura de mundo precede a leitura da palavra, num movimento contínuo da leitura de mundo à palavra ao mundo, refletindo as experiências e vivências do sujeito nos processos de leitura e criando a possibilidade de “escrevê-lo” e “reescrevê-lo”, por meio de uma prática consciente (FREIRE, 1989).

Nas prisões, esta prática transformadora em que se insere o ato de ler possibilita ao privado de liberdade um caminho para ressignificar sua história e suas vivências de maneira autônoma, produtiva, crítica e, sobretudo, transformadora. Nessa perspectiva humanizadora, a concepção do projeto de remição de pena pela leitura no DF, pautou-se pela escuta sensível de todos os sujeitos envolvidos, como os diretores dos presídios, os chefes dos núcleos de ensino, os agentes penitenciários, os professores que atuam no sistema prisional e os privados de liberdade, tornando possível a sua elaboração e a implementação nos seis estabelecimentos penais, a partir do segundo semestre de 2018.

Em relação ao delineamento pedagógico, o projeto de remição pela leitura apresenta diferenciais ainda não implementados em outras unidades da federação no território brasileiro, entretanto, cumpriu em todas as fases de elaboração, a determinação da Vara de Execuções Penais (VEP/DF), regulamentada pela Portaria VEP nº 010, de 17 de novembro de 2016, a saber:

- A oferta das vagas mensais será de até 10% da população carcerária de cada estabelecimento penal no Distrito Federal. Além disso, dever ser distribuídas em blocos e alas alternadas nas unidades prisionais do DF.
- O rol das obras literárias foi composto de doze títulos para cada um dos níveis de escolarização e totalizam 1.531 livros, quais sejam: 1º nível (alfabetizados e Ensino Fundamental incompleto); 2º nível (Ensino Fundamental completo); 3º nível (Ensino Médio completo ou incompleto); e, 4º nível (Ensino Superior Completo ou incompleto e pós-graduado).
- Construção do Manual do participante foi elaborado com objetivo de orientar o candidato sobre as informações importantes para produção do resumo crítico, visto que as oficinas presenciais não foram autorizadas pelo sistema penitenciário por medida de segurança.
- Instituíram-se duas equipes de trabalho para acompanhamento semestral das ações do projeto de remição de pena pela leitura. A primeira, equipe gestora central composta por gestores da Subsecretaria de Estado de Educação do DF (SUBEB) e da Subsecretaria de Segurança pública e paz social (SESIPE); a segunda, equipe executora, representada pela gestão do Centro Educacional 1 de Brasília, escola de natureza especial, vinculada à Secretaria de Estado de Educação (SEEDF) responsável pela educação nas prisões do DF.

- Por meio da publicação do edital nº19, de 08 de maio de 2018, a Secretaria de Estado de Educação do DF abriu processo seletivo simplificado para professores da educação básica para atuar no projeto de remição pela leitura por até dois anos nos cargos de professor-coordenador e professor-avaliador.
- Avaliação: decorridos 30 dias para leitura do livro, o candidato deverá fazer uma prova presencial, na modalidade textual resumo crítico e será atribuída a nota de (0) zero a (100) pontos, considerando para fins de aprovação o candidato que obtiver nota igual ou maior que (60) pontos. Posteriormente, os resultados serão encaminhados para fins de homologação e remição da pena aos órgãos judiciais competentes.

Atualmente, a Secretaria de Educação do DF (SEEDF) enfrenta grandes desafios em acompanhar a execução e os impactos do projeto de remição de pena pela leitura nos estabelecimentos penais. Também têm dificuldade os órgãos judiciais para garantir a legitimidade de direito quanto o fomento das práticas de leitura como política pública de estímulo à leitura nas prisões que apontam caminhos e perspectivas para formação leitora no cárcere e a ressocialização do privado de liberdade de forma útil e transformadora.

### 3 | APONTAMENTOS FINAIS

Em nossa sociedade moderna e liquidamente reestabelecida em seu níveis de ética e funções (BAUMAN, 1999), o “*Estado Ordeiro*” possui uma tarefa complexa de combate ao crime, por meio de uma política que envolve o confinamento de pessoas (92% de homens, de 19 a 26 anos), cada vez maior e sem análises de alternativas viáveis. Essencialmente, combater o crime não explica por si só o *boom* no sistema penitenciário, visto que há outras formas reais para supostas ameaças à segurança pessoal dos cidadãos. Nesse sentido, colocar mais pessoas na prisão e por maior tempo nos mostrou até aqui resultados insatisfatórios. Utilizar como estratégia a inserção de mais pessoas na prisão como forma de luta pela segurança dos cidadãos, significa o ataque a questão numa linguagem contemporânea que faz uso de uma linguagem prontamente compreendida e invoca experiências popularmente reconhecidas. (idem)

Pensar na literatura como instrumento humanizador envolve processos que permite ao homem a (re)pensar sobre sua própria essência como, também, a possibilidade de exercitar a reflexão, a aquisição do conhecimento, a boa disposição para com o próximo, o refinamento das emoções, a capacidade de compreender os problemas da vida, o senso da beleza, a percepção e complexidades do mundo, dos seres, de cultivar o humor. Enfim, a literatura desenvolve nas pessoas a quota da humanidade e ao mesmo tempo as torna mais compreensivas e abertas à percepção mais fina da natureza, da sociedade e mesmo de nossos semelhantes (CANDIDO, 1989) e, especificamente nesse caso de análise, trata-se de semelhantes encarcerados.

Nesse sentido, a leitura e o ensino da literatura e a formação leitora no cárcere, possibilita uma mudança de postura relativa ao significado do ato de ler, visto que associa ao indivíduo um rol de contradições, originário de um conjunto social burguês e capitalista. Além disso, provoca discussões internas nesse indivíduo, em planos diversos como o artístico, o sociológico, o hermenêutico, o ideológico que não podem ser vistos separadamente para não sofrer profundas, e por vezes irremediáveis, inconsistências em suas apreensões. Além disso, o ato de ler promove outras contradições, de cunho conjunturais e que podem “afetar” a nação, na medida em que ressalta os dilemas nacionais, partilhando modelos desenvolvimentistas que não significam necessariamente a superação de um estado do subdesenvolvimento e da miséria como um todo. (ZILBERMAN, 1988)

Sendo assim, é necessário que o estado e seus governantes entendam a importância da implementação e execução das políticas públicas de remição de pena nos presídios, sejam por meio do estudo, do trabalho ou da leitura como possibilidade redução do número de presos no país mas, para além disso, parte-se da adoção de estratégias mais “humanizadoras” no cárcere, com ênfase na ressocialização e na reintegração útil e mais produtiva, do indivíduo, à sociedade.

Nesse plano de ação e de propostas, em se tratando de Brasil e do Distrito Federal, em particular, ainda há carência de avanços nos modelos de educação quanto ao desenvolvimento de uma metodologia pedagógica específica que fomente a implementação de políticas públicas educacionais no sistema penitenciário. Ocorre que no cenário atual, a mesma sociedade cada vez mais exigente em cumprimento de penas mais severas, seja de cumprimento integral ou em regime fechado, parece não se preocupar com a garantia dos direitos básicos ao indivíduo duplamente condenado: à sentença na prisão e à estigmatização social, após o seu estado de encarceramento. (RESÊS; PINEL, 2016)

Por fim, uma efetiva implementação do projeto de remição de pena por leitura no Distrito Federal permitirá novos estudos, análises e resultados para se entender melhor em que medida as práticas de leitura, também literária, como política pública de estímulo à leitura nas prisões podem influenciar na formação leitora do indivíduo preso em sua rotina diária e mesmo ao longo de seu período de encarceramento. Assim, entendendo melhor tais práticas, também desenvolver metodologias que, em seu conjunto de teoria bem sedimentada e aplicação eficaz, mantenham devidamente encarceradas tendências sociocriminais estereotipadas, que corriqueiramente se ouvem em várias situações, do tipo “*bandido bom é bandido morto*” ou “*o problema dos presídios é para quem está preso*”.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. *Recomendação N° 44 de 26/11/2013*. Disponível em: <<http://www.cnj.jus.br/busca-atos-adm?documento=1235>>. Acesso em: 10 jun 2019.

BRASIL. Ministério da Justiça. *Sistema Integrado de Informações penitenciárias do Ministério da*

Justiça (INFOPEN/2017). Dados disponíveis em: <<http://portal.mj.gov.br/data/Pages/htm>>. Acesso em: 09 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. *Lei Estadual nº 17.329, de 30 de junho de 2011*. Disponível em: <<http://www.depen.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=230>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. *Lei nº 7.210, de 11 de julho de 1984*. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/l12433.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12433.htm)>. Acesso em: 10 maio 2017.

\_\_\_\_\_. *Portaria Conjunta Nº.01 de 19 de abril de 2017*. Disponível em: [www.buriti.df.gov.br/.../diariooficial/2017/...2017/DODF%20225%2024-11-2017%2](http://www.buriti.df.gov.br/.../diariooficial/2017/...2017/DODF%20225%2024-11-2017%2). Acesso em: 07 de novembro de 2017.

\_\_\_\_\_. *Portaria Conjunta N.º 05, de 19 de abril de 2017*. Disponível em: <[http://www.cre.se.df.gov.br/ascom/documentos/abril17/pde\\_sist\\_prisional\\_port\\_conj\\_5\\_19abr17.pdf](http://www.cre.se.df.gov.br/ascom/documentos/abril17/pde_sist_prisional_port_conj_5_19abr17.pdf)>. Acesso em: 10 maio 2017

\_\_\_\_\_. *Portaria Conjunta Nº 1, de 11 de abril de 2018*. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/186077886/dodf-edicao-extra-13-04-2018-pg-1>. Acesso em abril de 2018.

\_\_\_\_\_. *Portaria Conjunta Nº 6 de 24 de agosto de 2018*. Disponível em: [http://www.sinj.df.gov.br/SINJ/Norma/fd91697efdef4b31b63034795b6e5ccf/Portaria\\_Conjunta\\_6\\_24\\_08\\_2018.html](http://www.sinj.df.gov.br/SINJ/Norma/fd91697efdef4b31b63034795b6e5ccf/Portaria_Conjunta_6_24_08_2018.html). Acesso em jul 2019.

\_\_\_\_\_. *Portaria VEP 010, de 17 de novembro de 2016*. Disponível em: <<http://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/noticias/2016/dezembro/vep-df>>. Acesso em: 10 maio 2017.

ADORNO, Sérgio. *Sistema penitenciário no Brasil – Problemas e desafios*. Revista USP, n.9, p.65-78,1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar,1999.

CANDIDO, Antonio. Direitos humanos e literatura, In A.C.R. Fester (org.) *Direitos humanos E....*, Cjp/Brasiliense, 1989. Disponível em: <https://bibliasp.org/wp-content/uploads/2014/09/direitos-humanos-e-literatura-por-antonio-candido.pdf>. Acesso em: agosto 2019.

CASTRO, A. C; TINOCO, R. C. *Remição de pena no Distrito Federal: Leitura e literatura para minorias*.1ed. Alemanha: editorial Académica Espanhola, 2019. v.1 65p.

EUZEBIO, Michelle Donizeth. *Letramento em foco: os usos da escrita em uma comunidade escolar em Florianópolis (SC)*. Revista brasileira de Linguística Aplicada, Belo Horizonte, v. 12, n. 4, 2012. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-63982012000400004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-63982012000400004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 22 de abril de 2017.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 1989. Coleção polêmicas do nosso tempo, 4.

OLIVEIRA, Maria Bernadete Fernandes; SZUNDY, Paula Tatianne Carréra. *Práticas de multiletramentos na escola: por uma educação inclusiva e responsiva à contemporaneidade*. Bakhtiniana (Revista de Estudos do Discurso) [online], vol. 9, n.2, 2014. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/bak/v9n2/a12v9n2.pdf>>. Acesso em: 14 de março de 2017.

RÊSES, Erlando da Silva; PINEL, Wallace Roza. Educação de Jovens e Adultos na penitenciária feminina do Distrito Federal: possibilidade de pesquisa através do Materialismo Histórico □ Dialético. *Revista Com Censo*. 2. Edição Especial, nº, p. 74-78 maio/2016.

RIBEIRO, Maria Luzineide P. da Costa. *Uma teia de relações: o livro, a leitura e a prisão: um estudo sobre a remição de pena pela leitura em penitenciárias federais brasileiras*. 240f. il. Tese (Doutorado em Literatura) □ Universidade de Brasília, 2017.

ROJO, Roxane. *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

## REFLEXÕES: A DRAMATURGIA COMPARADA NO BRASIL

Data de aceite: 01/10/2020

Data de submissão: 25/06/2020

**Alexandre Francisco Solano**

Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) –  
São Paulo/SP  
<http://lattes.cnpq.br/9642168416851760>

**RESUMO:** “O olho sem pálpebra”, “o corpo sem tronco”, “as mãos sem os dedos”. Essas e outras metonímias talvez nos ajudassem a compreender a ausência, dentro da Teoria Literária, de uma sólida dramaturgia comparada em nosso país, seja como disciplina seja aquela vista no texto dos críticos. Pois bem: o artigo que aqui vai tem como preocupação reflexões sobre a formação da Literatura Comparada na América Latina. Isso para que possamos recortar as dificuldades e os poucos caminhos encontrados pelos críticos para a realização da comparação entre obras e apresentações teatrais.

**PALAVRAS - CHAVE:** Literatura Comparada; Transculturação; Antonio Candido; Angel Rama; Décio de Almeida Prado.

### REFLECTIONS: COMPARATIVE DRAMATURGY IN BRAZIL

**ABSTRACT :** “The eye without an eyelid”, “the body without a trunk”, “the hands without the fingers”. These and other metonymies might help us to understand the absence, within Literary Theory, of a solid comparative dramaturgy in our country, whether as a discipline or that seen

in the text of the critics. Well, the article here is concerned with reflections on the formation of Comparative Literature in Latin America. This is so that we can cut out the difficulties and the few paths found by critics to carry out the comparison between works and theatrical performances.

**KEYWORDS:** Comparative Literature; Transculturation; Antonio Candido; Angel Rama; Décio de Almeida Prado.

### 1 | INTRODUÇÃO

No Brasil, podemos dizer que Antonio Candido, por meio da obra *Formação da Literatura Brasileira*, mesmo sem estabelecer esse objetivo, inaugura o estudo comparado da literatura brasileira. Já na introdução de sua obra, o autor compara as manifestações literárias, ocorridas antes do século XVIII, com os momentos decisivos, entre o Arcadismo e o Romantismo, que dão ao Brasil a sua existência no campo da Literatura. O crítico e professor estabelece a diferença entre os períodos formativos iniciais e aqueles, durante o século XVIII, fundamentais à consolidação de uma tradição literária em nosso país.

Próximo a T.S Eliot, Antonio Candido pressupõe a existência de obras com traços comuns, sugestivas à formação, dentre um período e outro, de padrões quanto à maneira do escritor articular a linguagem literária. Tais elementos quando consolidados, mesmo em meio às mudanças de pensamento dos autores,

entre uma corrente e outra da literatura, são decisivos no perfilamento de uma tradição. Aliás, segundo o estudioso brasileiro, sem tradição não existe literatura como um “fenômeno de civilização”. A formação de certa continuidade, por sua vez, só é possível quando há num país:

[...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes públicos, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros” (CANDIDO, 2000, p.23).

A interação desses denominadores comuns, “escritor-obra-leitor”, é fator decisivo, para o crítico brasileiro, na formação de um “sistema simbólico” que comunica e, ao mesmo tempo, se faz comunicar, ou seja, a própria literatura. Da mesma forma, o professor Candido ressalta que, em sua análise, as obras da literatura brasileira: “[...] aparecem por força da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição” (CANDIDO, 2000, p.24). A tradição, antes de tudo, é aquilo que nos permite comparar obras dentro da literatura nacional, classificando-as por temas, por escolhas estilísticas, por aspectos estruturais e assim por diante.

Ao mesmo tempo o “sistema de valores” que, para os estruturalistas de Praga, envolvia a literatura em aspectos linguísticos e extralinguísticos, trazendo a importância da atividade do escritor quando nelas influem os leitores, é também recuperado pelo crítico brasileiro. Aliás, a obra só tem motivo de “ser” quando há público, estando esse apto a conferir-lhe novos valores significativos. Já em meio às suas apreciações críticas, quando a exemplo se refere a poesia de Gonçalves Dias, resgatando-a a partir da influência da “ternura elegíaca” de Basílio da Gama, notamos como a estilística literária serve de instrumento a Candido. As experiências históricas brasileiras são desveladas pelo professor ao passo que ele analisa o estilo trilhado por cada autor para representá-las. Ele próprio avalia essa questão de cunho metodológico:

Para chegar o mais perto possível do designio exposto, é necessário um movimento amplo e constante entre o geral e o particular, a síntese e a análise, a erudição e o gosto. É necessário um pendor para integrar contradições, inevitáveis quando se atenta, ao mesmo tempo, para o significado histórico do conjunto e o caráter singular dos autores. É preciso sentir, por vezes, que um autor e uma obra podem ser e não ser alguma coisa, sendo duas coisas opostas simultaneamente, - porque as obras vivas constituem uma tensão incessante entre os contrastes do espírito e da sensibilidade. A forma, através da qual se manifesta o conteúdo, perfazendo com ele a expressão, é uma tentativa mais ou menos feliz e duradoura de equilíbrio entre estes contrastes. (CANDIDO, 2000, p.30)

Essa visão dialética, entre o geral e o particular, entre a análise e sua síntese, nos revela que ao método de Candido é imprescindível, antes de tudo, a comparação,

mesmo que ele não cite ao longo da obra o termo Literatura Comparada. Por meio do particular, no qual residem características estilísticas próprias de um autor, desnuda-se o geral, características históricas e experiências sociais. Essas que influenciam a escrita do autor, passam também a ser influenciadas pelo modo como ele as lê. Esse movimento se estabelece quando contextos, estilos e a manifestação do conteúdo pela forma, ou seja, a própria expressão literária, são comparados. Afinal, a tradição literária de uma nação só sobrevive em sua correlação e, também, nos contrastes e semelhanças com tradições de outros países. Não à toa, no prefácio à primeira edição, o crítico literário ressalta: “A brasileira [a literatura] é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir” (CANDIDO, 2000, p.9).

Mesmo manifestando, muitas vezes, interesses comuns à literatura europeia, os escritores brasileiros se empenharam em produzir algo genuíno. Para isso se debruçaram, como descreve Candido, numa necessidade de representar – pela expressão literária – o espírito nacional, fato que trouxe ao escritor o dever de também apresentar a “realidade imediata” do país. Como conclui Candido, “como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão” (CANDIDO, 2000, p.26). Esse fato acarretou pouca desenvoltura no âmbito estético, carecendo a nossa literatura, então, de transfigurar o real em “cousa literária”, o que tornaria o dia a dia mais belo por meio do “contado mágico da arte” (CANDIDO, 2000, p.26).

## **21 PARA ALÉM DO VELHO MUNDO: A LITERATURA COMPARADA NA AMÉRICA LATINA**

Para Candido, só a partir da década de 1960, depois de um longo percurso após a consolidação da nossa Literatura, no século XVIII, o grau de fantasia e imaginação alcançaria uma intensidade adequada a voos estéticos mais ousados. Citando o próprio crítico, Sandra Nitrini destaca que a fantasia na ficção latino-americana dos anos 60 buscou “[...] marcar o fim de um longo complexo de inferioridade, como se nossos povos, depois de enfrentarem os problemas, no plano político pela tomada de consciência do imperialismo, no plano literário através da visão crítica do realismo, pudessem enfim deixar fluírem seus poderes criadores” (CANDIDO apud NITRINI, 2010, p.67). Essa percepção foi avaliada pelo crítico e professor brasileiro a partir de obras dos nossos romancistas (do “regionalismo universalista”), como Guimarães Rosa, e dos autores dos outros países latinos, como o escritor Vargas Llosa, Cortázar e Gabriel Garcia Márquez.

A partir desse momento, junto a outro crítico latino, o uruguaio Angel Rama, o estudioso brasileiro reuniu esforços para destacar nas tendências da literatura localista, tanto do Brasil como dos outros países da América Latina, o fim do “apanágio de tipo realista”, através do qual a linguagem literária sempre esteve atrelada à necessidade de respeitar fatos e acontecimentos históricos. Até mesmo o olhar da crítica buscava esse



caminho para destacar o realismo descritivo como fator crucial à escrita do autor latino, num local cheio de imprecisões políticas e econômicas. Esse fato trouxe a grandes escritores, como Machado de Assis, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, um olhar que os aprisionou nas premissas do nacionalismo e realismo, não compreendendo muitos críticos, em suas obras, o poder inovador em relação às propostas das correntes das quais participaram. Segundo Nitrini, o isolamento de nossa literatura, distanciada das literaturas de língua espanhola, não trouxe ao conhecimento do público e da crítica especializada o caráter inovador de alguns autores brasileiros entre os séculos XIX e XX.

Nessa mesma perspectiva, Angel Rama, após encontros com Candido em congressos nos quais se discutiam os caminhos da Literatura Comparada, busca uma orientação metodológica adequada às características de nossa literatura latina. Para ele: “[...] a base do projeto de integração latino-americana funda-se numa identidade comum que é enformada pela herança românica, pelo modo de apropriação das culturas estrangeiras, românicas ou não, e pela estratificação cultural decorrente do mestiçamento” (NITRINI, 2010, p.70). Essa perspectiva trouxe à crítica outras tendências em relação aos antigos modelos de análise europeus e norte-americanos, nos quais eram pelos críticos disponibilizadas as novas iniciativas literárias em um único volume da literatura mundial.

As características sociais e culturais da América Latina careciam (e ainda carecem), dentro de um projeto dialogal entre a literatura de países como o Brasil, a Argentina, o Uruguai, a Venezuela, bem como outros, de uma percepção da diversidade linguística desse vasto continente e, além disso, em cada nação, do reconhecimento de inúmeras raças, participantes do processo cultural e artístico dessas nações. Isso sem contar as tendências regionalistas, trazendo dialetos e costumes variados ao escritor que desejava representá-las.

Diversamente do Velho Mundo, no qual a identidade entre os países já estava consolidada, e as línguas faladas e escritas praticamente se traduziram numa língua comum, os países latinos não eram unificados, devendo ser tratados, pela Literatura Comparada, como integrantes de uma multiplicidade de elementos divergentes e também comuns. As contribuições de Angel Rama dentro desse projeto impulsionaram outros críticos, como Antonio Candido, a desenvolverem em seus países uma revisão de suas historiografias literárias e, ao mesmo tempo, a elegerem o método comparatista para a escrita da história da literatura. As ideias do crítico uruguaio, ligadas à proposição de revelar a relação literária dos países latinos e dos europeus, desenvolveu-se através de um conceito emprestado de Fernando Ortíz, o de transculturação. Se para Ortiz o processo transculturador revela o contato e a relação entre variadas culturas, principalmente aquelas que, na América Latina, sofreram influência da Europa, desde o período colonial, e buscaram se recompor através de nossos traços particulares, para Rama:

Nas obras literárias, o processo transculturador realiza-se em três níveis: o linguístico, o da estruturação e o da cosmovisão. O nível mais imediato – o da língua – resgata os modos de expressão regional, resultando na criação de uma linguagem literária peculiar. Esse uso da linguagem como invenção específica do romance tem como efeito a incorporação de elementos líricos e dramáticos na narrativa [...]. O nível de estruturação narrativa corresponde à construção de mecanismos literários próprios, suficientemente resistentes ao impacto modernizador, porém adaptáveis às novas circunstâncias [...]. O terceiro nível, a cosmovisão, é o ponto em que se engendram significados, definem-se valores, desenvolvem-se ideologias, e é, por isso, o que mais oferece resistência às mudanças dessa modernidade homogeneizadora[...]. As operações transculturadores liberam a expansão de novos relatos míticos e, ao mergulhar nas fontes locais e na sua herança cultural, recuperam outras estruturas cognoscitivas, opondo ao simples manejo de mitos literários o que Rama chama de "um exercício do pensar mítico". (AGUIAR, 2001, p. 11-13)

Não é difícil afirmar que o conceito trabalhado por Rama contribuiu de forma inegável para compararmos um escritor a outro, bem como compreender como as particularidades da região de determinado autor influem em sua obra e, principalmente, são decisivas na recepção de outras. É a partir disso que podemos perceber como um literato busca a singularidade de sua cultura ao apresentá-la por meio de sua obra ficcional, comparando-a, mesmo que indiretamente, com outros trabalhos artísticos.

Esses estudos não só trouxeram fôlego novo ao trabalho de Antonio Candido como o levaram já em 1962 a propor, na Universidade de São Paulo, o acréscimo da disciplina de Literatura Comparada aos estudos da Teoria Literária. Contudo, dentro desse novo círculo de estudos, contando com o comparatismo e com as teorias da literatura, parece ter sido o romance e a poesia os gêneros mais privilegiados. O teatro, estudado pelos membros da EAD (Escola de Arte Dramática da USP), parece não ter partilhado das conquistas dessa nova disciplina. Poucos foram aqueles que se debruçaram para criar um método de Dramaturgia Comparada, correlacionando peças produzidas pela literatura brasileira, comparando a nossa dramaturgia com a estrangeira e ainda observando-as em meio às discussões e análises do gênero narrativo e do lírico. Essa constatação talvez encontre validade já nas palavras de Candido quando, no primeiro prefácio a sua clássica obra, assinala:

O estudo das peças de Magalhães e Martins Pena, Teixeira e Sousa e Norberto, Porto-Alegre e Alencar, Gonçalves Dias e Agrário Menezes, teriam, ao contrário, reforçado os meus pontos de vista sobre a disposição construtiva dos escritores, e o caráter sincrético, não raro ambivalente, do Romantismo. Talvez o argumento da coerência tenha sido uma racionalização para justificar, aos meus próprios olhos, a timidez em face dum tipo de crítica – a teatral – que nunca pratiquei e se torna, cada dia mais, especialidade amparada em conhecimentos práticos que não possuo. (CANDIDO, 2000, p.12)

Sabendo da influência inegável do crítico dentro dos estudos do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP e em outros espalhados nas universidades do país, é possível afirmar que a crítica literária voltada à dramaturgia enfrentou certa timidez na área de Letras. Foram os intelectuais e professores dos cursos de Teatro ou Artes Cênicas os encarregados por tratar dessa “especialidade amparada em conhecimentos práticos”.

### 3 | REFLEXÕES SOBRE A DRAMATURGIA COMPARADA NO BRASIL

Salvando o ofício de alguns críticos, como Décio de Almeida Prado, Jacó Guinsburg, Jefferson Del Rios, Yan Michalski e Sabato Magaldi, a exemplo, notamos que a crítica esteve ora voltada tão somente ao público, aos diretores, ao trabalho do ator, do figurinista, do sonoplasta (às questões técnicas), ora preocupada tão-só em escarafunchar o texto teatral e mostrá-lo a partir dos seus ganhos e inovações estéticos. Em poucos momentos vemos uma preocupação ampla por parte dos críticos para que esses dois movimentos – da análise técnica da cena e da interpretação do texto teatral – fossem postos lado a lado e, por decorrência, comparados também com outras apresentações e obras dramáticas. A grande parte desses trabalhos - ou reuniões de críticas das peças desses críticos - apresenta análises de peças isoladas, sem que haja a preocupação com a formação de uma teoria da Dramaturgia Comparada e, assim, capaz de compor a História do Teatro no Brasil numa coexistência da relação do texto, com a cena e desse em relação a outros espetáculos.

Contribui para isso um tipo de análise crítica que seguiu propostas relevantes dentro do nosso próprio panorama teatral. O teatro brasileiro esteve, mais do que o romance, sob as amarras do naturalismo e do realismo, em busca de temas populares selecionados para configurar a imagem da nação, tratando dos seus principais problemas sociais, como a miséria, a pobreza, a ausência de condições dignas de moradia, a falibilidade do sistema educacional, a violência, ou seja, aqueles presentes nos dias atuais. Mais ligado à função social da literatura do que à forma, tanto no texto como na encenação, o teatro só alcançou discussões estéticas mais apuradas – que permitissem ao crítico amplas comparações com outras obras dramáticas e até outros gêneros – a partir de talentos individuais, como o de Nelson Rodrigues e Guarnieri, e depois por meio dos grupos, como o Arena e o Oficina.

Dentre as artes, o teatro representou em muitos momentos da história do Brasil a fatia mais promissora para contestar conjunturas históricas, como a ditadura varguista a exemplo. Se por um lado isso significou uma importante tarefa social, por outro esse fator foi decisivo para que os ganhos modernistas, no campo artístico, emergissem após vinte anos na arte teatral brasileira, em meados de 1940. Isso se comparado ao movimento modernista que transformou as artes plásticas, o romance e a poesia – com a Semana de Arte de 1922. Por essa e outras razões são válidas questões, como a acima levantada,

principalmente quando o comparatismo começa a “engatinhar” em relação ao texto, mas muito perde no tocante à comparação do estudo técnico da cena, como se o mesmo – o texto – estivesse desvinculado do processo de criação dos autores – do texto e da personalidade desses escritores. Sabendo que a cena teatral é fruto de uma releitura e até de modificações dos textos dos dramaturgos pelas mãos do diretor, parece a muitos críticos ser essa última leitura aquela sobre a qual realmente os especialistas devam se debruçar.

Acompanhando pesquisas que objetivam traçar pontos de vista históricos, como é o caso da obra de Antonio Candido, da *Formação*, encontramos o ensaio de Décio de Almeida Prado, *Teatro de Anchieta a Alencar* (PRADO, 1988). Amigo de Candido, da chamada *Geração Clima*, Prado recupera do companheiro a concepção de “literatura como sistema”, apontando também a partir do Romantismo a formação do sistema teatral brasileiro. Diferentemente de Candido, para quem a literatura brasileira tem início na transição entre o Arcadismo e o Romantismo, na qual o brasileiro teve contato com movimentos políticos importantes como a Inconfidência, Décio irá assinalar o amadurecimento da arte teatral brasileira ou da nossa literatura dramática em outra conjuntura. Com a chegada da família real ao Brasil, movimento decisivo observado a partir de 1808, ele, ao se referir à herança teatral portuguesa, às casas de teatro construídas no Brasil e, especialmente, à arte clássica para cá trazida, tematiza o início da sistematização do nosso Teatro. Desde as manifestações teatrais de Padre Anchieta até o Teatro do século XVIII, Décio traça o perfil dos dramaturgos mais expressivos do nosso país, chegando à conclusão de que a partir das iniciativas de Gonçalves de Magalhães pode-se falar num teatro nacional. Como assinala Ana Bernstein, para Décio, Magalhães:

Ao escrever *Antônio José ou O poeta* e a inquisição, seu autor deseja produzir a primeira tragédia brasileira e uma obra de “assunto nacional”. Aos olhos do historiador, a peça reveste-se de importância por uma dupla razão: por ser a primeira obra de valor do teatro brasileiro e por ter desempenhado papel-chave na carreira de João Caetano. Décio de Almeida Prado entende que Gonçalves de Magalhães, além de precursor do romantismo no Brasil, merece ser considerado, pelas razões mencionadas, como criador do teatro brasileiro. (BERNSTEIN, 2005, p.181)

Na sequência, contribuem para dar continuidade à investida de Magalhães e à atuação de outros atores, a partir das encenações de João Caetano (considerado nosso primeiro ator nacional a refletir sobre o papel do ator), as peças teatrais de José de Alencar, como o *Demônio Familiar*, e de Gonçalves Dias, com *Leonor de Mendonça*, um dos “dramas mais bem-acabados”, nas palavras de Décio, no início da arte teatral no Brasil. Verifica-se nas análises de Almeida Prado, como nas de Antonio Candido,

[...] o traço característico da geração *Clima*, para a qual a crítica cultural vincula-se sempre, necessariamente, à esfera social. Mais: para entender a originalidade de uma determinada obra, aquilo que a diferencia do repertório de obras do seu tempo, seria necessária a perspectiva histórica, sem a qual

Embora não tenhamos nas grades curriculares das universidades brasileiras uma disciplina específica para o teatro comparado ou para a Dramaturgia Comparada, ela figura no método de Décio (mais do que no de outros críticos) sem ser mencionada, como também aconteceu nas primeiras obras de análise literária de Antonio Candido. A necessidade desse olhar comparatista, sem descartar a perspectiva histórica, dá possibilidades para se pensar o texto, suas características, bem como sua apropriação para os palcos num olhar em que a literatura, ao se valer da linguagem, não deixa – de modo direto ou indireto – de se referir à realidade. Realidade que, no teatro, é transformada pelo texto teatral e a cada vez que os atores entram em cena para representá-lo num novo espetáculo.

Assim, por ser a cena teatral tão efêmera, diríamos partícipe da arte do efêmero, a crítica muitas vezes percorre um caminho de avaliação contrário àquele – habitualmente – visto na análise do romance: da obra do autor à sua recepção. No teatro é a partir da recepção, nas casas de espetáculo, que, geralmente, o crítico, após apreciar as práticas postas no palco, volta-se ao texto para comparar, para observar as indicações de cena, como as rubricas, para compreender como músicas foram acrescidas, como trechos dialogais foram suprimidos, como a cena, enfim, ganhou nova estética, vivacidade quando em movimento. O crítico teatral lida então com a crítica em movimento, como acontece com outros gêneros da literatura, mas não pode descartar que entre o texto dos dramaturgos e a encenação, seguida da recepção do público, há figuras intermediárias de importância inegável a essa arte, ou seja, o diretor, o sonoplasta, o figurinista, o produtor e os atores.

Aliás, em Décio de Almeida Prado, nas análises das obras de Dias e Alencar, tendo em vista que ele não esteve presente nas encenações, percebemos sua preocupação em buscar críticos da época, como Justiniano José da Rocha, escritor e jornalista do período oitocentista. A partir disso, opera-se pelas mãos de Décio um trabalho entre a cena e o texto, num movimento contínuo entre o palco, a página e a realidade histórica daquele momento. Para esse crítico, como para Sábado Magaldi e para Jacob Guinsburg, o texto, analisado por meio do viés psicológico e através de caracteres linguísticos, torna-se um dos parâmetros fundamentais a qualquer crítica comparada do teatro. Digamos de passagem, que sob esse fundamento o crítico estabelece a comparação entre os vários períodos da arte teatral brasileira e descortina a nossa tradição teatral. Também sob forte influência do Teatro Europeu, durante o séc. XVIII e XIX, a comparação não só é realizada por meio das peças locais, mas também com um olhar lançado às encenações e representações estrangeiras.

Entretanto, todo esse ardiloso trabalho liga-se àquilo que chamamos de crítica teatral especializada, como ocorre também muitas vezes quanto à análise de gêneros como o romance e a poesia. Essa crítica, voltada ao âmbito acadêmico e surgida após a década de 1940, como é o caso dos exemplos acima citados, distancia-se daquela que no Brasil

figurou desde o aparecimento dos jornais, da Imprensa brasileira. Inicialmente, a crítica – de cunho jornalístico – era composta por bacharéis de Direito, os chamados “homens de letras”, já que não havia um curso de Teatro ou de Letras no Brasil. Ligados às tendências artísticas que remontavam análises do século XIX, esses jornalistas apresentavam afeição pela crítica europeia, tida como necessária à formação intelectual do país. Exemplo do pensamento desses redatores pode ser notado a partir da *Revista Dramatica*, fundada pelo bacharel em direito Pessanha Póvoa e publicada no ano de 1860. Suas 22 edições nos permitem aferir sobre o posicionamento crítico teatral do século XIX e suas influências no XX. Em comentário à peça de Martins Pena, *O Noviço*, refere-se Póvoa sobre o conceito de literatura empregado pelos articulistas da revista:

[...] a litteratura não é um sonho, não é uma chiméra de poeta, e nem tão pouco uma phantazia, é uma realidade; a litteratura não é como disse alguém, o produto da imaginação; não, a litteratura é a expressão da vida de um povo [...] A litteratura deve pois acompanhar a sociedade, moldar se por ella e reproduzir todos os seu matizes. (GUINSBURG & PATRIOTA, 2007, p.20)

Ao longo dos seus exemplares, além da preocupação em trazer pelas análises a necessidade da arte como veículo de uma imagem idealizada da nação em construção, do teatro como representante de símbolos pátrios em curso, é interessante notar como a *Revista Dramatica*, com a maior parte de artigos assinado por Póvoa, veicula as teses naturalistas presentes na época – da literatura como instrumento necessário para se “acompanhar a sociedade”, reproduzindo todos os seus matizes. A bem da verdade, seguindo preceitos da Faculdade de Direito de São Paulo, os redatores, como Martins Pereira, por exemplo, antes da preocupação formal queriam encontrar justificativas no texto teatral para o projeto nacionalista daquele momento. Esse tipo de olhar, dos bacharéis, onde a literatura não é advento da imaginação e muito menos da fantasia, encontrou espaço no início do século XX e privou, sobremaneira, uma produção crítica voltada à análise formal do texto teatral. Análise, aliás, que não inviabiliza o olhar do crítico para questões sociais redesenhadas pelo dramaturgo através da linguagem literária.

Ainda como assinala a historiadora Ana Bernstein, muitos, ainda na década de 1940, estiveram preocupados em reafirmar a necessidade de se construir uma nação capaz de produzir literariamente. Vendo no Brasil um estado novo, o crítico e jornalista Álvaro Lins, apontava a incapacidade de aqui se produzir teatralmente. Também formado em Direito e membro da Academia de Letras, Lins, sobre a criação do Serviço Nacional de Teatro, durante o governo de Getúlio Vargas, em 1937, assinala o seguinte:

Criar é a palavra justa. Não estamos, no nosso caso, nem diante de uma tradição interrompida, nem diante de uma tradição degradada. A nossa realidade é de um vazio. O que se chamou teatro em Martins Pena, em França Junior, no próprio Arthur Azevedo – sabemos que as melhores páginas deste escritor são seus contos e não as suas peças – não era propriamente uma literatura, uma arte teatral. Era um arremedo, um divertimento, um passatempo

Não é necessário dizer sobre a análise intransigente de Lins, que, diferentemente de Décio de Almeida, desconsiderou a tradição fincada desde Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar e Martins Pena. Ao lado dessa tradição, nomes de peso como Arthur Azevedo, representando nossos costumes através da comédia, foram incorporados – tardiamente – ao cenário teatral brasileiro. Sua capacidade de trazer ao público da época, bem como aos leitores de hoje, críticas humoradas como uma maneira eficaz de questionar as mazelas enfrentadas pela população é inegável em sua obra teatral. É por essa razão que nas considerações acima, de Álvaro Lins, bem como em muitas observadas no *Jornal de Crítica* (LINS, 1951), notamos como sua veia crítica esteve mais ligada à sua faculdade de julgar, aspecto pronto a suplantar análises formais capazes de explicitarem o papel da arte em meio à sociedade.

Seguindo essa característica, outros jornalistas como Renato Vianna e Pompeu de Souza, redator do *Diário Carioca*, diferentemente do procedimento adotado pelos acadêmicos da *Geração Clima*, não apresentam em seus artigos uma preocupação apurada com o texto teatral e, muitos menos, com um caminho comparativo numa referência a outros espetáculos nacionais ou internacionais. Seus textos, como o do dramaturgo Abadie Faria Rosa, para o *Diário de Notícias*, eram curtos, com um “[...] tom próximo à crônica social, onde os critérios mais fartamente empregados são o bom gosto (critério empregado, mas nunca difundido), a beleza, a correção, a elegância e a graciosidade das atrizes, o brilho dos cenários [...] a leveza da peça” (BERNSTEIN, 2005, p.46).

## 4 | CONCLUSÃO

Enfim, essa divisão de duas críticas divergentes persistiu, mesmo sendo amainada após a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada pela primeira vez em 1943, a qual exigiu dos escritores a eleição de elementos de análise que não se voltassem somente à publicidade ou ao comentário pessoal. Embora, mesmo com o preparo de muitos jornalistas, a crítica teatral se bifurcou: se por um lado se levantou a importância do texto para a avaliação da cena teatral, como vimos em Décio, por outro a descrição dos espetáculos fortaleceu a análise voltada às práticas e técnicas assistidas no palco.

Não se observa, salvaguardando a escrita dos críticos acadêmicos já citados, o equilíbrio entre uma postura e outra nos matutinos, que continuaram reservando espaço para a crítica teatral, como a Folha de São Paulo, o Estado de São Paulo, o Diário Carioca e o extinto Jornal da Manhã. Esses jornais trouxeram tanto notícias dos espetáculos em cartaz quanto críticas que hoje se tornaram fontes preciosas para essa análise aqui empregada.

A partir dessas fontes, é possível atestar que poucos críticos conseguiram caminhar

do texto para o palco e do palco para o texto, dosando a importância do dramaturgo e, ao mesmo tempo, dos diretores, dos atores e do público. De certo modo, o fato de privilegiar uma figura ou outra, “o teatro do ator” ou “o teatro do autor”, também contribuiu para que o intercâmbio entre os integrantes dos cursos de Artes Cênicas no Brasil e dos cursos de Letras fosse prejudicado. Tal cenário nada contribui para o estabelecimento de uma Teoria do Drama no Brasil sólida e, por consequência, de uma Dramaturgia Comparada.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). **Ángel Rama. Literatura e Cultura na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001.

ALÓS, Anselmo Péres. Literatura Comparada Ontem e Hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. **Organon** (UFRGS), v. 27(52), p. 17-42, 2012.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. **A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica**. Petrópolis: Editora Vozes, 1979, p. 96-97.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6 e. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000

GUINSBURG, Jacob; PATRIOTA, Rosângela. A revista dramática e o Ideário do teatro como amálgama da nação. **Revista Dramática**, São Paulo, 1860 – Ed. Fac-Similar – Apresentação de Luiz Gonzaga Bertelli. São Paulo, Edusp; Academia Paulista de História, 2007.

LINS, Álvaro. **Jornal de Crítica**, 6ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010

PRADO, Decio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1988.



## AS POÉTICAS DO (DES)HUMANO E A DECOMPOSIÇÃO DOS IMAGINÁRIOS CONTEMPORÂNEOS NO TEATRO DE MATEI VISNIEC

Data de aceite: 01/10/2020

**Alexandre Silva Nunes**

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFG), Doutor em Artes Cênicas (UFBA), Mestre em Artes (UNICAMP), graduado em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas (UFPE).

**RESUMO:** Este trabalho estabelece uma breve introdução ao estudo da imagética cênica do texto dramático *Teatro Decomposto ou O Homem-Lixo*, do romeno Matéi Visniec, seguida de reflexões sobre duas experiências criativas, em teatro, baseadas no estudo do referido texto. Faz-se uma imersão na paisagem desenvolvida por Visniec, analisando seus componentes essenciais, estrutura e proposições cênicas, em equiparação com as respostas cênicas que vêm sendo criadas pelo Laborsatori Teatro – Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena, da Universidade Federal de Goiás.

**PALAVRAS - CHAVE:** O Homem Decomposto; Teatro Decomposto; Imaginário; Dramaturgia.

**ABSTRACT:** This paper establishes a brief introduction to the study of the scenic imagery of the dramatic text *Théâtre Décomposé ou l'Homme-Poubelle*, by the Romanian Matéi Visniec, followed by reflections on two creative experiences, in theater, based on the study of that text. An immersion in the landscape developed by Visniec is made, analyzing its essential

components, structure and scenic propositions, in line with the scenic responses that have been created by Laborsatori Teatro - Multidisciplinary Research Center in the Performing Arts, at the *Universidade Federal de Goiás*.

**KEYWORDS:** The Decomposed Man; Decomposed Theater; Imaginary; Dramaturgy.

Uma dramaturgia sem drama, uma trama sem conflito, dezenove monólogos, algumas vozes na escuridão, outras na luz ofuscante, um futuro pretérito, uma paz sustentada pelas guerras, diversos métodos e técnicas de aplicação da lavagem cerebral. Teatro decomposto, teatro e seu oposto, o não teatro, um teatro apenas proposto e as imagens de um espelho do mundo atual, do ser humano se descobrindo como *lixo*. Eis um panorama rápido, em *brainstorm*, do universo fictício do texto *Teatro Decomposto ou O Homem Lixo*, do romeno Matéi Visniec (2012). À primeira vista, pensamos que a designação de *teatro do absurdo*, cunhada por Martin Esslin (2018), caberia. Mas o próprio autor do texto rechaça a ideia. Prefere que o mesmo seja entendido como *realismo fantástico* (MAIA, 2019). Ou seja, uma fantasia da realidade. E de fato o último monólogo do texto sugere a imagem de um homem defronte à sua própria imagem no espelho, ansiando para que essa imagem refletida possa adentrar a realidade, ou o inverso disso, que ele mesmo possa mergulhar

no espelho. Realidades especulares e espetacularmente fantásticas. Mas, no fundo, um quadro muito (sur)real da realidade contemporânea.

## O TEXTO E SUA ESTRUTURA

O texto de Visniec, em sintonia com a realidade do teatro de hoje, propõe-se como devir cênico, a ser terminado pelos encenadores que por ele se interessarem. De imediato uma proposta altruísta e um convite a modos compartilhados de composição, com pessoas que, em sua maior parte, nem chegará a conhecer. Diz o autor que, em algum momento, já houve uma ordem na arrumação das cenas, mas que houve posterior desistência desta ordem (VISNIEC, 2012, p. 9), pelo entendimento de que o formato decomposto seria algo melhor: muitas alternativas permaneceriam declaradamente abertas ao livre exercício de outros criadores, diante de uma única exigência: “a liberdade absoluta” (IBID, p. 9).

De modo objetivo, o autor nos oferece vinte e quatro cenas que se encerram cada uma em si mesmas, ausentes de qualquer princípio aristotélico de continuidade. Destas vinte e quatro cenas, dezenove são estruturadas na forma de monólogos, ou seja, a lógica do diálogo ou da ação dialógica está ausente. Em seu lugar, temos estranhos personagens que falam diretamente com ao leitor (público), desnudando suas manias e compulsões: o vício de comer carne transmutado em autocanibalismo, diálogos com um ser que reside no espelho, a profunda amizade entre um homem e um besouro, a solidão de um atleta que não consegue parar de correr, a experiência de viver num mundo desabitado, o *status* social de alguém que se descobre *lata de lixo* e diversas recomendações sobre os benefícios da lavagem cerebral. Entre (após ou antes d)esses monólogos, se desenham cinco cenas dialógicas, definidas pelo autor de modo vago: não se trata de pessoas, mas apenas de vozes, que se desenvolvem ou na escuridão ou sob luz ofuscante.

## IMAGINÁRIO DECOMPOSTO

Que imagens o texto nos traz? Seria possível esboçar a noção de uma paisagem geral, que permeie toda a dramaturgia? Correndo alguns riscos de simplificação, a resposta pode ser positiva. Uma ideia parece reincidir em toda a obra, a de um mundo distópico e desumano, dominado pela impessoalidade, onde a solidão e o individualismo reinam absolutos. Se analisarmos com cuidado, perceberemos que todos os personagens dos dezenove monólogos sofrem de profunda solidão: 1) um descreve as virtudes de se viver isolado dentro de um círculo imaginário, longe da companhia alheia; 2) outro vive e trabalha dentro de uma máquina cuja função é consertar outras máquinas, responsáveis estas pelo enterro automatizado das vítimas da última guerra; 3) outro que encontra num cavalo desconhecido sua melhor companhia; 4) outro que vive sob a companhia restrita dos diversos animais que adentra; 5) um filósofo cuja única companhia é a de um mágico, com o qual se comunica através de cartas; 6) outro que se confunde com o bicho que

reside na maçã, prestes a ser devorado por quem come a fruta; 7, 8 e 9) três loucas que descrevem três sucessivas epidemias: de borboletas, caracóis e de chuva, e vivem sob o pânico constante delas; 10) o próprio homem-lixo, que é confundido constantemente com uma cesta de lixo, sendo invisível como humano para as pessoas que, rotineiramente, descartam lixo sobre ele; 11, 12 e 13) três especialistas em lavagem cerebral, que descrevem as vantagens da prática e ensinam as pessoas sobre a obrigatoriedade da prática; 14) um homem apaixonado por carne, cuja compulsão o leva a comer a própria carne, devorando-se; 15) um atleta que depois de iniciar seu treino diário descobre não conseguir mais parar de correr, indo inevitavelmente para o próprio afogamento, ao chegar no mar; 16) um homem que estabelece e desfruta de profunda amizade junto a um besouro que descobre residindo em sua casa; 17) um mágico que depois de brincar de fazer as pessoas desaparecerem, acaba fazendo desaparecer a si mesmo; 18) um indivíduo que acorda e verifica que todos os seres vivos desapareceram misteriosamente, estando ele a viver só, num mundo abandonado; 19) outro que desenvolve profunda amizade com um ente que habita o espelho de sua casa e pelo qual desenvolve profundo amor.

As vozes na escuridão apresentam situações amplamente surreais, nas quais a visão é turva. Na primeira, um homem é inteiramente devorado pelo animal de estimação de um transeunte, que se alimenta apenas de carne humana. Mas há ainda tempo para os dois dialogarem sobre a vida e a própria solidão de ambos: um porque não tem ninguém no mundo, outro porque a única companhia é o animal que devora qualquer outra pessoa que dele se aproxime. Na segunda, as pessoas da cidade se deparam com um ser indecifrável, morto misteriosamente. Cada um que o observa distingue partes de animais diferentes sendo impossível concluir do que se trata. Mas antes de dar o último suspiro, o animal ainda tem tempo de dizer suas últimas palavras: *perdoem-me*. Na terceira cena de vozes na escuridão, um grupo de pessoas tenta fugir de algum lugar para outro, nenhum destes definidos. Como não enxergam nada por onde andam, seus diálogos se confundem tanto quanto se confundem os espaços por onde passam.

As vozes sob luz ofuscante atingem maior nível de surrealidade. Na primeira, dois indivíduos tentam ensinar um terceiro a falar a palavra barbante. Mas ainda que a palavra seja pronunciada repetidamente pelo que está sendo obrigado a pronunciá-la, os outros continuam insistindo, como se ele não houvesse falado. Para atingir o intento que estranhamente já foi obtido desde a primeira tentativa, eles apelam a ameaças e diversas formas de tortura psicológica. Na outra, um revolucionário inflama as massas, sugerindo uma revolução que tem como pressuposto a morte de todos os líderes políticos, jurídicos e de entes espirituais, incluindo o próprio Deus. Depois de conseguir aprovação para sua proposta de aniquilação e cantar vitória, as massas decidem também matá-lo. Um a um, cada homem das massas decide substituir o revolucionário, depois de sua morte, assumindo o comando e sendo imediatamente morto pelos demais, até restar um único homem, que pragueja ao final, por não restar ninguém a ser morto: *Merda! Merda! Merda!*

O Homem-Lixo é portanto, ainda que indiretamente, um texto de alto teor político. Questiona, sob a fachada de um falso futuro, a realidade contemporânea da completa ausência de valores e referências. De um mundo ocupado por pessoas incapazes de qualquer tipo de compaixão ou empatia, reclusos em vidas fechadas, sem interesse algum pela alteridade. A partilha de experiências inexistente, sendo possível entrevê-la, no máximo, com animais ou insetos, em casos específicos. E apesar de dar indicativos ocasionais de um futuro indefinido, o texto faz alusão constante a artefatos antigos: uma máquina de datilografia, um gramofone, a comunicação por cartas. E ainda que as referências à guerra indiquem se tratar de uma terceira guerra, a atmosfera do texto é a do pós-guerra de meados do século XX. Como se a paisagem do texto fosse a de um meio-termo entre o vácuo que as duas grandes guerras deixaram e o fim fantástico da humanidade, sob a noção de uma nova guerra, que talvez só exista no imaginário doentio contemporâneo. O amor à destruição do outro, da diferença que incomoda e, por isso, deve ser extinta. Pela morte ou pela lavagem cerebral: “Venham todos, senhoras e senhores, aos centros de lavagem; os melhores especialistas e consultores estarão gratuitamente a seu dispor”. (VISNIEC, 2012, p. 65)

## O HOMEM-DECOMPOSTO: APROFUNDANDO A DECOMPOSIÇÃO

Todo tratamento cênico de textos teatrais é um exercício específico de criação e recriação. Fazer teatro com base num texto pode ser compreendido como um ato de resposta: dar respostas cênicas a um literatura que não conta com outra coisa senão palavras para construir suas paisagens e acontecimentos. Essas respostas podem se dar de muitas formas, sendo a supressão absoluta da palavra uma das alternativas. Nossa primeira experiência com o teatro decomposto de Matéi Visniec se deu no contexto de uma disciplina do curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Goiás. Dada a grande quantidade de atores, foi possível abraçar a quase totalidade das cenas, com recortes específicos, no interior de cada monólogo. Adaptações também se mostraram úteis no processo de criação cênica, cunhando-se um título próprio, resultado dessas modelagens cênicas: *Trashman: Uma Coisa Quase Outra Coisa*. O uso do termo em inglês se mostrou provocativo pela semelhança que apresentava à denominação comum a diversos personagens de super-heróis norte-americanos. Assim, o termo *Trashman* agrega a conotação de um anti-heroísmo, como crítica à compulsão ocidental por heróis.

A noção de herói foi largamente explorada por Joseph Campbell, especialmente no livro *O Herói de Mil Faces* (CAMPBELL, 2007), quando ele a equipara a uma jornada de autoconhecimento, dividida em três fases: a partida, a iniciação e o retorno. Essa noção se tornou largamente difundida e, até mesmo, excessivamente valorizada, gerando uma espécie de cegueira sobre o tema. O arquetípico James Hillman buscou corrigir esse problema, porque viu na mítica do herói os traços próprios da inflação do ego ocidental.

Seu trabalho, num sentido oposto, buscou libertar

a alma de sua identificação com o ego e sua vida e com os heróis de luz do mundo superior, assim como com os altos deuses que fornecem ao ego seus modelos, e que têm lançado nossa consciência numa estreiteza unilateral e supressiva com relação à vida, à saúde e à natureza. (HILLMAN, 2010, p. 191)

Nesta linha de pensamento, o *anti-heroísmo* com o qual trabalhamos buscava justamente criar uma atmosfera de ridicularização do heroísmo individualista que o próprio texto de Visniec parece criticar. Assim como um desvelamento das consequências desse culto ao eu, exacerbado em nossa cultura. Um culto egóico que nos separa das relações horizontais com os demais, criando uma massa de pseudo-heróis, que se fecham em seus mundos particulares e se descobrem a cada dia mais vazios de sentido, como os moradores de círculos individuais do texto de Visniec: “As pesquisas mostram que os habitantes da cidade passam mais de cem dias por ano no seu círculo. Foi feito um recenseamento daqueles que não saíram do círculo por cinco anos, dez anos, vinte anos. Sem dúvida tomaram gosto pela eternidade”. (VISNIEC, 2012, p. 13)

A experiência de sala de aula, entretanto, não pôde verticalizar as investigações cênicas em torno da proposta de Visniec. Assim, com um coletivo reduzido de atores-pesquisadores e no contexto do Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena – LABORATORI, foi possível estabelecer uma resposta mais consistente aos problemas que o texto de Visniec colocava. Essa nova experiência se valeu dos estudos disciplinares realizados anteriormente, mas se propôs a criar uma poética cênica mais autoral, selecionando um continente menor da dramaturgia, com vistas a especificar o campo temático e atribuir-lhe em sentido mais próximo à realidade social brasileira. A este novo espetáculo foi dado o nome de *O Homem Decomposto*, cruzando dois dos principais substantivos do título da obra de Visniec, passando-se a ressaltar o caráter fragmentado da consciência contemporânea, bem como aludindo-se à noção de uma espécie de autópsia do ser humano de hoje.

A escolha dos monólogos seguiu um método tão surreal quanto a obra em si: os atores se aprofundaram nos monólogos que lhes tocaram subjetiva e particularmente, sem necessidade de maiores explicações sobre as razões para essas predileções. Assim, a estrutura do espetáculo se organizou em quatro eixos, que são cenograficamente (especialmente) demarcados através de quatro nichos organizados sobre uma plataforma giratória cortada duas vezes ao meio. Em três destes nichos, os espectadores acompanham, uma a cada vez, a intimidade de três dos personagens de Visniec: o homem do besouro, o morador de rua e o corredor. A intimidade absurda da vida destes homens contrasta com o que ocorre no quarto nicho: 1) projeções do então denominado Governo Único, com indicações precisas sobre os modos de prática da lavagem cerebral regular; 2) uma das cenas das vozes na escuridão, em que o estranho animal de estimação devora um transeunte casual; 3) diversas seções de interrogatório e tortura, nas quais oficiais

públicos exigem que o torturado pronuncie a expressão “ordem e progresso”, e continuam o pressionando a falar, ainda que o homem repita a expressão a todo momento; 4) Uma revolução que convoca as massas ao exercício do ódio, propondo a morte não apenas dos representantes públicos e líderes políticos, mas também de artistas e jogadores de futebol, a qual culmina com a morte do próprio revolucionário, pelas mãos ensandecidas das massas.

Nos dois últimos casos, adaptações específicas foram capazes de dar uma conotação extremamente aguda ao público brasileiro. Apesar de o imaginário da guerra possuir ampla representação na imaginação universal, percebemos que a aproximação da realidade brasileira poderia se mais intensa com a substituição da guerra pela referência ao regime militar da década de sessenta. Também a substituição do termo *barbante* pela expressão *ordem e progresso*, que figura na bandeira brasileira, foi capaz de aproximar o espectador do imaginário que lhe é peculiar. Assim como a substituição dos líderes europeus mencionados no texto de Visniec por referenciais brasileiros, acabou aproximando a atmosfera cênica das experiências atuais de ódio e guerra entre grupos opostos que temos vivido nos últimos anos.

Essas experiências ofereceram a oportunidade de estabelecer um profundo mergulho nas temáticas que Visniec discute no texto, numa perspectiva singular, que foi capaz de aprofundar a atmosfera de vazio, dando a esse vazio um sentido próprio e específico, em relação ao panorama brasileiro de hoje. Ao heroísmo e ao ódio à diferença vêm impregnando as ruas e as telas dos computadores nos círculos fechados das redes sociais.

## REFERÊNCIAS

ESSLIN, Martin. O teatro do absurdo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2018.

HILLMAN, James. Re-vento a psicologia. Petrópolis: Vozes, 2010.

VISNIEC, Matéi. Teatro decomposto ou o homem-lixo. São Paulo: É Realizações, 2012.

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

MAIA, Adriana. Matéi Visniec: um autor de muitas faces. Teatro Hoje, 2019. Disponível em: <https://teatrohoje.com.br/2019/09/02/matei-visniec-um-autor-de-multiplas-faces/>. Acesso em 04/09/2019, 20h00.

# CAPÍTULO 21

## A MODERNIDADE NA POESIA DE BAUDELAIRE SEGUNDO A TEORIA WALTER BENJAMIM

Data de aceite: 01/10/2020

Data de submissão: 10/09/2020

**Wanice Garcia Barbosa**  
(PUC-GO)

**Valéria Maria Barboza Ferro**  
(PUC-GO)

**RESUMO:** O presente ensaio tem como foco mostrar a transição para a modernidade através da poesia “Spleen” (LXXXI) do livro *As Flores do Mal* publicado em 1857, tendo como referencial teórico a obra de Walter Benjamin *A modernidade e o moderno* (2000). Objetiva-se analisar o poema mostrando como Baudelaire retrata a população de margem de Paris, os quais não tinham acesso na questão sócio política da Cidade. Mostra a decadência humana em forma de cadenciada de ritmos. A modernidade mostrada de forma a chocar a sociedade.

**PALAVRA - CHAVE:** Modernidade. Baudelaire. Walter Benjamin. Spleen.

### MODERNITY IN THE POETRY OF BAUDELAIRE ACCORDING TO THE THEORY WALTER BENJAMIM

**ABSTRACT:** The present essay focuses on showing the transition to modernity through the poetry “Spleen” (LXXXI) from the book *As Flores do Mal* published in 1857, having as a theoretical reference the work of Walter Benjamin *Modernity and the modern* (2000). The aim is to analyze

the poem showing how Baudelaire portrays the population of the margin of Paris, who had no access to the socio-political issue of the City. It shows human decay in the form of a cadence of rhythms. Modernity shown to shock society

**KEYWORD:** Modernity. Baudelaire. Walter Benjamin Spleen

### INTRODUÇÃO

O presente ensaio literário é sobre a obra Walter Benjamin *A modernidade e o moderno* (2000). Estudou a mutação que sofreu a percepção estética durante o processo da industrialização na Europa capitalista, antes desta época a arte era para poucos e a partir desta época ela passa para vista e consumida pelas massas Benjamin no início de sua obra já inicia seu texto “A modernidade” (2000 p. 05) com uma frase que o sintetiza: “A imagem do artista de Baudelaire aproxima-se da imagem do herói”.

Para Benjamin o poeta francês amava fazer um paralelo dos atos marciais de um esgrimista com os atos de um artista. Quando descreve o ato de pintar do pintor holandês Constantin Guys, destaca a importância do papel do pincel do artista, que executa com maestria e precisão permitindo assim que sua memória perca as imagens. Baudelaire descreve a prática de um esgrimista seu poema “Soleil” tradução “Sol” neste mostra o que pensa sobre um ser que peregrina pela cidade detido

em seus pensamentos iluminado pela luz do Sol: “Je vais m’exercer seul à ma fantas que escrime” que pode ser traduzido “Vou praticar sozinho na minha fantasia de esgrima” (p. 6). O devaneio em sua obra Baudelaire leva a reflexão interna através do apagar das luzes externa, o movimento que cerca o indivíduo, em sua obra sobre Charles Dickens:

Ele não observava à maneira dos pedantes; não olhava charing Cross para se instruir; não contava as lanternas de Holborne para aprender aritmética... Dickens não absorvia no seu espirito a cópia das coisas; antes era ele que imprimia seu espirito nas coisas. (BENJAMIM 2000, p.07)

O poeta boêmio também era uma pessoa alienada ao conhecimento externo como diz Benjamin: “O que sabia, sabia profundamente; mas sabia pouco. História, fisiologia, arqueologia, permaneceram-lhe estranhas... Pouco se interessava pelo mundo exterior; talvez tornasse conhecimento dele, mas de qualquer forma não o estudava” (2000, p.08)

## **POESIA DE BAUDELAIRE SEGUNDO A TEORIA WALTER BENJAMIM**

Relacionava apenas com a realidade deparada nas ruas parisienses com a composição artística. Benjamin detecta algumas semelhanças entre os pensamentos de Baudelaire com as de Marx quando este critica Gothaer Programmentwurf: “O trabalho é a fonte de toda a riqueza e de toda a cultura” (2000p. 08). Ambos autores acreditam que estas falas são de burgueses que escravizam vivem de mão de obra dos menos favorecidos, lembrando que Baudelaire era burguês, mas suas necessidades eram básicas “uma biblioteca, um apartamento” (p.08) e a rua, ele escreve assim para sua mãe:

“Estou tão acostumado com sofrimentos físicos, sei tão bem me arrumar com duas camisas debaixo de uma calça rasgada e de um paletó pelo qual penetra o vento, estou tão treinado a emendar sapatos furados com palha ou mesmo papel, que sinto apenas sofrimento morais” (BENJAMIM 2000, p. 09)

A imagem do herói está bem descrita neste fragmento apresentado por Benjamin, o que sobra de digno aos pobres são ouvirem as músicas da banda composta pelos filhos dos camponeses do mesmo modo pobres. Para viver a realidade moderna somente sendo um herói, pois o momento era de servidão em massa provocada pela revolução industrial. Para Benjamin, o francês lembra a luta dos proletários: “Et serai pour ce frêle athète de la vie / L’huile qui raffermir lês muscles dès lutteurs” Tradução: “E será para esse atleta frágil de vida / óleo que fortalece os músculos dos lutadores “ (p. 11), nestes versos ele fala do papel do gladiador, comparado ao trabalho e o salário aos aplausos.

Mostra que as desordens da modernidade podem induzir um indivíduo pertencente às grandes massas a uma solução heroica assim como os gladiadores, esses sem escolhas, mas na obra do autor ele escolhe: o suicídio. O próprio Baudelaire considera a modernidade como:



Mas fazem-no também de mau grado, e apenas porque o governo o ordena e lhes paga. Mas existem temas da vida privada muito mais heroicos. O espetáculo da vida mundana e de milhares de existências desordenadas; vivendo nos submundos de uma grande cidade dos criminosos e das prostitutas A Gazette des Tribunaux e o Mo-niteur provam que apenas precisamos abrir os olhos para reconhecer o heroísmo que possuímos (BAUDELAIRE, apud BENJAMIN, 2000, p. 15).

Inclusive estas marcas se encontram na moda e nas cores das roupas são pretas e casacas longas, como “papa-defuntos”, e são descritas nos poemas de Baudelaire. O poeta parece não estar sincronizado com seu tempo e conseqüentemente com o mundo que o cerca. Quem é o herói, o poeta ou o oprimido? Hegel afirmou que o romance era a epopeia dos abastados. Benjamin aponta a visão da modernidade construída na poesia de Baudelaire: “A modernidade caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nesta época e que faz com que ela seja parecida com a antiguidade” (p. 16).

Conforme o autor alemão, o poeta faz uma associação quanto à antiguidade essa se encontra em construção e aparece a modernidade com força de inspiração. Benjamin demonstra força na visão de Baudelaire quando ele fala da obra de Flaubert:

Madama Bovary era um homem segundo a sua melhor energia e segundo seus objetivos ambiciosos, e também nos seus sonhos mais profundos. Esta estranha Andrógina recebeu, como a Palas Alonéia que saiu da cabeça de Zeus, toda a força sedutora, próxima de espírito masculino nem encantador corpo feminino. (BENJAMIM 2000, p.25)

A mulher apresentada por Flaubert é forte, essa era uma característica reservada apenas para os homens nos períodos literários anteriores, a Paris de Baudelaire aniquilava o passado e salientava as incertezas sobre o futuro. Para o poeta francês a mudança do papel social que as mulheres tinham uma nova lógica industrial, a necessidade que tinham de se assemelharem a hábitos masculinos para também sobreviverem.

Baudelaire na verdade não sabia como reagir diante do novo e via o sofrimento trazido pelo moderno, a insatisfação, o sofrimento da sociedade de massa e a reprodução da arte, a cópia da cópia trazida pelo progresso, mas tem consciência que ela é essencial para sua existência. O drama para o herói moderno é ele tomar a consciência de que ele não é herói. “em que ação não é sinônimo do sonho” (2000p.32)

Há uma grande quantidade de citações intelectuais e artistas, como Gustave Kahn e Arsène Houssays, a conclusão do autor estão dispostas no começo e, sobretudo, no fim do texto. Percebe-se a aproximação das ideias de Karl Marx com as do poeta francês, em virtude de terem se pronunciado em momentos muito próximos.

Seu herói é tão forte, tão cheio de sentido, tão harmonioso, tão bem construído como aqueles barcos de vela. Mas o mar alto acena em vão para ele. Porque uma má estrela guia a sua vida. A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna

ociosidade. Nesta sua última incorporação p herói aparece como Dandy (BENJAMIM 2000, p.28)

A proposta do herói moderno relacionado à antiguidade é algo a ser levado em consideração, pois a fortes indícios que seja uma ironia, mas ao mesmo tempo o anti-herói pode-se se revestir e sonhar a ser herói, pois viver e sobreviver é ter consciência de ser herói, vencendo as dificuldades e viver de um misero salário, não saber o que comer hoje quiçá amanhã.

O livro *As Flores do Mal* publicado em 1857 é um marco da modernidade. Este poeta introduz na linguagem grotesca da população menos favorecida de Paris, sua obra tira o leitor da sua letargia, os anti-heróis agora representados como heróis.

Como apresentado por Walter Benjamim, suas características são peculiares, a viagem ao tempo se faz necessário para que se sinta o ambiente por onde o autor transitava. O contraste constata entre o velho e o novo, no qual os requisitos do passado e absorvido pelo moderno. A obra mostra o individualismo o olhar voltado para sólido, concreto abandonando a reflexão interior.

Justificando todas as falas anteriores de Walter Benjamim, na qual se observa que não combina com a normalidade. No poema *Spleen* (LXXXI) isso é bem evidente:

E quando pesa o céu, tal tampa grave e baça,

Sobre o espírito a gemer aos tédios e açoites,

E do horizonte enfim todo o círculo abraça,

Vertendo um dia negro e mais triste que as noites;

Nos primeiros versos o céu em sua poética, não são suaves e uma cobertura que domina o horizonte. O céu não é azul, é escuro e opressor mais que a própria noite que irá camuflar as dores dos transeuntes, sufocando-os, o autor mostra um dia que deveria ser iluminado, mas ele se mostra sinistro, se igualando as noites e assim as esperanças de dias melhores desaparecem:

E quando pesa o céu, tal tampa grave e baça,

Sobre o espírito a gemer aos tédios e açoites,

E do horizonte enfim todo o círculo abraça,

Vertendo um dia negro e mais triste que as noites;

Já na segunda estrofe, a palavra “Esperança” está escrita com “e” “maiúsculo Baudelaire personifica essa palavra. O sentimento toma vida, pois é que tenta sobreviver

no homem que se encontra agonizado, com medo e busca a esperança no amago do seu ser, e que se assenta sobre sua cabeça no céu da escuridão, visto que a “Esperança” é o morcego em busca de luz, que não pode se transfigurar em luz, o homem se encontra vencido.

E quando a terra muda em úmida enxovia,

Em que a Esperança é como morcego perdido,

Onde sua asa vibra em medrosa agonia,

Roçando a cabeça por teto apodrecido;

Os versos que compõem a terceira estrofe mostra a chuva surgindo como um símbolo que demonstra a terra ser uma vasta cadeia, e este fenômeno da natureza torna incisiva a imagem desta prisão. A terra necessita deste fenômeno para que possa germinar e criar vidas, e o autor transfigura esta imagem a chuva na terra significa a morte, a morte do corpo e da liberdade. As linhas da chuva formam as grades das celas e as aranhas neutralizam o homem em suas teias, sem chance de fuga ou sobrevivência. O eu-lírico da poética se sente prisioneiro da terra, e ele não se identifica com seus companheiros de cela.

E quando a chuva alonga estas linhas tamanhas,

Sempre a imitar as grades desta vasta cadeia,

E o mudo tropel das infames aranhas

Em nosso coração estende a sua teia.

Na quarta estrofe pode-se observar que os sinos não conseguem abalar o *flâneur*, apenas gemem como um espírito que mostra o processo doloroso da morte a chegando, o seu corpo, não é mais sentido como uma matéria inexistente, o espírito agora é livre e despojuado do ambiente que antes circulava.

Os sinos se dispõem com loucura a saltar,

Lançando para o céu o seu uivo horripilante,

E começa a gemer tão obstinadamente.

A última estrofe mostra que o eu-lírico acompanhado da angústia, nem se quer música tinha o funeral, a música que é o elemento festivo que mostra a retomada da

liberdade do ser. Nestes versos fica notável quanto a monotonia dos carros funerais, a morte caminha lado a lado com o eu-lírico, sendo a personificação da morte.

– E os carros funerais, sem música ou tambor,

Lentos passam por mim e a esperança destarte

Vencida, chora; e a angústia estorce-se de dor,

Sobre o meu crânio implanta o seu negro estandarte.

Baudelaire se posiciona no limiar da sociedade, mostrando de forma provocativa, a degradação social que segundo ele provocada pela modernidade e demonstrou ricamente a estética, pois consegue juntar à degradação à figura do belo. Baudelaire descreve a ausência da esperança, a incapacidade de criar e recriar a ideia de liberdade provocando dor e abandono.

## MÉTRICA E RIMAS

Todo instante histórico vivido na Europa pelo poeta é assinalado por acontecimentos iguais, marcados sobretudo pela Revolução Industrial, na qual as cidades foram tomadas pela aceleração da modernidade, e os indivíduos obrigados a se adaptarem a realidade econômica, social e trabalhista.

A poesia reflete a angustia provocada pela universalização da sociedade e pelo progresso súbito. O poema *Spleen* (LXXXI) é formado de quatro quartetos, um terceto e o último volta a ser quarteto, o primeiro e o último versos são decassílabos e segundo e o terceiro são alexandrinos. As rimas são Alternadas ou cruzadas, obedecendo ao esquema ABAB e, na maioria, são ricas quanto ao valor e foneticamente perfeitas. O ritmo dos versos decassílabos é sáfico, ou seja, o acento tônico recai nas 4as, 8as e 10as sílabas e os versos alexandrinos são modernos, de ritmos quaternários - as sílabas tônicas são as 4as, 8as e 12as:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E/ quan/do pesa/ o céu/, tal/ tam/pa/ gra/ve e /ba/ça, A

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
So /bre o/ es/pí/ri/to a /ge/mer aos/ té/dios e/ açoí/tes, B

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
E do/ ho/ri/zonte /em/fim/ to/do o /cír/cu/lo a/bra/ça, A

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
Ver/tendo/ um dia/ ne/gro e/ mais/ tris/te que/ as /noi/tes; B

E quando a terra muda em úmida enxovia, A  
Em que a Esperança é como morcego perdido, B  
Onde sua asa vibra em medrosa agonia, A  
Roçando a cabeça por teto apodrecido; B

E quando a chuva alonga estas linhas tamanhas, A  
 Sempre a imitar as grades desta vasta cadeia, B  
 E o mudo tropel das infames aranhas A  
 Em nosso coração estende a sua teia. B

As demais estrofes que são compostas de quartetos obedecem às mesmas sequências dos primeiros dois versos compostos de métricas decassílabas e dois compostos de versos Alexandrinos e as Rimas são encadeadas. Saindo do Patrão temos um terceto que é composto de Rima Emparelhada ABB, mas segue o padrão das métricas dos quartetos, sendo o primeiro verso decassílabo e os dois últimos alexandrinos.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
 Os si/nos se/ dis/põem/ com/ lou/cu/ra a/ sal/**tar**, A

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 Lan/çan/do para o /cêu o/ seu /ui/vo/ hor/ri/pi/la/**nte**, B

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 E co/me/ça a /ge/mer /tão/ obs/ti/na/da/me/**nte**. B

A última estrofe segue a mesma sequência da primeira, segunda e terceira, inclusive nas Rimas e métricas.

– E os carros funerais, sem música ou **tambor**, A  
 Lentos passam por mim e a esperança dest**arte** B  
 Vencida, chora; e a angústia estorce-se de **dor**, A  
 Sobre o meu crânio implanta o seu negro estand**arte**. B

## CONCLUSÃO

O poema expressa uma abundância de conflitos internos pessoais e sociais que demonstram a influência da universalidade na modernidade e no indivíduo. O poema mostra a evolução da disposição de espírito de homens em conflito com o meio.

O poema cria uma representação do real de contornos diferentes, cujos elementos da realidade têm valor de símbolos que representam a depressão crescente. Enquanto anda pela cidade, o eu lírico angustia-se com o que vê e sente, e essa angústia evolui de forma crescente da primeira à última estrofe.

O eu lírico de Baudelaire busca, em figuras da realidade concreta, elementos que representem sua angústia e utiliza-se desta como força do modo de expressão. É seguro afirmar que foi acometido de sentimento por ter vivido num momento histórico de grandes

transformações, causador de angústias semelhantes.

Baudelaire é o herói moderno que encontra suas inspirações nas ruas parisienses, misturando-se a multidão, consegue descrever a solidão na multidão, sem ilusões com uma beleza que deslumbra na atualidade o desencantamento social e político que ainda contamina tudo.

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

\_\_\_\_\_, Sobre a modernidade. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BILAC, Olavo & PASSOS, Guimarães. Tratado de versificação (1865-1918), Projeto livro livre. Editora Iba Mendes, São Paulo SP 2014.

# CAPÍTULO 22

## A NOÇÃO DE CREDIBILIDADE EM *A VIDA QUE NINGUÉM VÊ* DE ELIANE BRUM: UMA INTERSEÇÃO POSSÍVEL ENTRE A LITERATURA E O JORNALISMO

Data de aceite: 01/10/2020

Data de submissão: 07/07/2020

**Nathália Coelho da Silva**

Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília (Pós-Lit/UnB) Brasília - DF.  
<http://lattes.cnpq.br/3219964563108740>.

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo refletir sobre a noção de credibilidade no livro de crônicas *A vida que ninguém vê* (2006) de Eliane Brum, a partir dos apontamentos da teoria complexa da Epistemologia do Romance. O trabalho pretende evidenciar como a construção das narrativas é potencializada pelo gesto transgressor da autora de não se conformar com os limites do Jornalismo ao trabalhar uma estética textual mais próxima das técnicas literárias e transformar pessoas reais - não criadas na ficção - em potenciais personagens das suas próprias vidas. Ademais, por meio da narrativa a autora também elabora pensamentos sobre a existência para além das vivências privadas. Nesse sentido, a noção de credibilidade se firma na construção de um narrador filosófico e na reflexão crítica provocada pela amarração do texto, ambos pilares essenciais nos estudos estético-epistemológicos do romance.

**PALAVRAS - CHAVE:** credibilidade, Epistemologia do Romance, Jornalismo, Literatura, conflitos humanos

### THE NOTION OF CREDIBILITY IN ELIANE BRUM'S *A VIDA QUE NINGUÉM VÊ*: A POSSIBLE INTERSECTION BETWEEN LITERATURE AND JOURNALISM

**ABSTRACT:** This article aims to reflect the notion of credibility in Eliane Brum's chronicles book: *A vida que ninguém vê* (2006), from notes sustained by the complex theory of the Epistemology of Romance. The work intends to show how the construction of the narratives is enhanced by the author's transgressive gesture of not conforming to the limits of Journalism by working a textual aesthetic that is closer to the literary techniques and transforming real people - not created in fiction - into potential characters of their own lives. Furthermore, through the narrative, the author also elaborates thoughts about existence beyond the private experiences. In this sense, the notion of credibility is established in the construction of a philosophical narrator and in the critical reflection caused by the text binding, both essential pillars in the aesthetic-epistemological studies of romance.

**KEYWORD:** credibility, Epistemology of Romance, Journalism, Literature, human conflicts

## 1 | INTRODUÇÃO

Epistemologia do Romance é uma teoria complexa de análise e interpretação do objeto de criação artística pautada em três disciplinas da filosofia: a Estética, a Epistemologia e a Hermenêutica. Esta é uma definição básica dada pelas pesquisadoras Ana Paula Aparecida Caixeta e Maria Veralice Barroso em *Verbetes*

da *Epistemologia do Romance* (2019, p. 65). Embora a ER trabalhe com a filosofia, não tem a pretensão de verificar nenhum tipo de verdade, mas de refletir – por meio de gestos filosóficos – acerca da estética enquanto espaço voltado para o entendimento da relação do sujeito com a arte (no caso a literária), a ponto de levar o leitor, chamado de pesquisador, a um gesto epistemológico de extração de possibilidade de conhecimento sobre a existência. (2019, p. 66).

É neste sentido que o livro de crônicas *A vida que ninguém vê* (2006) da jornalista, escritora e documentarista Eliane Brum torna-se um potencial objetivo de estudo para a teoria complexa, visto que os textos ali contidos parecem comunicar saberes existenciais por meio da estética textual, proposta pela autora, que ultrapassa as amarras do discurso jornalístico ao contar, de forma literária, histórias de pessoas comuns – não fontes de notícias, tampouco capa de jornal.

O livro é constituído pela reunião de 23 crônicas-reportagens, selecionadas de 46 colunas publicadas ao longo de onze meses do ano de 1999, sempre aos sábados, pelo Zero Hora, principal jornal do país fora do eixo Rio-São Paulo. A publicação também é vencedora do Prêmio Jabuti de 2007 como o melhor livro de reportagem. Enquanto coluna, *A vida que ninguém vê* ganhou ainda o Prêmio Esso de Jornalismo – Regional Sul de 1999. De acordo com Marcelo Rech, então diretor de redação do periódico, a coluna só acabou porque Eliane recebeu o convite para trabalhar em São Paulo e deixou o jornal. Não havia, segundo o diretor, outro jornalista capaz de escrever como Eliane.

Fenômeno de percepção jornalística, Eliane iluminou o mundo recluso, obscurecido pela emergência da notícia ou pela máxima de que, em jornalismo, a história só existe quando o homem é quem morde o cachorro. A série provou o contrário. **Ao extrair reportagens antológicas de onde outros só enxergariam a mesmice, Eliane deu a zés e marias do sul do Brasil a envergadura de personagens de literatura tolstoiana** e reverteu um dos mais enraigados dogmas da imprensa. (RECH *in* BRUM, 2006, p.14 grifo nosso)

Este artigo pretende, portanto, investigar a noção de credibilidade de *A vida que ninguém vê* por meio da teoria complexa Epistemologia do Romance refletindo sobre a questão: como as histórias na obra citada podem ser consideradas críveis? Ou seja, como a realidade interna à criação artística se comunica com a realidade externa ao livro? Vale ressaltar, contudo, que a análise parte da perspectiva da ER e não do Jornalismo.<sup>1</sup> É válido ressaltar, neste sentido, que este trabalho não colocará em cheque o compromisso ético jornalístico de Eliane Brum com a história dos seus personagens, mas em *como* ela reconta os fatos, *reinterpretando-os* sob a sua ótica de *sujeito criador*.

O trabalho será dividido em dois momentos: o primeiro de aprofundamento teórico

1 A credibilidade é também uma instância de preocupação do discurso jornalístico. De uma forma geral, diferente do que está sendo proposto neste artigo - análise dos elementos estéticos do texto - a credibilidade recai sobre outros aspectos, como a reputação profissional do jornal e do jornalista, o comprometimento com a verdade dos fatos e o modo como são estruturados na notícia, fontes ouvidas e o cumprimento de técnicas e critérios de noticiabilidade.



sobre a credibilidade na ER, tomando como base a construção estética do narrador filosófico que não apenas narra, mas pensa a história; bem como as reflexões críticas que nascem da narrativa – de um ambiente privado e interno, mas que se potencializam enquanto universais ao tocar questões da condição humana. Ambas situações são estudadas a partir de noções iniciais da ideia hegeliana acerca da *Estética*.

No segundo momento, o texto trará a análise, a partir dos pontos levantados anteriormente, de exemplos extraído de quatro crônicas intituladas como *O colecionador de almas sobradas*, *O cativoiro*, *O conde decaído* e *O gaúcho do cavalo de pau*, numa tentativa do leitor pesquisador deste artigo de perceber e elaborar – por meio do jogo interpretativo – possíveis reflexões sobre a existência. Fique à vontade para explorar.

## 2 | A CREDIBILIDADE NA EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE

Dentro da perspectiva estética da Epistemologia do Romance, dois teóricos são basilares para a compreensão da disciplina: Immanuel Kant (1724 – 1804) e Friedrich Hegel (1770 – 1831). Embora ambos tenham ideias opostas sobre determinados pontos, uma percepção os une no contexto da ER: a “autonomia do sujeito ao entendimento e faculdade das coisas” (CAIXETA, 2019, p. 83) Enquanto Kant vê essa autonomia do sujeito em relação ao objeto, Hegel “percebe tanto o sujeito quanto o objeto como parte constitutiva de um contexto”. Este é um pressuposto importante para a compreensão da arte enquanto passível de conhecimento.

Pensar num objeto livre de uma verdade absoluta de conceitos à priori e no entendimento da sua concepção como um produto histórico abre espaço para a compreensão de que a criação artística está para além do domínio da sensação, sendo um processo complexo e contraditório, dotado de trabalho e que se configura pela totalidade de um sistema. Aos mecanismos deste “todo”, atribui-se, neste contexto, as reflexões em torno da ideia hegeliana de *Gestalt*. “O processo dialético da criação tem em si uma dinâmica própria, explica Hegel, que processualmente é constituída de etapas caracterizadas por elementos de escolha do artista” (HEGEL, 2001 *apud* CAIXETA, 2018, p. 162).

De acordo com Caixeta, enquanto criação humana, a arte precisa de uma sistemática, que é a estética, logo, sensível e racional, necessitando de condições cognoscíveis para se tornar real, concreta e passível de experiência” (2018, p. 162) A *Gestalt*, a grosso modo, não se configuraria apenas como a junção dos elementos de forma e conteúdo, mas como a sistemática funcionando em torno de ambos.

Diferentemente de *Form*, *Gestalt* não envolve um contraste com matéria ou conteúdo. Os objetos que têm uma *Gestalt* (por exemplo, plantas, obras musicais, culturas) são concebidos como unidades orgânicas, somente apreciáveis como um todo, não por consideração distinta das suas partes. (INWOOD, 1997, p. 150 *apud* CAIXETA, 2018, P. 158).

Postas estas premissas, a credibilidade na ER seria, para o criador artístico, o exercício da justaposição – de forma coesa e coerente – dos elementos estéticos que promovem o funcionamento equilibrado do objeto artístico, enquanto espaço de pensamento acerca da condição humana, a partir de um eixo epistemológico racional de criação, marcado por experiências de um espaço-tempo histórico. Para o sujeito que recepiona esta arte e pensa sobre ela, a noção de credibilidade seria extraída enquanto uma espécie de confiança neste sistema complexo, levando em consideração tanto os elementos do todo quanto o contexto inserido. É válido dizer ainda que, na teoria Epistemologia do Romance, é possível pensar a credibilidade em torno do conjunto da obra de um artista bem como na arquitetura de um objeto em si.

Para exemplificar, vale-se do texto romanesco como o objeto de criação. Enquanto arte literária, a *gestalt* de um romance seria compreendida a partir do funcionamento reflexivo dos elementos estéticos que o compõem, como narradores, personagens, trama, intertextualidade, inserção de unidades da realidade externa na ficção entre outros. No ato do jogo interpretativo, o crível estaria na intencionalidade do autor de pensar o mecanismo deste universo interno da narrativa, e do leitor de captar as possibilidades desta intencionalidade dentro do escopo das reflexões acerca da existência suscitadas da leitura-pesquisa. Neste sentido, a credibilidade está diretamente ligada à *gestalt* do texto, mas também à relação deste com a sua realidade de criação bem como o seu potencial de pensar – na estética – acerca desta realidade.

Ainda que não haja uma formulação oficial do conceito na teoria complexa da Epistemologia do Romance, acostumou-se falar sobre a noção credibilidade nas aulas ministradas pelo prof. Wilton Barroso Filho. O termo “crível” aparece pela primeira vez no texto *Elementos para uma Epistemologia do Romance*<sup>2</sup>, publicado pela primeira vez em 2003 e em 2018 no livro *Estudos epistemológicos do romance*. Barroso Filho afirma, com base na leitura da trilogia de romances *Os sonâmbulos* de Hermann Broch, que um texto pode ser considerado crível “tanto pela onipresença do narrador, o que garante a confiabilidade da existência do fato narrado, quanto pela sua reflexão crítica, pelo recurso à Filosofia e à Sociologia” (2018, p. 29).

O teórico também reforça estes dois aspectos (narrador e reflexão crítica) sobre os estudos da obra de Milan Kundera. No artigo intitulado *A voz filosófica do narrador kunderiano*<sup>3</sup> (2008), Barroso Filho diz que o escritor “se afirma no interior do romance através da sua voz narrativa e do eco do seu pensamento tomando os devidos cuidados no sentido de não invadir a autonomia do romance, tampouco alterar a realidade interna”.

2 *Elementos para uma Epistemologia do Romance* é considerado o artigo – pedra fundamental da teoria complexa, ainda em desenvolvimento pelo grupo de pesquisa homônimo. A autoria é do prof. fundador da ER, Wilton Barroso Filho, falecido em maio de 2019. O legado – grupo, trabalhos defendidos e publicados e eventos – é continuado pelos pesquisadores liderados agora pela prof. Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta.

3 BARROSO, W.B. *A voz filosófica do narrador kunderiano in Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo. 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/049/WILTON\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/049/WILTON_FILHO.pdf) Acesso 16/12/2019

Assim, o narrador “provoca um processo reflexivo sobre o realismo do romance, dando credibilidade existencial aos personagens”.

Já em *Elementos de intertextualidade na prosa ficcional de Glauco Mattoso*<sup>4</sup>, Barroso Filho e Caixeta analisam a ideia de intertextualidade como característica do crível no autor em questão.

A obra desse autor é uma amostra de uma luta entre “verdade” (externa ao texto) e ficção, pois está diretamente ligada a um discurso confessional que a conduz à representação de realidade. Nesse jogo, o autor manipula, por meio da intertextualidade, uma linguagem com caráter justificativo, buscando credibilidade constante naquilo que narra, em prol de sua existência, ou seja, a personificação e credibilização do heterônimo Glauco Mattoso (BARROSO FILHO e CAIXETA, 2013)

Dos elementos citados acima, um deles ganha destaque: o narrador. Na ER, costumou-se chamá-lo de narrador filosófico, aquele que “além de narrar, pensa sobre a história narrada e tece comentários sobre os personagens, levando o leitor a refletir também”. É ele quem “conduz o gesto filosófico, que é a inquietação, o incômodo com as perguntas, a indagação, o desmonte de certezas” (OLIVEIRA, 2019, p. 137). É também do narrador a função de amarrar as arestas da história, ainda que, intencionalmente, estas se configurem soltas. Na ER não importa categorização de narradores como ocorre na teoria literária, portanto, o modo como ele se configura é importante para a sustentação do gesto filosófico em torno da narrativa.

Valendo-se destas considerações e do fato de que a noção de credibilidade ainda está em construção, bem como a própria teoria complexa ER, passa-se agora à análise do objeto de estudo deste artigo, o livro de crônicas *A vida que ninguém vê* numa tentativa de compreender como a escrita dos textos de Eliane Brum torna-se crível para o leitor enquanto espaço de conhecimento sobre o humano, para além da notícia de jornal. Em função do tamanho do trabalho, a análise a seguir será pormenorizada com foco narrativo e no potencial reflexivo dos textos e não apenas informativo como é o caráter geral dos produtos jornalísticos.

### 3 | A VIDA QUE NINGUÉM VÊ É CRÍVEL?

Antes de ser considerado pelo seu valor estético literário na Epistemologia do Romance enquanto espaço possibilitador de conhecimento, o livro de crônicas-reportagem *A vida que ninguém vê* tem uma origem discursiva que é jornalística. Desta maneira, faz-se importante compreender o objeto de pesquisa a partir do seu lugar. No campo teórico acadêmico da Comunicação e do Jornalismo, há uma vasta discussão acerca do que pode ser considerado Jornalismo Literário.

<sup>4</sup> BARROSO, W. B. e CAIXETA, A. P. A. *Elementos de intertextualidade na prosa ficcional de Glauco Mattoso* in Revista Científica Esferas, Universidade Católica de Brasília. Brasília. 2013. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/4001/3004> Acesso 16/12/2019

Em seu livro *Jornalismo Literário* (2011), Felipe Pena afirma que o termo dá margem para diversas interpretações e que por mais tentativas tenham tido os teóricos acerca da expressão, o importante está em considerá-lo enquanto um gênero híbrido específico, cujo o princípio básico é “o da transformação e da transitoriedade, conceituado por aproximações e identificado por momentos históricos” (2011, p. 20). Pena explica que no Brasil o termo é classificado de diferentes maneiras.

Para alguns autores, trata-se simplesmente do período da história do Jornalismo em que os escritores assumiram as funções de editores, articulistas, cronistas e autores de folhetins, mais especificamente no século XIX. Para outros, refere-se à crítica de obras literárias veiculadas em jornais. Há ainda os que identificam o conceito com o movimento conhecido como *New Journalism*, iniciado nas redações americanas da década de 1960. E também os que incluem as biografias, os romance-reportagens e a ficção-jornalística. (PENA, 2011, p. 21)

O que interessa a este artigo é a ficção-jornalística. “Não se trata da dicotomia ficção ou realidade, mas sim de uma verossimilhança<sup>5</sup> possível”, afirma Pena (2011, p. 2011). De acordo com ele, a “ficção-jornalística não tem compromisso com a realidade, apenas a explora como suporte para a sua narrativa, diferentemente do romance-reportagem, cujo objetivo essencial é a reconstrução fiel dos acontecimentos” (2011, p. 114). Pena ainda explica que o jornalista que se envereda para este caminho conhece os limites da reportagem, já trabalharam na imprensa em outros momentos e se ateram aos fatos das coisas de forma concisa e objetiva. “O que os levou a escrever ficção foi exatamente a vontade de romper esse compromisso, sem, entretanto, deixar de usar os instrumentos do jornalismo” (2011, p. 115). Reitera:

Fazer Jornalismo Literário é potencializar os recursos do Jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do *lead*, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. No dia seguinte, o texto deve servir para algo mais do que simplesmente embrulhar peixe na feira. (PENA, 2011, p.13)

A transformação das colunas em livro é a primeira evidência da profundidade dos textos, com reflexões atemporais que ultrapassam as páginas de um periódico e permanecem reverberando. Também, a própria Eliane Brum diz que “sempre se interessou

---

5 De modo geral, verossimilhança é um termo usado na teoria literária atribuído como a qualidade daquilo que é verossímil, um conceito trabalhado desde à Poética de Aristóteles e também um arcabouço complexo de entendimento. Em *Literatura e Semiologia* (1972), Gerard Genette diz que “o assunto do teatro – e, extensivamente, de toda ficção – não é nem o verdadeiro e nem o possível, mas o verossímil: tende-se, porém, a identificar cada vez mais nitidamente o verossímil como o devendo-ser” (1972, p. 09) Neste sentido, os estudos em torno da verossimilhança não ultrapassam, no geral, a recepção, o leitor. A noção de credibilidade na Epistemologia do Romance se diferencia de verossimilhança ao compreender, em si, a coesão e coerência de uma possibilidade de “verdade estética” interna, que se constrói pelo esforço reflexivo sensível-racional do autor bem como interpretativo do leitor, no jogo hermenêutico que, necessariamente, precisa envolver a tríade: autor – obra – leitor.

mais pelo cachorro que morde o homem do que pelo homem que morde o cachorro (...). O que esse olhar desvela é que o ordinário da vida é extraordinário e a rotina encobre essa verdade” (2006, p. 187).

Deste modo, a autora opta por utilizar uma estética textual capaz de abarcar o que ela denomina da missão de contar “dramas anônimos como épicos que são, como se cada Zé fosse um Ulisses, não por favor ou exercício da escrita, mas porque cada Zé é um Ulisses. E cada vida uma pequena *Odisseia*” (2006, p. 187). Embora, Brum utilize-se da metáfora do herói de Homero para fazer alusão aos seus personagens da vida real, em nenhum momento apresenta em seus textos, a pretensão de apagar ou dissociar o humano da figura do herói, nem tampouco excluir conflitos, tornando-o a imagem do sujeito épico rígida em termos de perfeição e coragem, com prontidão de respostas e feitos esplêndidos. Ao contrário, Brum evidencia a fragilidade existencial, a finitude imposta pela morte e os vazios e desenganos possíveis da vida. Neste sentido, compreende-se que a fala da autora quer, mais do que definir ou caracterizar seu herói, atribuir à narrativa do cotidiano, do simples, do comum, um caráter de importância literária.

A crônica *O colecionador de almas sobradas* pode exemplificar a diferença estética de Brum e de uma matéria jornalística tradicional. Basicamente, o texto conta a história de Oscar Kulemkamp, um acumulador. O homem transformou a sua casa em um espaço de coisas antigas, que foi adquirindo e juntando ao longo do tempo. No jornalismo convencional, acumuladores viram notícias quando uma operação motivada pela Vigilância Sanitária é realizada, ou quando moradores denunciam o “problema”. Observe essa matéria do dia 11 de setembro de 2014, publicada pelo site *Bem Paraná* com o título *Acumuladores viram problema de saúde pública em Curitiba*:

Uma doença que muitas vezes passa despercebida é hoje um dos grandes problemas de Curitiba. Segundo levantamento inédito feito pela Secretaria Municipal do Meio Ambiente (SMMA) a Síndrome de Diógenes, também conhecida como Acumulação Compulsiva, afeta aproximadamente uma em cada 10 mil pessoas que vivem em Curitiba. A síndrome, inclusive, faz parte do Manual de Diagnóstico e Estatística de Desordens Mentais (DSM-5) desde o ano passado, sendo classificada como um tipo de transtorno obsessivo compulsivo (TOC). A Prefeitura de Curitiba tem registrado 195 acumuladores — pessoas que guardam grande quantidade de objetos sem valor ou mantêm muitos animais domésticos em condições inadequadas. (Kowalski, Rodolfo Luiz *Acumuladores viram problema de saúde pública em Curitiba*<sup>6</sup>)

Agora, um trecho da crônica de Eliane Brum, sobre o mesmo tema:

Oscar Kulemkamp apropriou-se dessas vidas jogadas fora. E salvou-as do aterro sanitário do esquecimento. Foi assim que o chalé de madeira onde criou os sete filhos se transformou numa toca. Retalhos da existência foram tomando conta das peças da casa. Quando o interior ficou abarrotado, começou a ocupar o quintal, o corredor, os fundos. Quando todos os espaços

<sup>6</sup> Disponível em <http://www.bemparana.com.br/noticia/347073/acumuladores-viram-problema-de-saude-publica-em-curitiba> Acesso 7 de dezembro de 2014

foram preenchidos, passou a pendurar nos galhos dos cinamomos, dos abacateiros. O casulo de Oscar Kulemkamp não parou mais de crescer. Agora as janelas já estão cobertas de obsolescências e ele só penetra na casa esgueirando-se por um túnel de restos. (...) Oscar Kulemkamp teceu sua colcha de retalhos com a vida dos outros. Como refugio da vida dos outros. (BRUM, 2006, p. 48-49)

Brum conta a história de Kulemkamp não para evidenciar uma “possível” doença, nem para suscitar visita de órgãos competentes, nem para apontar que o homem precisa de acompanhamento psicológico ou que a casa se tornou lugar de acúmulo de lixo. A narração não busca preencher lacunas, dar respostas, dados técnicos mastigados. É o oposto. A estrutura do narrador permite que fatos e acontecimentos sejam contados e ao mesmo tempo amarrados, por meio da interpretação narrativa, a significações profundas da existência humana. Assim, a autora parece criar, neste texto em específico, um ambiente propício para a reflexão da utilidade das coisas e das próprias pessoas, subvertendo e ampliando o conceito social de valor.

Já na crônica intitulada como *O cativo*, Brum estabelece com o leitor um jogo de leitura ao convidá-lo para uma visita transgressora ao zoológico e já sinaliza, intencionalmente, o caminho de avessos que irá percorrer. “Há duas maneiras de se visitar o zoológico: com ou sem inocência. A primeira é a mais fácil e a única com satisfação garantida. A outra pode ser uma jornada sombria para dentro do espelho. Sem glamour e também sem volta” (2006, p. 54). Também nesta crônica começa por meio da efemeridade de uma notinha: um macaco fugiu da cela e foi tomar cerveja no bar do estabelecimento, para então aprofundar. “O macaco tinha virado homem. (...) o aterrador é que, como o homem, o macaco virou as costas para a liberdade e foi ao bar beber uma” (2006, p. 54). Neste exemplo, a autora cria espaços para a reflexão sobre a pretensa e pseudo-ideia de liberdade propagada pela sociedade contemporânea e ainda evidencia como a notícia jornalística se limita a função informativa.

Ao promover um olhar atento à situação dos animais em cada cela, aproxima suas reflexões críticas ao modo de vida institucionalizado do homem e aos paradoxos em torno da ideia de liberdade humana e os conflitos em torno dela e o modo como a sociedade encontrou de silenciá-los.

O babuíno sagrado tem um nome comum. Beto. À espreita, lá onde os olhos se misturam com a mente, há o mais perigoso tipo de fúria. O da **impotência**. (...) Os tigres-de-bengala são os reis da fantasia. Têm voz, possuem músculos, são magníficos. Mas nascidos em cativo já chegaram ao mundo **sem essência**. (...) A ursa-de-óculos é chamada de Peposa. Como se brinquedo fosse. O filho se chama Rayban, também muito engraçadinho. Quando nasceu Rayban, ela já fez o que as mães costumam fazer: ensinou a ele a arte da **resignação**. A revelação dessa visita subversiva ao zoológico é que, no cativo, os animais se humanizam. O cárcere lhes arranca a vida, o desejo, e a busca. E mais e mais vão parecendo com os **homens que os procuram na certeza de um alibi**. Perigosa é a pergunta (BRUM, 2006, p. 55 e 56 grifo nosso)

Por sua vez, a crônica *O conde decaído* nasce da observância da autora sobre a decadência da estátua do conde de Porto Alegre, Manoel Marques de Souza. O narrador joga com o tempo, mesclando informações de um passado que abrigou a vida do Conde e de um presente cuja a pedra esculpida na praça já não tem valor nenhum. “Quase ninguém vê, mas está lá. A maior lição sobre a relatividade de poder. A fugacidade da fama. A efemeridade da glória (...) No fim tudo é pó. Esquecimento. E o inconfundível cheiro de urina” (BRUM, 2006, p. 66). Percebe-se que através da construção estética que emparelha tempos se origina a possibilidade de conhecimento sobre a finitude e insignificância humana.

Para finalizar este breve recorte, a crônica *O gaúcho do cavalo de pau* conta a história de Vanderlei Ferreira – *O louco de Uruguaiana* – que anda na cidade e na principal feira de agronegócio do Rio Grande do Sul em cima de um cavalo de pau. A este texto, Brum se utiliza de uma referência de peso para a história do romance moderno: Dom Quixote de Cervantes. “Talvez seja ele quem ria. Talvez seja uma grande ironia. Ou talvez ainda ele seja um Dom Quixote de bombacha e cavalo de pau em busca de coxilhas de vento de um tempo que, como ele, seja também uma quimera. Talvez” (2006, p. 166). O uso de termos que suscitam a dúvida, a maneira como identifica os diversos discursos das pessoas sobre Vanderlei e, por fim, a entrevista com o próprio louco de Uruguaiana constroem um ambiente fértil para se pensar o desmonte de verdades absolutas bem como a construção de um olhar ambíguo e relativo sobre a natureza do homem – aqui, encarnado em Vanderlei. E, mesmo que não saiba ler nem escrever e nem tenha lido Cervantes, Vanderlei afirma a Brum saber que seu cavalo é de vassoura, diz que a vida sem invenção é difícil e solta a máxima: “a verdade é que quem acha que eu sou louco não raciocina” (2006, p. 110).

### 3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS TEMPORÁRIAS

Este artigo teve a pretensão de trazer pontos de reflexões gerais sobre a ideia de credibilidade na Epistemologia do Romance dentro do livro de crônicas *A vida que ninguém vê* (2006), de Eliane Brum. Tentou-se, por meio de exemplos de quatro textos específicos, evidenciar que a construção estética de um narrador que conta e ao mesmo tempo pensa a história – seja por interpretações dos fatos por uma ótica existencial, seja por condução intencional reflexiva, ou por jogo com tempos narrativos diferentes bem como recursos da intertextualidade – podem suscitar algum tipo de conhecimento sobre aspectos da condição humana tanto pelo trabalho de elaboração dos textos, quanto pela leitura-pesquisa do leitor.

Evidencia-se esta última assertiva sobretudo pelos relatos da própria autora sobre as cartas que recebia ao longo do processo de escritura da coluna, quando o livro ainda nem era livro. Brum conta que começou mais por intuição do que plano, mas com a intenção de “estimular um olhar que rompesse com o vício e o automatismo de se enxergar apenas a

imagem dada, o que era de senso comum, que fazia com que se acreditasse que a minha, a sua vida fossem bestas” (2006, p. 187).

De acordo com a autora, compreender que a vida ordinária tem o seu extraordinário escondido pela “miopia do mundo” foi uma elaboração posterior. “Foram os leitores que enxergaram a coluna e apontaram para onde eu estava olhando” (2006, p. 188) Tal qual pressupõe o gesto do leitor-pesquisador na Epistemologia do Romance, acessar tais informações acerca do contexto criativo dos textos reforça a ideia de uma credibilidade construída a partir dos pilares do autor – obra – leitor. É importante ressaltar, contudo, que esta experiência em específico fez com que o jogo hermenêutico neste sistema de entendimento fosse potencializado pela participação ativa dos leitores, com a colaboração de histórias e retornos sobre fragmentos (crônicas separadas) do todo que se constituiu o livro posteriormente, expandindo assim, a potencialidade de tocar o outro pelo sensível dos textos bem como levá-lo a refletir sobre o conhecimento contido ali.

Sobre a formulação da credibilidade na Epistemologia do Romance, para finalizar, basta ressaltar apenas que em nenhum momento pretende anular possibilidades outras de compreensão sobre a ideia de crível em textos literários, sobretudo no que tange a denominações diversas dentro da teoria literária. Também não se pretendeu, com estas breves linhas, fundamentar de forma controladora a aproximação dos discursos literários e jornalísticos a partir da obra da Eliane Brum, mas, como foi ressaltado acima, demonstrar a possibilidade da fluidez dos discursos bem como as fronteiras possíveis entre a realidade e a ficção.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e comentário de Eudoro de Souza – Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda/FCSM da Universidade Nova de Lisboa, 1989

BARROSO, W. Elementos para uma epistemologia do romance. In **Colóquio: Filosofia e literatura, 2003, São Leopoldo**. Unisinos.

BARROSO, M. V. e BARROSO, W. **Estudos epistemológicos do romance**. Brasília: Verbena Editora, 2018.

\_\_\_\_\_. **Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário**, 2015. Disponível em: <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/p/artigos.html> Acesso: 09/07/2016

BARTHES, R. BREMOND, C. GENETTE, G. TODOROV, T. **Literatura e Semiologia: Pesquisas Semiológicas**. – Petrópolis: Vozes, 1972.

BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. – Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

CAIXETA, A. P. A., BARROSO, M. V. e BARROSO, W. **Verbetes da Epistemologia do Romance** –



**Volume 1.** Brasília: Verbená Editora, 2019.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário.** 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2011.

## SIMON VS. SIMON: INTERTEXTUALIDADE E ADAPTAÇÃO

Data de aceite: 01/10/2020

Data de submissão: 07/07/2020

**Denise Veras**

Universidade de Brasília – Programa de Pós-Graduação em Literatura  
Instituto Federal do Piauí – Coordenação de Repositório Institucional  
Teresina – Piauí

**Igor Sampaio**

Universidade Federal do Piauí  
Teresina – Piauí

**RESUMO:** Discussão das diferenças entre o tratamento da homossexualidade no romance *Simon vs. a agenda Homo Sapiens* e em sua adaptação cinematográfica, intitulada *Com amor, Simon*. Para tanto, apresentam-se questões como a natureza do romance adolescente, a adaptação de um livro para as telas do cinema e o tratamento do tema da homossexualidade. Objetiva-se, a partir do conceito de dialogismo de Bakhtin e da definição de intertextualidade de Genette, analisar a adaptação da obra de Albertalli em termos de prática intertextual. Apresenta-se ao leitor a questão de literatura e cinema através do tempo, e como essas artes se mesclam e se afastam. A busca de fidelidade por parte da cinematografia em relação aos textos de origem já não é considerada um critério válido no que se refere às análises críticas. A metodologia de pesquisa escolhida foi a revisão teórica e a finalização da análise proposta nos permite

observar que as adaptações cinematográficas de obras literárias ganharam autonomia ao longo do tempo. Hoje já não se admite a hierarquização entre romance e filme. O romance de Albertalli é uma ficção adolescente que apresenta dilemas realistas com uma narrativa leve e fluida. As alterações em passagens importantes do romance nos possibilitam questionar as razões pelas quais a indústria cinematográfica se interessa por textos como o analisado neste artigo. A julgar pelo sucesso do texto original, infere-se que tais interesses estejam relacionados a questões financeiras. Apostar em produções inéditas é sempre incerto, conforme Horkheimer e Adorno (1978). Sobre a questão da “fidelidade”, Linda Hutcheon (2011) afirmou “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”. Os estudos passaram a desconsiderar a exigência da fidelidade para como o texto adaptado, haja vista não ser possível o produto da adaptação alcançar os mesmos objetivos que a obra adaptada, por se tratar de duas mídias distintas, ainda que relacionadas.

**PALAVRAS - CHAVE:** *Simon vs. a agenda Homo Sapiens*. *Com amor, Simon*. Adaptação. Romance adolescente. Homossexualidade.

### SIMON VS. SIMON: INTERTEXTUALITY AND ADAPTATION

**ABSTRACT:** A discussion on the differences between the treatment of homosexuality in the novel *Simon vs. the Homo Sapiens agenda* and in its cinematographic adaptation, entitled *Love, Simon*. For that purpose, we present issues such as the nature of teen novel, the adaptation of a book to projection screen and the treatment of

the theme of homosexuality. The aim, starting from the concept of dialogism in Bakhtin and the definition of intertextuality in Genette, is to analyse the adaptation of Albertalli's piece of work in terms of intertextual practice. We introduce to the reader the issue of literature and cinema through time, and how those arts mingle and move away from each other. The search for cinematographic fidelity to the original texts is no longer considered a legitimate criterion referring critical analyses. The chosen research methodology was theoretical revision and the finalization of the proposed analysis allow us to claim that cinematographic adaptations of literary works have gained autonomy over time. Today it is no longer admissible to do a hierarchization between a novel and a film. Albertalli's novel is a teen fiction which presents realistic dilemmas with a light and fluid narration. The alterations in important passages of the novel allow us to question the reasons why cinematographic industry gets interested in texts such as the one analysed in this paper. Judging by the original text's success, we assume such interest being related to financial matters. Making a bet on unheard-of productions is always contingent, according to Horkheimer and Adorno (1978). On the issue of fidelity, Linda Hutcheon (2011) claimed "Adaptation is repetition, but repetition without replication". Studies started to disregard the demanding of fidelity to the adapted text, considering that it is not possible for the product of an adaptation to reach the same goals than the adapted work, since we are dealing with two distinct, yet related, medias.-

**KEYWORDS:** *Simon vs. the Homo Sapiens agenda*. *Love, Simon*. Adaptation. Teen novel. Homosexuality.

"A arte é derivada de outra arte; Histórias nascem de outras histórias."

Linda Hutcheon

Antes de entender as diferenças passíveis de serem analisadas entre o livro *Simon vs. A agenda Homo Sapiens*, autoria de Becky Albertalli, e sua adaptação para o cinema intitulada *Com amor, Simon*, com direção de Greg Berlanti, é necessário entender as características da literatura direcionada para adolescentes.

Em primeiro lugar, o que se pode dizer a respeito da adolescência? Trata-se de um conceito historicamente recente. Apenas no século XIX foi delineada uma faixa etária para tal período da vida, que no século XX passou enfim a ser encarado como um estágio da vida com necessidades próprias, devido ao seu caráter transicional por excelência.

A literatura direcionada para adolescentes se consolida, assim, no final da década de 60 – a mesma década que, com os movimentos de Contracultura<sup>1</sup>, trouxe aos jovens um novo modo de encarar a vida, em oposição à supremacia do consumo.

Quais são, no entanto, as características de uma literatura direcionada para adolescentes (também chamada de literatura jovem adulta)? Não há uma resposta definida, pelo simples fato de que não há uma maneira padronizada de ser adolescente, todavia

---

1 A contracultura brasileira é, em geral, descrita como uma das duas vias pelas quais a rebeldia da juventude de classe média trafegou a partir do AI-5. [...] os desbundados romperam com o sistema pela via comportamental, recusando-se a participar dos ritos sociais consagrados pela tradição ocidental. (CAPELLARI, 2007, p. 44).

podem se estabelecer traços gerais. Pedro Almeida, citando a Feira de Londres de 2013, aponta uma definição:

**Young Adult**, ou o Jovem Adulto. Nesta categoria a faixa etária vai dos 14 aos 20 e poucos anos. A designação “Jovem” não é limitadora, pois a categoria também é marcada por alguns gêneros, especialmente o *fantasy* e séries *cross over*. As histórias são protagonizadas por personagens que estão nessa mesma faixa etária e refletem preocupações e situações próprias dela. Alguns exemplos são *Harry Potter*, *Senhor dos Anéis*, *Crepúsculo*, *O garoto do pijama listrado*, *A menina que roubava livros*. (ALMEIDA, 2013, sem paginação)

Mais do que apenas definições, essas categorias servem para esclarecer a relação entre público leitor e o gênero lido. (...) “A contemporaneidade tem como marcas a dissolução de certezas e um estado de desamparo coletivo, que implicam uma experiência complexa e plural de adolescer” (GROSSMAN, 2010).

Ainda que o mundo caminhe para uma crescente homogeneização cultural, as experiências dos adolescentes se inscrevem no âmbito já por natureza mutável, das descobertas, da formação – o que provoca considerável indagação reflexiva. Todo romance adolescente não acabaria sendo uma espécie de romance de formação? É a agenda de formação de um adolescente é multifacetada:

A literatura oferece uma forma de enfrentar os conflitos típicos dessa fase, ao mostrar para o adolescente que é possível superar suas dificuldades e que ele não é o único a enfrentá-las. Isso aponta para a necessidade de diversidade nas temáticas abordadas por esse gênero, já que a empatia parece ser crucial nas relações de leitura de crianças e adolescentes, seja em seu aspecto educativo ou prazeroso. Dessa forma, nenhum assunto deveria ser muito sério ou muito polêmico para ela, nem muito “bobo” ou sem importância, ainda mais se estiver diretamente ligado à experiência adolescente (SANTOS, 2015, p. 126).

Um dos temas relacionados a essa diversidade é o da homossexualidade, que traz uma faceta de desafio a mais para o adolescente, pois o discurso homofóbico continua presente e com intensidades diversas no mundo. No caso de Simon, protagonista e narrador personagem do livro *Simon vs. a agenda Homo Sapiens*, o estado de Georgia não é descrito como o mais progressista dos Estados Unidos. Tanto que no início da narrativa o protagonista encontra-se com sua sexualidade velada, sendo esta exposta por Martin, um colega de escola que descobriu *e-mails* que Simon vinha trocando com um misterioso Blue.

O filme não se inicia com essa cena; ao contrário, prefere contar de maneira linear como os fatos foram sendo desencadeados até o ponto da chantagem de Martin. O início da película vem nos mostrar uma narração em *voice-over* do protagonista enfatizando que é um jovem normal, à exceção de um segredo.

Devido à existência de trailers e pela divulgação do filme, imagina-se que muitos na sala de cinema já saberiam do que se tratava. No entanto, o filme ao invés de prosseguir na narração, prefere mostrar na tela qual é o segredo do adolescente, ao exibir uma cena

não existente no livro em que ele flerta, sem sucesso, com um homem que estacionou em frente à sua casa. Esse recurso é utilizado para mostrar o que acontece, em vez de contá-lo diretamente por algum personagem, visto que a narração de Simon expõe claramente quão sua vida é normal, como a de outro jovem de seu círculo social.

A narrativa fílmica, assim como a literária nos colocam de imediato frente aos seus respectivos inícios. Ambas colocam a questão da sexualidade velada do personagem, uma espécie de segredo. Simon não vê nenhum problema em ser quem ele é, no entanto ainda não se sente confortável para se revelar publicamente – e até então nunca contou o fato a ninguém.

Torna-se clara então a crueldade da situação de “estar no armário”, reveladora de uma superioridade social conferida pelo discurso homofóbico ao estatuto da heterossexualidade dominante. Categoria que torna outras formas de sexualidade especificidades que teriam que ser reveladas, como se fossem uma espécie de segredo um tanto obscuro.

A heterossexualidade, ao contrário da homossexualidade, jamais se configura como segredo revelado porque ela é pressuposta como o comportamento modelar. Assim, o “comportamento modelar”, justamente por estar desde sempre pressuposto, é lido como neutro e universal, enquanto o “comportamento secreto” precisa ser assumido para ser reconhecido e, uma vez assumido, transforma-se em anátema de particularismo. Isso produz uma curiosa dinâmica epistemológica: ninguém precisa “assumir-se” como heterossexual, pois enquanto a homossexualidade é uma coisa que “se assume”, a heterossexualidade é uma coisa que “se é”. (ALÓS, 2007, p. 57).

Simon reflete como hétero não deveria ser padrão, assim como branco não deveria ser padrão (sua amiga Abby é negra). A solução alcançada pelo filme para expressar tais pensamentos é particularmente engenhosa e cômica, com a representação de uma cena de realidade invertida em que os amigos de Simon se assumem héteros para suas respectivas famílias, resultando num drama a que os LGBTQIA+<sup>2</sup> estão acostumados, pois nesse cenário surreal a heterossexualidade é que é um segredo revelado.

A condição de comportamento secreto, enquanto se mantém, propicia então ao polo epistemologicamente superior (no caso, o hétero homofóbico) a possibilidade da chantagem, exigindo vantagem em troca da manutenção do segredo do homossexual. E é exatamente o que Martin faz, exige que Simon seja o cupido que o ligue a Abby, amiga do protagonista, recém-chegada na escola.

A situação em que Simon se encontra demonstra a homofobia latente e a explícita na vida que o cerca. Apesar de possuir pais harmoniosos e que lhe propiciam um ambiente familiar acolhedor, é obrigado a suportar piadas a respeito de gays reproduzidas por seu pai – que, no filme, é suavizado e pintado com cores mais favoráveis em relação livro.

Mais uma vez o caráter ameno dado ao filme levanta a questão comparativa entre as duas obras. Sobre esse assunto Elsa Silva afirma que:

2 Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, *Queer*, Intersexo, Assexual e mais diversas possibilidades de orientação sexual. (“O que significa uma sigla LGBTQIA +?”)

Literatura e cinema [...] são artes de massa que satisfazem uma mesma necessidade fundamental da natureza humana: a curiosidade do homem pelo homem, o desejo de identificação momentânea com a emoção dos nossos semelhantes e a própria necessidade de evasão. [...] embora possuam um espaço comum de partilha de códigos estruturas e dispositivos narrativos cada qual constrói de modo particular a forma como cada um desses componentes significa, devido à sua natureza e perfil semiologicamente diferentes. (SILVA, 2008, p. 23-26)

Filme e livro são, por assim dizer, territórios por onde o texto transita cuidando de apresentar, de forma verbal ou semiótica, as diversas possibilidades de interpretação para deleite do telespectador.

Na condição de estar enrustido, Simon desabafa com o leitor: “Nada é pior do que a humilhação secreta de ser insultado por semelhança.” (ALBERTALLI, 2016, p.23), e ainda, para Blue: “Você já se sentiu preso dentro de si mesmo? Não sei se isso faz algum sentido. É que às vezes parece que todo mundo sabe quem eu sou, menos eu.” (ALBERTALLI, 2016, p. 45)

O personagem Blue é um dos pontos centrais da narrativa. Codinome utilizado por um aluno de *Creekwood High School* que é homossexual não assumido. Blue publica um *post* acompanhado de um endereço anônimo no *Tumblr* (a rede social preferida da escola), “assumindo-se” (entre aspas, enquanto ele não revela sua identidade) gay. Simon resolve então trocar *e-mails* com esse desconhecido, e os dois acabam desenvolvendo uma grande afetividade sem sequer saberem a identidade um do outro, o que traz à tona ao mesmo tempo o gênero literário do romance epistolar e do *whodunit* (termo popular em inglês para o romance policial)<sup>3</sup>.

O espaço virtual em que Simon conversa com o desconhecido Blue funciona como uma válvula de escape para sua realidade secretamente opressora. O mundo virtual atua como um universo em que o jovem pode se sentir à vontade para ser quem realmente é. Sobre tal comportamento, escreve Gregorin:

De outra perspectiva, muitos dos questionamentos do adolescente têm origem nessa percepção. Sente-se capaz de realizar uma série de atividades e participar de situações que a sociedade representa como de adultos, mas a convenção não lhe permite isso. Por volta dos dezessete anos, ele deve escolher a profissão que o acompanhará para o resto da vida, mesmo sem conhecer o que realmente essa profissão pode lhe trazer no que se refere ao dia a dia, a suas realizações e a sua futura posição como sujeito social. No entanto, não pode escolher outras experiências, por causa da idade. Talvez seja por esse motivo que as comunidades e redes sociais da internet estejam lotadas de frequentadores que buscam na virtualidade dessa experiência apenas a aceitação, a convivência num mundo sem fronteiras e aberto a todas as possibilidades de diversidade que constituem o mundo do jovem. (GREGORIN, 2011, não paginado)

3 Subgênero do romance muito popular na literatura dos últimos dois séculos. Embora apresente várias ramificações e seja designado de diferentes maneiras. NEVES, Marco. **E-Dicionário de termos literários**: de Carlos Ceia. S.l: S.n., 2018. Palavra pesquisada: whodunit. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/?s=whodunit>. Acesso em: 05 jan. 2019.

De fato, Simon deixa claro: “Conversar com meus pais é mais cansativo do que ter um blog” (ALBERTALLI, 2016, p. 12). Seus pais fazem questão de acompanhar todos os passos da sua vida. Uma cena bem representativa que elucida essa situação no livro é quando Simon decide tomar café, hábito que o protagonista não cultiva, e sua mãe se surpreende de forma um tanto exagerada com esse novo fato. Dessa maneira Simon já sofre antecipadamente com o momento em que irá se assumir para eles.

O filme em relação ao livro corta trechos de *e-mails* com teor sexual entre Simon e Blue, a exemplo da cena em que Simon vai com Abby e Nick para um bar gay, ou em outra cena em que Simon discute com os pais após esse retorno. O momento de trocas de carinhos efusivos entre Simon e Blue também é extraído. Os respectivos cortes podem ter sido motivados por razões mercadológicas, com o propósito de reduzir uma possível restrição da faixa etária do filme e assim não ter o público reduzido.

O fato de o cinema ser uma arte exposta ao público e boa parte de sua renda advir de sua bilheteria (visto se reduzir a população que ainda compra DVDs e Blu-rays), sua exibição adiciona motivações à censura, embora a própria motivação de tal censura desperte questionamentos quanto à sua possível explicação de cunho homofóbico. De uma forma ou de outra, a suavização ou apagamento de determinadas características do romance culminou com um alcance maior de público para o longa.

A cena em que Simon está no bar gay, levado por seus amigos, é particularmente importante no desenvolvimento do personagem. Nas telas do cinema ecoaria a cena de *Azul é a cor mais quente*,<sup>4</sup> em que Adele vai a um bar lésbico pela primeira vez e conhece Emma. É um cenário em que Simon se surpreende ao perceber que não está só em sua condição sexual, e acaba fazendo algumas coisas pela primeira vez, como ficar bêbado e dar seu primeiro beijo (ainda que não seja na boca), levando Abby a afirmar, no caminho de volta para casa:

Mas você está mudando. Está diferente do que era cinco meses atrás.

— Não estou diferente!

— Simon. Acabei de ver você flertando com um cara desconhecido em um bar gay. Você está de lápis no olho. E está totalmente bêbado. (ALBERTALLI, 2016, p. 161)

Ao retornar para sua casa com a finalidade de pegar uma camiseta ele se depara com seus pais acordados, que não ficam satisfeitos com a ebriedade do filho. Simon resolve desabafar, noutra cena significativa que não foi adaptada para as telas:

---

4 AZUL é a cor mais quente. Direção de AbdellatifKechiche. Produção de BrahimChioua. Intérpretes: AdèleExarchopoulos; Léa Seydoux. Roteiro: GhaliaLacroix. Lille, Roubaix e Liévin: Quat'sousFilms, 2013. (179 min.), Streaming, son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/>.

— Então para vocês o problema é que não estou tentando esconder. O problema é que não estou mentindo para vocês. Meu pai se levanta de repente, e eu olho para ele e percebo que está furioso. Isso é tão incomum que fico tenso, e também meio destemido, porque acabo dizendo:

— Você gosta mais quando minto sobre as coisas? Deve ser uma merda você não poder mais fazer piada sobre gays. Aposto que mamãe não vai deixar, né?

— Simon — repreende ele.

Dou uma risadinha, mas sai aguda demais.

— Aquele momento constrangedor em que você percebe que faz piadas gays na frente do seu filho gay há dezessete anos.

Há um silêncio horrível e tenso. Meu pai só fica me olhando. . (ALBERTALLI, 2016, p. 162)

Trata-se de mais uma cena reveladora da dificuldade dos pais de Simon de lidarem com mudanças, e não propiciarem um espaço para o desenvolvimento do filho.

As alterações em passagens importantes do romance nos possibilitam questionar as razões pelas quais a indústria cinematográfica se interessa por textos como o analisado neste artigo. A julgar pelo sucesso do texto original, inferimos que tais interesses estejam relacionados a questões financeiras. Apostar em produções inéditas é sempre incerto, conforme Horkheimer e Adorno (2000, p.172) “Acréscimos ao inventário cultural experimentado são perigosos e arriscados”.

Nesse sentido é mais seguro optar por produzir obras previamente aprovadas pelo público, uma alternativa que implica mudanças que são adequadas a expectativa dos receptores. Ao invés de manter a narrativa permeada de assuntos polêmicos, o filme opta por manter o foco no dilema de Simon, reduzindo consideravelmente a profundidade do conteúdo ficcional.

As polêmicas inseridas no romance não precisam estar no filme, pois se trata de uma leitura da narrativa para outra mídia e em outro contexto. Contudo, a exclusão de assuntos como a força e presença de espírito de personagens femininas como Leah, a existência de personagens negros e a abordagem natural de temas a exemplo do racismo, bem como a alteração da orientação sexual de Cal, o diretor de palco, que no livro é bissexual e no filme é heterossexual, evidenciam como as alterações realizadas na narrativa ao serem transpostas para o cinema têm mais interesse mercadológico que intenção artística.

Sobre a questão “fidelidade” Linda Hutcheon (2011, p.28) afirmou “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”. Os estudos passaram a desconsiderar a exigência da fidelidade para como o texto adaptado, haja vista não ser possível o produto



da adaptação alcançar os mesmos objetivos que a obra adaptada, por se tratar de duas mídias distintas, ainda que relacionadas.

Taxar de “fraude”, “traição” ou outros adjetivos pejorativos a releitura de uma obra inicial é cair na antiga tendência de depreciar as adaptações. Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011) insere o leitor no universo da adaptação e aponta para a prática depreciativa de desvalorizar o trabalho adaptado, ofício mais comum do que se possa aceitar. “Se uma adaptação é percebida como ‘rebaixando’ uma história (de acordo com alguma hierarquia imaginada do meio ou do gênero), a resposta é provável ser negativa” (HUTCHEON, 2011).

Ao trazer essa análise, a pesquisadora remete o leitor à reflexão do que se pode considerar obra original, afinal, como bem afirmou Walter Benjamin (1992) “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”.

Ao adentrar nas categorias de análises de obras adaptadas, Walter Benjamin advoga em favor delas, ao afirmar que o que possibilita a permanência do material adaptado é justamente a possibilidade de livres traduções do mesmo pois, ainda segundo Benjamin (2001), se algo pervive é porque necessariamente passou por uma adaptação.

A obra adaptada empresta à sua releitura um trecho de si, um pedaço único por sobre o qual o artista há de seguir, um novo traçado há de se formar e, dali uma nova obra irá nascer. “[...] a tradução toca o original num único ponto do seu sentido apenas, e segue seu curso em uma rota que aponta para a liberdade e a diferença ao mesmo tempo.” (MÜLLER, 2013, p.117).

*Com amor, Simon* recria *Simon vs. a agenda homo sapiens*, reinterpreta o romance e transpõe a obra de palavras para imagens. Ao suavizar as características do romance, o autor do filme apresenta ao telespectador uma nova oportunidade de leitura, uma nova perspectiva do texto pois, segundo Marcel Martin

um filme pode ter várias leituras, dependendo da sensibilidade do espectador, pois o filme admite metáforas e símbolos e é necessário o espectador entender mais do que apenas o conteúdo aparente da imagem para poder compreender todo o seu significado. (MARTIN *apud* SILVA, 2012 p. 184)

As adaptações cinematográficas de obras literárias ganharam autonomia ao longo do tempo, hoje já se admite a não hierarquização entre romance e filme. Apontando os impactos do pós-estruturalismo na questão da adaptação, Robert Stam (2006, p. 21) afirma que “a teoria da intertextualidade de Kristeva [...] e “a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior”.

## CONCLUINDO

Conforme já afirmado anteriormente, a busca de fidelidade por parte da cinematografia

em relação aos textos de origem já não é considerada um critério válido no que se refere às análises críticas. Dessa forma, não se deve considerar uma adaptação cinematográfica como um tipo de cópia do livro, *Com amor, Simon* é uma livre e crítica tradução de *Simon vs. a agenda homo sapiens*, sendo assim, uma obra à parte.

O romance de Albertalli é uma ficção adolescente que apresenta dilemas realistas, com uma narrativa leve e fluida. *Com amor, Simon* recria *Simon vs. a agenda homo sapiens*, reinterpreta o romance e transpõe a obra realizada em palavras para imagens. Sob esse raciocínio, na análise da adaptação deve-se levar em conta o filme como uma obra única, carregada de suas próprias características, sem comparações com o romance, pois a adaptação é uma releitura da obra inicial, uma recriação do texto original.

Algumas das polêmicas inseridas no romance não estão no filme, pois se trata de uma leitura de uma narrativa de cunho literário para outra mídia e cada mídia, à sua maneira, proporciona momentos de reflexão e apreciação ao público que se propõe a apreciar a(s) obra(s). Desta feita não há razão para considerar *Com amor, Simon* uma obra menor que o romance da autora norte americana Rebecca Albertalli, pois, sendo obras distintas, cada qual carrega sua proposta.

Para continuar desconstruindo o formalismo acadêmico e rompendo com o formato padrão finalizamos esse texto com mais uma citação de Linda Hutcheon (2011) “A arte é derivada de outra arte; Histórias nascem de outras histórias.”

## REFERÊNCIAS

ALBERTALLI, Becky. **Simon vs. a agenda homo sapiens**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016. 212 p. Tradução de Regiane Winarski. Disponível em: <http://elivros.love/book/baixar-livrosimon-vs-a-agenda-homo-sapiens-beckyalbertalli-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 20 nov. 2018.

masculinidades subversivas no romance latino-americano. Florianópolis: Mulheres, 2012.

ALÓS, Anselmo Peres. **A letra, o corpo e o desejo**: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly. 2007. 228 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/11156/000604548.pdf;sequence=1> Acesso em: 15 mar. 2018.

AZUL é a cor mais quente. Direção de AbdellatifKechiche. Produção de BrahimChioua. Intérpretes: AdèleExarchopoulos; Léa Seydoux. Roteiro: GhaliaLacroix. Lille, Roubaix e Liévin: Quat’sousFilms, 2013. (179 min.), Streaming, son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/>.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura**: filosofia, teoria e crítica. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 111-129. (Filô Benjamin). Edição e tradução João Barrento.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil**: o underground através de Luiz Carlos Maciel. 2007. 248 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14052008-132129-pt-br.php>. Acesso em: 15 mar. 2017.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura juvenil**: adolescência, cultura e formação de leitores. São Paulo: Melhoramentos, 2011, 128 p.

GROSSMAN E. **A construção do conceito de adolescência no Ocidente**. *AdolescSaude*. 2010;7(3):47-51. Disponível em [http://www.adolescenciaesaude.com/detalhe\\_artigo.asp?id=235](http://www.adolescenciaesaude.com/detalhe_artigo.asp?id=235) Acesso em 02 jan 2019.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: ADORNO, T. W. et al (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. Cap. 5. p. 163-214. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Ufsc, 2011. 279 p. Tradução: André Cechinel.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003. Tradução: Paulo Neves.

MÜLLER, Adalberto. O Don Quixote de Orson Welles: história e reconstrução. **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, v. 2, n. 4, p.111-138, dez.2013. Semestral. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/8>. Acesso em: 20jun. 2019.

NEVES, Marco. **E-Dicionário de termos literários**: de Carlos Ceia. S.l: S.n., 2018. Palavraspesquisada: whodunit. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/?s=whodunit>. Acesso em: 05 jan. 2019.

O que significa uma sigla LGBTQIA +? **bluevision**, 27 de fevereiro de 2019, <https://bluevisionbraskem.com/desenvolvimento-humano/o-que-significa-a-sigla-lgbtqia/>.

SANTOS, Cássia Faria Oliveira dos. **Uma discussão sobre a literatura juvenil**. Anais do VISAPPIL – Estudos de Literatura, UFF, no 1, 2015.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro A JournalOfEnglishLanguage, Literatures In EnglishAnd Cultural Studies**,[s.l.], n. 51, p.19-49, 30 abr. 2006. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>. Disponível em:<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/21758026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 10 dez. 18.

SILVA, Elsa Maria Nunes da. **Literatura e cinema**: a escrita cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires. 2008. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ensino da Língua e da Literatura Portuguesas, Departamento de Estudos Romanísticos, Universidade da Madeira, Funchal, 2008.

Silva, Thais Maria Gonçalves da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura**, vol. 17, n. 2, dezembro de 2012, p. 181–201. DOI.org (Crossref), doi: 10.5007 / 2175-7917.2012v17n2p181.

## REPRESENTAÇÕES DO MAL EM REESCRITAS EVANGÉLICAS DE SEAN MURPHY E STEVE ROSS

Data de aceite: 01/10/2020

Data de submissão: 02/07/2020

**Delzi Alves Laranjeira**

Universidade do Estado de Minas Gerais  
Ibirité- MG  
<http://lattes.cnpq.br/4659651202536354>

**RESUMO:** O mal na literatura tem sido abordado sob as mais variadas perspectivas. Na contemporaneidade, gêneros literários recentes, como os romances gráficos, elaboram representações peculiares do mal em suas narrativas, como podemos observar nas obras *Marked*, de Steve Ross, e *Punk Rock Jesus*, de Sean Murphy, que reescrevem a história de Jesus enfatizando a presença do mal tanto no plano diegético, como sob uma perspectiva imagética, que reforçam sobremaneira a ocorrência de ações malévolas e suas consequências.

**PALAVRAS-CHAVE:** Evangelhos. Mal. Reescrita. Romance gráfico

### REPRESENTATIONS OF EVIL IN SEAN MURPHY'S AND STEVE ROSS' GOSPEL REWRITINGS

**ABSTRACT:** Evil in literature has been approached from several perspectives. In contemporary times, recent literary genres, such as graphic novels, elaborate peculiar representations of evil in their narratives, as we can see in *Marked*, by Steve Ross, and *Punk Rock*

*Jesus*, by Sean Murphy, which rewrite the story of Jesus emphasizing the presence of evil both on the diegetic level and from an imagery perspective, which greatly reinforces the occurrence of evil actions and their consequences.

**KEYWORDS:** Gospels. Evil. Rewriting. Graphic novel

### 1 | INTRODUÇÃO

A Bíblia é uma influência constante no campo literário. Ao longo de vinte séculos, o texto bíblico tem fornecido “temas, valores, imagens e eventos” (GUNN, 1983, p. 5, tradução nossa)<sup>1</sup> para a arte, a literatura e outras áreas do conhecimento, como a filosofia e a história. A abordagem e a reescrita de episódios bíblicos são efetuadas de forma contínua, praticamente desde o estabelecimento dos cânones judaico e cristão. Esse fato pode ser observado pela profusão de textos apócrifos, os quais reformulam e suplementam os textos canônicos, passando pelas paródias sacras da tradição medieval com as representações dos mistérios e dos milagres, as vidas dos santos e seguindo até a contemporaneidade com a produção de novas variantes das histórias bíblicas, já na esfera ficcional.

Se o processo de secularização levou a um “desmoronamento dos nossos mitos religiosos” (LUCCIONI, 1977, p. 8), os mitos cristãos incluídos, essa extenuação não

<sup>1</sup> No original: themes, values, images and events.

acarreta seu desaparecimento, como ensina Lévi-Strauss (1977, p. 103), uma vez que “duas vias permanecem ainda livres [para o mito]: a da reelaboração romanesca, e a do reemprego para fins de legitimação histórica”. São as formas como o mal é representado na reelaboração da história de Jesus que nos interessa avaliar a partir dos romances gráficos *Marked* (2005), de Steve Ross e *Punk Rock Jesus* (2013), de Sean Murphy, ambos escritores norte-americanos. A presença da Bíblia em gêneros literários tradicionais como romance, conto, drama e também em outros sistemas semióticos, como o cinema, é antiga e já sedimentada, mas sua influência também é constatada em manifestações culturais mais recentes. Ela se configura como intertexto para outros tipos de textos intermediários, como *fanfiction* e os romances gráficos. *Marked* e *Punk rock Jesus* (2013) são exemplos recentes de reescritas evangélicas em formato de romance gráfico, gênero literário intermedial que articula imagem pictórica e texto, nas quais uma abordagem da representação do mal é explicitamente enfatizada por seus autores. Ross e Murphy recontextualizam as instâncias malignas que são identificadas no texto bíblico e oferecem ao leitor uma perspectiva reimaginada, subversiva e crítica.

A definição de mal é complexa e abarca múltiplas perspectivas: “psicológicas, estéticas, políticas, religiosas e sociológicas, mas sobretudo, éticas” (LOTHANE, 2016, p.454, tradução nossa)<sup>2</sup>. Para Stone (2017, p. 19), o mal é intrínseco ao ser humano, que é capaz de perpetrar atos intencionais para causar sofrimento, seja ele físico ou emocional, e a aniquilação do outro. Na religião, no contexto judaico-cristão, especificamente, o mal é identificado com o que é “errado e ruim” (STONE, 2017, p. 10), sempre em contraposição a um Deus que é sempre bom. Na Bíblia cristã, tanto no Velho, como no Novo Testamentos, a presença do mal permeia a narrativa. Nos evangelhos canônicos, que operam como principal intertexto dos romances gráficos de Ross e Murphy, o mal pode ser identificado em pelo menos quatro instâncias: o diabo, os fariseus, Judas e os romanos. O papel do diabo é fundamental na história de Jesus, pois sua existência, além de selar a disputa cósmica entre o bem e o mal, também justifica, localiza e identifica “as formas específicas mediante as quais as forças do mal agiam através de certas pessoas para produzir destruição violenta”, cujo ápice é a execução de Jesus (PAGELS, 1996, p. 35). Judas e os fariseus seriam instrumentos da influência e ação demoníacas, as quais resultam, quase sempre, em sofrimento para Jesus, tendo como ponto culminante a sua crucificação. Na perspectiva dos evangelhos, o demônio, mesmo agindo de forma indireta, certamente é a origem do mal e de sua disseminação. Os romanos, que ocupam e dominam a Judeia nessa época, são caracterizados como opressores, que utilizam métodos cruéis de punição com aqueles que questionam o poder de Roma. Como executores da crucificação, também exerceram um papel importante como agentes de forças malignas que atuaram para destruir Jesus. Ao reescreverem a narrativa evangélica, *Marked* e *Punk Rock Jesus* seguem uma linha conectada ao texto bíblico no que diz respeito a representações do mal.

<sup>2</sup> No original: psychological, esthetic, political, religious, and sociological, but above all ethical

## 2 | VISÕES DO MAL EM *MARKED* E *PUNK ROCK JESUS*

Em *Marked*, Steve Ross utilizou o evangelho de Marcos como o intertexto da sua reescrita ficcional. No romance, o local onde vive Jesus está ocupado por forças repressoras não claramente identificadas e as pessoas são oprimidas com uso da violência física. Não há uma data específica de quando se dão os acontecimentos, mas percebe-se que há uma transposição da Palestina dos tempos evangélicos para a contemporaneidade, pois há a presença de automóveis, televisões, câmeras, rádios e outros aparatos tecnológicos atuais. Em meio uma paisagem desolada, as imagens mostram soldados perseguindo e agredindo as pessoas, infligindo sofrimento a outros. Em outra cena, uma imagem de um suposto governante lembra a figura de um imperador romano, ecoando a Jerusalém ocupada e igualmente oprimida dos tempos do Jesus bíblico, como visto na Figura 1:

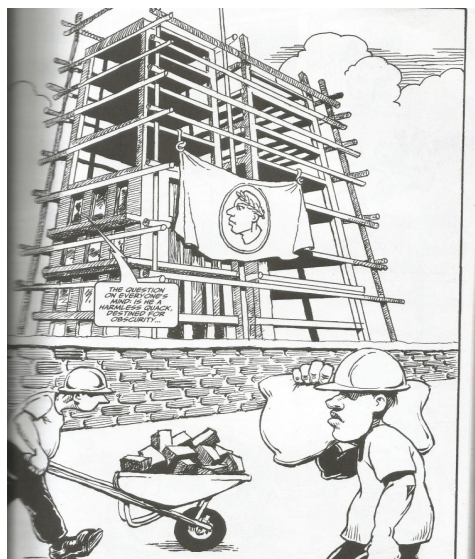


Fig. 1: ROSS, Steve. *Marked*. New York: Seabury Books, 2005. p. 9.

Copyright © Steve Ross.

O mal, na reescrita de Ross, não é externo ao ser humano: literalmente, brota de dentro dele, como visto nas imagens de monstros saindo pela boca das pessoas. Os exorcismos e curas efetuados por Jesus são cenas particularmente violentas, principalmente porque os demônios que saem das pessoas são retratados como figuras monstruosas e Jesus praticamente entra em luta corporal com essas entidades para livrar as pessoas de suas presenças malignas. A forma como Ross dispõe os traços e os painéis nos dá impressão de brutalidade e movimento, como visto na Fig. II. Jesus, literalmente, arranca



o demônio de dentro das pessoas, que lhes saem pela boca. A imagem é uma referência direta a um dos ditos de Jesus em Marcos (7,15) quando, ao se dirigir à multidão, declara que “o que sai do homem, eis o que torna o homem impuro”. Como o Jesus bíblico, o de *Marked* empenha-se na tarefa de resgatar a pureza das pessoas, mas esse ato não ocorre sem violência ou dor. Ao longo do romance, essa será a metáfora mais constante que Ross utiliza para representar o mal, mas ele também cria outras formas. Na tentação do deserto, o demônio não aparece: temos a imagem de uma limusine e uma voz saindo dela (Fig. III). É criada uma correlação do mal com a riqueza e fica explícita uma crítica ao consumismo e o apego às coisas materiais, relacionando essas atitudes como causas da desigualdade, da exclusão e do sofrimento. Não por acaso, os seguidores de Jesus são pessoas oriundas dessa exclusão: desempregados, moradores de rua, afrodescendentes.



Fig. II: ROSS, Steve. *Marked*. New York: Seabury Books, 2005. p. 34.

Copyright © Steve Ross.



Fig. III: ROSS, Steve. *Marked*. New York: Seabury Books, 2005. p. 16.

Copyright © Steve Ross.

Na narrativa, o sofrimento é intrinsecamente conectado a ações malévolas, como na passagem que se refere à doença e ao sofrimento da filha de uma celebridade, que recorre a Jesus em uma desesperada tentativa de curá-la. Essa passagem reescreve a narrativa do Evangelho de Marcos (5, 21-43), na qual Jairo, chefe da sinagoga local, procura Jesus para curar sua filha moribunda. Em *Marked*, a doença da criança é explorada pelos médicos, que cobram honorários altíssimos e não oferecem nenhuma esperança concreta de cura. Nas imagens, são mostrados com rostos de caveiras, numa clara alusão ao símbolo da morte.

A mídia também opera como metáfora do mal, pois ao fazer do sofrimento um espetáculo, ela faz uma escolha moral perversa, como na filmagem da crucificação de Jesus (Fig. IV). A violência física e a tortura de Jesus, que precedem sua morte, ecoam as cruéis ações dos romanos na narrativa bíblica.

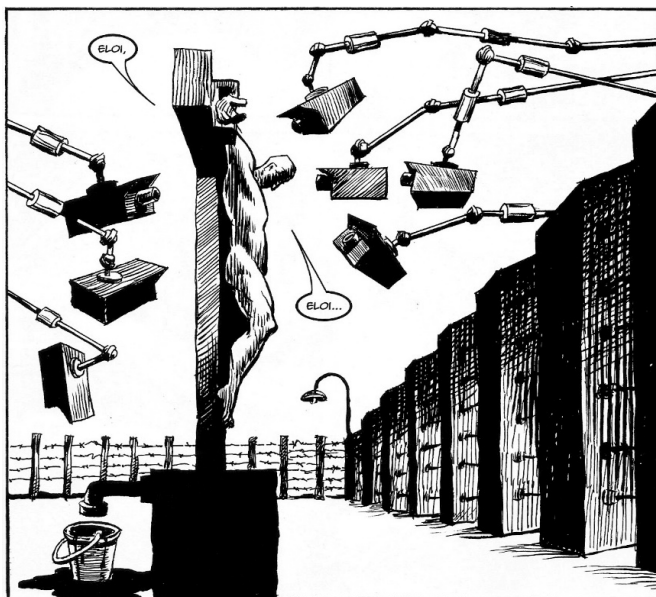


Fig. IV: ROSS, Steve. *Marked*. New York: Seabury Books, 2005. p. 155.

Copyright © Steve Ross.

Ao final do romance, há o episódio de Judas traíndo Jesus e o condenando à morte. O Jesus de Ross demonstra temor ao destino que o aguardava, da mesma forma que em Marcos (14, 34-36) Jesus se entristece com seu destino. Alterando o registro canônico, Ross coloca o episódio da Santa Ceia depois da traição de Judas. Nela, Jesus divide o pão e o vinho entre seus seguidores, senta-se e espera os acontecimentos que selarão seu destino. Torna-se bastante simbólico, nesse momento, a presença do corvo atacando e matando uma pomba branca, remetendo à iminente morte de Jesus. Começa, assim, o calvário do personagem: o aprisionamento (incluindo a negação de Simão Pedro), a tortura e a crucificação, transmitida para toda a população pela televisão. Há apostas sobre a possibilidade de Jesus libertar-se a si próprio, já que realizava milagres, porém, sua morte é consumada. Uma das pessoas que ele ajudou, uma referência à figura do José de Arimateia bíblico, reclama seu corpo e o coloca em um sepulcro. Quando sua mãe visita o local, não encontra o corpo de Jesus. Na última cena, um enorme girassol brota em meio à carcaça de um corvo, talvez numa alusão à vitória de Jesus sobre a morte. A ressurreição



é, assim, afirmada de maneira simbólica na narrativa.

O Jesus de Ross mostra-se, de alguma maneira, mais sombrio, triste e pessimista em relação à humanidade do que o Jesus bíblico. O romance gráfico parece sugerir que o sacrifício de Jesus, não importa em que tempo ou circunstância, será sempre em vão frente ao egoísmo e à maldade que permeiam a humanidade, incomodamente sugerindo que o mal parece triunfar sobre o bem.

Em *Punk rock Jesus*, Murphy não segue a narrativa bíblica de forma tão linear quanto Ross o faz em *Marked*, mas nela também é possível identificar ocorrências do mal, principalmente ligadas à violência. Segundo Diamond, o “mal tem sido historicamente associado com os inegáveis aspectos da ira, raiva e violência” (2006, p. 181, tradução nossa)<sup>3</sup>. O Jesus de Murphy, assim como o de Ross, também é vitimado pela violência que o rodeia e à sociedade em que vive. A narrativa de *Punk rock Jesus* é permeada por momentos de extrema violência, muitas vezes relacionada à fúria e dos personagens. Mas o mal também se manifesta de formas mais sutis, entremeado com a violência simbólica dos sistemas, principalmente por meio da manipulação pelas mídias, como enfatizado pela centralidade do *reality show* na trama do romance.

Em *Punk rock Jesus*, Murphy retoma a história de Jesus ambientando-a no século 21, mesclando-a a elementos atuais da cultura de entretenimento, como os *reality shows* e da ciência, como a clonagem humana. Nesse ambiente, Chris, o personagem identificado com a figura de Jesus, vê-se mergulhado em conflitos existenciais e engaja-se em uma batalha contra a corporação de mídia que controla a narrativa de sua vida, em uma espécie de paralelo aos embates do Jesus dos evangelhos com o *establishment* judaico, que o considerava perigoso por ser visto como o messias, e com a administração romana, que reprimia duramente qualquer tentativa de sedição. A identificação do mal migra, no romance, para a manipulação das pessoas pelo poder da mídia e é corporificada pelo CEO do Projeto J2, Rick Slate. O projeto visa produzir um clone de Jesus a partir de DNA do Santo Sudário e acompanhar a trajetória desse Jesus por meio de um *reality show*. Nesse contexto, o papel da mídia assume uma dimensão assombrosa e Slate, seu articulador implacável. Ao definir “mídia malévola”, Fuller e Goffey (2012, p. 5, tradução nossa, grifo do autor) consideram “a mídia e a mediação como criadoras de uma opacidade e espessura problemáticas nas relações das quais fazem parte, com uma capacidade *ativa* própria de dar forma e manipular as coisas ou pessoas com as quais entram em contato”<sup>4</sup>. Chris torna-se a grande vítima dessa articulação, sofrendo o impacto dessa conjunção entre uma mídia manipuladora e os desmandos morais e éticos de Rick Slate, os quais culminam na morte violenta e trágica de Chris, a qual, não por acaso, ecoa a do Jesus dos Evangelhos.

Assim, a representação do mal no romance é fortemente atrelada à figura de Rick

3 No original: evil has historically been closely associated with the undeniably destructive aspects of anger, rage, and violence.

4 No original: media and mediation as creating a troubling opacity and thickness in the relations of which they are a part, with an *active* capacity of their own to shape and manipulate the things or people with which they come into contact.

Slate, acentuada pela forma como o desenho de Murphy define seus traços, sempre envoltos em sombras, os olhos semifechados, a expressão irônica e indecifrável, como visto na figura V.

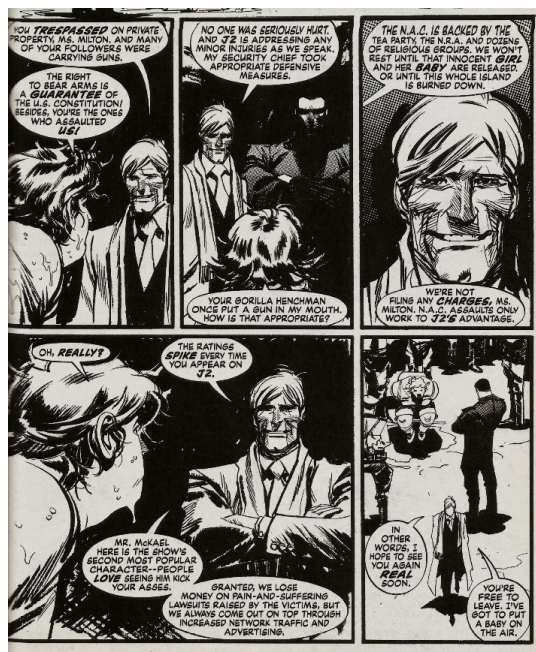


Fig. V: MURPHY, Sean. *Punk rock Jesus*. New York:

DC Comics, 2013. p.37. Copyright © Sean Murphy.

As ações que Slate pratica ou comanda na história o definem como um ser malévolo, como enfatizado na narrativa evangélica em relação ao diabo: Slate é extremamente manipulador e usa a violência como forma de resolver problemas, embora quase não se envolva diretamente com ela. O único momento em que age pessoalmente como agente do mal é quando tenta assassinar friamente um bebê, a irmã gêmea de Chris, pelo simples fato de sua existência atrapalhar todo o roteiro esquematizado para o *reality show* (Fig. VI). A expressão de Slate em meio à chuva incessante que cai enfatiza sua frieza diante do que, em sua visão, é necessário fazer. O mal perpetrado por Slate deriva de sua ambição e ele não permite que nada se interponha entre seus objetivos. Se for necessário espancar, cercear a liberdade, chantagear, aniquilar, ele o fará, ou, na maioria das vezes, ordenará que façam por ele. O importante é que o Projeto J2 prossiga e satisfaça sua audiência e seus investidores. Ao nortear suas ações nesse sentido, principalmente as maléficas, Slate torna-se representativo da mídia malévola que nos fala Fuller e Goffer



Fig. VI: MURPHY, Sean. *Punk rock Jesus*.

New York: DC Comics, 2013. p.32.

Copyright © Sean Murphy.

Nesse sentido, é importante salientar também a figura de Thomas McKael, empregado por Slate como guarda-costas de Chris e sua mãe, Gwen, e chefe da segurança do Projeto J2. Ele representa, na história, a apoteose da violência, tanto aquela sofrida por ele como a que inflige a outros. Diferentemente de Rick Slate, contudo, a violência de Thomas não parece estar ligada a um *ethos* de malignidade. Thomas é violento e comete atos que classificamos como desumanos, porém, no contexto do romance seu comportamento se caracteriza mais como uma resposta, uma reação frente a uma vida também marcada pela violência e pelo sofrimento. É a história de Thomas que inicia a trama, ainda no século 20, em 1994. Ele é apenas uma criança quando presencia a morte dos pais, que eram membros do IRA, sigla do Exército Republicano Irlandês, organização acusada de cometer atos terroristas, e tinham inimigos perigosos. As primeiras páginas do romance, recheadas com cenas de violência e assassinato, são muito importantes para compreender as ações de Thomas ao longo da história, caracterizando-o como um personagem que interpreta o mundo e guia suas ações majoritariamente sob a ótica da violência, como pode ser visto

na Figura VII. Thomas não deixa de ser quem é: a violência é parte de seu *ethos*, mas ele é capaz de refletir sobre seus atos e fazer escolhas próprias. Quando Chris se rebela contra o *reality show*, ele o apoia em sua luta contra Slate. A previsível morte de Chris concentra a ira de Thomas contra o CEO, levando à extrema violência das cenas finais, com o assassinato de Rick Slate (Fig. VIII).

Nos Evangelhos, a narrativa enfatiza que os propósitos malévolos dos detratores de Jesus triunfaram em um primeiro momento, mas perderam seu efeito com a posterior ressurreição do Cristo e sua missão eterna de debelar o mal. A morte de Slate em *Punk rock Jesus* provê uma vingança mais imediata no plano humano para aqueles que sacrificaram o Chris(to) da narrativa, configurando um círculo vicioso que se inicia com violência e termina com violência, a qual, na visão de Baumeister (2015, p. 18, tradução nossa)<sup>5</sup>, caracteriza-se como “[a] mais comum e familiar forma de mal humano”.



Fig. VII: MURPHY, Sean. *Punk rock Jesus*.

New York: DC Comics, 2013. p.14.

Copyright © Sean Murphy



Fig. VIII: MURPHY, Sean. *Punk rock Jesus*.

New York: DC Comics, 2013. p.202

Copyright © Sean Murphy

5 No original: The most common and familiar form of human evil



### 3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A combinação de imagem pictórica e texto, as duas mídias constituintes do romance gráfico, determina a forma de sua sequência narrativa e os sentidos que o leitor produz ao interagir com esse formato. Como no romance tradicional ou nas adaptações fílmicas, os romances gráficos baseados nas narrativas da Bíblia geralmente escolhem trilhar o caminho aberto pelo texto bíblico para endossá-lo ou propor caminhos alternativos e enfatizar novos pontos de vista, os quais, frequentemente, subvertem sentidos estabelecidos pelas narrativas bíblicas. Como afirma Bataille (2015, p. 22), “[s]ó a literatura [pode] desnudar o jogo de transgressão da lei – sem a qual a lei não teria fim (...). Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo”. Essa liberdade literária que nos fala Bataille embasa a visão peculiar do mal que Ross e Murphy elaboram em suas versões da narrativa evangélica. Seus romances gráficos representam mais uma “tentativa de entender o mal (...), de Jó a Agostinho, ao escolástico, ao reformista, aos humanistas, aos filósofos, aos românticos, aos cientistas sociais e agora, aos geneticistas”<sup>6</sup> (KELLY, 2002, p. 230). Conforme afirmam Frey-Rohn (1967, p. 151) e Stone (2017, p. 19), o mal é *intrínseco* à esfera humana, atos malévolos só podem ser efetuados por pessoas. Em *Marked*, ele se origina nos nossos demônios internos e se manifesta por meio de ações individuais ou perpetradas pelos sistemas sociais (sempre por meio de pessoas), sejam eles governos, aparatos repressores, ou as mídias. Em *Punk rock Jesus*, o papel da mídia como instância do mal é ainda mais evidenciado, uma vez que um *reality show* que afeta todo o planeta desencadeia uma série de ações contínuas que objetivam ferir, humilhar e aniquilar outros. Murphy e Ross elaboram leituras subversivas, perturbadoras e intrigantes da história evangélica ao demonstrar que as temáticas do mal e da violência que também permeiam a narrativa bíblica ainda encontram ecos poderosos nas narrativas que compõem o arcabouço da cultura pós-moderna.

### REFERÊNCIAS

BATAILLE, George. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAUMEISTER, Roy F. **Evil: inside human violence and cruelty**. New York: Henry Holt and Company, 2015.

**BÍBLIA SAGRADA**. Tradução Ecumênica. São Paulo: Loyola, 1994.

DIAMOND, Steve A. Violence as secular evil. In: MASON, Tom (Ed.). **Forensic psychiatry: influences of evil**. Totowa, NH. Humana Press, 2006. p. 179-206.

---

6 No original: attempt to understand evil (...) from Job through Augustine, the scholastic, the reformer, the humanistics, the philosophes, the romantics, the social scientists, and now, the geneticists.

FREY-ROHN, Liliane. Evil from the psychological point of view. In: NAGEL, H. (Ed.) **Evil: studies in Jungian thought**. Northwestern University Press, Evanston, IL, 1967. p. 151-200.

FULLER, Matthew; GOFFEY, Andrew. **Evil media**. Cambridge, MA. The MIT Press, 2012.

GUNN, Gilles (Ed.). **The Bible and American arts and letters**. Philadelphia: Fortress Press, c1983.

LEVI-STRAUSS, Claude. Como eles morrem. In: LUCCIONI Gennie et al. **Atualidade do mito**. Tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 91-103.

LUCCIONI, Gennie. Introdução. In: LUCCIONI Gennie et al. **Atualidade do mito**. Tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 7-9.

LOTHANE, Henry Z. Violence as a manifestation of evil. **Psychoanalytic Inquiry**, London, v. 36. n. 6, p. 454-475, 2016.

KELLY, Joseph F. **The problem of evil in the western tradition**. Colleagueville, MN. The Liturgical press, 2002.

MURPHY, Sean. **Punk Rock Jesus**. New York: DC Comics, 2013.

PAGELS, Elaine. **As origens de Satanás**. 2. ed. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

ROSS, Steve. **Marked**. New York: Seabury Books, 2005.

STONE, Michael H. **Anatomy of evil**. New York: Prometheus Books, 2017.

# CAPÍTULO 25

## MEFISTÓFELES: O MAL COMO NECESSIDADE EXISTENCIAL

Data de aceite: 01/10/2020

Jonatas Alexandre Lima de Oliveira

**RESUMO:** O Diabo é, sem dúvida, uma das maiores mitologias existentes na cultura ocidental cristã. Na figuração arquetípica do Mal, o Diabo de Orígenes de Alexandria carrega a função de elevar a humanidade ao seu patamar divino, sendo o responsável pela ida dos indivíduos ao deus cristão. Tal função foi trazida à tona por Mefistófeles, em especial na obra *Fausto: uma tragédia* de Goethe. Contudo, a relação dialógica entre Fausto e Mefistófeles é o que move a existência de ambas as personagens em busca por um motivo existencial.

**PALAVRAS - CHAVE:** Mefistófeles; Mal; Fausto; Goethe; Existencialismo

### MEPHISTOPHELES: EVIL AS AN EXISTENTIAL NEED

**ABSTRACT:** The Devil is undoubtedly one of the greatest mythologies in western christian culture. In the archetypal figuration of Evil, the Devil, as defined by Origen of Alexandria, carry the function of elevating humanity to its divine level, being responsible for the individuals' journey to the christian god. This function was brought to the fore by Mephistopheles, especially in the book *Faust: a tragedy* by Goethe. However, the dialogical relationship between Faust and Mephistopheles is what moves the existence of both characters in search of an existential reason.

**KEYWORDS:** Mephistopheles; Evil; Faust; Goethe; Existentialism.

Ao se falar de um Mal como necessidade existencial, há a inevitabilidade de definição dos mecanismos propulsores da mente humana – Mal e existência – para a compreensão do contexto social e cultural de época. Percebe-se que a literatura faz parte de um sintoma da condição humana que busca a reprodução de mentalidade na forma de escrita, fundindo-se a anseios individuais que são formados dentro do coletivo e se manifestam, também, por meio da linguagem individual. Assim, a escrita é uma resultante de expectativas, sonhos, percepções, trocas culturais e contato com o próximo; é uma das formas de demonstrar a realidade de época vista por aqueles que a vivenciaram; é um registro histórico individual que se coloca como modelo do microcosmo social, já que parte da complexidade estrutural da unicidade humana que apodera-se do macrocosmo para sua existência. Assim, Georges Bataille afirma que:

A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal — uma forma penetrante do Mal de que ela é a expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral. exige uma "hipermoral". (1989, 9-10)

O Mal é um conceito de tamanha

amplitude que não há definição pronta ou completa que justifique ou promova sua existência. O Mal é um constructo social que dependerá da época e sociedade em que está sendo construído e formatado. A identificação desse Mal que tanto nos é próximo e visível, parte de um mundo ocidental e cristianizado que veio sendo reformulado desde o nascimento da Igreja Católica no século IV.

Na busca por uma intertextualidade que seja capaz de abarcar o Mal como substância, encontra-se como ponto de referência primária o Velho Testamento na figura de lahweh. De acordo com Julia Kristeva:

O termo intertextualidade designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos o de “transposição” que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa (1974, p. 60)

Na concepção de Carl Jung sobre a composição do divino ocidental na figuração de lahweh (2012), este deus coloca-se como detentor do Bem e do Mal, é a própria dualidade e totalidade da existência, pois, em seu ser, as dicotomias da vida e as complexidades da alma estão apaziguadas. Dessa forma, lahweh na forma do signo da totalidade é o UNO, é a perfeição. Já o deus cristão, existente no Novo Testamento, é falho (JUNG, 2013, p. 85) por possuir somente o Bem em seu ser, não sendo completo por negar o Mal, a morte e a destruição.

Dentro desta negação é que nasce a força de mesma potência e magnitude, o Diabo como força opositora e representante deste Mal na forma de um avatar materializado. Para Jung, o Mal é diferente da figura do diabo, pois este primeiro nasce da negação da palavra «bom» no segundo dia da criação existente na Gênese. Historicamente, o diabo foi implantado dentro do Cristianismo e será o grande algoz da humanidade. De acordo com Sanford:

Existem, no Antigo Testamento, apenas quatro referências à Satanás como sendo um ser sobrenatural. Todas as quatro encontram-se nos livros pós-exílio, ou seja, posteriormente a 597 a.C. Além do mais, nenhuma dessas referências é importante na narrativa do Antigo Testamento. (1988, p. 37)

Além do posicionamento de Sanford, Frei Elias Vella afirma que Satã aparece no Novo Testamento mais de trezentas vezes (2013, p. 20), demonstrando a dicotomia entre os livros sagrados e a utilização desse signo do Mal como objeto de realidade. Fato é, o cristianismo dará forma e substância a essa figura satânica em uma miscelânea religiosa diversa, criando um ente capaz de se mesclar com outras bases religiosas, como pode ser observado com o Zoroastrismo. Como declara Carlos Roberto Nogueira, “foi a religiosidade hebraica que imprimiu nas consciências posteriores o arquétipo do Grande Inimigo, construído através de sua evolução histórica” (2002, p. 13).



Gerald Messadie, em avaliação sobre o Zoroastrismo, afirma que:

É no Irão que o Diabo aparece assim pela primeira vez. Os Gâthas ensinam que no início do mundo houve dois espíritos que se encontraram e foram livres de escolher. O primeiro, Ahura Mazda, fez a escolha boa e é o <Deus Sábio>, precursor evidente do nosso Bom Deus. O segundo Arimânio, Angra Manyu, o Mau Espírito, fez a escolha má, e é o Mau Deus, cujos discípulos são os <seguidores da mentira>, os dregvant, enganados pela mentira, ou druj." (2001, p. 107)

Na busca por solucionar a problemática da origem do Mal, Santo Agostinho, em sua *Privatio Boni*, declara que o Mal é a ausência do Bem e por isso não possui substância. Sanford, nesta relação teológica sobre Agostinho, expõem que “só o bem possui substância; o mal não teria substância própria, mas uma existência apenas no sentido de diminuição do bem” (1988, p. 169). Carl Jung, sobre essa falta de materialidade do Mal na essência do deus cristão, alega que “a um Mal aparente só se pode contrapor um Bem igualmente aparente, e um Mal não substancial só pode ser anulado por um Bem igualmente não substancial” (2013, p. 75). Essa negação do Mal como fator metafísico e material, pode ser compreendida, na avaliação junguiana, como negação da *sombra*, do oculto e proibido que impede, o ser envolvido, de alcançar sua individuação.

O pensamento aqui proposto, parte de da lógica junguiana que é desenvolvida a partir do Mal como existência dentro da lógica de análise de Origens de Alexandria, em sua obra *Apokatástasis* (2012). Para este pai da igreja, a função de Satã seria levar o homem a sua salvação mediante provação constante de sua fé por intermédio da dor e tentação. Ao final das eras, Satã haveria cumprido sua missão teogônica e terá seu retorno ao plano celeste garantido por sua ação que simbolizava a danosidade, porém o caminho necessário para a salvação.

A literatura foi fundamental para a consolidação do cristianismo no ocidente, tanto no conceito de salvação quanto na elaboração da culpa. O cristianismo, como base ontológica, somente terá uma teogonia estruturada a partir do século XVII com a obra literária de John Milton (2016), o *Paraíso Perdido*. De acordo com Otto Maria: “Com efeito, Milton professou o velho dogma dos heréticos origenistas, a *Apokatástasis*, segundo a qual o próprio Diabo receberá, no fim dos tempos, o perdão de Deus” (CARPEAUX, 2015, p. 173). Haroldo Bloom, sobre o *Paraíso Perdido*, afirma que: “O que torna o *Paraíso Perdido* único é sua surpreendente fusão de tragédia Shakesperiana, épico virgiliano e profecia bíblica” (BLOOM, 2001, p. 169). Northrop Frye, também, afirma que:

Á medida que a literatura se desenvolve, as lendas e os contos do populário tornam-se partes de sua matéria prima. Na literatura ocidental Dante e Milton escolhem seus principais temas a partir da área mítica [...] Este processo é possível graças à analogia estrutural, senão identidade, entre a estória profana e a sagrada. (NORTHROP, 2004, p. 65)

É dentre deste contexto ocidental que nasce um dos mitos de juventude mais conhecidos desde a Idade Moderna, o *Fausto*, homem que vende a alma ao diabo em prol de prazeres materiais e carnavais. Jean-Claude Carrière declara que “poderíamos também chamar de mito ‘posterior’ ou ‘derivado’ aquele mito que segue o curso das coisas, que vem em seguida, como que para ilustrar mais tarde um desvio decisivo de mentalidade” (2003, p. 30). O autor, ainda estabelece que os mitos fundadores são aqueles que precedem homens e instituições, partem de uma ideia teogônica e buscam, na atualidade da cultura imaginada, um princípio que justifique sua existência (CARRIÈRE, 2003, p. 21-38).

A figura de Fausto surge em uma Alemanha do século XV e vem acompanhada por toda uma herança medieval que coloca as mudanças renascentistas como obras de Satã, pois como afirma Stuart Clark “o diabo sabia mais sobre coisas naturais do que todos os homens do mundo juntos e sendo chamado de o grande naturalista (2006, p. 221). Ao avaliar a figura desse Fausto histórico e humano, a partir dos escritos de Johann Spiess com a História von dr. Johann Fausten (Faustbuch), Ian Watt declara:

[...] charlatão gabola e desagradável, sem dúvida; mas também um individualista impenitente, capaz de abrir seu próprio caminho numa sociedade em que cada vez mais se exigia das pessoas um trabalho regular e uma residência fixa. Nele se reuniram a antiga e a nova tradição. (1997, p. 26)

Assim, o mito do Doutor Fausto, aquele que vendeu a alma ao diabo, ganha maiores proporções quando Lutero desenvolve seus pensamentos sobre a precariedade da fé dentro da própria Alemanha em busca de fundamentar sua nova linha cristã protestante combatendo o diabo. Como expõe Muchembled:

A extraordinária floração, na Alemanha, de uma literatura especializada em “livros do diabo”, no decorrer da segunda metade do século XVI, dava testemunho da importância da figura diabólica, igualmente muito presente nos poemas ou nas peças de teatro. A propaganda partidária dele fez igualmente grande uso para melhor diabolizar o inimigo religioso [...]. (2001, p. 71)

Marlowe, aproveita-se das traduções sobre o *Faustbuch*, e abre o contato metafísico com a peça teatral *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* dentro da Inglaterra; mas é com Goethe, na Alemanha, que está figura – Mefistófeles – ganhará notoriedade mundial.

Um dos incontáveis valores literários da obra *Fausto*, está na relação de troca e necessidade constante entre Fausto e Mefistófeles. Mefistófeles é para Fausto aquilo que Fausto é Mefistófeles, uma condição fundamental para estabilização psicológica e promoção de uma passagem terrena e temporária para Fausto; e uma eternidade com pequeno lapso temporal de alegria e desafio para Mefistófeles, já que este usufruirá, temporariamente, do fogo da alma humana em forma de desafio, já que, logo depois, voltará a sua condição de vagante, sendo essa sua danação eterna, como ele mesmo expõe sua condição de eternidade sem desejo pelos homens ao dialogar com *O Altíssimo*. Tal posição pode ser

compreendida em:

MEFISTÓFELES

Não, Mestre! acho-o tão ruim quão sempre; vendo-o assim

Coitados! em seu transe os homens já lamento,

Eu próprio, até, sem gosto os atormento.

(GOETHE, 2018, p. 53)

A aposta fáustica, dá-se por conta da insatisfação visível de ambos os titãs, Fausto e Mefistófeles, que é o mote central da obra. Por esse motivo que Fausto não vende sua alma a Mefistófeles, como no mito clássico alemão ou na clássica obra de Christopher Marlowe, mas realiza uma aposta, um jogo de possibilidades, pois sabe que qualquer feito promovido por Mefistófeles não preencherá o vazio de uma existência que carrega em seu peito.

São as palavras de Fausto, ao realizar a aposta com Mefistófeles, que cria os elementos essenciais para Fausto ser o titã representante do homem moderno, aquele que a todo custo, mesmo com sua eternidade em jogo, não aceita a vida como ela é. Fausto é a eterna contradição humana, enquanto Mefistófeles é o possível abrandamento dos conflitos existenciais, como pode ser percebida na passagem:

FAUSTO

Se eu me estirar jamais num leito de lazer,

Acabe-se comigo, já!

Se logreres com deleite

E a adulação falsa e sonora,

Para que o próprio Eu preze e aceite,

Seja-me aquela a última hora!

Aposto! e tu?

MEFISTÓFELES

Topo!

FAUSTO

E sem dó nem mora!

Se vier um dia em que ao momento

Disser: Oh, para! és tão formoso!

Então algema-me a contento,

Então pereço venturoso!

Repique o sino derradeiro,

A teu serviço ponhas fim,

Pare a hora então, caia o ponteiro,

O tempo acabe para mim!

(GOETHE, 2018, p. 169)

O Prólogo no Céu é o ponto crucial para o início do processo de assimilação entre Fausto e Mefistófeles, pois *O Altíssimo*, como personagem onisciente, sabe qual a necessidade de todas as suas criações, inclusive a de Fausto e Mefistófeles. Por tal motivo, e observando a ausência de ânimo e de vida de suas duas criações, é que o *O Altíssimo* traz à tona o nome de Fausto quando Mefistófeles se queixa de sua existência sem emoção.

O ALTÍSSIMO

Do Fausto, sabe?

MEFISTÓFELES

O doutor?

(GOETHE, 2018, p. 53)

Fausto e Mefistófeles são facetas do próprio Eu de Goethe tardio, renovado em sua velhice por experiências da juventude. A aposta fáustica pode ser vista como uma afronta ao cristianismo na esfera de junção entre o sagrado e o profano. Contudo, Mefistófeles pode ser percebido como parte do plano sagrado do *O Altíssimo*, na função de levar as almas

humanas para a salvação, conforme propôs Orígenes de Alexandria dentro do cristianismo primitivo em sua tese sobre a redenção luciferiana. A redenção foi concretizada ao final da segunda parte da obra com a salvação de Fausto, pois, como é afirmado por Mefistófeles, ele é:

MEFISTÓFELES

– Sou parte da energia que sempre o Mal pretende

e que o Bem sempre cria

(GOETHE, 2018, p. 139)

A função de Mefistófeles é a salvação, mesmo que inconscientemente.

## REFERÊNCIAS

BRICOUT, Bernadette. **O olhar de Orfeu : os mitos literários do ocidente**. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental : Os livros e a escola do tempo**. Rio de Janeiro : Objetiva, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. **1900-1978 : A cinza do purgatório**. Balneário Camboriú, SC: Livraria Danúbio Editora, 2015.

CLARK, Stuart. **Pensando com Demônios: A Ideia da Bruxaria no Princípio da Europa Moderna**. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FRYE, Northrop, **O Código dos códigos : a Bíblia e a literatura**. São Paulo : Boitempo, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia – primeira parte**. São Paulo : Editora 34, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **Interpretação psicológica do Dogma da Trindade**, Petrópolis, RJ : Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Resposta a Jó**. Petrópolis: Vozes, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARLOWE, Christopher. **A história trágica do doutor Fausto**. São Paulo : Hedra, 2006.

MESSADIE, Gerald. **História Geral do Diabo: da antiguidade à Idade Contemporânea**. Portugal : Europa América, 2001.

MILTON, John. **Paraíso perdido**. São Paulo : Editora 34, 2016.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo: séculos XII-XX**. Rio de Janeiro : Bom Texto, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. São Paulo : EDUSC, 2002.

ORÍGENES. **Tratado Sobre os Princípios**. São Paulo : Paulus Editora, 2012.

SANFORD, John A. **Mal, o lado sombrio da realidade**. São Paulo : Paulus, 1988.

VELLA, Elias. **O Diabo e o Exorcismo**. São Paulo : Palavras e Preces, 2013.

WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1997.

## OBJETIVANDO SUBJETIVIDADES EN UNAS APROXIMACIONES BIOGRÁFICAS

*Data de aceite: 01/10/2020*

**Ana María Rigotti**

CURDIUR - UNR/CONICET

**RESUMO:** La construcción biográfica supone una lucha en sordina entre el biógrafo y su objeto de estudio, resistiendo la fascinación y hasta la identificación. La reflexión retroactiva sobre estos procesos de empatía y transferencia, pero también íntimos rechazos, me permiten identificar en tres experiencias biográficas —las de Gaston Bardet, Ermete De Lorenzi y Mario Corea-Aiello— los modos en que las obsesiones y debilidades subjetivas ayudan a explicar los derroteros individuales y a capturan con dramatismo los desafíos por el reconocimiento y la consagración que atravesaron estos tres personajes en sus respectivos momentos. Al identificar climas epocales con trayectorias singulares, entretejidos por un delicado juego de selecciones y traducciones de ideas e imágenes en circulación, ha sido posible avistar la singularidad de algunas problemáticas específicas del contexto arquitectónico y urbanístico argentino

**PALAVRAS - CHAVE:** Biografía – trayectoria – subjetividad – autobiografía - consagración.

**ABSTRACT:** Biographical constructions imply a silent struggle between the biographer and his/hers object of study, resisting fascination and even identification. The retroactive reflection on these processes of empathy and transference, but also

of intimate rejections, allow me to identify in three biographical experiences—those of Gaston Bardet, Ermete De Lorenzi and Mario Corea— the ways in which subjective obsessions and weaknesses help to explain individual courses and to capture the challenges of recognition and consecration that these three characters went through in their respective scenarios. By identifying unique trajectories within epochal climates, interwoven by a delicate set of selections and translations of ideas and images in circulation, it has been possible to consider some specific problems of the Argentine architectural and urban context

**KEYWORDS:** Biography - trajectory - subjectivity - autobiography - consecration.

### 11 AUTO REFLEXIONES DE UNA BIÓGRAFA ACCIDENTAL

A pesar de haber leído con fruición a los críticos de la “ilusión biográfica” (BOURDIEU, 1986), me embarqué, una y otra vez, en investigaciones centradas en trayectorias relevantes para la arquitectura y el urbanismo en Argentina (RIGOTTI, 2007, 2014, 2017).

No busqué la biografía como instrumento para construir un héroe. Hurgando en archivos, estableciendo vínculos con familiares o a través de la confianza construida en una entrevista, me topé con algunos *corpus* que me abrieron las puertas a palpitantes retazos de vida que no supe ni quise eludir. Resultaban tentadores en su accesibilidad y me dejé atrapar en largos viajes por universos y contingencias ajenas.

Seducida, también resistía hasta cierto punto la fascinación por estos personajes que, desde su coherencia incierta, ponían en cuestión periodizaciones y caracterizaciones teóricas, formales y contextuales aceptadas.

No hay dudas de las afinidades electivas que me llevaron a tropezar con esas vidas, habilitar la escucha y creer descifrar en ellas intenciones y sentidos. Me culpé por arrogarme una lucidez que desconocía en ellos, por arrastrar sus textos y proyectos a los meandros de la puja por la consagración, por usarlos como instrumentos para indagar con originalidad en la cultura arquitectónica. Desoyendo las prevenciones respecto a mantener una distancia objetiva respecto a los sujetos en estudio, me enredé en juegos empáticos. Fantasmas propios, abonados por la vida académica y la pasión por la arquitectura, habilitaron la atracción por aspectos íntimos del otro, por sus conatos de individualidad matizados por la lucha por hallar un público y un reconocimiento esquivo, descifrando las reglas de juego que el momento y el lugar definían. A través de una suerte de comunión -no sólo intelectual, sino afectiva- creí comprender cómo los rumbos prefijados por el espacio estriado de la profesión adquirirían un peso dramático en cada encrucijada donde debieron vivir.

Pongo aquí en discusión mis intuiciones sobre el inusitado y paradójico interés de evocar la amplitud de una trayectoria y una producción por el registro de su flanco más oscuro: las pulsiones recurrentes, las ambivalencias intelectuales, los repentinos cambios de dirección. Creo que allí podemos rastrear la “pequeña x” (BARRETO y LOPEs, 2012), esa ecuación singular que se resiste a ser explicada por las lógicas del grupo, esos desplazamientos mínimos asociados a procesos de subjetivación vinculados al esfuerzo por lidiar con las normas que el momento impone, y que son útiles para enriquecer y matizar, desde trayectorias y experiencias individuales, las explicaciones genéricas aceptadas por la historiografía.

En este caso me refiero a los celos de Gaston Bardet (1907-1989), brillante joven arquitecto francés, *logiste* del Gran Prix de Rome, obnubilado por una carrera ascendente en el nuevo campo del urbanismo que, en su disputa con Le Corbusier, genera sus ideas más originales con inesperado impacto en Argentina a fines de los años cuarenta, pero también se enfrenta con el público nacional e internacional hasta perderse en un desvío místico. También al narcicismo de Ermete De Lorenzi (1900-1971), propio de aquellos primeros arquitectos modernos que se veían a sí mismos con la suprema libertad para trazar un camino sin huellas, ya presente en su prepotencia de inventor y sus desvaríos musicales, y que explica su incapacidad para aceptar la mínima crítica y lo conduce a renunciar, dos veces, a la buscada dirección de una escuela de arquitectura. Finalmente reconozco en la arrogancia de Mario Corea Aiello (1939), el combustible indispensable para actuar desde una crítica inflexible aun contra sus pares, superando la seducción blanda de proyectos resumidos en imágenes fantásticas, que lo conducen a su propia impugnación como arquitecto y al exilio, precios a paga por situarse como parte de una vanguardia de latitud internacional a fines de los años sesenta.



Procuro mostrar la sugestión que un despliegue impúdico de estas obsesiones, de los furores que alimentaron la inspiración de estos personajes singulares, pueden aportar a la comprensión del fracaso de la profesionalización del Urbanismo en Argentina, del aparente eclecticismo de la primera modernidad, de la renuncia a la especificidad de las vanguardias artísticas. Como señala Jean Claude Perrot (1992, p. 56-60), estas experiencias personales filtran las actividades cognitivas y creativas, y dan cuenta de los límites con los que una comunidad intelectual reconoce y solicita a sus miembros, y también los confronta y eventualmente recusa.

Lo que une a estos breves relatos biográficos son los “castigos”, las huidas al abismo de los tres biografiados en momentos de aparente éxito. Lo he subrayado en un trabajo que opta por las ventajas de lo sugerente antes que por la conveniencia de la demostración, para poner en evidencia la inevitable colisión de estas trayectorias trazadas con astucia frente a las lógicas del contexto y las confrontaciones generacionales.

## 2 | UN MELODRAMA

Gaston Bardet fue autor de un corpus teórico excepcional en el que articula la morfología urbana con la morfología social. Su influencia ha perdurado a través de la recuperación que Aldo Rossi hizo de sus reflexiones sobre la ciudad construida, los elementos primarios y los monumentos como transmisores de cultura.

Descendiente de una familia de artesanos de la madera de Vichy e hijo de arquitecto, inicia una carrera brillante en l'École des Beaux-Arts con E. Pontrémoli, autor de un libro de teoría de título sintomático: *Propos d'un solitaire*. A pesar de haber ganado nueve medallas y dos premios, en 1931 y antes de diplomarse, decide hacer un violento cambio de orientación del edificio a la ciudad. La noción que elige para justificar sus estudios en el *Institut d'Urbanisme* de Paris (IUP) construye identidad: “insatisfacción” por la falta de atención prestada a la relación entre proyecto y lugar. También inicia estudios de medicina para perfeccionar una aproximación orgánica a la complejidad social: se autodenominará biólogo urbano.

Sus logros son múltiples y promisorios. A los 25 años se diploma como arquitecto y es el primer laureado francés del IUP con una monografía premiada por l'Académie des Beaux Arts. A los 30 es *logiste* del Prix de Rome y *chef d'agence* de la Exposition Internationale des Arts et Techniques. Recibe su primer encargo importante: un plan para la recuperación paisajística de Vichy. Como miembro de la *Société Française des Urbanistes* (SFU) se destaca como nueva e innovadora voz al cuestionar el proyecto de extensión de Paris de Henri Prost. Estudiantes descontentos del IUP lo convocan como jefe del Atelier Supérieur d'Urbanisme Appliqué y reciben los más altos honores en el 6° Salon des Urbanistes. *L'Architecture d'Aujourd'hui* le encargaba el balance de veinte años de Urbanismo en Francia.

La guerra troncha este ascenso meteórico: oficial del cuerpo de ingenieros,

condecorado en Dunkerke y hecho prisionero, escapa y vuelve a una París casi desierta. En ese escenario “intelectualmente amurallado” construye un enemigo a la altura de sus pretensiones. Elige a Le Corbusier: extranjero, sin formación académica ni logros patrióticos, venido de las inconsistencias del arte, quién podía resultar ambiguo a la Autoridad cuando disputan los favores del mariscal Pétain. Es su Némesis y le sirve como espejo invertido. Ocupa casilleros que al otro le son vedados (un doctorado en la Sorbonne, la secretaría y luego la vicepresidencia de la SFU, cátedras en Argelia, la creación del Institut International et Supérieur d’Urbanisme Appliqué en Bruselas); disputa los compartidos: el congreso de Hastings (1947) donde descubre felices coincidencias con el urbanismo anglosajón y conoce a “su gran amigo” Lewis Mumford, el Commissariat à la Reconstruction, las Naciones Unidas, eventualmente América.

La confrontación se agrava cuando el Commissariat se pronuncia a favor del “urbanismo moderno”. Bardet ya no mide sus palabras: “aprendiz de brujo”, “Hausmann del siglo XX al servicio del capitalismo y la especulación”, “urbanista para insectos”, “mercader de perspectivas”. Observaciones acertadas a los estudios de asoleamiento le aporta argumentos para condenar la *ville ombreuse*, y se solaza con los cuestionamientos del Ministerio de Salud al *placard* de Marsella. Pero esta inquina también inspira sus aportes teóricos más interesantes. Frente a la condena corbusierana de la *rue corridor*, valora la calle y los alineamientos comerciales como gérmenes de urbanidad; frente a la universalidad de sus principios, elabora un enfoque fundado en el riguroso relevamiento de las fuerzas dinámicas de la vida; frente a los criterios abstractos del CIAM y la preservación de valores inmobiliarios del *zoning* norteamericano, postula una teoría de agrupamientos en distintas escalas tendientes a una federación de comunidades; frente al arte disolvente de las vanguardias, propone un “urbanismo cristiano” asociado a Alexis Carrel y Gabriel Marcel.

La personalidad difícil de Bardet no era nueva; él mismo lo había reconocido tácitamente al reseñar la obra de J. N. C. Forestier:

[...] activo, de boca irónica, con repugnancia por lo absoluto, es capaz de adaptarse al sitio, al carácter, a la vida misma tratando cada obra como un caso único. Rodeado de colaboradores a los que permite generosamente el desarrollo de sus iniciativas y talentos personales, con un gusto natural por lo pintoresco que sabe atemperar con el cartesianismo de su formación y con el alto sentimiento social con que impregna su arte sutil hecho de poesía, arquitectura y humanidad, crea obras modernas a partir de motivos provistos por la tradición local, que alcanzan una dimensión magnífica del otro lado del Atlántico. (BARDET, 1935)

América era un llamado y, cada vez más aislado, restringido a encargos en pequeñas ciudades de provincia, inicia sus viajes a los 41 años, trasladándose al continente en cuatro oportunidades (RIGOTTI, 2014). No viene invitado por selectas asociaciones civiles, sino por sus condiscípulos del IUP a escenarios académicos. En Argentina ofrece oxígeno a

desplazados por los seguidores de Le Corbusier, en particular a C. M. Della Paolera y su recién creado Instituto Superior de Urbanismo (ISU) que inaugura con un curso de cuatro meses en 1949. Sus conferencias son muy difundidas y la editorial Eudeba publica *El Urbanismo* (1959) que pasa a ser bibliografía obligatoria en todas las escuelas de arquitectura.

Paradojas crueles del destino, es en el IV Congreso Histórico Municipal Interamericano (Buenos Aires, octubre 1949) que se presentan, simultáneamente, el proyecto de renovación urbana del Bajo Belgrano realizado bajo la conducción de discípulos directos de Le Corbusier y los ejercicios de topografía social en el barrio Belgrano realizados en el ISU bajo la dirección de Bardet. Esta desafortunada convergencia, que coincide con el ocaso de ambos grupos, alienta el contraste entre la magnificencia *beaux arts* del *projet rendu* de los primeros que opaca el puntillismo respetuoso de las preexistencias y lazos comunitarios del segundo, deslucido a pesar de su corrección política.

El resentimiento frente al desenlace anunciado de esta lucha sorda y fatal, contribuye al *snafu* místico de Bardet declinado en *Demain c'est l'an 2000* cuya escritura lo ocupa en el gris invierno porteño. Denuncia el pillaje de los recursos planetarios y predica un inminente renacer espiritual surgido de la reacción biológica frente a la uniformidad, los peligros de la razón y la vida trepidante y mecanicista. A pesar de este rumbo religioso, un dato que completa el cuadro de extravío y autoexilio que se impone al final de su vida tiene que ver con la ruptura, luego de años de colaboración, con el padre L. J. Lebreton por la "marxización" de su movimiento Economía y Humanismo (CESTARO, 2005).

Se trata de un melodrama situado: emergencia del urbanismo como profesión de Estado, las condiciones del gobierno de Vichy, los fondos de la reconstrucción y la presencia impiadosa de Le Corbusier, donde la aventura americana estaba preanunciada en esta guerra por la consagración. La singularidad de Bardet la encontramos en la imposible convergencia entre su furor místico y una retórica instruida que lo terminan empujando al abismo en una alienación solipsista.

### 3 | UNA TRAGEDIA

Pocas cosas son tan reveladoras de una personalidad como la conformación del propio archivo como correlato de la autoconstrucción de un yo excepcional. Ermene De Lorenzi deja trazos de su genialidad desde la más tierna infancia: cuadernos y apuntes escolares, todas las instancias del proceso de concepción de los 230 proyectos en que estuvo involucrado, grabaciones musicales, versiones preliminares datadas de sus escritos, listado de su biblioteca y hasta los recibos de sus viajes a Europa.

La cuestión del talento natural es un tema que De Lorenzi, en forma clásica, asocia a una niñez débil que lo condena al aislamiento e impulsa a la introspección. No sólo cultiva el brillo desde sus inicios en instancias de consagración académica y profesional

(RIGOTTI, 2007, p.11-15). En sus proyectos de planes de estudio lo considera un requisito para el ingreso (un ejercicio de composición para evaluar “la pasta del futuro arquitecto”) y el avance en la carrera por concursos de emulación en base a croquis, vehículo rápido de la inspiración (RIGOTTI, 2000). Está presente en su voluntad de reconocimiento través de cargos directivos en instituciones artísticas y de bien público. Se revela en su prepotencia de “inventor”: motor a nafta, torno paralelo, chasis y carrocería auto, pantógrafo, aparato sonoro para transformar luz en sonido. Más aún en sus veleidades musicales desde las que se embarca en la aventura abstrusa de encontrar en una armonía revolucionada por A. Schönberg (a quien corrige y pretende superar) el hilo de Ariadna que conduzca a nuevas lógicas de composición arquitectónica (RIGOTTI, 2003).

Otro registro de este narcisismo tiene que ver con su producción teórica. A través de once publicaciones pretende demostrar que sus dotes de proyectista son secundadas por la producción intelectual: en realidad lecturas sistematizadas con un amplio repertorio de ejemplos redibujados que organizan sus clases de Teoría de la Arquitectura y considera de valor normativo. Ningún registro le es ajeno: los fundamentos de la disciplina en la “construibilidad”, la historia, la evolución de la vivienda, los principios de asoleamiento, el ensayo de materiales, nuevos métodos de perspectiva. Lo llamativo es que considera a cada una de estas incursiones (incluso sus oposiciones a concursos, sus propuestas de planes de estudio) como publicables, por la universidad o por ediciones de autor con diseño, portadas e ilustraciones propios.

Esta alta estima de sí es el correlato comprensible de su empresa como uno de los primeros arquitectos modernos en el país. En el marco de una disciplina convulsionada, con una formación *beaux arts* cuyos postulados venían de ser cuestionados, enfrenta el desafío de adecuarlos a estatutos sociales y políticos más modernos y democráticos. Asume la concepción de parámetros formales, distributivos y técnicos consistentes para los nuevos programas y los “sentimientos” adecuados para representarlos en el concierto urbano o rural. Destila nuevas gramáticas y lenguajes que, a lo largo de tres décadas, no duda en mutar en consonancia con los tiempos: de adaptaciones del clásico al *art déco*, los volúmenes blancos lanzados en horizontal y a transparencias suspendidas y oscilantes, con exploraciones que van desde el monumento conmemorativo a las viviendas de producción en serie.

Esta autoconciencia enervada está presente en su retrato como artista, con guardapolvo y boina. Tiene su correlato problemático en un individualismo beligerante -en sus palabras “una sinceridad extrema que le permitía salir triunfante de las polémicas e investigaciones que tales situaciones originan”- que lo llevan a descolocar a sus colegas con propuestas en solitario, pretendiendo respaldos que no llegan. Intolerante con el disenso, considera la incomprensión del medio como un ingrediente que certifica su originalidad derivando, en dos momentos cruciales de su carrera, en conflictos con alto costo personal. Que la situación se repita en dos instancias similares hacen de ello un síntoma de

consecuencias trágicas. En febrero 1945, luego de dos años como Delegado Interventor de Facultad de Ciencias Matemáticas UNL, una cátedra paralela lo impulsa a renunciar, cerrar su estudio en Rosario y trasladarse junto a su familia a Buenos Aires, dejando atrás incluso su recientemente inaugurado atelier que cede a su amigo, el pintor Julio Vanzo. Más intempestiva es su renuncia a pocos meses de asumir como primer decano electo de la nueva Facultad de Arquitectura y Urbanismo UBA que había colaborado a crear: supone casi el retiro de la vida profesional y la fuga sin destino en la música a los 49 años.

#### 4 | UNA NOVELA CONTEMPORÁNEA

Pocas ocasiones son más elocuentes para capturar el delicado juego de transferencias e interacciones de ideas e imágenes en circulación que construyen la singularidad del pensamiento latinoamericano. En su trayectoria, Mario Corea rebota en diferentes frontones conformándose y reconfigurándose, a sí mismo y a sus colegas y alumnos, por la acción vital de una búsqueda y un movimiento con que lo tienta la hora (RIGOTTI, 2015). Más que al relato de una vida, conduce al contrastes entre sucesivos puntos de partida y un después transfigurado por los modelos culturales americanos, ingleses, italianos, franceses, catalanes, que hicieron de él, más que un inventor, un innovador en el sentido de Joseph Schumpeter, un introductor de nuevas teorías, nociones y formas en el ámbito local. Atrae porque condensa, como pocos, los heroísmos y aporías de la vanguardia estética a caballo entre el ciclo del desarrollismo y el de la radicalización política latinoamericanos.

Apuesto, rubio de ojos celestes, atildado, seductor, eximio dibujante, un Mercedes Benz rojo, son atributos no desdeñables para explicar el regreso siempre triunfal a su ciudad, Rosario, no importa el color político imperante. En 1967 el Decano Interventor de un gobierno militar lo designa con un cargo *ad hoc* como asesor en Diseño Urbano en el grado, posgrado y el proyecto de la ciudad universitaria, con alabanzas de Reyner Banham (1976, p. 157) como broche de oro. En 1998 y ya con garras menos afiladas, el intendente socialista lo transforma en Arquitecto del Estado y, desde 2007 asume la dirección de una oficina técnica para desarrollar la edificación pública de la provincia de Santa Fe.

En el Corea joven enfrentamos una secuencia desbocada de cambios bruscos de orientación, valoraciones y aún de las prescripciones implícitas: un asesinato sostenido de antiguos padres que no sacia, más notables en los escritos que en los proyectos, donde resultan evidentes ciertas inercias. Es a través de estas discontinuidades, de estas críticas aún a posturas recientemente asumidas, que construye su perfil de vanguardista, sostenido y reforzado por desplazamientos geográficos a centros álgidos del debate disciplinar (Boston 1963, Londres 1969, París 1971, Barcelona 1976). Lo impulsa una sed de conocimiento y libertad jamás menoscabada por el cálculo económico. Muta, vertiginosa pero consistentemente, en función de estos renovados vínculos, absorbiendo

y resignificando conceptos (megaformas, nodos de urbanidad, abordajes secuenciales del diseño, terminales abiertas, virtualidad) y formas (brutalismo, composición generativa, *mat-buildings*) que sucesivamente cuajan en definiciones taxativas sobre los qué, los quien y los cómo de estas “arquitecturas ciudad”. La inconstancia no es, para él y para sus seguidores, signo de soberbia. Se trata de una curiosidad en sintonía con la “metamorfosis” que impone una “realidad cuya constante es la dinámica del cambio”. Una voracidad destructiva que estratégicamente prefiere acallar cuando, ya exiliado en Barcelona después del golpe militar y en búsqueda de una clientela burguesa, refiere a “un proyecto único” (COREA, 1982).

Esta temeridad es el ingrediente necesario para integrarse a la iluminada vanguardia. Al igual que los otros, sus disquisiciones teóricas plagadas de citas de autoridad, son propias de un pensador del hacer: argumentan objetivos y estrategias formales tendientes a una buscada felicidad colectiva donde pretende construir su pedestal. Son normativas, sustentadas en la aclaración didáctica para favorecer la aceptación y la difusión; pero también para crear conflicto, para provocar una polémica que es la latitud de su esperado reconocimiento. No pretende ser cómplice de soluciones de compromiso, aquellas que ganan premios en concursos considerados como “meras oportunidades del marco externo” (aún el promovido por la Unidad Popular de Salvador Allende). Se piensa a si mismo como adalid de nuevas fisuras, de sucesivas vías de escape frente al sentimentalismo del Urban Design, el profetismo de las megaestructuras, los gestos vacíos de Archigram o la simplificación científicista de los metodólogos de diseño y la arquitectura de sistemas (COREA, 1972). Luego caerán bajo su pluma el “nihilismo del no diseño de los pequeños burgueses radicalizados”, las concepciones “espontaneístas” de John Turner o el “pedagogismo” del Taller Total cordobés (COREA, 1973).

La crítica feroz lo autoriza para asumir protagonismo en tiempos de revuelta. Aún su militancia política sirve para confirmar su condición de intelectual, ahora orgánico de la clase obrera, siempre atento a las coordenadas de su tiempo. Se trata de una deriva intempestiva hacia la Nueva Izquierda hablada por las ciencias sociales que descubre en Londres a través de sus compañeros italianos. Hay cierta ingenuidad en cómo lo justifica, borrando los límites entre las rabietas de jóvenes desencantados europeos y las calles de Córdoba o Rosario tomadas por el gremialismo combativo. Es la puerta para que un entusiasta graduado de Harvard, que ha denostado de “la tecnología y vocabulario folklorista o dependiente de una economía de subdesarrollo” (COREA, 1968), encuentre su intérprete en Mao Tse Tung, paradójicamente para justificar frente a otros militantes que eligen el fusil antes que la pluma, el valor de la especificidad, la potencia revolucionaria del técnico y la técnica para restituir al pueblo la autodefinición de su hábitat o esbozar tácticas para la lucha foquista en la ciudad.

## 5 | CONCLUSIONES

Tres ególatras brillantes muestran su brío y sus conflictos. Se prestan de maravillas para reforzar el tradicional perfil del artista atormentado y difícil, como si su brillo surgiera de la obsesión, los berrinches o el des-anclaje con lo normal. (WITTKOWER y WITTKOWER, 1963). Sin embargo he tratado de rehuir de la épica, tan asociada al género biográfico. Más acertados me han parecido otros subgéneros dramáticos para poner en evidencia el habla de los personajes y el de sus épocas: las emergencias del urbanismo, de la arquitectura moderna, de la vanguardia de los sesenta.

Espero haber mostrado cuán sugerente puede resultar evocar la amplitud de una trayectoria por el registro de su flanco más frágil e íntimo, tan lejano al perfil que sus protagonistas se empeñaron en revelar; también los márgenes de utilidad que los síntomas de subjetividades enervadas pueden aportar a la comprensión de las lógicas del grupo en que actuaron. Aun cuando el fuerte cultivo de sus individualidades los llevara a posiciones a contrapelo de las convenciones, dar cuenta de sus pasiones ofrece una perspectiva, fragmentaria pero viable, para reflexionar sobre los modos situados y datados de gestar ideas y formas; iluminan las posibilidades y riesgos de la encrucijada en que pretendieron asumir un rol protagónico, dispuestos a llegar hasta el final. Sus castigos –la fuga mística, el renunciamiento, el exilio- dan cuenta del costo de los dramas de la libertad y la invención en determinados contextos culturales, violencias que el medio impone a las dinámicas de identidad, censurando y al mismo tiempo señalando caminos redituables para rasgos difíciles: los celos, el narcisismo, la arrogancia.

## REFERÊNCIAS

BANHAM, Reyner, *Megastructures*. Londres: Thames and Hudson 1976.

BARDET, Gaston. «Le quatrième Salon de la Société Française des Urbanistes», en *Travaux*, agosto 1935.

BARRETO DE SOUZA, Adriana, LOPES, Fábio Henrique. “Entretien avec Sabina Loriga: la biographie comme un problème”, en *Ouro Preto*, n. 9, agosto 2012, pp. 14-25.

BOURDIEU, Pierre. “L’illusion biographique” en *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 62-63, junio 1986, pp. 69-72.

CESTARO, Lucas R. *A atuação de Lebrez e da SAGMACS no Brasil (1947-1962). Ideias, planos e contribuições*. IAU Universidade de São Pablo, 2005.

COREA, Mario. “Estudio de un grupo de viviendas” en *A&P* n. 8, 1968, pp.73-80.

COREA, Mario. *Hacia una dimensión socio-política de la arquitectura y el urbanismo*, Córdoba: FAU UNC, 1972.

COREA, Mario. *El diseño transfuncional: la estructura posibilitante (Notas para la discusión)*, Córdoba: FAU UNC, 1973.

COREA, Mario (1982). "Cinco arquitecturas como proyecto único" en *ON 31*, pp. 22-29.

DOSSE, François. *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris: Editions La Découverte, 2011.

PERROT, Jean Claude. *Une histoire intellectuelle de l'Économie Politique*, Paris: Éditions de l'Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, pp. 56-60.

RIGOTTI, Ana M. "Un nuevo pacto en el dominio de la construcción. El plan de estudios para Arquitectura de 1933 de Ermete De Lorenzi" en *A&P 14*, 2000, p. 55-65.

RIGOTTI, Ana M. "La música: imperio de orden" en RIGOTTI A. M (ed.) *Ideas, lectura, obras, inventos: Ermete De Lorenzi*, Rosario: UNR ediciones, 2003, pp. 61-95.

RIGOTTI, Ana M. *Ermete De Lorenzi. Obra Completa*, Rosario: A&P ediciones, 2007.

RIGOTTI, Ana M. "Los viajes a Sud América de Gaston Bardet: otro urbanista francés en las pampas" en A. Grageda Bustamante (coord.) *Intercambios, actores, enfoques. Pasajes de la historia latinoamericana desde una perspectiva global*, Hermosillo: Univ. De Sonora, 2014, pp. 15-28.

RIGOTTI, Ana M. (2017). "Megaformas para una renovada urbanidad. Exploraciones de Mario Corea en cinco movimientos y una coda" en *Estudios del hábitat I* Vol. 15 (1) 014 JUNIO 2017, p. 1-28.

WITTKOWER Margot y Rudolf. *Born under Saturn*, New York: New York Review of Books, 2007 [1963].



## **SOBRE A ORGANIZADORA**

**ADRIANA DEMITE STEPHANI** - Possui Licenciatura em Letras e Pedagogia. Especialista em Língua Portuguesa: Métodos e Técnicas de Produção de Textos. Mestrado e Doutorado em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente é docente (Adjunto III) do Curso de Pedagogia da Universidade Federal do Tocantins, em Arraias, e do Programa de Pós-graduação em Letras da UFT/Porto Nacional. Tem experiência na área de Letras e Pedagogia com ênfase em Ensino de Língua e Literatura e outras Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: Formação de professores, Letramentos, Arte e ensino, Arte Literária, Literatura e ensino, Literatura e recepção, Literatura e outras Artes, Leitura e formação, Leitura e Escrita Acadêmica e Literatura infanto-juvenil. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Literatura, Ensino e Recepção (LER), em parceria com docentes da UEG e UnB. Avaliadora do Inep/MEC de cursos de Letras e Pedagogia.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Adaptação 96, 242, 243, 248, 249, 250, 251  
Ana Miranda 20  
Angel Rama 206, 208, 209  
Antítese 167, 178, 180, 181  
Antonio Candido 95, 139, 140, 145, 146, 206, 209, 210, 212, 213  
Apartheid 1, 2, 5, 6, 7, 9  
Aproximaciones Biográficas 271  
Arquivo 129, 130, 131, 132, 134, 136, 138  
Astrid Cabral 167, 168, 169, 171, 182  
A viuvinha 74, 75, 77, 82, 84

### B

Brasil 16, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 42, 45, 62, 63, 74, 75, 76, 77, 78, 84, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 114, 116, 117, 119, 135, 138, 139, 141, 143, 144, 145, 147, 149, 198, 203, 204, 206, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 216, 232, 236, 250, 279

### C

Cabo Verde 147, 148, 149, 154, 156, 157, 158  
Com amor, Simon 242, 243, 249, 250  
Comunidade de território 159, 160, 161, 163  
Conflitos Humanos 231  
Credibilidade 231, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 240  
Crítica à Igreja Católica 86  
Cultura 1, 13, 16, 19, 34, 35, 46, 47, 58, 60, 62, 70, 74, 83, 84, 85, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 118, 123, 125, 126, 127, 128, 131, 144, 145, 148, 149, 158, 163, 164, 165, 167, 169, 210, 216, 221, 224, 251, 257, 261, 263, 266, 272, 273

### D

Décio de Almeida Prado 206, 211, 212, 213, 216  
Diálogos Literários 147  
Dramaturgia 206, 210, 211, 213, 216, 217, 218, 221  
Dyonélio Machado 43, 49

## E

Edição 17, 50, 51, 89, 106, 107, 109, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 146, 148, 165, 205, 208, 250

Ensino de literatura 139, 141

Ensino de poesia 139

Epistemologia 43, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 240

Epistemologia do Romance 231, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 240

Espaço 1, 3, 11, 12, 14, 32, 40, 44, 48, 52, 78, 87, 91, 100, 102, 103, 126, 127, 133, 137, 149, 151, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 163, 164, 170, 185, 198, 214, 215, 232, 233, 234, 235, 237, 246, 248

Espaço literário 32, 160

Esperpentos 86, 91, 92, 94

Estética da Recepção 14, 17

Estratégia contradiscursiva 64, 69

Estudos Comparados de Literatura 118, 119

Evangelhos 252, 253, 257, 260

Existencialismo 263

## F

Fausto 144, 263, 266, 267, 268, 269, 270

Ficção 1, 9, 10, 11, 13, 17, 20, 29, 37, 42, 63, 66, 74, 75, 76, 82, 84, 96, 99, 142, 189, 208, 231, 234, 235, 236, 240, 242, 250

Folclore 106, 113, 143

## G

Goethe 263, 266, 267, 268, 269

Grande sertão: veredas 14, 15, 16, 17, 19

Guimarães Rosa 14, 15, 16, 17, 18, 19, 49, 101, 208

## H

Hernâni Donato 32

Herói 36, 45, 51, 54, 55, 56, 58, 61, 64, 65, 68, 91, 104, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 230, 237

Hilda Hilst 185, 193, 194

História 2, 5, 6, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 29, 30, 32, 36, 42, 44, 53, 55, 57, 58, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 73, 74, 76, 82, 84, 89, 93, 96, 104, 105, 113, 114, 124, 126, 127, 128, 130, 131, 138, 140, 150, 151, 157, 158, 159, 161, 165, 188, 201, 209, 211, 216,

224, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 249, 250, 251, 252, 253, 257, 258, 259, 261, 266, 269, 270

Homossexualidade 242, 244, 245

Humanização 139

## I

Iconotextos 20, 21, 23, 29, 30

Imaginário 13, 96, 107, 118, 120, 124, 125, 127, 128, 149, 150, 161, 217, 218, 220, 222, 270

Indigenismo 95, 99

Inquérito 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117

Interlocução 185, 187, 190, 193, 194

## J

Jornais 78, 84, 88, 110, 115, 129, 131, 132, 133, 134, 136, 165, 214, 215, 236

Jornalismo 231, 232, 235, 236, 237, 241

José Craveirinha 159, 160, 161, 163, 165, 166

José de Alencar 74, 75, 76, 77, 212, 215

## K

Kiriku e a feiticeira 118, 119, 128

## L

Leitura 3, 9, 12, 17, 61, 76, 77, 101, 109, 111, 113, 114, 127, 129, 130, 132, 134, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 145, 149, 159, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 212, 234, 238, 239, 244, 248, 249, 250, 281

Lírica 160, 170, 171, 182, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194

Literatura 2, 2, 3, 5, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 30, 32, 43, 46, 48, 49, 57, 58, 62, 64, 72, 74, 76, 78, 82, 83, 84, 86, 91, 95, 96, 98, 99, 101, 104, 105, 110, 117, 118, 119, 124, 128, 129, 130, 131, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 170, 171, 188, 194, 195, 196, 198, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 220, 231, 232, 236, 240, 242, 243, 244, 246, 250, 251, 252, 261, 263, 265, 266, 269, 281

Literatura Comparada 14, 158, 206, 208, 209, 210, 211, 216

Literatura de Recepção Infantil 118

Literatura e História 20, 32, 128

Literatura espanhola 86

Lucien Goldmann 43, 62

## M

Mal 37, 38, 51, 87, 89, 94, 120, 121, 122, 123, 124, 132, 138, 143, 174, 223, 226, 230, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 265, 269, 270

Manuel Bandeira 147, 148, 149, 151, 152, 156, 157, 158

Mefistófeles 263, 266, 267, 268, 269

Memória 3, 8, 11, 13, 16, 63, 64, 68, 69, 71, 72, 73, 84, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 138, 165, 187, 193, 194, 195, 223

Meta ficção historiográfica 20

Metáfora 59, 92, 112, 153, 167, 168, 169, 171, 172, 175, 177, 178, 179, 183, 237, 255, 256

Metalinguagem 155, 167, 168, 170, 183

Monteiro Lobato 106, 117

## N

Narrativa de tensão 32

Ngungunhane 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73

## O

O Homem Decomposto 217, 221

O retrato do rei 20, 21, 29, 31

Oswaldo de Alcântara 147, 148, 149, 151, 152, 154, 156

## P

Paulo Freire 43

Periódico católico 74, 79, 83

Poesia 10, 17, 91, 107, 108, 117, 139, 148, 149, 151, 152, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 186, 187, 188, 190, 193, 194, 195, 207, 210, 211, 213, 223, 224, 225, 228

Política Pública 196, 198, 202, 203

Prisão 36, 66, 70, 92, 196, 200, 202, 203, 205, 227

Processo intermediático 20, 21, 29

## R

Realidade 1, 3, 6, 8, 10, 18, 20, 25, 28, 29, 32, 40, 41, 45, 46, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 69, 70, 82, 91, 92, 93, 102, 104, 106, 112, 126, 133, 143, 147, 151, 154, 156, 161, 168, 176, 181, 198, 199, 208, 213, 214, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 228, 229, 232, 234, 235, 236, 240, 245, 246, 263, 264, 270

Reescrita 64, 252, 254

Renamo 1, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 68  
Ressocialização 196, 198, 200, 202, 203  
Romance adolescente 242, 244  
Romance gráfico 252, 253, 257, 261  
Romantismo 74, 75, 76, 77, 82, 84, 206, 210, 212

## **S**

Saci Pererê 106, 107, 113  
Século XIX 26, 138  
Simon vs. a agenda Homo Sapiens 242, 244  
Sociologia da literatura 43  
Subjetividade 10, 130, 132, 159, 186, 193, 194  
Subjetividades 185, 186, 195, 271, 279

## **T**

Teatro Decomposto 217, 220  
Tradição 11, 15, 17, 23, 56, 64, 77, 102, 107, 127, 148, 171, 188, 193, 199, 206, 207, 208, 213, 214, 215, 243, 252, 266  
Transculturaçãõ 95, 96, 97, 100, 101, 102, 104, 206, 209

## **V**

Valle-Inclán 86, 91, 92, 93, 94  
Velhice 14, 16, 18, 19, 268  
Violência 1, 8, 12, 34, 36, 50, 51, 53, 55, 56, 59, 62, 126, 211, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261  
Voz 3, 7, 11, 13, 18, 49, 52, 62, 75, 93, 96, 97, 100, 111, 114, 122, 124, 125, 126, 128, 148, 160, 163, 168, 169, 171, 182, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 234, 238, 255, 273

---

# Reflexão Estética da Literatura 2

---

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 

Atena  
Editora

Ano 2020

---

# Reflexão Estética da Literatura 2

---

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 

Atena  
Editora

Ano 2020