



LETRAS **EM** REVISTA

V. 10, Nº 02 / 2019 | ISSN 2318-1788

Dossiê
A LITERATURA E OUTROS SABERES

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI)

Profa. Dra. Alice Atsuko Matsuda (UTFPR)

Profa. Dra. Paula Fabrisia Fontinele de Sá (LLER/UESPI)

Organizadores



@ 2019 by Mestrado Acadêmico em Letras (UESPI)

Direitos reservados ao Mestrado Acadêmico em Letras (UESPI)

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou duplicada sem autorização expressa dos autores e do editor.

Capa: Diego Lopes

Editoração e preparação dos originais: Prof. Me. Ronyere Ferreira

Revisão: Autores

Apoio:



L649 LETRAS EM REVISTA – v. 10, n. 2, 2019. Teresina: Mestrado Acadêmico em Letras, 2019.

Semestral.

ISSN: 2318-1788

1. Estudos Literários. Estudos Linguísticos. Estudos Culturais - Periódico. 2. Universidade Estadual do Piauí.

CDD 613.703



Governador do Estado

Wellington Dias

Reitor

Nouga Cardoso Batista

Vice-reitor

Evandro Alberto de Sousa

Pró-Reitoria de Ensino e Graduação

Pedro Antônio Soares Júnior

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Ailma do Nascimento Silva

**Pró-Reitoria de Extensão, Assuntos Estudantis e
Comunitários**

Maria da Cruz Soares da Cunha Laurentino

Pró-Reitoria de Administração e Recursos Humanos

Pedro Antônio Soares Júnior

Pró-Reitoria de Planejamento e Finanças

Raimundo Isídio de Sousa

Coordenação do Mestrado Acadêmico em Letras

Algemira de Macêdo Mendes

LETRAS EM REVISTA

Publicação do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí.

Equipe Editorial

Editor Chefe

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Comitê Editorial

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho

Conselho Editorial

Estudos Literários

Profa. Dra. Adriana Bebiano (Universidade de Coimbra)

Prof. Dr. Alfredo Cordiviola (UFPE/CNPq)

Profa. Dra. Ana Pizarro (Universidade do Chile)

Prof. Dr. Anselmo Peres Alós (UFESM/CNPq)

Profa. Dra. Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro)

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (UFC)

Prof. Dr. Flavio Garcia (UERJ)

Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo (UFG/CNPq)

Profa. Dra. Luiza Lobo (UFRJ)

Profa. Dra. Marcia Miguel Manir Feitosa (UFMA)

Profa. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (UNIFESP)

Profa. Dra. Regina Zilberman (UFRGS/CNPq)

Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida (UFMG/CNPq)

Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes (UFPI)

Profa. Dra. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa (UFPB/CNPq)

Profa. Dra. Tania Regina de Oliveira Ramos (UFSC)

Profa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar (PUCRS)

Estudos Linguísticos

Prof. Dr. Adair Vieira Gonçalves (UFGD/CNPq)

Profa. Dra. Alena Ciulla (UFRGS)

Profa. Dra. Antonia Dilamar Araújo (UECE)

Prof. Dr. Dermeval da Hora (UFPB/CNPq)

Profa. Dra. Livia Suassuna (UFPE)

Profa. Dra. Luiza Helena Oliveira da Silva (UFT)

Profa. Dra. Maria Auxiliadora Ferreira Lima (UFPI)

Profa. Dra. Maria da Glória di Fanti (PUCRS)

Profa. Dra. Mariza Angélica Paiva Brito (UNILAB)

Profa. Dra. Mercedes Fátima de Canha Crescitelli (PUCSP)

Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante (UFC/CNPq)

Profa. Dra. Rivaldo Capistrano de Souza Júnior (UFES)

Profa. Dra. Rosângela Hammes de Oliveira (UFSC/CNPq)

Prof. Dr. Sandro Luis da Silva (UNIFESP)

Prof. Dr. Valdinar Custódio Filho (UECE)

Profa. Dra. Zilda Gaspar de Oliveira Aquino (USP)

SUMÁRIO

DOSSIÊ LITERATURA E OUTROS SABERES

Apresentação.....	7
Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI)	
Alice Atsuko Matsuda (UTFPR)	
Paula Fabrísia Fontinele de Sá (LLER/UESPI)	
1. A ideia visível da árvore em três pensamentos, usos e épocas.....	10
Giovani Roberto Gomes da Silva (UERJ)	
2. Algumas considerações sobre o humano e o animal em Clarice Lispector pela perspectiva de Jacques Derrida.....	21
Talita de Barcelos Ramos (FURG)	
3. O rei Lear e o pessimismo schopenhaueriano: uma abordagem metafísica acerca da miséria da vida.....	33
Mônica Saldanha Dalcol (UFSM)	
Anselmo Peres Alós (UFSM)	
4. Ecos do sublime em “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa.....	46
Fabício Lemos da Costa (UFPA)	
Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (UFPA)	
5. Poder e sexualidade da infância à ressurreição do João Imaculado.....	57
André Luis Mitidieri (UESC)	
Donato José do Prado Neto (UESC)	
6. Tus ojos en la literatura: articulando língua e literatura espanhola sob o olhar da complexidade.....	72
Priscila Penna Ferreira Coelho (PUC/SP)	
7. Reiluminando a arte literária de Tercília Nunes Lobo: um estudo de sua contribuição no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro.....	88
Guilherme Barp (UCS)	
Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)	
8. Paradigmas revisitados em Mika, de Elsa Osorio.....	104
Juciano Rocha (UFGD)	
Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)	

9.	Marcas da escrita de autoria feminina entre os séculos XIX e XXI: uma análise comparativa.....	118
	Lívia Maria Rosa Soares (UERN/IFMA)	
	Vilmária Chaves Nogueira (UERN)	
	Ismael Arruda Nazário da Silva (UERN)	
10.	As várias faces de Dorian Gray	131
	Juliana Prestes de Oliveira (UFSM)	
	Amanda L. Jacobsen de Oliveira (UFSM)	
	Anselmo Peres Alós (UFSM)	
11.	Autoderterminação e destino: aproximações entre Édipo Rei, de Sófocles, e O Natimorto: um musical silencioso, de Lourenço Mutarelli.....	143
	Manuela Souza Machado (UFSM)	
	Vera Lucia Lenz Vianna (UFSM)	
12.	Configuração genológica: uma abordagem do texto/discurso literário.....	158
	Hugo Lenes Menezes (IFPI)	
13.	Em busca da Iara: as várias vozes em um poema de Eucanaã Ferraz.....	163
	José Helder Pinheiro Alves (UFCG)	
14.	Literatura infantil e o gênero fábula: confluências	175
	Clarissa Rosas (UFPB)	
15.	O Irmão Alemão, de Chico Buarque: autobiografia, metaficção historiográfica e intertextualidade.....	190
	Marinês Andrea Kunz (FEEVALE)	
	Rachel Carlesso (FEEVALE)	
16.	“Tu mihi sola places”: sobre um caso de alusão.....	202
	Guilherme Horst Duque (UNICAMP)	
17.	Do territorial ao epíteto: transfigurações e identidade na obra <i>Jerusalém</i>, de Mia Couto.....	213
	Keiliane da Silva Araújo Carvalho (UESPI)	
	Emanoel Cesar Pires de Assis (UEMA)	
18.	Narrativas fabricantes da piauiensidade: imagens do sertão e do sertanejo na Literatura Piauiense.....	229
	José Luís de Oliveira e Silva (IFPI)	

APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ LITERATURA E OUTROS SABERES

Este número de Letras em Revista (2019/2) expõe a temática “Literatura e outros saberes”, reunindo textos produzidos por pesquisadores de muitas universidades brasileiras. O leitor encontrará 18 (dezoito) artigos distribuídos em seis eixos: “Literatura e Filosofia”, “Literatura e Gênero”, “Literatura e Semioses”, “Literatura e Infância”, “Literatura, história e intertextualidade” e “Literatura e Identidade”.

O primeiro texto, intitulado *A ideia visível da árvore em três pensamentos, usos e épocas*, foi produzido por Giovani Roberto Gomes da Silva (UERJ). Neste artigo, o autor visita obras de Santo Agostinho, Padre Antônio Vieira e Friedrich Nietzsche. Em seguida, compara-as sob o viés metafórico da ideia visível da árvore. Com essa investigação, o estudioso apresenta indícios da retórica clássica e de algumas de suas readaptações desde a antiguidade até o pensamento contemporâneo.

O segundo texto, *Algumas considerações sobre o humano e o animal em Clarice Lispector pela perspectiva de Jacques Derrida*, de Talita de Barcelos Ramos (FURG), apresenta uma análise das obras *A paixão segundo G.H* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, da escritora Clarice Lispector. Nesse estudo, a autora aborda a temática da relação humano e animal a partir da teoria de Jacques Derrida.

No terceiro texto, encontramos, da mesma forma que os anteriores, um estudo voltado para as relações entre literatura e filosofia. Em *O rei Lear e o pessimismo schopenhaueriano: uma abordagem metafísica acerca da miséria da vida*, de Mônica Saldanha Dalcol (UFSC) e Anselmo Peres Alós (UFSC), a partir da filosofia de Schopenhauer, os autores analisam a trama *O rei Lear* considerando, em especial, as misérias típicas da velhice.

Em *Ecos do sublime em “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa*, Fabrício Lemos da Costa (UFPA) e Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (UFPA) abordam elementos como o trágico e a dúvida na literatura, ao mesmo tempo em que refletem sobre o sublime enquanto categoria estética filosófica.

O quinto texto é *Poder e sexualidade da infância à ressurreição do João Imaculado*. Neste artigo, André Luis Mitidieri (UESC) e Donato José do Prado Neto (UESC) fazem um estudo da obra *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll, a partir das concepções de poder, moral e sexualidade estudadas por Michel Foucault. Os autores apresentam uma revisão bibliográfica do assunto, assim como permitem o aprofundamento das discussões sobre a disciplina dos corpos, dos desejos e das subjetividades.

A sessão de “Literatura e Filosofia” finaliza com *Tus ojos en la literatura: articulando língua e literatura espanhola sob o olhar da complexidade*, de Priscila Penna Ferreira Coelho (PUC/SP). Trata-se dos resultados de uma pesquisa sobre língua e literatura espanhola em que alunas do último ano de Letras/Espanhol da PUC/SP “reescreveram e ressignificaram” duas obras da Literatura hispano: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda, e *La Gitanilla*, de Cervantes. Este trabalho visa mostrar, sobretudo, como os textos literários podem ser usados como recursos de aprendizagem do espanhol como língua estrangeira.

O sétimo artigo inicia o eixo “Literatura e Gênero”. *Reiluminando a arte literária de Tercília Nunes Lobo: um estudo de sua contribuição no “Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro”*, de Guilherme Barp (UCS) e Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS), apresenta um estudo da produção lírica de Tercília Nunes Lobo, investigando as influências românticas e parnasianas presentes na obra desta autora.

Em seguida, o leitor encontrará *Paradigmas revisitados em “Mika”*, de Elsa Osorio. Neste artigo, Juciano Rocha (UFGD) e Alexandra Santos Pinheiro (UFGD) analisam o diálogo entre literatura e história na obra *Mika*, a partir da teoria feminista. Os autores discutem as relações identitárias entre homens e mulheres, assim como a construção de uma personalidade em uma narrativa histórica.

O nono texto intitula-se *Marcas da escrita de autoria feminina entre os séculos XIX e XXI: uma análise comparativa*. Os autores Lívia Maria Rosa Soares (UERN/IFMA), Vilmária Chaves Nogueira (UERN) e Ismael Arruda Nazário da Silva (UERN) estudam a representação de gênero em contos de diferentes séculos, a saber, do século XIX, *A Caolha*, de Júlia Lopes de Almeida, do século XX, *Boa noite, Maria*, de Lygia Fagundes Telles e, do século XXI, *Aos sessenta e quatro*, de Cíntia Moscovich. Os autores avaliam, sobretudo, os estereótipos femininos legitimados ao longo dos anos, explicando essas representações em meio às mudanças do mundo pós-moderno.

A terceira parte desta revista dedica-se aos estudos que contemplam “Literatura e Semioses”. Em *As várias faces de Dorian Gray*, Juliana Prestes de Oliveira (UFSM), Amanda L. Jacobsen de Oliveira (UFSM) e Anselmo Peres Alós (UFSM) comparam a relação literatura e pintura em *O retrato de Dorian Gray*, do escritor Oscar Wilde. Para os autores, Wilde coloca no mesmo nível de importância essas duas formas artísticas e apresenta suas diferenças mostrando, em particular, os ideais estéticos presentes na sociedade.

O texto *Autoderterminação e destino: aproximações entre “Édipo Rei”, de Sófocles, e “O Natimorto: um musical silencioso”*, de Lourenço Mutarelli, escrito por Manuela Souza Machado (UFSM) e Vera Lucia Lenz Vianna (UFSM), traça paralelos entre as obras apresentadas no título. As estudiosas discorrem sobre a obra de Mutarelli recuperando o paradigma existencial presente na obra de Sófocles; dessa forma, contribuem para os estudos modernos em torno da exploração do Eu.

A sessão anterior é finalizada com *Configuração genológica: uma abordagem do texto/discurso literário*, de Hugo Lenes Menezes (IFPI). O autor faz um estudo sobre o romance-folhetim, mostrando a dimensão da linguagem inserida em um texto/discurso.

O eixo “Literatura e Infância” traz dois artigos. *Em busca da Iara: as várias vozes em um poema de Eucanaã Ferraz*, de José Helder Pinheiro Alves (UFCG), e *Literatura infantil e o gênero fábula: confluências*, de Clarissa Rosas (UFPB). O primeiro analisa o livro de literatura para crianças *Poemas de Iara*, apontan-

do as marcas literárias significativas de um autor que recupera uma lenda de domínio popular e a recria em um livro-poema. Alves aborda ainda como a obra em estudo pode ser trabalhada no contexto escolar, a fim de estimular a imaginação e a percepção dos leitores. Já o segundo artigo faz uma investigação da fábula enquanto gênero literário ao longo da História literária. A autora percebe as mudanças ocorridas, como de verso para prosa, e propõe explicações sobre as transformações desse gênero.

O leitor entrará em contato, neste número da revista, também com discussões que perpassam Literatura, história e intertextualidade. “O Irmão Alemão”, de Chico Buarque: *autobiografia, metaficção historiográfica e intertextualidade*, de Marinês Andrea Kunz (FEEVALE) e Rachel Carlesso (FEEVALE), é um estudo que examina os recursos literários usados por Buarque em sua obra, em especial, os diálogos com outros textos.

“*Tu mihi sola places*”: *sobre um caso de alusão*, de Guilherme Horst Duque (UNICAMP), também explora a mesma temática de intertextualidade na literatura. Duque investiga a alusão apontada por Adrian Hollis e Allison Sharrock em *Ars Amatoria*, de Ovídio. Para Duque, a obra está em constante tensão e diálogo com a tradição que a precede, dessa forma, o autor se interessa também pelos efeitos que essa alusão pode produzir na obra ovidiana, caso o leitor conheça algumas premissas clássicas.

No sexto e último eixo deste número da Revista em Letras temos dois trabalhos de “Literatura e Identidade”. O primeiro é *Do territorial ao epíteto: transfigurações e identidade na obra “Jesusalém”, de Mia Couto*, de Keiliane da Silva Araújo Carvalho (UESPI) e Emanuel Cesar Pires de Assis (UEMA). Carvalho e Assis mergulham na memória do povo africano e, a partir de Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Homi Bhabha entre outros, discutem, na obra *Jerusalém*, as formações e afirmações das identidades dos personagens. Esse tipo de discussão é sempre urgente, pois permite ao leitor refletir sobre como a relação colonizador x colonizado é capaz de apagar a identidade de um povo.

Este número fecha com o artigo de José Luís de Oliveira e Silva (IFPI) intitulado *Narrativas fabricantes da piauiensidade: imagens do sertão e do sertanejo na Literatura Piauiense*. O autor analisa discursos identitários no Piauí, por meio da figura do sertanejo na Literatura Piauiense. Para Silva, esse tipo de investigação visa compreender como discursos estereótipos de “piauiensidade” se atualizam na cultura local.

Em suma, “Literatura e outros saberes” revela-se um dossiê oportuno e instigante, uma vez que possibilita ao leitor vários horizontes de trabalho com a Literatura. Agradecemos a competência dos autores dos textos que debateram obras literárias com clareza, teoria e argumentos sólidos a partir de perspectivas modernas, em movimento e de muitas faces.

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI)

Profa. Dra. Alice Atsuko Matsuda (UTFPR)

Profa. Dra. Paula Fabrícia Fontinele de Sá (LLER/UESPI)

A IDÉIA VISÍVEL DA ÁRVORE EM TRÊS PENSAMENTOS, USOS E ÉPOCAS

THE TREE'S VISIBLE IDEA IN THREE THOUGHTS, USES AND TIMES

Giovani Roberto Gomes da Silva
UERJ

RESUMO: Considerando a divergência entre formulações que postulam relação horizontal com a transcendência e as que buscam tal relação de forma vertical, o presente artigo visita obras de Santo Agostinho, Padre Antônio Vieira e Friedrich Nietzsche, enquanto utilizam a mesma imagem metafórica, a idéia visível da árvore, ponto de interseção retórico entre seus pensamentos. O artigo compara imagens nas obras a fim de trazer à tona indícios da retórica clássica, e de algumas de suas readaptações desde a antiguidade até o pensamento contemporâneo.

Palavras-chave: Filosofia, Religião, Retórica.

ABSTRACT: *Considering the difference between formulations that postulate horizontal relationship with transcendence and those who seeks it vertically, this article visit works of St. Augustine, Father Antonio Vieira and Friedrich Nietzsche, while using the same metaphorical image, the visible idea of the tree, rhetorical point of intersection between their thoughts. The article compares images that work in order to bring to light evidences of classical rhetoric, and some of its usages from ancient times to contemporary thought.*

Keywords: *Philosophy, Religion, Rhetoric.*

INTRODUÇÃO

“Todo lugar é teatro para a retórica”.
Verney

Segundo Heinrich Lausberg (1982), o *topos* (lugar comum) é uma forma retórica que pode ser preenchida com conteúdos diversos, de acordo com aquilo que o autor pretende em seu caso específico. Tratamos aqui da imagem da árvore exercendo o papel de *topos* em três momentos distintos, em que a chamamos idéia visível, de acordo com o pensamento de Aristóteles (2001) de que as imagens devem ser definidas como figuração sensível produzida racionalmente como um entimema.

Pode-se dizer que a contemporaneidade tem vivido o apogeu da imagem, que assumiu grande importância à medida que a cultura de massa exige uma comunicação mais veloz e de mais fácil com-

preensão que a própria escrita, em que muitas vezes são repaginados os antigos usos da imagem, ao mesmo tempo em que novas e distintas maneiras vão surgindo para sua manipulação. Um bom exemplo é o fato de que até mesmo a idéia visível da árvore, tema central deste artigo, tem sua importância epistemológica repensada por teorias como a do rizoma de Deleuze e Guattari (1995).

O presente artigo visita textos de Santo Agostinho, Antônio Vieira e Friedrich Nietzsche, buscando compreender a adequação de cada um deles a um mesmo *topos* retórico, a idéia visível da árvore, em diferentes épocas, a conceitos metafísicos e epistemológicos similares, porém modificados pelos séculos ou completamente divergentes. Por outro lado, procura pontos de contato entre os textos, evidenciando que, com o uso do mesmo *topos*, as alegorias podem preencher a mesma imagem com outros significados a fim de ilustrar pensamentos distintos, ou até mesmo opostos.

A investigação fará um breve levantamento do uso que cada autor faz da idéia visível da árvore, de acordo com os pensamentos que as obras selecionadas procuram explorar. Em seguida identificará abordagens distintas para temas em comum. Por fim, na última parte, o artigo analisará os usos investigados, indicando pontos de contato com o *topos* estudado ou variações do mesmo, da maneira que tem sido usado na contemporaneidade.

RETÓRICA EM TRÊS TEMPOS

A retórica é uma técnica, isto é, uma ‘arte’ no sentido clássico da palavra: arte da persuasão, conjunto de regras, de receitas, cuja realização permite convencer o ouvinte do discurso (e, mais tarde, o leitor da obra), mesmo se aquilo que se pretende inculcar for ‘falso’.

Roland Barthes

A retórica é a arte do falar eficaz, como bem explica Aristóteles (2011, 3.1.1403b) ao dizer que “não basta conhecer o que devemos dizer, é preciso que o digamos quando convém”. E dentro da retórica são estudados os lugares comuns (*topoi*), ferramenta retórica clássica que associa idéias para que se possa facilitar a compreensão dos ouvintes.

Lausberg (1982) explica os *topoi* como fontes na base de um raciocínio. O *topos* é uma forma, que (como um recipiente ora com água, ora com vinho; em cada caso com função diferente) pode ser enchida com um conteúdo atual e pretendido em cada caso. Dessa forma, entendemos o uso de uma mesma imagem como um *topos*, um lugar comum dentro do qual os conceitos dos autores são depositados para facilitar a compreensão de suas teorias.

Lugares comuns são ferramentas usadas no discurso, e pode parecer incoerente que uma imagem seja entendida dessa forma. Na verdade a construção de metáforas imagéticas é comum desde os autores clássicos, e a eficiência na descrição de imagens sempre foi encorajada, procedimento que pode fazer parte da elocução ou constituir etapa da invenção do discurso eficaz. Para Aristóteles (2001, p.114) “o entendimento deve relacionar-se com os objetos entendíveis do mesmo modo que a faculdade perceptiva se relaciona com os sensíveis”, já Quintiliano (s.d., 2, 15, 6) faz uma advertência quanto ao poder de sua eloquência: “Por fim, a própria visão mesmo sem voz, pela qual surge a recordação dos méritos de alguém ou a face de alguém a suscitar pena ou a beleza de uma forma, determina

uma opinião”.

Platão, o filósofo da razão, que muito influenciou o pensamento de Agostinho, tão a sério levava as imagens que, em sua alegoria da caverna, o simples vislumbrar do mundo das idéias era capaz de cegar os homens: “E, quando tiver chegado à luz, poderá, com os olhos ofuscados pelo seu brilho, distinguir uma só das coisas que ora denominamos verdadeiras? Glauco — Não o conseguirá, pelo menos de Início” (MARCONDES, 2000, p. 41).

João Adolfo Hansen (2006b) nos traz a informação de que o preceptista e jesuíta Antônio Possevino, baseando-se nos versos 180-182 da *Arte Poética* de Horácio, sustenta a idéia de que assim como o pincel imita os *topoi* narrativos [...], também a pena deve imitar o pincel. Era proveniente da antiguidade clássica a importância de que a escrita criasse imagens; como se observa no seguinte trecho: “As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha” (HORÁCIO, 2014, p. 60).

CONFISSÕES

Uma das principais obras de Agostinho, *Confissões* traz vias de pensamento que irão perdurar desde sua criação, entre 397 e 398 D.C até os dias atuais. Nos livros I a IX *Confissões* narra questionamentos relativos à infância do autor e enfim o caminho percorrido desde sua juventude pecaminosa até a escolha do cristianismo católico (em detrimento do maniqueísmo) e sua conversão e batismo, na forma de uma autobiografia. O livro X expõe a situação atual de Agostinho, com considerações sobre a própria obra e os últimos três livros comentam o capítulo inicial do Gênesis bíblico, discutindo assuntos como o tempo e a trindade divina.

Determinados temas discutidos nas *Confissões* de Agostinho são importantes para o presente trabalho, por estarem representados na imagem da árvore, enquanto exerce o papel de *topos*. Por ser um discurso teológico, a compreensão racional da divindade está no centro da obra: então é importante analisar a busca do filósofo cristão Agostinho por Deus, a qual se conclui através do conhecimento.

Outro ponto importante das *Confissões* é a natureza e finalidade da vida humana, o que é abordado quando o autor comenta no livro I que “jazia à beira de um abismo de corrupção”, quando dá a entender que sua má natureza era visível já na infância. Com relação à finalidade da vida, a questão gira em torno de um conflito que percorre toda a obra: imperfeição humana *versus* piedade divina.

No objeto dessa busca encontramos outro tema importante nas confissões, e que será abordado neste trabalho: o discurso cristão de Agostinho culmina em sua conversão, que diferentemente do que ele esperava, não estava no mundo exterior e sim dentro dele mesmo. Sua descoberta diz respeito à essência da divindade, é a tomada de consciência de que uma parte de Deus dentro dele estava separada da origem. Em suas palavras:

Eis que habitáveis dentro de mim, e eu lá fora a procurar-vos! Disforme, lançava-me sobre estas formosuras que criastes. Estáveis comigo, e eu não estava convosco! Retinha-me longe de vós aquilo que não existiria se não existisse em vós (AGOSTINHO, 2013, p.240).

Em síntese, a negação da natureza humana pecaminosa e ao mesmo tempo a aceitação do divino é a solução apresentada para os males do homem.

O último ponto a ser observado trata do erro, o que na visão de Agostinho é o pecado, que está vinculado ao mal. O mal em *Confissões* não tem essência, sendo propriamente a ausência do bem.

A ÁRVORE DO INTERDITO

A idéia visível da árvore está presente em uma alegoria¹ que é fundamental nas reflexões de Agostinho a respeito de sua adolescência, de quando, aparentemente sem ter motivos, furtou junto a outros jovens uma pereira carregada de frutos.

Nas imediações de nossa vinha, havia uma pereira carregada de frutos, que nem pelo aspecto, nem pelo sabor tinham algo de tentador. Alta noite – pois até então ficaríamos jogando nas eiras, de acordo com nosso mau costume – dirigimo-nos ao local, eu e alguns jovens malvados, com o fim de sacudi-la e colher-lhe os frutos. E levamos grande quantidade deles, não para saboreá-los, mas para jogá-los aos porcos, embora comêssemos alguns; nosso deleite era fazer o que nos agradava justamente pelo fato de ser coisa proibida (Id. Ibid., p. 52).

É comum em *confissões* o emprego de ferramentas retóricas pelo autor, professor que era da matéria, e seu uso como instrumento teológico e literário. Sua busca na filosofia pela solução de conflitos teológicos cristãos é engenho retórico, fator intensificado quando ao mesmo tempo constrói conceitos cristãos e repudia o maniqueísmo, de acordo com nuances da jornada intimista que a obra procura expressar.

Por ser uma obra em primeira pessoa, o centro da narrativa é sempre o autor, mas, quando a narrativa de seu pecado maior da juventude envolve a figura da árvore, Agostinho faz lembrar os usos que normalmente se fazem de tal imagem. A questão de que os frutos motivam toda a ação traz consigo a imagem da árvore do bem e do mal bíblica, pois sobre eles está o signo da interdição. O jovem e seus amigos intentam contra ela justamente por este motivo, porque se regozijam no pecar. Para Agostinho o homem é naturalmente falho, imperfeito. Para ele todo homem tem uma propensão imoderada para os bens inferiores (AGOSTINHO, 2013, p. 53), ou seja, é da natureza humana o mal. Antes de narrar o furto, comenta: “o mal brotava de minha substância” (Id. Ibid., p. 51).

É justamente esse excesso de maldade que induz o jovem ao pecado. O erro é voluntário, dá prazer por compartilhar na essência a natureza do pecador. O texto explica: “É assim que a alma peca, quando se aparta e busca fora de vós o que não pode encontrar puro e transparente, a não ser regres-

¹ “A metáfora substitui um termo, enquanto que a alegoria substitui todo o texto ou parte considerável dele. Beda divide a alegoria em duas, a saber: *allegoria in verbis* (alegoria verbal) e *allegoria in factis* (alegoria factual). A primeira dá-se por analogia de atribuição entre as características dos termos próprio e figurado. A alegoria factual cria-se a partir da analogia de proporção entre acontecimentos, cujas semelhanças permitem supor que um fato predeterminou alegoricamente o outro; os elementos se correlacionam na simetria que se estabelece desse modo: A está para B, assim como C está para D. Esse tipo de alegoria era comum na Idade Média, ao afirmar-se que, nos Testamentos Bíblicos, o Novo era glosa Antigo” (Cf. HANSEN, 2006a apud CARVALHO, 2006, p.63).

sando a vós de novo (Id. Ibid., p. 55). Esse pecado é cometido também contra a árvore: os jovens a sacodem, investem fisicamente contra a interdição que seus frutos representam, roubam de Deus a pureza de seus frutos para dá-los aos porcos”.

O texto dá a solução para a questão antes mesmo das reflexões do autor sobre alguns aspectos do furto. Ele esclarece pontos importantes da natureza humana:

O ouro, a prata, os corpos belos e todas as coisas são dotadas de um certo atrativo. [...] Por todos estes motivos e outros semelhantes comete-se o pecado, porque pela propensão imoderada para os bens inferiores, embora sejam bons, se abandonam outros melhores e mais elevados, ou seja, a Vós meu Deus, a vossa verdade e a vossa lei (Id Ibid., p. 52).

Naquele ponto de sua vida, o autor estava preenchido pelo mal, mas, à medida que foi procurando bens superiores, o que entende como aproximar-se de Deus, chegou ao ponto em que estava menos propenso ao mal, o ponto da conversão. Os dois comportamentos, o de roubar e o de não roubar, estão dentro dele, é uma questão de opção consciente voltar-se para os bens mais elevados. A indicação paradoxal é a de que o furto das pêras é indício da busca dos jovens por Deus, ainda que de forma inconsciente.

O SERMÃO DA SEXAGÉSIMA

Passou-se cerca de um milênio desde as *Confissões* até que Antônio Vieira escrevesse o “Sermão da Sexagésima”, obra que analisaremos a fim de construir um paralelo que tem foco na elaboração do discurso e está intimamente conectado com os paradigmas retóricos apontados no presente trabalho. O padre jesuíta fora professor de retórica em Olinda, e cedo começou a pregar pública e oficialmente nas ocasiões mais importantes da vida dessa cidade e da colônia brasileira. Como se sabe, o século XVII ibérico cristalizou o pensamento medieval e religioso, e nesse contexto a imagem tinha papel fundamental. A oratória religiosa era uma das principais ferramentas dos jesuítas, o que foi intensificado pelo concílio de Trento, que estabeleceu a Bíblia como única fonte da verdade divina e os padres como seus intérpretes, como rememora MENDES (1989, p.89): “Para são Paulo, e segundo a interpretação reformadora do século XVI, o pregador [...] encontra-se colocado entre o céu e a terra como embaixador de Cristo (II Cor. V, 20); é sobretudo o que prega oralmente a palavra”. E Hansen:

Em 17 de junho de 1546, [o Concílio de Trento] publicou o “decreto *Super lectione et praedicatione*, prescrevendo que a transmissão da Escritura e da tradição seria feita pela palavra oral divulgada no púlpito por pregadores inspirados pelo Espírito Santo.” (HANSEN, 2006b, p. 147)

O sermão em questão foi pregado diante de oradores dominicanos, e com a finalidade de admoestar esses religiosos, Vieira procura construir a imagem do sermão ideal, tema caríssimo à igreja seiscentista, que autorizara somente os padres como intercessores entre a Bíblia e o povo, o que ampliava a importância dos assuntos intimamente ligados ao ofício do pregador. A esse respeito,

cabe citar Margarida Mendes: “Para Vieira, a pregação persuasiva era de outra ordem: profundamente racional, confiada na iluminação da graça, sim, mas sem nunca prescindir de uma enorme confiança no poder do logos e da codificação retórica”. (Id, 2008, p.270)

A principal alegoria do “Sermão da Sexagésima” é justamente a meticulosa construção da imagem da árvore, preenchida com conceitos parenéticos, estratégia argumentativa direcionada ao convencimento de seus interlocutores.

Serão considerados alguns aspectos da alegoria de Vieira para análise, baseados no “como hão de ser” dos sermões, visto que o caráter de seu discurso está relacionado com a eficiência na enunciação em detrimento do ornamento excessivo. Segundo MENDES (1989, p.161), os sermões sempre eram edificados sobre um sistema prévio de *loci argumentorum*, trabalhados a partir de uma “máquina textual que era então propriedade coletiva dos oradores e dos escritores em geral”, e talvez a simetria e adequação da imagem da árvore à alegoria seja indício desse fator, já que o uso da árvore como lugar comum retórico é uma imagem tradicional e consagrada como metáfora não só pela própria Bíblia, mas também pela tradição católica através dos séculos.

A ÁRVORE DA RETÓRICA SACRA

Vieira inicia o processo elencando as partes de uma árvore, anunciando em seguida que dessa forma o sermão deve ser. As partes compõem um corpo unitário e compartilham o mesmo objetivo: os frutos, que aqui representam o entendimento por parte dos ouvintes.

A base para a sustentação dessa árvore é sua raiz, o evangelho sólido e imutável, e o pregador constitui o meio através do qual se verbaliza a mensagem proveniente de Deus. Trata-se de provar o sermão com a Escritura: “Um só tronco e esse não levantado no ar, senão fundado nas raízes do Evangelho: *Seminare semen*” (VIEIRA, 1959, v.1, p.23).

Os elementos de sustentação dessa árvore são três e não por acaso os mesmos três elementos retóricos da enunciação: argumentos sobre o mesmo assunto (tronco), a forma com que o discurso é feito (ramos) e as palavras que o compõem (folhas). Complementa então o sermão com dois elementos que visariam conter vaidades provocadas por engenhos humanos: repreensão e sentenças. OLIVEIRA (2008, p.40) observa que: “a crítica vieiriana aos ‘cultos modos’ centrava-se na recusa de uma palavra de destinação meramente humana, para deleite do auditório, em prol de uma linguagem fundada na verdade e no seu garante sobrenatural”. Essa afirmação pode esclarecer o acréscimo de determinadas contenções ao aparato retórico representado.

A estrutura lógica de um sermão convencional é unidirecional, mas Vieira opera uma inversão eficaz quando o arremate vem dizer aquilo que o sermão não é: que suas partes não substituem o todo e sozinhas não produzirão fruto. Conclui-se que o sermão imperfeito, falho, é desproporcional. Tal proporção somente é alcançada quando opera na palavra a ação espiritual. Segundo Hansen:

O pensamento de Vieira é essencialmente metafórico, pois sua nomenclatura é motivada. Como Santo Agostinho, crê na doutrina que afirma serem os sons da fala não propriamente a palavra, mas sua voz, *vox verbi*: a palavra verdadeira é espiritual.

(HANSEN, 1978, p. 173).

Por esse motivo a imagem do sermão ideal pode ser chamada “árvore da vida” e objeto de comparação com os seres humanos, onde o espírito deve ordenar o corpo. Longe de representar interdição, o espírito do sermão é meta a ser atingida, a oratória quando sacra deve tornar-se mais que mera palavra. A resposta de Vieira para a desproporção é a busca do espírito, que diminui as individualidades para o funcionamento adequado do todo.

ASSIM FALOU ZARATUSTRA

Analisemos agora uma obra bem diferente das últimas, e que tem gerado polêmica até mesmo quando se postula que ela faz uso da retórica, trata-se de *Assim Falou Zaratustra*, escrito pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Composta entre 1883 e 1885, essa obra também representa vias de pensamento que perduram até a contemporaneidade, mas longe de propor um casamento entre pensamentos religiosos e filosóficos, Nietzsche produz um texto poético-filosófico na qual estão em primeiro plano as peregrinações de um Zaratustra que é personagem conceitual,² usado para dramatizar situações que possuem como pano de fundo as teorias da filosofia nietzscheana.

O discurso de Zaratustra gira em torno do saber, que, quando móvel, torna-se em vontade de poder, uma força bipolar que pode girar na direção do último homem ou então do além-homem, que seria meta da existência humana. O além-homem é uma posição ideal, mas a busca por essa posição e o trajeto percorrido, as experiências que chegam nesse trajeto, corroborados pela consciência da posição que deseja alcançar constituem a finalidade da vida humana, expressa pelo termo “tábua de valores”: “Uma tábua de valores se acha suspensa sobre cada povo. Olha, é a tábua de suas superações; olha, é a voz de sua vontade de poder” (NIETZSCHE, 2011, p.52).

Seguindo a sugestão de uma força bipolar, pode-se entender que o caminhar na direção oposta à do além-homem é erro. Essa busca por si mesmo, por seus próprios impulsos humanos, é o que caracteriza o último homem.

Ai de nós! Aproxima-se o tempo em que o homem já não dará à luz nenhuma estrela. Ai de nós! Aproxima-se o tempo do homem mais desprezível, que já não sabe desprezar a si mesmo.
Vede! Eu vos mostro o último homem (Id. Ibid., p.18).

Outra observação pertinente é a de que a única força que pode interferir na busca pelo Super-homem é sua natureza. Tal busca exige que se exclua a divindade, os valores: “é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante” (Idem).

Dessa forma o objetivo da vida humana oscila entre a demanda proposta por Zaratustra e o conformismo com o vácuo causado pela ausência de divindade, dicotomia representada por um raio que pode trazer iluminação ou ostracismo, como explica Héber-Suffrin:

² “Na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual. Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes da enunciação. Quem é Eu? É sempre uma terceira pessoa. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p.87)

Os ouvintes de Zaratustra são igualmente capazes do pior: se não avançarem em direção ao super-homem, criador de valores novos, correm sérios riscos de orientar-se para o homem sem valor, “o mais desprezível dos homens” (HÉBER-SUFFRIN, 1991, p. 86).

A ÁRVORE-HOMEM

Trataremos do capítulo “Da árvore na montanha”, um dos discursos de Zaratustra. A árvore a que se refere o título está dentro de uma alegoria maior, que trata da existência e do relacionamento do homem com o meio. Zaratustra então faz da árvore em questão uma alegoria do homem. Em suas palavras:

Com o homem sucede o mesmo que com a árvore. Quanto mais quer alcançar as alturas e a claridade, tanto mais suas raízes se inclinam para a terra, para baixo, penetram na escuridão, na profundidade – no mal (NIETZSCHE, 2011, p. 42).

Temos então o estabelecimento da bipolaridade na imagem. Ao mesmo tempo que o homem caminha para o bem, para a elevação, as raízes que representam sua natureza o levam para baixo, para o mal. Temos o bem e o mal do homem aqui representados, mas com uma dinâmica diferente porque, ao mesmo tempo em que o homem se eleva, aprofunda-se em sua natureza.

Curioso observar que, pouco antes do trecho acima, logo que começa o discurso, Zaratustra diz: “se eu quisesse balançar essa árvore com as duas mãos, não conseguiria. Mas o vento, que nós não vemos, pode atormentá-la e dobrá-la quando quiser. É por mãos invisíveis que somos atormentados e dobrados da pior maneira” (NIETZSCHE, 2001, p.42). Eis uma demonstração de que se há algo invisível e capaz de interferir na trajetória da árvore isso é simplesmente a força da natureza (que na alegoria é representada pelo vento). Um destaque à ausência de outras forças, uma equação que simplesmente elimina a existência de uma força consciente exterior. Quando o jovem da alegoria observa que “o gelo da solidão o faz tremer”, temos um indício da inexistência de qualquer força consciente interior além da própria vontade do homem.

E essa vontade do homem pode levá-lo em duas direções. A descrição da árvore contém essa informação, primeiro indicando sua posição como resultado positivo, acima das demais criaturas: Essa árvore está sozinha aqui na montanha; cresceu muito acima dos homens e dos animais. Mas existe o caminho do erro, que está na essência do homem, como bem observa o jovem. A árvore não pode ser sacudida por Zaratustra (que seria o “outro”), mas são os próprios sentimentos do jovem que conspiram contra ele (o que está representado pelo raio).

O jovem exclamou com gestos veementes: “Sim, Zaratustra, tu falas a verdade. Eu ansiava pelo meu declínio quando desejava subir às alturas, e tu és o raio pelo qual esperava! Olha: que sou eu ainda, depois que nos apareceste? Foi a inveja de ti que me destruiu!” (NIETZSCHE, 2001, p. 43).

Essa oscilação entre o bem e o mal é dinâmica, o que caracteriza a vontade de poder: se cresce

na direção das alturas, ao mesmo tempo crescem suas raízes. Está sujeita à ação da natureza, que a sacode e a pode derrubar. E também é reflexo da vontade do homem, que, se procura a elevação, vai às nuvens como a árvore, mas ao olhar para trás pode ser vítima de si mesmo como se atingido por um raio.

ANÁLISE E CONCLUSÃO

É na fase da *inventio* retórica que o autor procura lugares comuns para produzir seus argumentos. Nos exemplos analisados temos três árvores bastante distintas, mas tal distinção é resultado somente da idéia que foi inserida dentro do reconhecimento natural que é feito de sua estrutura, vejamos três partes da árvore que se tangenciam nas construções metafóricas dos três autores.

A raiz na construção de Agostinho é ignorada, mas tem papel importante nas outras duas obras, representando em ambos os casos a origem e o fundamento. Vieira fala da raiz como base de sustentação para o objeto de sua elocução (*elocutio*), representação do evangelho no qual todo sermão deve estar unicamente fundamentado. Nietzsche a usa para representar a natureza humana, os instintos, que também são o cerne do homem.

O tronco assume o papel de pilastra nos três autores, é o que sustenta o interdito, o sermão e o homem. É curioso observar que dois deles fazem com que seus personagens sacudam o tronco para simular instabilidade ou ausência dela. O momento em que Agostinho e seus amigos sacodem o tronco da árvore é o momento exato do pecado, já o momento em que Zaratustra procura sacudir o tronco é o contrário: comprova que a causa da queda do jovem não era o profeta, mas o próprio jovem.

Uma terceira característica que é aproveitada pelos atores está relacionada ao crescimento. Em dois deles temos outro lugar comum associado, pois a idéia de crescimento pleno é complementada com frutos pelos autores cristãos, talvez pela conexão direta com árvores da tradição bíblica. Nietzsche não dá frutos à sua árvore, mas valoriza o crescimento por ele mesmo, o que pode ser indicação de um tipo de crescimento que dá retorno à própria árvore e não a algum outro elemento da alegoria ou metáfora. A árvore de Agostinho não se desenvolve durante a construção do lugar comum, mas os frutos de seu crescimento são roubados e dados aos porcos, o que representa o resultado do pecado. Os frutos de Vieira estão relacionados à efetividade do sermão, ou seja, um bom sermão produz frutos. Se seus interlocutores não estavam conseguindo resultados, algo estava errado nas pregações! Quanto a Nietzsche, o crescimento é reflexo de uma aproximação com o além-homem, ainda que se pague o preço da solidão.

Diferenças nos pensamentos dos autores também têm seus reflexos no lugar comum utilizado, algumas vezes a própria escolha da posição onde o conceito se encaixa na imagem acaba revelando diferenças entre os pensamentos.

Os três autores apontam soluções intimamente relacionadas com os pensamentos que procuram adequar. Para Agostinho, o conhecimento de Deus teria evitado o pecado, pois isso o faria perceber que o bem que os frutos lhe trariam são menores do que aqueles que ele teria se deixasse de cometer o furto. Vieira propõe uma árvore equilibrada para que os sermões possam alcançar o objeti-

vo de produzir frutos, o que revela sua preocupação com a estruturação racional do sermão. Nietzsche admoesta o jovem a manter sagrada sua mais alta esperança, o que é um elogio à sua alegoria e ao mesmo tempo um conselho para persistir na busca do além-homem.

O bem e o mal não são assuntos que a árvore de Vieira aborde, mas os pensamentos dos outros dois autores passam por esse tema. Nietzsche somente compreende tais forças quando interiores ao homem, o que está representado no crescimento duplo de sua árvore. Agostinho reflete sobre o bem e o mal como forças universais, mas, já que define o mal como ausência de bem, usa essa teoria para justificar os motivos que o levaram a furtar as peras.

Os três discursos falam sobre falha, o que é central na árvore de Agostinho, pois o furto das pêras é o pecado do passado que leva à própria reflexão sobre o pecado, uma ocasião em que trocou a escolha divina pela imperfeita. O sermão de Vieira aborda a falha de forma severa, anunciando que as partes não são o todo, e uma árvore só pode produzir fruto se estiver completa. A falha na árvore de Nietzsche é quando sua raiz cresce mais que seu comprimento, representação do homem que segue a própria natureza e não almeja as alturas.

O que caracteriza a imagem da árvore, como visto, é a construção de um pensamento sobre uma única fonte de saber: a natureza humana, a Bíblia etc. Tal imagem representa e organiza com eficácia preceitos religiosos e filosóficos através das épocas. Cabe observar que a pós-modernidade tem postulado outras estruturas, como o rizoma de Deleuze e Guattari:

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza. [...] Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32).

Algumas das principais diferenças entre a imagem do rizoma em comparação com a da árvore é a existência de múltiplas raízes e ausência de tronco. O que possivelmente está em destaque no uso da imagem de uma árvore que tenha tronco e raiz seja o fato de que a retórica clássica estava por trás dos três discursos analisados, e todos eles foram produzidos segundo esses preceitos.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2013.

ARISTÓTELES, *Da Alma (De Anima)*. Lisboa: Edições 70. 2001.

_____. *Retórica*. São Paulo: Edipro, 2011.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. V. 1.

_____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo/Campinas: Hedra/Editora Unicamp, 2006a. In: CARVALHO, Marcelle Ventura. *A Alegoria no Sermão da Epifania*. In: *Graphos*: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, v.8, n.1, jan/jul. 2006.

_____. *Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial*. In: Floema: caderno de teoria e história literária, Vitória da Conquista, ano II, n. 2A, p. 111-131, Out. 2006b.

_____. *Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras*. In: Revista Discurso n. 9. Universidade de São Paulo, 1978.

HÉBER-SUFFRIN, Pierre. *O Zaratustra de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1991.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

MENDES, Margarida Vieira. *A Oratória Barroca de Vieira*. Lisboa: Ed. Caminho, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. *Antonio Vieira e as “metafísicas de vento”*. Cadernos do CNLF, Rio de Janeiro, v. XI, n. 13, p. 32-44, 2008.

QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, 2.15.6-9. Tradução de Antônio Fidalgo (Excerto disponível em www.bocc.ubi.pt).

VIEIRA, Antônio. *Sermões* (Tomos I e II). São Paulo: Hedra.(Original publicado em 1669), 2001.

Giovani Roberto Gomes da Silva

Doutorando e Mestre em Letras (UERJ), Licenciado em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde desenvolveu, durante dois anos, projeto de pesquisa sob orientação da Professora Doutora Ana Lúcia Machado Oliveira. Atua em estudos que envolvam literatura seiscentista e retórica clássica, especialmente a sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra.

Enviado em 12/02/2019.

Aceito em 10/04/2019.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O HUMANO E O ANIMAL EM CLARICE LISPECTOR PELA PERSPECTIVA DE JACQUES DERRIDA

SOME CONSIDERATIONS ABOUT THE HUMAN AND THE ANIMAL IN CLARICE LISPECTOR FROM THE PERSPECTIVE OF JACQUES DERRIDA

Talita de Barcelos Ramos
FURG

Resumo: Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise das obras *A paixão segundo G.H.*, e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, da escritora Clarice Lispector. Nosso intuito é realizar um estudo acerca da temática do animal em ambos os textos da autora. Neste estudo pretendemos nos apoiar na teoria de Jacques Derrida em suas obras *O animal que logo sou* e *A besta e o soberano*, além de pontos da obra *De que amanhã*, para observarmos o que postula o autor sobre a relação entre o humano e o animal, buscando conciliar o desenvolvido pelo filósofo com os textos de Clarice Lispector. Nosso intuito é explorar, sobretudo, a desumanização enfrentada por ambas as protagonistas dos romances de Lispector. Logo, formularemos algumas hipóteses acerca de como se configura o convívio entre o humano e o outro definido como animal.

Palavras chave: Clarice Lispector. Animalidade. Jacques Derrida.

Abstract: *This work aims to make an analysis of the works *The passion according to G.H.*, and *A learning or the book of pleasures*, the writer Clarice Lispector. Our intention is to carry out a study on the subject of the animal in both texts of the author. In this study we intend to rely on the theory of Jacques Derrida in his works *The animal that I soon am* and *The beast and the sovereign*, as well as points from the work *Of which tomorrow*, to observe what the author postulates about the relationship between the human and the animal, seeking to reconcile the one developed by the philosopher with the texts of Clarice Lispector. Our intention is to explore, above all, the dehumanization faced by both protagonists of Lispector's novels. Therefore, we will formulate some hypotheses about how the conviviality between the human and the other defined as animal is configured.*

Keywords: *Clarice Lispector. Animality. Jacques Derrida.*

Um dos diversos temas que encontramos na obra de Clarice Lispector é o da animalidade e relação desta com o humano. A autora tinha uma forte atração pelos animais, a tal ponto que em sua obra os animais são vistos como o outro que mesmo não sendo humano possuem os mesmos instin-

tos que os humanos, contudo sem doutrinar seus impulsos, assim seriam mais livres. E Clarice admirava essa liberdade animal. Em *Água viva* o respeito de Clarice pelo outro denominado animal se torna perceptível. A narradora do texto pontua que humanizar os animais é uma ofensa, e por isso é mais coerente nós nos animalizarmos: “Não humanizo bicho porque é uma ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo” (LISPECTOR, 1998a, p.49).

Essa preocupação da autora para com o animal também pode ser vislumbrada em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, e *A paixão segundo G.H.*, obras que utilizaremos para pensarmos a condição animal na obra de Clarice Lispector. Contudo, ressaltamos que o encanto de Clarice pelos animais é constante em quase todos seus escritos. O encantamento de Clarice pelos bichos, como ela geralmente define, é perceptível na crônica intitulada *Bichos*, datada de 13 de março de 1971, neste a autora justifica seu fascínio pelo mundo animal:

Às vezes me arrepio toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Pareço ter certo medo e horror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos mesmos instintos, embora mais livres e mais indomáveis. Um animal jamais substitui uma coisa por outra, jamais sublima como nós somos forçados a fazer (LISPECTOR, 1999, p.332).

Dentre os animais constantes na obra de Clarice Lispector, um dos de maior destaque é a barata de *A paixão segundo G.H.* Na trama do romance é a partir do encontro entre o humano e o animal que se desencadeia a busca identitária e existencial de G.H, que imerge em uma profunda busca de si mesmo, a partir do inesperado encontro com o animal. Logo, ao encontrar a barata G.H conclui: “Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (LISPECTOR, 2009, p.68). O inesperado contato da personagem com o animal provoca um estranhamento, ou seja, G.H reconhece através da barata, a animalidade, isto é, os instintos, que são parte tanto do ser humano quanto dos animais.

Já *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, é narrado em terceira pessoa, e nós enquanto leitores podemos vislumbrar uma série de sentimentos e emoções experienciados por Lóri, através da perspectiva do narrador. Lóri, a protagonista do romance, como a maioria das personagens claricianas anseia por liberdade. E é quando reflete sobre essa liberdade que Lóri imediatamente a relaciona ao animal:

Agora lúcida e calma, Lóri lembrou-se de que lera que os movimentos histéricos de um animal preso tinham como intenção libertar, por meio de um desses movimentos, a coisa ignorada que o estava prendendo – a ignorância do movimento único, exato e libertador era o que tornava um animal histérico: ele apelava para o descontrole – durante o sábio descontrole de Lóri ela tivera para si mesma agora as vantagens libertadoras vindas de sua vida mais primitiva e animal: apelara histericamente para tantos sentimentos contraditórios e violentos que o sentimento libertador terminara desprendendo-a da rede, na sua ignorância animal ela não sabia sequer como, estava cansada do esforço de animal libertado (LISPECTOR, 1998b, p.15).

Lóri aborda o descontrole que toma os animais quando esses se encontram privados de sua liberdade. E esses “movimentos histéricos” dos animais visam a sua libertação. A partir desta perspec-

tiva acerca do animal que Lóri consegue perceber que seu descontrole é semelhante ao sentido pelos animais, pois, eles também tinham como propósito sua libertação. E para tanto ela se volta para os sentimentos contraditórios e violentos, ainda que desconheça que o esforço que fizera já era semelhante aquele da ânsia animal por liberdade.

Jacques Derrida, em *O animal que logo sou*, reflete sobre o que caracterizaria os limites entre o animal, e o humano, respeitando a diferença entre ambos. O filósofo inicia sua exposição teórica fundamentando o conceito de nudez e da consciência de estar nu, postulando que o homem possui pudor diante da nudez, ou seja, se envergonha a se ver nu diante de outro mesmo que esse outro seja um animal (DERRIDA, 2002, p.15). Portanto, de certo modo a nudez seria uma característica típica humana, e estranha aos animais, já que esses se encontram nus sem a menor consciência de sê-lo (DERRIDA, 2002, p.16). De forma que é próprio dos animais estarem nus sem o saber, logo o fato de desconhecerem sua nudez, faz com que não tenham a noção de bem e de mal (DERRIDA, 2002, p. 17).

Além disso, para Derrida os animais não estariam nus, pois eles são nus, uma vez que nenhum animal jamais considerou a hipótese de se vestir, com a exceção do homem. De modo que o vestuário seria próprio do homem (DERRIDA, 2002, p. 17). Segundo o filósofo o animal seria alheio ao pudor ou impudor, porque ser nu para o animal é uma condição, isto é o animal não tem consciência de ser nu:

O animal, portanto, não está nu porque ele é nu. Ele não tem o sentimento de sua nudez. Não há nudez “na natureza”. Existe apenas o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez. Por ele ser nu, sem existir na nudez, o animal não se sente nem se vê nu. Assim, ele não está nu. Ao menos é o que se pensa. Para o homem seria o contrário, e o vestuário responde a uma técnica (DERRIDA 2002, p.17).

Para Derrida o pensamento animal se existisse seria integrante da poesia, como ele postula: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar” (DERRIDA, 2002, p.22). Quando nomeamos um animal, e esse passa a responder por esta nomeação e não mais como apenas um exemplar de determinada espécie, ainda menos de um gênero ou de um reino “animal”, ele tem sua existência completa. Pois, a partir do momento “que ele tem um nome, seu nome já sobrevive a ele” (DERRIDA, 2002, p.26). Salientamos neste aspecto - sobretudo o fato de o animal possuir a capacidade de responder a um chamamento (DERRIDA, 2002, p. 31).

O filósofo explora a Gênese bíblica para construir argumentos acerca desta nomeação dos animais, logo afirma que Deus dá o poder ao homem de nomear os outros viventes, de designá-los, esses animais mais velhos e mais jovens do que eles. Ou seja, esses seres vieram ao mundo antes do homem, mas, são nomeados e designados por ele: “É uma palavra, o animal, é uma denominação que os homens instituíram um nome que eles se deram o direito e a autoridade de dar a outro vivente” (DERRIDA, 2002, p. 48). O homem está depois do animal:

Deus deixa Isch completamente só chamar os outros viventes, dar-lhes nomes em seu nome, a esses animais mais velhos e mais jovens que ele, a esses viventes que vieram

ao mundo antes dele e foram nomeados segundo ele de acordo com o segundo relato. Nos dois casos, no duplo sentido da palavra o homem está depois do animal. Ele o segue. Esse “depois” da sequência da consequência ou da perseguição, não se dá no tempo, não é temporal: ele é a gênese mesmo do tempo (DERRIDA, 2002, p.38).

Como assinalamos anteriormente a nomeação dos animais tem relação com a ideia de morte, pois, o nome sobrevive ao ser “aquele que recebe um nome se sente mortal, justamente porque o nome quereria salvá-lo, chamá-lo e assegurar sua sobrevivência. Ser chamado, escutar-se nomear, receber um nome pela primeira vez, é talvez saber-se mortal e mesmo sentir-se morrer” (DERRIDA, 2002, p.42-43).

Assim, essa pretensa superioridade dos indivíduos em relação ao animal é desfeita, porque os animais vieram antes e estão antes do homem, seguindo a proposta de Derrida. Por quanto o contato de G.H com a barata, salientamos que é por meio deste que a personagem inicia um processo de desumanização: “A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor. Eu abria e fechava a boca para pedir socorro contra a minha primeira desumanização” (LISPECTOR, 2009, p. 73).

Através da descrição feita por G.H podemos depreender que esse processo de desumanização pelo qual ela passa e a faz perder tudo, trata-se da perda da cultura, ou seja, geralmente o homem se julga superior aos animais, por ser “aculturado”. Isto é, inserido numa cultura que o diz o que fazer e como agir. Sem essa cultura como apoio os indivíduos sentem-se à mercê de seus instintos, guiados por impulsos que são associados aos animais. G.H experimenta esse processo de desumanização, ou seja, ela fica mais próxima daquele ser outro que além de ser um ser vivo, possui suas limitações, mas que por sua vez, não são impostas pela cultura societária.

G. H confirma esse seu processo de desumanização quando afirma: “Também a beleza do sal e a beleza das lágrimas eu teria de abandonar. Também isso, pois o que eu estava vendo era ainda anterior ao humano” (LISPECTOR, 2009, p.83). Com a proposição de G.H, podemos refletir a perspectiva derridiana de que o animal veio antes do humano. Além disso, a personagem ressalta que teria que abandonar a beleza das lágrimas, com isso subentende-se tratar-se das emoções humanas.

Ao desumanizar-se, as emoções como a tristeza precisam ser abdicadas. G.H neste processo permite ao leitor entrever um respeito pelo outro, o animal, um respeito à diferença daquele ser outro que, não sendo considerado humano, merece ter suas características específicas respeitadas. G.H propõe que o anterior ao humano é demoníaco, e em seguida, complementa que é divino:

Se a pessoa não estiver comprometida com a esperança, vive o demoníaco. Se a pessoa tiver coragem de largar os sentimentos, descobre ampla vida de um silêncio extremamente ocupado, o mesmo que existe na barata, o mesmo nos astros, o mesmo em si próprio – o demoníaco é *antes* do humano. E se a pessoa vê essa atualidade, ela se queima como se visse o Deus. A vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima (LISPECTOR, 2009, p. 100).

Esse ser simultaneamente demoníaco e divino dos animais, de certo modo atrai G.H que aos poucos vai cedendo, aos seus impulsos. Esse processo provoca em G.H um sentimento de que está

mais próxima da origem das coisas, como se as pudesse sentir: “Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade – o que me era um sofrimento de grande saudade – com a perda da humanidade, eu passava orgiicamente a sentir o gosto da identidade das coisas” (LISPECTOR, 2009, p.102). Assim, conforme G.H se afasta do humano e se aproxima da barata (animal) ela sente como se pudesse experimentar a vida com maior intensidade. G. H destaca que a essência que caracteriza a vida humana é o “livre arbítrio”. Enquanto, para os animais, eles apenas cumprem o seu ciclo vital, pois não fazem escolhas e, portanto, desconhecem a noção de erro:

O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo, sem nunca errar porque eles não escolhem. Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou. Sou dona de minha fatalidade e, se eu decidir não cumpri-la, ficarei fora de minha natureza especificamente viva. Mas se eu cumprir meu núcleo neutro e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo especificamente humana (LISPECTOR, 2009, p. 124).

G.H adentra num processo de busca existencial de si, e a desumanização pela qual ela passa está inter-relacionada com esta busca identitária. É como se G.H precisasse descobrir de que e para que fora criada sua existência, e para isso ela precisa desumanizar-se, entrando em consonante vibração com a existência do mundo:

Mas agora era tarde demais. Eu teria que ser maior que meu medo e teria que ver de que fora feita a minha humanização anterior. Ah, tenho que acreditar com tanta fé na semente verdadeira e oculta de minha humanidade, que não devo ter medo de ver a humanização por dentro (LISPECTOR, 2009, p. 144).

Entretanto, embora o encontro entre G.H e a barata provoque nela uma autorreflexão que a faz questionar a própria condição humana, não podemos esquecer também que em um impulso de aversão G.H mata a barata. Ainda que posteriormente essa morte se apresente sob certo grau de comunhão entre o humano e o animal quando G.H consome da massa branca da barata, apesar disso, o ato da personagem provoca a morte do animal. Por isso, observamos que para refletir sobre o animal não podemos deixar em segundo plano o assujeitamento infringido aos animais por parte dos humanos.

Derrida salienta que com o passar do tempo foram surgindo inúmeras técnicas de intervenção nos animais, e de transformação dos mesmos, como o adestramento, a experimentação genética, a industrialização da produção de carne animal, a inseminação artificial, as manipulações de genoma, em suma, o animal foi reduzido à produção e a reprodução superestimada (hormônios, cruzamentos genéticos, clonagem etc.) de carne alimentícia e a todas as outras finalidades a serviço de certo estar e suposto bem-estar humano do homem (DERRIDA, 2002, p. 51).

E para esse assujeitamento animal, segundo Derrida, há outro nome: violência. Ainda que pelo viés da moral social seja neutro, mesmo quando a violência intervencionista se pratica, em certos casos, bastante minoritários e nada dominantes, não esqueçamos jamais, a serviço ou para a proteção

do animal, há no fundo uma utilidade para o animal humano (DERRIDA, 2002, p.52). O tratamento dispensado aos animais nos abatedouros, e na criação industrial não poderia ser qualificado como “crueldade”, pois o fazer sofrer ou deixar sofrer pelo prazer seria em referência a lei que é o próprio do homem. Entretanto, independente da maneira como qualifiquem a violência imposta contra aos animais esta não deixará de ter repercussões conscientes e inconscientes na imagem que os homens fazem de si mesmos. (DERRIDA, 2004, p.83). E neste sentido crueldade transcende a violência física:

Nem toda crueldade é sangrenta ou sanguinária, visível e exterior, decerto; pode ser, provavelmente é, essencialmente psíquica (prazer obtido em sofrer ou em fazer sofrer por fazer sofrer, ver sofrer; *grausam*, em, alemão, não nomeia o sangue). Mas *crueur* designa de fato o sangue derramado, a efusão e portanto uma certa exterioridade, uma visibilidade do vermelho, sua expressão do lado de fora, essa cor que inunda todos os textos de Victor Hugo contra a pena de morte, desde o vermelho que a guilhotinas faz correr, “a velha bebedora de sangue”, “a horrível máquina escarlate”, até os andaimes de madeira vermelha que sustentavam sua lâmina (“duas vigas compridas pintadas de vermelho, uma escada pintada de vermelho, um cesto pintado de vermelho, uma pesada trave pintada de vermelho em que se parece encaixar por um dos lados uma lâmina grossa e enorme triangular... eis a civilização que chegava à Argélia sob a forma da guilhotina”) (DERRIDA, 2004, p.170-171).

Não basta se proibir de comer carne para se tornar um não carnívoro, uma vez que o processo carnívoro inconsciente possui muitos outros recursos, pois mesmo no caso daquele que acredita se contentar com pão e vinho, e dos vegetarianos a psicanálise mostra que há muitos outros modos de se incorporar simbolicamente o vivo, a carne e o sangue, de homem ou de Deus (DERRIDA, 2004, p.87). Para o filósofo, é provável que a necessidade de se matar animais, continue existindo: “Tudo indica que sempre será preciso matar animais. E provavelmente homens também! Mesmo depois da abolição da pena de morte, se chegarmos a isso um dia!” (DERRIDA, 2004, p.89).

Além disso, não podemos ignorar o desaparecimento de determinadas espécies de animais, pela constante intervenção humana em seu meio ambiente. Assim como precisamos considerar que essa é uma forma de crueldade humana que pode ser comparada a genocídios, uma vez que “existem também os genocídios animais: o número de espécies em via de desaparecimento por causa do homem é de tirar o fôlego” (DERRIDA, 2002, p.52). E diante desta situação são poucas e fracas as vozes que se interpõe em prol do outro que se denomina de animal:

Diante do desencadear até o momento irresistível mas negado, diante da negação organizada dessa tortura, algumas vozes se levantam (minoritárias, fracas, marginais, pouco confiantes em seu discurso, em seu direito ao discurso e na efetivação de seu discurso em um direito, dentro de uma declaração de direitos) para protestar, para apelar, voltaremos a isso, ao que se apresenta de maneira tão problemática ainda como os direitos do animal, para nos acordar para nossas responsabilidades e nossas obrigações em relação ao vivente em geral, e precisamente a essa compaixão fundamental que, se fosse tomada a sério, deveria mudar até os alicerces (e é destes alicerces que eu quereria me ocupar atentamente hoje) da problemática da filosófica do animal (DERRIDA, 2002, p.53).

Ainda quanto a questão animal Derrida propõe que não se pode esperar que os animais entrem

em um contrato expressamente jurídico, no qual teriam reconhecidos os seus direitos e deveres. Segundo o autor, é neste espaço filosófico-jurídico que se exerce a violência moderna contra os animais, uma forma de violência indissociável dos direitos do homem. Por isso, é preferível não inserir a problemática dos direitos dos animais no quadro jurídico existente (DERRIDA, 2004, p.94). E refletindo sobre essa violência contra o animal, atentemos para G.H que postula que muito embora boa parte do que exista na natureza não tenha como propósito servir a humanidade, ainda assim nós aproveitamos, e de certo modo nos beneficiamos mesmo que a força dos produtos de origem animal:

Não é para nós que o leite da vaca brota, mas nós o bebemos. A flor não foi feita para ser olhada por nós nem para que sintamos o seu cheiro, e nós a olhamos e cheiramos. A via Láctea não existe para que saibamos da existência dela, mas nós sabemos. E nós sabemos Deus. E o que precisamos Dele, extraímos (LISPECTOR, 2009, p.150).

É necessário salientar também que mesmo que toda a existência da natureza não tenha como propósito a satisfação pessoal do homem, este se aproveita do que a natureza oferece em seu benefício próprio, muitas vezes extraindo dela muito mais do que precisa para sobreviver: “O leite da vaca, nós o bebemos. E se a vaca não deixa, usamos da violência” (LISPECTOR, 2009, p.151). Como é possível perceber a própria personagem observa o abuso por parte do ser humano em relação à natureza. Quando o homem não pode retirar da natureza o que precisa, ele não hesita em usar a violência para concretizar seus objetivos.

A violência contra o animal também é destacada em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Em determinado momento da narrativa Lóri vai jantar com Ulisses, e eles conversam sobre alimentar-se de animais, especificamente de “galinha ao molho pardo”. Lóri afirma que, embora goste do prato, ela seria incapaz de matar uma galinha. Com isso, salienta-se a violência que praticamos contra os animais, mesmo que acreditemos tratar-se de uma violência involuntária, como a que se destina ao ato da alimentação. Ao questionamento de Lóri, Ulisses retruca que precisamos respeitar nossa truculência: “A truculência é amor também” (LISPECTOR, 1998b, p.98).

A ressalva de Ulisses levanta um aspecto interessante, que diz respeito à carga de crueldade que faz parte do comportamento humano, a tal ponto que muitas vezes mesmo nos pequenos atos não podemos perceber a carga de crueldade que os habita. Do mesmo modo como também precisamos pensar a importância da vida como um todo, pois teria a vida humana soberania em relação à vida animal? Essa mesma questão é levantada por Derrida em relação ao preceito “Tu não matarás”, com enfoque no fato de que será que a moral nos inclina a respeitar a vida apenas humana, ou inclui aí todo o vivente, incluindo aí o animal (DERRIDA, 2016, p.344).

Por consequência, precisamos elucidar à problemática da soberania, pois o que certificaria o homem a considerar sua vida como mais valiosa do que a vida animal nisto consiste o ponto primordial para se questionar a soberania do homem. A partir do momento que reconhecemos que o soberano é aquele que chegou primeiro, que chegou antes de mim, será que a partir daí se reconstitui uma lógica da soberania, desconstruindo-a em mim para transferi-la ao outro. Eu me torno sujeito ao outro, que passa a ser o soberano. Em suma será que a ideia de soberania deve ser desconstruída

apenas enquanto minha, ou deve ser desconstruída de maneira geral (DERRIDA, 2016, p.345). Com isso, indagasse a pretensa soberania da espécie humana, visto que os animais chegaram ao mundo antes desses, e, portanto, essa soberania que assujeita o animal precisa ser desconstruída com brevidade para que a vida animal possa encontrar sua devida afeição.

Contudo, a questão fundamental para Derrida nesta discussão se embasa no sofrimento animal. A pergunta se os animais podem sofrer, feita por Bentham há dois séculos e que deveria ecoar numa reflexão: *eles podem não poder?* “poder sofrer não é mais um poder, é uma possibilidade sem poder, uma possibilidade do impossível” (DERRIDA, 2002, p.55). É impossível negar o sofrimento, o medo que toma certos animais, e que nós podemos perceber se olharmos minuciosamente, ou seja, eles sofrem como nós sofremos por eles e com eles, logo essa resposta muda a problemática de questão, a partir desse momento a questão central deixa de ser se o animal possui ou não a capacidade de raciocinar, e passa a ser a capacidade de sofrimento (DERRIDA, 2002, p.56). Assim, para Derrida, o sofrimento animal é inegável:

Há entretanto umas palavras de Jeremy Bentham que gosto muito de citar, e que dizem mais ou menos o seguinte: “A questão não é: podem eles falar? mas podem eles sofrer? (*The question is not: can they speak? but can they suffer?*). Pois, sim, sabemos disso e ninguém ousa duvidar. O animal, sofre, manifesta seu sofrimento. É impossível imaginar que um animal não sofra quando submetido a uma experimentação de laboratório, ou mesmo um adestramento de circo. Quando um número incalculável de bezerros criados à base de hormônios, entulhados num caminhão e enviados diretamente do estábulo para o abatedouro, como imaginar que não sofram? Sabemos o que é o sofrimento animal, sentimos a mesma coisa. Além disso, com o abate industrial, os animais sofrem em muito maior número do que antigamente (DERRIDA, 2004, p.90).

O que Derrida busca é questionar os pretensos limites entre o denominado humano e o animal “pois bem, não será o caso de contestar por pouco que seja o limite entre o homem com um H maiúsculo e o animal com um A maiúsculo” (DERRIDA, 2002, p.58). Portanto, a sua proposta não consiste em apagar o limite, mas em multiplicar suas figuras, em desfazer uma linearidade (DERRIDA, 2002, p.58).

Acerca destes pretensos limites, Lóri chega a experienciar o sentimento de estar mais próxima do animal do que do humano. Para Lóri seu mundo particular não era humano, e isso porque ela se considerava como “uma mancha difusa de instintos, doçuras e ferocidades” (LISPECTOR, 1998b, p.43). Esse modo de ver-se é também como os animais são vistos, isto é, guiados por instintos que tanto podem ser voltados a passividade, quanto a agressividade. E Lóri reconhece que se não fosse humana seria um “bicho”, e isso não a espanta, pelo contrário, a faz adentrar ainda mais nesta emoção: “Por um instante então desprezava o próprio humano e experimentava a silenciosa alma da vida animal” (LISPECTOR, 1998b, p.43).

Logo, o que podemos induzir é que a personagem se metamorfoseia emocionalmente, ou seja, ela cede as suas emoções mais primitivas que geralmente são associadas aos animais. Uma vez que eles não costumam sublimar emoções, pois, seus instintos são livres, já que não uma cultura que os regule

para agir apenas em prol do benefício comunitário. Reiteramos que as emoções expressas por Lóri são na maioria das vezes aproximadas daquelas consideradas instintivamente animais:

Lóri se sentia como se fosse um tigre perigoso com uma flecha cravada na carne, e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem lhe tiraria a dor. E então um homem, Ulisses, tivesse sentido que um tigre ferido não é perigoso. E aproximando-se da fera, sem medo de tocá-la, tivesse arrancado com cuidado a flecha fincada (LISPECTOR, 1998b, p. 121).

Ao abordar sua relação com Ulisses, Lóri é comparada, pelo narrador, com um tigre com dor que desesperadamente ansiava por ajuda. E Ulisses é aquele que consegue perceber que um tigre ferido não é perigoso. Lóri, ao ser comparada com um tigre, aproxima as suas emoções dos instintos animais. Na perspectiva do narrador do romance, não há limites entre as emoções de Lóri, e as de experiências animais. Isto é, não há limite para dor humana e a dor animal. A dor é simplesmente dor, independentemente do que ser que a experimenta. Com isso, não estamos propondo apagar as diferenças, ao contrário, buscamos salientar que a emoção ou os instintos são sentidos de modos diferentes por seres diferentes, mas a natureza do sentimento é a mesma.

As experiências de Lóri nos permitem entrever que ela possui uma incrível consciência do mundo animal. E embora, ela reconheça as diferenças entre o que estabelecemos como “mundo humano” e “mundo animal”, ela o faz de modo a salientar que essas diferenças precisam ser respeitadas. Além disso, podemos notar que Lóri possui uma admiração considerável pelo o que é definido como próprio do animal:

Lóri não sabia explicar por que, mas achava que os animais entravam com mais frequência na graça de existir do que os humanos. Só que aqueles não sabiam, e os humanos percebiam. Os humanos tinham obstáculos que não dificultavam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais tinham esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto (LISPECTOR, 1998b, p. 133).

A personagem sinala que para a vida humana há obstáculos que não são encontrados na vida animal. Alguns destes obstáculos são o raciocínio, a lógica e a compreensão. Assim é ressaltado os entraves à liberdade humana, que não encontramos nos animais. Esses, por sua vez, são livres em suas ações, eles não necessitam medir, nem balizar seu modo de agir pela razão. E por isso, estariam mais frequentemente imersos na “graça de existir”.

A questão do limite entre o homem e o animal não consiste em definir se esse realmente existe, mas em “procurar pensar o que se torna um limite quando ele é abissal, quando a fronteira não forma mais uma só linha indivisível mas linhas; e quando, em consequência, ela não se deixa indivisível” (DERRIDA, 2002, p.60). É preciso destacar também que na concepção derridiana é inviável nomear todos os seres vivos que não são humanos de animal, pois há uma multiplicidade heterogênea de vivos que não podem ser denominados no singular (DERRIDA, 2002, p. 61).

Derrida aprofunda que mesmo no mundo animal há um grande número de estruturas diferentes. Entre o protozoário, a mosca, a abelha, o cachorro, o cavalo, os limites se multiplicam, o fato de se pensar uma fronteira entre o homem e o animal não é por pretender que não exista limite, entre o ho-

mem e o animal, mas limites diversos, pois não existe uma oposição entre o homem e o não homem, existem diversificadas estruturas de organização do vivo repletas de heterogeneidades: “Claro que existem diferenças irreduzíveis, fronteiras intransponíveis entre tantas espécies de seres vivos. Quem pode negar isso sem levar a cegueira até a burrice? Mas não existe apenas uma única fronteira, uma e indivisível, entre o Homem e o animal” (DERRIDA, 2004, p. 85).

Corroborando e refletindo essa heterogeneidade de seres vivos, G. H observa que os animais, por agirem instintivamente, não produzem categorizações excludentes como os humanos o fazem. Para ela a barata é neutra: “No entanto ei-la, a barata neutra, sem nome de dor ou de amor. Sua única diferenciação de vida é que ela devia ser macho ou fêmea. Eu só a pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea” (LISPECTOR, 2009, p.92). A barata encontrada por G.H não era categorizada, como os indivíduos humanos inseridos numa cultura o fazem, ou seja, criam diversas categorias, que ao fim promovem a exclusão de uns e de outros indivíduos, de modo que as diferenças deixam de ser respeitadas.

G. H ainda problematiza quem era ou não o monstro no jardim do éden. E a partir do questionamento podemos pensar a moral para o homem, e para os animais. Os homens, ao se inserirem numa comunidade, criaram certas regras, que necessariamente devem ser seguidas, para o benefício do todo. Já os animais, mesmo quando vivem comunitariamente, agem segundo seus instintos. Por isso a observação de G.H se torna pertinente, pois, nos faz pensar até que ponto aquele que desconhece a regra, e a lei pode infringi-la.

O animal é uma palavra que os homens se deram o direito de atribuir a outros seres vivos, assim como os humanos se deram a palavra para nomear distintos seres sob uma única denominação. Logo, ficou reservado a espécie humana “o direto à palavra, ao nome, ao verbo, ao atributo, à linguagem de palavras, enfim àquilo de que seriam privados os outros em questão, aqueles que se coloca no grande território do bicho: O animal” (DERRIDA, 2002, p.62).

É então que Derrida cunha o termo animots, especificando “Nem uma espécie, nem um gênero, nem um indivíduo, é uma irreduzível multiplicidade vivente de mortais, e mais que um duplo clone ou uma mot-valise [palavra entrecruzada], uma espécie de híbrido monstruoso” (DERRIDA, 2002, p.78). Não há o animal no singular genérico, separado do homem por um só limite indivisível. É preciso considerar que existem inúmeros seres cuja pluralidade não se deixa reunir em uma figura única da animalidade simplesmente oposta à humanidade:

Como acolher ou liberar tantos ANIMOTS em mim? Em mim, para mim, como eu? Isto teria dado ao mesmo tempo mais e menos que um bestiário. Seria preciso sobretudo evitar a fábula. A afabulação, conhecemos sua história, permanece um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador, uma domesticação. Sempre um discurso do homem; sobre o homem, mas para o homem, e no homem (DERRIDA, 2002, p. 70).

Derrida argumenta que, ao problematizar uma linha entre o homem e o animal em geral, há um risco de se colocar em questionamento toda responsabilidade, toda a ética, e toda decisão. O que segundo ele é possível responder em três pontos, os quais ele desenvolve e explicita. O primeiro ponto

é que duvidar da responsabilidade, e do ser ético, é a essência irrealizável da ética. Toda certeza em relação a esse tema são o bastante para confirmar - exatamente o que se gostaria de negar, ou seja, o caráter de reação na resposta. Segundo, Derrida trata-se de “denegar” e isso se dá porque o filósofo afirma que quando se trata do animal ele busca colocar a denegação no centro do discurso (DERRIDA, 2016, p. 176).

O segundo ponto trata-se de não eliminar a diferença não oposicional entre reação e resposta. Trata-se de levar essa diferença em conta em todo campo da experiência da vida. Sem distribuir essa diferença de modo homogeneizante, do sujeito humano de um lado e o não-sujeito animal, do outro, e esse não sujeito vindo a ser, em outro sentido, o não sujeito sujeitado ao sujeito humano. O terceiro ponto aborda a reinscrição da diferença entre a reação e a resposta, e por consequência a historicidade da responsabilidade ética, jurídica, em uma outra relação dos viventes com sua ipseidade, logo, com sua presumível soberania (DERRIDA, 2016, p. 177).

O humano é um animal autobiográfico, ou seja, possui a capacidade de remontar sua história, de criar fabulações. A autobiografia, a escritura de si como um movimento imunitário, o homem é um animal que consegue repassar suas memórias (DERRIDA, 2002, p. 87). E sobre os limites entre o humano e o animal, Derrida assevera a inviabilidade de construção de fronteiras delimitadoras:

Gostaria que se escutasse o plural de animais no singular: não há o animal no singular genérico, separado do homem por um só limite indivisível. É preciso considerar que existem “viventes” cuja pluralidade não se deixa reunir em uma figura única da animalidade simplesmente oposta à humanidade. Não se trata evidentemente de ignorar ou de apagar tudo o que separa os homens dos outros animais e de reconstituir um só grande conjunto, uma só grande árvore genealógica fundamentalmente homogênea e contínua do *animot* ao *Homo* (*faber, sapiens* ou não sei que outra coisa) (DERRIDA, 2002, p. 87).

Logo, pela perspectiva derridiana, não se trata de simplesmente ignorar ou de apagar tudo o que separa os homens dos outros animais e de reconstituir um só grande conjunto, uma só grande árvore genealógica fundamentalmente homogênea e contínua do *animot* ao *Homo*, pois isso seria também um equívoco, uma vez que há uma infinidade de seres dentro da classificação do termo Animal (DERRIDA, 2002, p. 87). A proposta do filósofo é pensar as diferenças, de modo a respeitá-las e não descaracterizar o outro definido como “animal”, seja o assujeitando a força humana ou mesmo o humanizando e fazendo com que perca sua singularidade.

No desfecho da obra *A paixão segundo G. H* há um momento de comunhão entre G.H e a barata que ela havia esmagado no armário. G.H prova da massa branca da barata, como uma forma de transmutação de si mesma. E para, além disso, é também uma forma de reconhecer que mesmo no ser humano há muito do que é considerado e definido como animal. Ao provar da barata G.H demonstra ao leitor que parte de si é guiada por instintos, e por isso ela comete tal ato na busca de identificar-se com esse outro barata-animal, e através dessa identificação, encontrar-se a si mesma identitariamente.

Portanto, tanto G.H quanto Lóri são personagens que nos demonstram o quanto há de animal na vida humana. Ambas as personagens experimentam processos de “desumanização” que as colocam mais próximas desse outro denominado de “bicho”. O processo é mais acentuado em G.H que ao

deparar-se com o outro animal, a barata, inicia um processo no qual questiona tanto a humanidade, quanto o caráter do que é humano e inumano na sua identidade.

Já Lóri apresenta momentos nos quais sente-se mais próxima do animal do que do humano, e é a partir destes momentos que a personagem desencadeia reflexões acerca da existência dos animais, como a violência para com o animal nos hábitos alimentares humanos. Em suma tanto G.H, quanto Lóri se desumanizam na tentativa de encontrar seu eu mais primitivo, e também na busca de entrar em contato com seus instintos reprimidos. Ao se desumanizarem, e se aproximarem da animalidade ambas as personagens proporcionam uma reflexão acerca do que é ser humano e animal, e induzem a percepção de que os pretensos limites que geralmente se almeja entre ambos são delicadamente sutis e abaláveis.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. *A besta e o soberano* (Seminário): Vol I (2001-2002). Edição estabelecida por Michel Lisse, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud. 1ed. Rio de Janeiro: Via verita, 2016.

_____. *De que amanhã: diálogo/Jacques Derrida; Elisabeth Rondinesco*; Tradução André Telles; Revisão técnica Antonio Carlos dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

GOTLIB, Nádía Battella. Clarice: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. Bichos. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 332-337.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

Talita de Barcelos Ramos

Doutoranda em Letras, área de concentração História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Mestre em História da Literatura (bolsista FAPERGS) pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Graduada em Letras Português - Espanhol e respectivas literaturas pela mesma universidade. E-mail: talitaramosbarra@hotmail.com

Enviado em 15/03/2019.

Aceito em 20/04/2019.

O REI LEAR E O PESSIMISMO SCHOPENHAUERIANO: UMA ABORDAGEM METAFÍSICA ACERCA DA MISÉRIA DA VIDA

KING LEAR AND THE SCHOPENHAUER'S PESSIMISM: A METAPHYSICAL APPROACH TO THE HUMAN MYSERY

**Mônica Saldanha Dalcol
Anselmo Peres Alós
UFSM**

Resumo: a tragédia *O rei Lear* (1606), de William Shakespeare, narra a velhice de Lear, rei da Bretanha. A trama desenvolve-se a partir das misérias típicas do último estágio da vida de um rei: a senilidade e a necessidade de dividir o seu reino. A miséria a qual Lear está submetido na narrativa aproxima-se da abordagem metafísica do pessimismo, a partir da filosofia de Schopenhauer, através da compreensão que a única felicidade possível aos seres humanos é a ausência de dor. Deste modo, teceremos as aproximações entre a tragédia de Shakespeare e o pessimismo metafísico schopenhaueriano.

Palavras-chave: *O rei Lear*, Shakespeare, Schopenhauer, pessimismo.

Abstract: *William Shakespeare's King Lear (1606) tragedy tells the oldness of Lear, king of Brittany. The plot develops by means of typical miseries of a king's life last stage – the senility and the need to tell his kingdom apart. The misery to which Lear is subjected in the narrative approaches the pessimism metaphysics through Schopenhauer's philosophy by means of the comprehension that the only possible happiness to human beings is the pain's absence. Therefore, in this work, we bring Shakespeare's tragedy and Schopenhauer's metaphysics pessimism together.*

Keywords: *King Lear, Shakespeare, Schopenhauer, pessimism.*

A tragédia *O rei Lear*, escrita em 1606 por William Shakespeare, tem como trama a velhice de Lear, rei da Bretanha, que é assolado pela desgraça de ter que dividir o seu reino. Porém, não é apenas essa desgraça que marcará a vida de Lear. Há outras duas incontornáveis: a primeira diz respeito à designação divina – Lear não possui nenhum filho varão; a segunda diz respeito à condição humana

– Lear está na velhice. Neste estágio final da vida, ele acaba sendo acometido de todas as misérias que acompanham o período, como a senilidade, o que o conduz à dificuldade de discernimento para compreender o conteúdo verdadeiro e falso das ações daqueles que o rodeiam. Lear possui três filhas: Goneril, Regana e Cordélia. Deste modo, Shakespeare faz uma análise minuciosa da nossa condição humana, em *O rei Lear*, a partir da nossa finitude. A atmosfera que circunda a vida de Lear é marcada por ambições, pela crueldade, pela violência e pela miséria, o que, de antemão, justifica a aproximação com o pessimismo schopenhaueriano. Deste modo, aproximaremos o discurso conceitual do filósofo Schopenhauer acerca do pessimismo com o discurso dramático presente na tragédia da maturidade de Shakespeare, *O rei Lear*.

Ao contrário das outras peças de Shakespeare, *O rei Lear* não trata propriamente de um tema recorrente às peças de Shakespeare, como a tipificação do caráter, mas sim da compreensão do limite das ações essencialmente desproporcionais dos personagens, e a contaminação psíquica que Lear vai sofrendo ao decorrer da tragédia. Além disto, a peça tem outra característica fundamental: ela possui uma temporalidade dividida, isto é, o drama de Lear é replicado em Gloucester, fazendo com que tenhamos um sub-enredo, ou uma história com dois enredos que estão conectados, já que uma história é reverberada na outra.

A tragédia, desde os gregos até a Inglaterra renascentista, é vista como uma exacerbação intensa do sofrimento¹ e da presença do mal. Tradicionalmente, ela é marcada por um momento de queda ou ruptura que resulta no movimento dos personagens que decaem do patamar de prosperidade à miséria. Esse movimento no caso da peça de Shakespeare é motivado por uma mudança profundamente trágica. Os percalços e as calamidades que acometem a vida de Lear são, desde o início da tragédia, procedentes de suas ações. Lear configura a essência do herói trágico, ao ser conduzido à ruína pelas suas próprias ações ou omissões, marcada por ações espontâneas e precipitadas (em grande parte enlaçadas a uma atmosfera de irracionalidade e loucura), e motivadas pela senilidade.

Os personagens Lear e Gloucester, ambos idosos, tem as suas histórias coadunadas pela miséria, violência, traição e pelo sofrimento no estágio final de suas vidas. Marcados por esse cenário devastador, acabam invertendo os valores acerca das ações verdadeiras e das ações dissimuladas. Assim como Lear, Gloucester também trata de forma injusta o filho que verdadeiramente lhe ama (Edgar), e de forma justa àquele que lhe traiu (Edmundo). Esta não é a única ação que unifica a tragédia dos dois, pois ambos também acabam ao final da peça tendo um momento de profunda redenção da vida e do apaziguamento das escolhas mal sucedidas, morrendo na companhia dos filhos que verdadeiramente os amavam. A chegada da hora da morte de Lear e Gloucester configura o fim e a redenção de todo sofrimento provocado pela inquietação de questionarem-se o porquê dessa traição familiar.

A fragilidade dos laços familiares fica evidente logo no início da tragédia, quando Lear observa que precisará dividir o seu reino. Para isto, Lear empreende a ação que desencadeará a sua

¹ Tereza Virgínia Barbosa afirma que, em todas as tragédias, “o poeta nos leva a contemplar a condição humana, seus limites e seus desejos desmedidos”, concluindo que “essa vivência estética da *hybris* permite ao ser da pólis um acesso à realidade de desejo desmedido e, nesse universo trágico-teatral, tudo é suscetível de revelar-se como realidade potencial absoluta do ser, até mesmo a dor, o horror e a destruição”. BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *A consciência trágica do limite: mimesis e expressão*, p. 30.

completa ruína, a saber, descobrir quais das filhas possuem maior amor por ele. Para isso, o rei utiliza como parâmetro o modo como elas expressam seus sentimentos. Entre elas, temos as personagens transgressoras – Goneril e Regana, na medida em que ultrapassam as condições impostas pelo rei para a ocupação de suas terras e do palácio, e a figura ingênua e injustiçada: sua filha mais jovem, Cordélia.

A posição de Cordélia diante da autoridade do pai é de completa resignação, estando disposta inclusive a não contrair matrimônio para continuar amando unicamente ao pai. Ao mesmo tempo em que ela carece de vocabulário para expressar seu amor pelo pai, o amor a ele é imperativo, pois ela o ama porque é seu dever amá-lo: “Meu bom senhor, tu me geraste, me educaste, amaste. Retribuo cumprindo o meu dever de obedecer-te, honrar-te, e amar-te acima de todas as coisas”². Ela acaba suplicando ao pai para que ele não confunda a sua falta de destreza com a linguagem com a ausência de sentimentos pela sua pessoa:

Suplico apenas a Vossa Majestade, por me faltar a arte pérfida e oleosa de falar sem sentir- pois que sinto eu faço sem falar- suplico que proclame não ter sido a mácula de um vício, nem um assassinato, um ato infamante, ação despudorada ou passo desonroso o que me fez perder a sua graça e favor; mas exatamente a falta daquilo que me torna mais rica- um olhar de permanente adulação e uma língua que me orgulho de não ter, embora não tê-la me haja feito perder o seu afeto³.

Lear associa as palavras sinceras de Cordélia à dureza. Quando questionada pelo rei sobre o que ela poderia dizer para merecer um terço do reino, ela se cala e responde ao pai: “infeliz de mim que não consigo trazer meu coração até a minha boca. Amo vossa Majestade como é meu dever, nem mais, nem menos”⁴. A súplica de Cordélia é indiferente ao pai, que afirma “melhor que não tivesses nascido do que me seres tão desagradável” (2016, p. 15). Cordélia, apesar de relegada ao indiferentismo do pai, consegue perceber a dissimulação de suas irmãs. Por fim, ela é condenada quando é deserdada pelo próprio pai, e Goneril e Regana, que figuram como vilãs, são perversas e aproveitam-se de Lear, usurpando seu poder. A falta de solidariedade e afeto com a miséria de Lear fica evidente no modo como Goneril refere-se ao pai:

Assumam um ar de cansada negligência, tu e teus companheiros; gostaria mesmo que isso provocasse uma discussão. Se ele não lhe agrada, que vá para casa de minha irmã. Ela pensa exatamente como eu – não queremos mais ser tuteladas. É um velho inútil que pretende ainda exercer os poderes que não lhe pertencem! Por minha vida, os velhos caducos voltam à infância, merecem repreensões e não carinho, quando vê erram no caminho⁵.

Cordélia, a única filha que se recusou à arte pérfida e oleosa de falar sem sentir, é, certamente, a figura feminina injustiçada da tragédia. Enquanto seu pai almeja e espera um relato rebuscado e formal do sentimento de suas filhas, para com isso julgar qual delas possui o maior grau de amor,

² SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 10.

³ SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 15.

⁴ SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 10.

⁵ SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 15.

mediante a linguagem mais persuasiva, Cordélia é a que fracassa nesse embate. O seu sentimento, por ser genuíno é, ao contrário do das irmãs, impossível de ser expresso em palavras. Kent é a figura que também tenta defender Cordélia, porém acaba tendo o mesmo fim que ela: também é expulso do reino e acaba, em função de sua devoção, se disfarçando para continuar como serviçal do rei. Cordélia, que antecipadamente jurou amor ao pai e expressou que não desejava se casar, acaba unindo-se ao rei da França.

O drama de Lear acaba repetindo-se no sub-enredo da tragédia, onde Gloucester e seus dois filhos, Edgar (o filho legítimo) e Edmundo (o filho bastardo). A tragédia que assola Gloucester também gira em torno da traição filial, pois Edmundo, desde o começo da tragédia apresenta-se como vilão e já demonstra sua articulação para romper os laços familiares entre Gloucester e Edgar. Para isto, ele⁶ acaba forjando uma carta que leva Gloucester a pensar que o seu filho está tramando contra o próprio pai. O processo de ser acometido e contaminado é o mesmo que ocorre com Lear. Ele também acaba sendo persuadido pelas palavras do filho. Por fim, Gloucester acaba levando o próprio pai a prender o filho Edgar. Ao cair nas artimanhas de Edmundo, Gloucester esbraveja contra o filho: “Ah canalha, canalha! O mesmo que ele diz na carta. Abominável canalha, filho desnaturado, detestado, besta asquerosa. Pior que asqueroso. Vai, rapaz, vai procurá-lo, que eu mandarei prendê-lo, o odioso canalha”⁷.

Neste cenário de profunda contaminação psíquica, Gloucester reflete sobre a miséria que assola a sua existência, fazendo com que o mundo seja uma extensão de sua própria dor, marcado também pela discórdia, pela traição e pelos laços que se rompem:

O amor esfria, a amizade se rompe os irmãos de dividem. Na cidade, revoltas, nos campos, discórdia; nos palácios, traição; e se arrebatam os laços entre pais e filhos. Esse vilão que criei caiu nessa maldição; é um filho contra o pai. O rei desvia-se das leis da natureza: é o pai contra a cria. Nós vimos o melhor de nosso tempo: perfídias, traições, imposturas e toda espécie de agitações funestas vão nos acompanhar sem descanso até a tumba⁸.

Lear e Gloucester, ambos sufocados pelo total desconhecimento do caráter de seus filhos, acabando sendo arrebatados por um profundo pessimismo. Lear questiona Gloucester que, mesmo “sem olhos”, pode enxergar como anda o mundo: “assim que nós nascemos, choramos por vermos neste imenso palco de loucos”⁹.

Neste quadro de horror, algumas cenas enfatizam a completa fragilidade dos personagens; uma delas é o acontecimento da tempestade que promove o cenário de completa vulnerabilidade sobre Lear. Em meio a essa a fúria da natureza é que ele demonstra estar próximo de sua humanidade. Os sinais de tempestades surgem no final do segundo ato, justamente no momento em que Lear

⁶ Edmundo não é apenas responsável pela ação do pai prender o filho inocente, Edgar; ele também é responsável pela atrocidade do pai ter seus olhos arrancados pelo Duque de Cornualha, já que ele afirma que o pai que auxiliou o rei a ir até Doves.

⁷ SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 21.

⁸ SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 22.

⁹ SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 114.

afirma que, apesar de ter muitos motivos para chorar, “o coração estourará em cem mil pedaços antes que eu chore” (2016, p. 66). É como se a tempestade esculpisse as lágrimas que Lear, já que ele esforça-se para não permitir que elas caíssem de seus olhos, talvez por ainda lhe restar alguma vaidade, talvez por acreditar que elas mancharão “a sua face masculina”. Ao discutir com Goneril sobre o número de criados que Lear teria ao seu dispor, Lear antecipa a atmosfera filosófica que será introduzida na tragédia através da tempestade:

Oh, não vamos discutir necessidades! Nossos miseráveis mais miseráveis sempre têm alguma coisa que é supérflua às suas necessidades miseráveis. Se concedermos à natureza humana apenas o que é essencial à vida do homem vale tão pouco quanto a do animal [...]. Suplicando as deuses “Ó céus, dai-me paciência, que paciência eu necessito! Vós estais vendo aqui, ó deuses”! Um pobre velho tão cheio de acasos quanto de anos; e desgraçado em ambos (SHAKESPEARE, 2016, p. 66).

Sendo escrachado por suas filhas¹⁰, Lear dá a ordem de montar e acaba indo de encontro à tempestade. Diante do horror e da pequenez humana perante a impetuosidade da natureza, Lear inaugura um novo patamar da tragédia, pois entra em cena o sentimento de resignação humana e a via de abertura para o reconhecimento do padecimento da vida diante do horror. Apesar do cenário catastrófico, a possibilidade de surgir um sentimento de benevolência é, ainda que singela, possível, mesmo em um mundo marcado pelo egoísmo e pelo enaltecimento das vontades individuais. A ferocidade da natureza é pequena diante do sofrimento interno de Lear:

Tu pensas que é demais suportar esta tempestade faribunda penetrando até os ossos. Para ti deve ser: mas onde alojou a dor maior mal se percebe a dor menor. [...] Quando a alma está em sossego, o corpo é mais sensível à tempestade da minha alma apaga em meus sentidos toda outra sensação senão a que dói aqui. Ingratidão filial¹¹.

Dirigindo-se a Kent e ao bobo, Lear apresenta-se com um rei que possui, diante do horror, consciência moral:

Pobres desgraçados nus, onde quer se encontrem sofrendo o assalto desta tempestade impiedosa, com as cabeças descobertas e com os corpos esfaimados, cobertos de andrajos feitos de buracos, como se defendem vocês de uma intempérie assim? Oh! Eu me preocupei bem pouco com vocês! Pompa do mundo é este o teu remédio; expõe-te a ti mesmo no lugar dos desgraçados, e logo aprenderás a lhes dar o teu supérfluo, mostrando um céu mais justo¹².

Em meio a essa oscilação do seu sofrimento (individual) e do sofrimento da humanidade (coletivo), a miséria é agora metafísica, pois se repercute em todo o universo. É Glouchester que reflete também sobre a brutalidade de seu destino: “desde então aprendi muito. Somos para os

¹⁰ Regana recusa-se a receber ele e seus acompanhantes: “eu o receberia de bom grado, ele sozinho, mas nem um só dos que o acompanha” (SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 66). Goneril afirma que a culpa é do próprio pai: “por vontade própria abandonou sua tranquilidade; tem que pagar por sua loucura”. SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 66.

¹¹ SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 76.

¹² SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 77.

deuses o que as moscas são para os meninos; matam – nos só por brincadeira”¹³. Os filhos de Lear e Gloucester também têm seus destinos semelhantes, Edgar, assim como Cordélia também acolhe o pai no seu pior momento de infortúnio, ele que o guia após o pai ter seus olhos arrancados. Edgar, assim como Cordélia, é capaz de expressar um dos sentimentos mais nobres e raros, o da compaixão, pois é ele que “engana” que está levando o pai até o penhasco e acaba persuadindo-o que ele haveria sido salvo por uma interseção divina.

O começo da tragédia apresenta-nos um Lear vaidoso e desconfiado, exigindo demonstrações de afeto de suas filhas. Já o desenvolvimento da tragédia é um processo de decomposição dos próprios personagens, isto é, o fim da tragédia é o fim do próprio Lear. Quando Gloucester afirma que quer beijar a mão do rei, este afirma: “vou limpá-las primeiro, cheiram à mortalidade”¹⁴. Não é apenas Lear que esbraveja a miséria da existência. Edgar, filho de Gloucester, faz o mesmo exercício reflexivo, em um diálogo com Edmundo, quando questionado por saber das desgraças que assolaram a vida de Gloucester: “oh, a doçura da vida nos faz aceitar o horror de morrer a todo instante quando seria preferível morrer de uma vez”¹⁵.

Lear, assim como os outros personagens, é um corpo nobre que traça seu percurso em direção a um destino fatal, pois ele é o arquétipo da humanidade marcado pela fatalidade da vida. Em uma atmosfera marcada por uma batalha constante de uns com outros, os indivíduos estão agarrados até as entranhas em seus egoísmos, lutando incansavelmente pelo poder ou pela destituição do poder. O processo de adoecimento que arrasta Lear para o fim é marcado também pela sua atitude preconceituosa com a filha Cordélia. Por fim, completamente esgotado, Lear cede o poder às mãos de suas filhas, após o questionamento exaustivo sobre qual delas é a mais digna da recompensa. Lear, dotado de um caráter inflexível e autoritário, acaba deixando-se conduzir pelas palavras de Regan e Goneril, e permanece indiferente e insensível ao discurso simples e ingênuo da filha mais jovem, Cordélia. Ao ir às turras com Regan e Goneril, notamos de forma mais clara os sintomas de amargura e abandono que começa a brotar no peito de Lear.

O movimento do personagem é repentino, indo da ascensão à queda; ele desce aos escombros da miséria humana e pode levar o leitor ou espectador à comoção do com a sua extrema fragilidade, a qual não lembra em nada a imagem tradicional de um rei. Traído pelas suas próprias filhas, o remorso de Lear é geracional, isto é, ele questiona porque havia gerado filhas assim. Neste movimento interno de questões, Lear inicia seu processo de demência. O arrependimento que acomete Lear (ou, na linguagem schopenhaueriana, *a mordida da consciência*), não tem como motivação a injustiça cometida a Cordélia, que parece manter-se invisível ao olhar paterno. Deste modo, o arrependimento de Lear não gira em torno do reconhecimento de suas ações injustas, mas somente com relação às ações injustas cometidas pelas filhas com relação a ele (isto é, apenas a ingratidão que atinge a ele, mas não a ingratidão exercida por ele). Na medida em que vai avançando o quadro senil de Lear, o seu corpo

¹³ SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 96. Tendo em vista que o problema da teodicéia assola a filosofia, principalmente a partir da Idade Média, quando todos os esforços estão dirigidos à tentativa de justificar a presença de um Deus constituído por uma tríade (onipresente, onisciente e onipotente) de virtudes e a existência e a perpetuação do mal no mundo.

¹⁴ SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 112.

¹⁵ SHAKESPEARE. *O rei Lear*, p. 134.

sucumbe ao processo de deterioração de sua alma. Na Cena I, Ato I, temos um Lear octogenário enérgico; já no avanço da tragédia, no Ato III, temos um corpo completamente retraído e adoecido.

Por fim, as tropas britânicas assolam as terras, e Cordélia recupera o pai, configurando uma completa renúncia de sua vontade, representando toda humanidade possível em suas ações. Cordélia apazigua o quadro de sofrimento da tragédia, já que suas ações são marcadas pela benevolência. Porém, como não há lugar para a predestinação divina, Cordélia, aquela que fundou suas ações nos sentimentos mais sublimes e morais, acaba tendo um trágico desfecho: é condenada ao enforcamento a mando de suas irmãs. Lear apresenta-se passivo diante do horror que assola sua vida em um reino dividido entre Goneril e Regana, e acaba mostrando-nos que apesar de suas escolhas erradas, as filhas “pecaram” muito mais do que ele próprio “pecou”.

O percurso que traçamos até aqui nos remete, em um primeiro momento, a um mundo composto pelas intrigas, dores e traições; e em um segundo momento, ao fim de todo sofrimento, pela via da renúncia, do esvaziamento da afirmação da vida e, conseqüentemente, pela morte de todos os personagens. O trajeto percorrido por Lear, Glouchester, Edgar e Cordélia demonstra que não somente suas ações ou omissões que resulta em um fim trágico. Por haver uma identificação entre vida e sofrimento, que é inerente às nossas próprias escolhas, isto não significa que estejamos defendendo um fatalismo presente na existência humana, mas que há uma identificação entre vida e sofrimento¹⁶. Deste modo, veremos como podemos aproximar o cenário shakespeariano do aparato metafísico-conceitual schopenhaueriano, destacando os dois movimentos centrais da tragédia que resultam do clique incessante do sofrimento. O primeiro, o reconhecimento que a vida é padecimento; o segundo, que apesar disto, há a via de abertura para resignação moral, compreendida como *compaixão*.

Para Schopenhauer, somente os gênios teriam a vantagem de acessar a essência do universo – a Vontade¹⁷. Desse círculo restrito aos gênios, fazem parte o artista, o filósofo, o sábio e o asceta. Para o filósofo, Shakespeare faria parte dessa pequena parcela da humanidade, já que assim como Goethe, Sófocles, Ésquilo e Calderón, anteviram a verdade essencial da vida (a saber, que ela é em si mesma trágica): “um espetáculo de grande infortúnio”¹⁸. Na parte III de sua obra magna, *O mundo como Vontade e como Representação*, Schopenhauer trata da questão do belo, referido-se ao triste fim das *Ofélias*, *Desdemonas* e *Cordélias*.

¹⁶ “Assim que nós nascemos, choramos por nos vermos neste imenso palco de loucos. Eis aqui um bom chapéu”. SHAKESPERARE. *O rei Lear*, p. 114.

¹⁷ A vontade, como equivalente à coisa em si kantiana, complementa o mundo como representação. “O mundo é minha vontade” (SCHOPENHAUER. *O mundo como vontade e como representação*, p. 206). Tal vontade é em si mesma irracional, marcada pela carência, dado que os seres humanos como expressão de objetivação dessa Vontade, estão inseridos num jogo de afirmação e negação ou supressão da vontade. Ela possui um “estatuto cosmológico” – ela é a essência regente do mundo, estando presente em todos os fenômenos e possui três características básicas: a *unidade*, a *infundamentabilidade* e a *incognoscibilidade*. Como a vontade é marcada por essas características, no contexto do mundo como vontade, diferentemente do que caracteriza o mundo como representação, não há a forma sujeito e objeto. Por conseguinte, fica vedado o acesso ao conhecimento da vontade, visto que só podemos ter conhecimento a partir do domínio dos fenômenos. Aqui não nos é permitido investigar questões relacionadas ao fundamento, razão ou causa da Vontade. Nas palavras de Schopenhauer: “a essência íntima do mundo, a coisa-em-si, é a vontade, a vontade de viver, e esta, enquanto tal, conta com três propriedades metafísicas: a unidade, a infundamentabilidade, e a incognoscibilidade”. SCHOPENHAUER. *Sobre o fundamento da Moral*, p. 117-180.

¹⁸ SCHOPENHAUER. *O mundo como vontade e como representação*, p. 266.

A filosofia schopenhaueriana reconhece que nossa existência é um ciclo de carências de e desejos infindáveis:

Que a existência humana deva ser algo como um extravio fica suficientemente claro através da simples observação de que o homem é a concreção de carências cuja satisfação dificilmente alcançável nada lhe garante senão um estado sem dores, no qual só lhe resta o tédio e que prova que a existência em si mesma não tem nenhum valor¹⁹.

Na filosofia de Schopenhauer, a dimensão metafísica faz com que o ser humano seja dirigido por fins como “manter-se vivo” e “reproduzir” ou “produzir vida nova”, gerando uma série de objetos de desejo e necessidades correspondentes à ampliação de seu repertório cognitivo e cultural. Assim, estamos inseridos nesse modo de existência, marcado cotidianamente pela busca e satisfação de nossos desejos. Esse “jogo” onde perseguimos determinados fins, alternando entre um objeto de desejo e outro (originado da carência, isto é, da falta) é uma das formas em que o sofrimento se apresenta. Como explica Debona:

A vontade funda uma [...] cosmologia da vontade irracional, essência cega e incessante de todos os seres, que faz prevalecer em todo indivíduo um egoísmo colossal, que “comanda o mundo” e desconhece qualquer identidade entre eu e não-eu. Pelo fato de uma tal essência carecer de fundamento e de fins últimos, as satisfações são sempre passageiras e as disputas, os conflitos e as guerras são eternos, do que decorre uma *teodiceia* (ou *patodiceia*) do mal radical, da dor e dos sofrimentos de todo tipo, assim como a impossibilidade de qualquer felicidade autêntica e duradoura [...] o egoísmo é a *Haupt und Grundtriebfeder*, motivação principal e fundamental das ações, que é instrumentalizada pela racionalidade humana²⁰.

No ciclo incessante da servidão à vontade, a satisfação de um desejo não representa a cessação do querer; pelo contrário, como surgem novos fins a serem perseguidos, não podemos eliminar o sofrimento de modo absoluto. Sendo assim, o reconhecimento do nosso estado de padecimento, como seres desejantes e carentes, é uma via para a compreensão do pessimismo schopenhaueriano. A sua radicalidade, no entanto, não deriva apenas da consciência das mutações e variações no domínio do querer, nem mesmo de nossa essência como impulso constante por afirmação e satisfação. Schopenhauer complementa o quadro pessimista mostrando que, mesmo que nossos desejos sejam satisfeitos, mesmo quando obtemos regularmente o que queremos, isso não nos livra do espectro do *tédio*, a condição na qual sentimos uma carência ou falta que nos impele a agir²¹.

¹⁹ SCHOPENHAUER. *Sobre a Ética*, p. 141.

²⁰ DEBONA. *A outra face do pessimismo: entre a radicalidade ascética e a sabedoria de vida*, p. 19.

²¹ Conforme Janaway, “nós não escolhemos viver ou ter essa natureza essencial de todos os seres vivos: de querer infindavelmente e estar infinitamente exposto ao sofrimento. Nosso sofrimento nem mesmo tem um ponto final redentor. Nossa existência e a existência do mundo, que frustram facilmente nossas aspirações, não foram concebidas para permitir o alcance de qualquer bem, nem somos capazes de fazer qualquer progressão em direção à perfeição. Nessa parte fundamental da filosofia do valor de Schopenhauer, que tem a ver com a vontade como essência do eu e do mundo, nós descobrimos, em última instância, que nada há além de uma ausência de valor. Algo é bom somente se satisfaz a vontade de algum ser, mas não pode haver nenhuma satisfação da vontade como tal e, dessa forma, nenhum bem absoluto”.

O resultado do reconhecimento que, na ordem natural do ser ou da realidade e do eu, tal como seu sistema nos ensina a ver, não existe nenhum estado de perfeição ou quietude. A vida é, em essência, um movimento infinito em busca de completude ou realização, mas essa realização encontra-se submetida a uma vontade insaciável: encontra-nos sempre reféns da afirmação da Vontade. O sofrimento é contínuo, seja por conta da falta, seja por conta do tédio.

O reconhecimento da humanidade como conjunto de “desventurados” exige que consigamos olhar para a humanidade de modo a descobrir quais são os traços que a definem deste modo. Shakespeare foi um escritor que se dedicou durante toda sua vida a investigar a alma humana, isto é, trazer à tona as questões imbricadas e existenciais que tratam do mais íntimo e do mais obscuro traço da humanidade. Podemos dizer que o que Shakespeare faz é desvelar aquilo que a racionalidade possivelmente não dá conta, isto justifica porque ele é um autor universal e que sobreviveu ao seu tempo, na medida em que ele consegue trazer várias tonalidades da alma humana, fazendo uma verdadeira metafísica da alma, pois, apesar de se tratar de personagens individuais, eles acabam configurando, de modo geral, o que a humanidade é em si mesma, digna de ações louváveis e de ações que colocam em xeque o patamar de racionalidade.

Se, por um lado, a satisfação é considerada como negativa, pois representa apenas uma ausência de dor, onde adquirimos conhecimento dessa condição de maneira que “nada mais pode ser declarado como o objetivo de nossa existência, exceto o conhecimento de que seria melhor para nós não existir”²². O homem, como se pode depreender daqui, fruto da Vontade cega, irracional e “esfomeada”²³ é dor e uma dor que se manifesta individualmente através da personificação de um egoísmo imensurável:

O homem faz de si mesmo o centro do universo, antepondo a própria existência e o bem-estar a tudo o mais, sim. Do ponto de vista natural, está preparado a sacrificar qualquer coisa, até mesmo a aniquilar o mundo, simplesmente para conservar mais um pouco o próprio si mesmo, esta gota no meio do oceano²⁴.

Nessa caracterização da nossa condição, o sofrimento e o egoísmo não são apenas um mero componente da nossa existência, mas algo inerente ao próprio ser. Esse quadro pessimista corresponde à nossa condição natural cotidiana e responsável pela onipresença do egoísmo, assim como na tragédia de Lear. Porém, ele não é apenas uma entre as motivações, mas sim a que é mais regular nas práticas humanas e, justamente por essa razão, a motivação que está mais próxima da nossa condição. O egoísmo não é somente o impulso da existência e de bem estar, mas também envolve uma disposição que abarca um modo de conceber o mundo que Schopenhauer considera como sendo “o erro fundamental²⁵”. Para isto, o indivíduo precisa apenas de si mesmo, visto que cada um é portador

JANAWAY. *Self and World in Schopenhauer's Philosophy*, p. 2 – tradução nossa.

²² SCHOPENHAUER. *O mundo como vontade e como representação*, p. 350.

²³ Cf. SPIERLING. *Arthur Schopenhauer*.

²⁴ SCHOPENHAUER. *O mundo como vontade e como representação*, p. 426-427.

²⁵ “Que a existência humana deva ser algo como um extravio fica suficientemente claro através da simples observação de que o homem é a concreção de carências cuja satisfação dificilmente alcançável nada lhe garante senão um estado sem

da totalidade do mundo objetivo. A existência de tudo que lhe é externo se concretiza somente devido a sua representação. A forma do egoísmo envolve um ver como. O egoísmo é o sujeito aparecendo no modo da representação. A famosa expressão de Hobbes (*bellum omnium contra omnes*), máxima expressão do egoísmo, expressa a natureza e força do impulso individual, que sempre quer afirmar a si mesmo, ainda que destruindo a vida do outro. De que modo, não apenas as ações realizadas pelos vilões Edmundo, Regana e Goneril são motivadas pela cobiça de tomarem tudo para si, mas, arriscamos pensar, Lear e Gouchester também, em um primeiro momento, agem exclusivamente motivados pelo egoísmo, na medida em que exigem que aqueles que estão ao redor cumpram e correspondam às suas expectativas.

O egoísmo, como expressão interna da vontade, é tomado por Schopenhauer como algo natural e comum no mundo. Porém, enquanto Hobbes admite um hedonismo psicológico que distingue, através da razão prática, bens de curto e longo prazo e estabelece que bens de longo prazo possam levar a estados de menor dor, Schopenhauer assume um tipo de egoísmo volitivo que impede uma operação da razão prática no nível metafísico. Não é apenas o cenário do pessimismo marcado profundamente pelo sofrimento e pelas volições egoístas que permite que seja possível aproximar o plano conceitual schopenhaueriano da tragédia shakespeariana; ainda temos uma abertura para o exercício da compaixão, principalmente através das ações dos dois filhos que sofreram com a rejeição, Edgar e Cordélia.

Para Schopenhauer, após o reconhecimento da essência do mundo como sofrimento, o homem tem diante de si duas vias possíveis para a supressão da vontade: a primeira é a contemplação estética, que resulta em uma suspensão apenas momentânea do estado de sofrimento; a segunda consiste em uma total renúncia do sofrimento, que se dá através da vida ascética. A metafísica schopenhaueriana tem como ponto de partida uma dupla visão do mundo: como *vontade* e como *representação*. A Vontade, elemento primordial e universal – constitui o mundo e todos seus fenômenos mediante luta e conflito. Tal princípio possui diversos graus, atingindo seu ápice no ser humano. Enquanto Vontade, o retrato do homem resultante da filosofia de Schopenhauer é essencialmente egoísta, uma vez que a essência da vontade é uma “força cega”, que privilegia sua afirmação de modo irracional. Em vista disso, o ser humano (um fenômeno da vontade que existe como particular) não é visto como um ser digno,

dores, no qual só lhe resta o tédio e que prova que a existência em si mesma não tem nenhum valor; pois o tédio nada mais é que o sentimento de sua vacuidade” (SCHOPENHAUER. *Sobre a Ética*, p. 142). Em outro momento, ele também afirma: “em geral, tal como recusamos um medicamento amargo, resistimos ante a ideia de que a dor é consubstancial à vida e de esta não afluí em nós desde o exterior, senão que cada qual leva dentro de si a inesgotável fonte de si mesmo. Preferimos buscar, a modo de subterfúgio, uma causa externa dessa dor que nunca nos abandona. Infatigavelmente, vamos de desejo em desejo e, mesmo quando a satisfação alcançada não nos satisfaz tanto quanto augurávamos, caindo, na maioria das vezes em um erro vergonhoso, não nos damos conta de que tentamos abastecer o navio das Danaides... Um caso muito incomum, que pressupõe uma certa força de caráter é encontrarmos um desejo que, à vista das circunstâncias, não podemos satisfazer, mas ao que tampouco sabemos renunciar; deste modo, encontramos, de alguma maneira, o que buscávamos, a saber, algo que não podemos incriminar em todo momento como fonte de nosso pensar, em vez de reconhecer que tal fonte não é outra que nosso próprio ser; deste modo, ficamos inimigos de nossa sina, mas reconciliados com nosso ser e existir; pois com isso se relega o reconhecimento de que tanto nosso ser como nosso existir mesmos resultam circunstanciais ao padecer e que a verdadeira satisfação não é de todo impossível. A consequência deste processo é um humor melancólico que assume uma única grande dor e despreza todas as penas ou alegrias de menor magnitude. Isto constitui uma manifestação mais digna que a constante busca de miragens renovadas, bem representativa do habitual estado de coisas”. SCHOPENHAUER. *Sobre o fundamento da Moral*, p. 61-62.

dotado de uma posição especial na ordem das coisas, mas como animal perverso “por excelência”, ao contrário dos outros animais, que, segundo o autor, agem movidos pela necessidade.

Através dessa concepção de natureza humana completamente pessimista, Schopenhauer propõe não uma valorização ou exaltação da “dignidade humana”, mas sim um reconhecimento da fraqueza e do padecimento do outro que conduz o ser humano à posição de *compaixão*. O reconhecimento da fraqueza e do padecimento o qual somos inescapáveis fica evidente no reencontro de Lear com a filha Cordélia e no cuidado de Edgar, disfarçado de Pobre Tom, ao levar Gouchester até a beira do precipício e convencê-lo que, apesar da desgraça da atrocidade de ter seus olhos arrancados, o pai sobreviveu graças a um milagre divino. As ações dos dois filhos que foram injustamente julgados ao acolherem os pais exercem o sentimento mais sublime que os seres humanos são capazes de executarem, como compreende Schopenhauer, a compaixão é a participação direta na supressão do sofrimento do outro²⁶. Ora, se não fosse a possibilidade deste sentimento genuíno e puro, o que levaria os filhos que foram renegados e humilhados a acolherem os pais?

Cordélia, espantada diante do horror de ver o pai quase desfalecido, implora aos deuses pelo sua vida:

Ó deuses impiedosos, fechai essa ferida enorme aberta em sua alma violentada. Restabelecei a harmonia na cabeça delirante deste pai transformado em criança. [...] Mesmo que não fosse pais delas, esses cabelos brancos deveriam inspirar-lhes mais compaixão²⁷.

Após as últimas palavras de Lear, ao saber que sua amável Cordélia havia sido assassinada, ele mesmo morre: “a minha pobre bobinha foi enforcada. Não, não, não tem mais vida. Por que um cão, um cavalo, um rato têm vida e tu já não respiras? Nunca mais voltarás, nunca, nunca, nunca, nunca!”²⁸. A pergunta de Lear é filosófica e metafísica: qual o sentido de tudo acabar? Qual o *telos* da nossa vida? Qual o sentido de uma vida cheia de bondade e amor que acaba deste modo cruel? Concretizado o luto geral, Edgar é quem expressa as últimas palavras que expressam o reconhecimento tão almejado por Lear, segundo o qual a velhice é marcada por um profundo sofrimento: “o mais velho sofreu mais; nós jovens, garanto, jamais veremos tanto, nem viveremos tanto”²⁹.

Lear e Glouchester carregam as cicatrizes do erro, e do início ao fim da tragédia temos a reverberação destes erros, a partir da crença errônea da traição filial de Cordélia e Edgar. Shakespeare, de forma brilhante, aponta para o drama universal da velhice e da finitude humana. A lição trágica, que desde os gregos, visa proporcionar autocontrole e conhecimento, é contemplada, deixando-nos a mensagens que um erro pode ser fatal para toda vida, e deste modo, *O rei Lear*, apesar do abismo

²⁶ “O processo aqui analisado não é sonhado ou apanhado no ar, mas algo bem real e de nenhum modo raro: é o fenômeno diário da compaixão, quer dizer, a participação totalmente imediata, independente de qualquer outra consideração, no sofrimento de um outro e, portanto, no impedimento ou supressão deste sofrimento, como sendo aquilo em que consiste todo contentamento e todo bem-estar e felicidade. Esta compaixão sozinha é a base efetiva de toda a justiça livre e de toda a caridade genuína”. SCHOPENHAUER. *Sobre o fundamento da Moral*, p. 129.

²⁷ SHAKESPERARE. *O rei Lear*, p. 119.

²⁸ SHAKESPERARE. *O rei Lear*, p. 139.

²⁹ SHAKESPERARE. *O rei Lear*, p. 140.

dos séculos com a contemporaneidade, ainda mantém-se atual³⁰. Deixando de lado, a conjuntura e o sistema político monárquico, ainda somos arrebatados pela nossa condição de seres finitos, assim como pela miséria que nos circunda, seja através das nossas ações errôneas, seja através da surpresa de encontrarmos, raras vezes, o exercício da compaixão.

Por fim, a correlação dos acontecimentos entre Lear e Gloucester. Por um lado, marcados pelo reino dividido, pelo sofrimento físico e mental, pelos filhos injustamente renegados, pelas mesmas ações falhas, pela maldade e pelo egoísmo. Por outro lado, a proximidade, mesmo que tardia, com os filhos injustiçados, que mesmo assim, são passíveis dos melhores sentimentos de amor e altruísmo. Os melhores sentimentos apenas amenizam a miséria da existência que faz sombra sob a vida dos personagens, já que, conforme Bloom, “todos os vilões acabam pagando por suas ações, porém Lear e Gloucester também morrem”³¹. Todos acabam morrendo, já que para a morte não importa a distinção entre bons e maus. Com ela chega ao fim o sofrimento, as traições e as ações infrutíferas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Tecnoprint, 1990.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *A consciência trágica do limite: mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. 2nd ed. London: Macmillan, 1995.

BORNHEIM, Gerd. *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BORNHEIM, G. Prefácio. In: HELIODORA, B. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 4-12.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Robert O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DEBONA, V. *A outra face do pessimismo: entre a radicalidade ascética e a sabedoria de vida*. Tese de Doutorado. São Paulo: PPG-Filosofia/USP, 2013. 270p.

DEBONA, V. *Schopenhauer e as formas da razão*. São Paulo: Annablume, 2010.

HOBBS, T. *Leviatã*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

JANAWAY, C. *Schopenhauer*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

³⁰ “O que melhor define Shakespeare está exatamente no fato de que ele tem nas mãos o seu tempo enquanto atualidade claramente assumida – quem fez isso antes dele? Se nós ainda o ouvimos é porque a nossa atualidade continua sendo a mesma, em que pese todas as metamorfoses”. BORNHEIM. *A descoberta do homem e do mundo*, p. xv.

³¹ BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*, p. 598.

JANAWAY, C. *Self and World in Schopenhauer's Philosophy*. Oxford: Claredon Press, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Unesp, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o fundamento da Moral*. Trad. Maria Lúcia Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a Ética*. Trad. Flamarion C. Ramos. São Paulo: Hedra, 2012.

SHAKESPEARE, William. *O rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2016.

SPIERLING, V. *Arthur Schopenhauer*. Trad. José Antonio Molina Gómez. Madrid: Herder, 2010.

Mônica Saldanha Dalcol

Doutoranda em Letras (2016) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Mestre em Filosofia (2014) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É licenciada em Filosofia (2010) pela mesma universidade. Possui interesse em Filosofia, Literatura, Ética e narrativa. Dedica-se atualmente às temáticas que relacionam Filosofia feminista, Literatura e Ética, Autoria Feminina Afro-Brasileira e Crítica Literária Feminista. Professora de Filosofia do Colégio Marista São Luís.

Anselmo Peres Alós

Possui graduação e Doutorado em Letras, pela UFRGS, e Pós-Doutorado, pela UFPE. É professor Adjunto na UFSM/RS. Foi Professor-Visitante na UNILA, Professor-Leitor junto ao Instituto Superior de Ciência e Tecnologia de Moçambique e Professor-Colaborador do Centro Cultural Brasil-Moçambique e do Instituto Superior de Comunicação e Imagem de Moçambique. Tem experiência na área de Letras, com ênfase nos seguintes temas: Literatura Comparada e Teoria Literária. E-mail: anselmoperesalos@gmail.com

Enviado em 30/03/2018.

Aceito em 30/04/2019.

ECOS DO SUBLIME EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”, DE GUIMARÃES ROSA

ECHOES OF THE SUBLIME IN GUIMARÃES ROSA’S “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”

Fabício Lemos da Costa
Sílvio Augusto de Oliveira Holanda
UFPA

RESUMO: Este ensaio tem como objetivo refletir sobre a manifestação do sublime e da dúvida na narrativa “A terceira margem do rio”, sexto conto do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. A presente reflexão dá-se a partir do conceito de sublime, formulada pelo filósofo Friedrich Schiller, cuja máxima se encontra no mito de Prometeu, a chave do herói trágico. Assim, desenvolveremos uma leitura na perspectiva do trágico instaurada na vivência de um sujeito sertanejo, personagem que constrói uma canoa para viver em uma terceira margem. Entretanto, a manifestação da sublimidade intercrucza-se com a incerteza ao longo da narrativa, constituindo-se na própria negação do sublime, caracterizada pela existência da dúvida, elemento fundador das narrativas do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Sublime; “A terceira margem do rio”; Guimarães Rosa; dúvida; Prometeu.

ABSTRACT: *This essay aims at reflecting upon the occurrence of the sublime and of uncertainty in the narrative entitled A Terceira margem do rio, sixth story of Guimarães Rosa’s Primeiras Estórias. The reflection starts from the very concept of sublime based on Friedrich Schiller’s thought, whose maxim is found in the myth of Prometheus, the main key to the tragic hero conception. Thus, a reading from the perspective of the tragic will be developed; one within the experience of a subject so called the ‘sertanejo’, a character who builds a canoe to live along the third river bank. However, the display of sublime intertwines with the uncertainty along the narrative, becoming the very denial of former, characterized by the existence of doubt, or uncertainty, founding element of the twentieth century narratives.*

KEY-WORDS: *Sublime; “A Terceira margem do rio”; Guimarães Rosa; uncertainty; Prometheus.*

Em 1962, apareceu no cenário literário brasileiro o livro de contos *Primeiras Estórias*, do escritor mineiro João Guimarães Rosa, editado pela Livraria José Olympio Editora. Na maioria das narrativas, os personagens sertanejos vivem em um variado leque de violência, em que o perigo de viver no sertão desenvolve-se como lugar onde impera sempre o mais forte, sobretudo no que diz respeito à força física e à valentia. Por outro lado, entre os vinte e um contos do livro em questão, a sexta “estória” destaca-se pelo viés ontológico, acontecimento aparentemente simples, mas carregado de um

sentido mais amplo do ser¹ e em seu mistério. Segundo Utéza: “O termo *mistério* deve entender-se em toda sua carga metafísica de cerimônia iniciática, pois o artista inspirado é também um mistagogo: a quem o pretende seguir ele oferece as chaves.” (UTÉZA, 1994, p. 32)

Trata-se do conto “A Terceira Margem do Rio”², narrativa elaborada com base na decisão de um sertanejo que resolve construir uma canoa, sem explicação prévia à família, como é possível verificar no início do texto: “Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos.” (ATMR, p. 79).³

A construção não foi antecedida por nenhum aviso, realizando-se no silêncio e apenas revelada no momento da partida. No texto, não se mostra a verdadeira razão da mudança de vida daquele que até o momento parecia constituir-se em uma tranquila vivência familiar. Pensaram-no após a despedida como sujeito estranho, conjecturando-se as mais diversas possibilidades em relação à viagem sem razão. As diversas motivações da construção e partida, por outro lado, correspondem ao estabelecimento da dúvida ou do jogo de pólos na literatura rosiana, como sublinha Sílvio Holanda em *O Trágico em Guimarães Rosa: Primeiras Estórias*:

A poética narrativa rosiana, fundada no conceito de mistério, joga com os polos rotina x novo, real x irreal, propiciando ao leitor uma experiência estética que lhe permite uma nova percepção do mundo e das relações que se estabelecem entre este e a obra literária. (HOLANDA, 2003, p. 123).

Eduardo F. Coutinho, em *Grande Sertão: Veredas. Travessias* aponta que a literatura de Guimarães Rosa dá-se na perspectiva de encontro entre o *logos* e o *mythos*, um mundo que não nega nenhuma possibilidade. Segundo Coutinho: “o mito e a fantasia, por exemplo, integram-no tanto quanto a lógica racionalista, e todos esses elementos são tratados em pé de igualdade pelo autor” (COUTINHO, 2013, p. 29).

O narrador-personagem, um filho mais velho que ficou a beira daquele rio na espera do pai que nunca voltaria, esclarece-nos em limitadas informações, discurso emocional e afetado, o que aconteceu após a partida do sujeito sertanejo. Nada mudara, pois, com o passar do tempo, a vida continuou normalmente, já que o resto da família retorna ao cotidiano das relações. Assim, o narrador declara o que nos parece ser uma chave de leitura pelo sublime, sobretudo ao mencionar que aquele “se desertava para outra sina do existir” (ATMR, p. 80), conforme a manifestação de traços da sublimidade, como pensou Friedrich Schiller em *Do Sublime ao Trágico*:

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sen-

¹ Em *Grande Sertão: Veredas. Travessias*, Rosa ao escrever seu único romance, inseriu no sertão e no personagem principal, Riobaldo, um plano profundamente existencial, estendendo-se para além do espaço físico. O sertão constitui-se em uma aprendizagem.

² Após essa citação de “A Terceira Margem do Rio” no corpo do texto, utilizaremos a abreviatura ATMR.

³ Todas as citações de “A Terceira Margem do Rio” se referem a essa edição (15ª ed.) e serão indicadas pela abreviatura ATMR, seguida do número da página.

sível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior fisicamente, mas sobre o qual nos elevamos moralmente, i.e., por meio de ideias. (SCHILLER, 2011, p. 21).

Fala-se em outra sina, principalmente por meio do próprio discurso do filho que o entende ao passar dos dias, meses e anos como um humano que configura uma espécie de resistência física para alcançar o que não é revelado. O tempo que este passaria na pequena embarcação ultrapassa qualquer limite físico humano, “se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele. (*ATMR*, pp.80-81). O personagem entrega-se a um desejo, uma vontade “quixotesca”, de desertar em uma terceira margem, como o título do conto revela. O filho fica à margem do rio, entre a primeira ou a segunda, nas “margens” da dialética, enquanto que o pai esvai-se na terceira, escolha que não configura na lógica ocidental, pois se desenvolve para além das explicações racionais. O narrador declara a resistência do velho pai:

O Severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele aguentava. De dia e de noite, com o sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos- sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim. (*ATMR*, p. 82).

Em *ATMR*, o patriarca lembra um “sertanejo titã”, Prometeu das águas, um forte, em que a violência tão vasta nos diversos contos de *Primeiras Estórias* afasta-se para dar lugar às possibilidades de reflexão conforme o sublime⁴. A possibilidade da sublimidade instala-se na narrativa e coloca o homem simples em um vasto campo que se abre à grandeza do ser⁵, isto é, pela resistência em detrimento da dor ou das intempéries da natureza. Por outro lado, a mesma manifestação sublime não pode ser compreendida como certeza inabalável, já que a narrativa “transborda” em paradoxo, permanecendo na dúvida, como discute Almeida:

O conto rosiano, por sua vez, destrona esse olhar paradisíaco e põe em evidência o distanciamento do sublime. Ou, melhor dizendo, ao forjar um pensamento que se concretiza mediante a exploração de situações paradoxais extraídas da realidade comezinha, aponta a insignificância, o nonada, a ninharia como instrumentos de apreensão do mundo. (ALMEIDA, 2011, p. 14).

Nesse sentido, *ATMR* dialoga com a literatura do século XX, narrativas que representam o *boom* da produção latino-americana, cujo representante no Brasil é João Guimarães Rosa. Nessas pro-

⁴ Cf. Schiller, 2011, p. 23: “O objeto sublime tem de ser temível, mas o temor efetivo ele não pode despertar. O temor é um estado de sofrimento e violência; o sublime só pode agradar na contemplação livre e por meio do sofrimento da atividade interna.”

⁵ Dessa forma, Schiller aponta em seu livro *Do Sublime ao Trágico* a diferença entre personagens grandes e aqueles que se enveredam no sublime. Cf. Schiller, 2001, p.39: “Grande é aquele que sobrepuja o temível. Sublime é aquele que, mesmo sucumbido, não teme. Aníbal foi grande de modo teórico porque abriu uma passagem através dos Alpes intransitáveis até a Itália; grande de modo prático ou sublime ele só foi na infelicidade. Hércules foi grande porque empreendeu os seus doze trabalhos e os concluiu. Sublime foi Prometeu, porque acorrentado no Cáucaso não se arrependeu de seu ato e não admitiu o seu erro. Grandes podemos nos mostrar na felicidade, sublimes apenas na infelicidade.”

duções, a relatividade e o questionamento da lógica racional são colocados em processo de reflexão e dúvida. Segundo Coutinho: “Nesse universo, em que a vida se apresenta como mistério e perplexidade e a relatividade é a única maneira de apreender a realidade, o racionalismo e o senso comum são constantemente postos em xeque” (COUTINHO, 2013, p.42). No conto, cria-se um clima de mistério, em que a não revelação do pai é causa de variadas hipóteses, mas nenhuma acertada, porque o silêncio impera desde o momento da despedida. No silêncio, a família espera pela volta do patriarca que nunca voltou: “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte (ATMR, p. 80).

Sobre a concepção do trágico em Schiller faz-se necessária uma breve digressão. Pedro Süssekind, em sua tradução da obra de Peter Szondi, *Ensaio sobre o Trágico*, ressalta a importância dada à referência histórica para a definição da “maneira clássica de pensar os gêneros poéticos” (SZONDI, 2004, p.09) O que, para Szondi, figura o ponto de partida para se pensar a mudança de concepção do conceito e a fundamentação de uma teoria histórica sobre o drama moderno. Assim, a expressão que abre a obra de Szondi, “Desde Aristóteles...”, indica a tradição poética da tragédia sob os ditames aristotélicos, doravante modelo das produções do gênero desde o período helenista até fins do século XVIII, onde o autor “localiza o início de uma filosofia do trágico” (2004, p. 10).

O distanciamento entre a estética trágica de Sófocles – se recorrermos ao ideal aristotélico do percurso do herói trágico, neste ínterim – e a filosofia da arte do idealismo alemão, revela também, nos escritos de Szondi, a clivagem na abordagem e na maneira de se pensar tanto os gêneros poéticos, quanto os conceitos estéticos fundamentais de sua tessitura, como, por exemplo, o belo e o *sublime*. Aqui pensados em sua dialética histórica e imersos nos sistemas filosóficos (SZONDI, 2004, p.11). Portanto, deve ser considerada a abordagem de Schiller e, neste sentido, a leitura aqui proposta em diálogo com a obra rosiana.

A resistência física frente à dor e à impossibilidade humana de suportar tanto tempo no interior de um espaço mínimo e sem descanso, constitui-se a partir do silêncio, é o exemplo máximo da “fortaleza”, a qual o sertanejo, de acordo com a sublimidade, é desenhado à luz de uma força titânica, como sublinha Jaeger ao comentar a tragédia *Prometeu Cadeeiro*, de Ésquilo: “Assim, pela força da dor, o coração piedoso experimenta o esplendor do triunfo divino. Na verdade só será capaz de reconhecê-lo quem puder acompanhar, como à águia no ar” (JAEGER, 1995, p.314). À luz do sublime, então, é possível interpretar o discurso do narrador, um filho que não entendia a força do pai ao resistir tanto tempo naquele rio: “Não adoecia? E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento.” (ATMR, p.82).

Stella Caymmi, em *A Terceira Margem do Rio: Lugar da Transcendência ou da Loucura?*, afirma que *Primeiras Estórias* insere o autor mineiro nas reflexões das práticas mais fundamentais do homem, em uma experiência do belo, já presente no título da obra, na qual “Estórias” converge para práticas essenciais humanas, ou seja, para perspectivas da imaginação, da fábula e do mito, diferenciando-se de “História”, onde habita o real. A autora ainda remonta aos gregos como explicação de uma espécie de busca da harmonia entre o verdadeiro e o belo, etapa necessária na formação do sujeito. De acordo com Caymmi:

Para reconhecer e ansiar a beleza é preciso que o sujeito nas etapas de sua formação tenha a experiência do belo, que juntamente com o bem e o verdadeiro constituem uma unidade integrada. A ausência da experiência do belo significa para os gregos “padecer de *apeirokalia*”. (CAYMMI, 2008, p. 133).

Em *ATMR*, percebe-se o valor mais alto do caráter fabulista no conjunto de contos de *Primeiras Estórias*. Segundo Holanda: “A tematização do dramático em *Primeiras Estórias* mostra-nos a superioridade dos poderes da invenção sobre o real” (HOLANDA, 2003, p.121). A “estória” movimenta-se ao não explicável, ao viés mais primitivo, em que muitos já o leram como mítico, devido ao mergulho que se dá ao panorama metafísico e fundamentalmente ligado ao próprio ser, ou seja, ao ontológico. O integrante mítico coloca-se como possibilidade de lermos a narrativa por meio de aproximações interpretativas de mitos antigos da humanidade, como o de Prometeu, o qual Ésquilo, tragediógrafo grego, conferiu como tema de sua tragédia *Prometeu Cadeiro*. Garbuglio em *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*, cita: “momentos míticos revividos por rituais consagrados pela humanidade, sobretudo nas festas de caráter religioso, verdadeiros regressos ao *illud tempus*, ao tempo originário.” (GARBUGLIO, 1972, p.68)

A aproximação entre a tragédia *Prometeu Cadeiro* e o conto *ATMR*, desenvolve-se na clave do sublime, sobretudo a partir das explicações de Friedrich Schiller em *Do trágico ao Sublime*, utilizando-se do mito de Prometeu como exemplo exímio da essência da elevação moral em situações de sacrifício e de rebelião, como discorre Jean-Pierre Vernant em *Mythe et Religion en Grèce Ancienne*: “Dans le mythe prométhéen, le sacrifice apparaît comme le résultat de la rébellion du Titan contre Zeus au moment où hommes et dieux doivent se séparer et fixer leur sort respectif.”⁶ (VERNANT, 1990, p.84). Schiller compara deuses e semideuses da mitologia grega Antiga, como Hércules e Prometeu, símbolo do poderio físico e da resistência moral, respectivamente. Segundo Schiller: “a superioridade física do homem sobre as forças naturais não é um fundamento do sublime, uma vez que, em quase todo lugar onde se encontra, ela enfraquece ou aniquila por completo a sublimidade do objeto.” (SCHILLER, 2011, p.31).

A resistência moral frente ao poderio físico encontra-se em Prometeu a máxima do sublime. Conforme a perspectiva de Schiller, o personagem trágico resiste, apesar de pertencer ao domínio dos deuses, a maior intempérie ou sofrimento, uma dor que se alarga ao movimento atemporal, porque não existe marca cronológica, é o lugar do mito. O Titã resiste ao sofrimento, convivendo com seu martírio, na eterna chegada da ave que obstrui seu fígado, enviada por Zeus soberano como castigo eterno devido ao presente sagrado dado à humanidade, o fogo:

Hefesto. Filho de abrupto pensar da Lei de reto conselho, / contra mim e contra ti, com insolúveis bronzes / agrilho-te neste penedo longe dos homens, / onde nem voz nem forma de nenhum mortal / verás, e tostado por fúlgido fulgor do Sol / trocarás a flor da pele. E para teu júbilo / a Noite de variáveis vestes cobrirá a luz. / O Sol de manhã espalhará geada de novo. / sempre o peso da presente miséria há de / esgotar-se, pois o libertador não ainda surgiu. / tal é tua colheita da amizade por humanos. (*Prometeu Cadeiro*, vv. 18-28).

⁶ No mito de Prometeu, o sacrifício aparece como o resultado da rebelião do Titã contra Zeus no momento em que os homens e os deuses devem separar-se e entregar-se aos seus respectivos destinos. (Tradução nossa)

Vale ressaltar que o mito de Prometeu desenvolveu-se na Antiguidade helênica em diversas fontes como *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, *Prometeu Cadeiro*, de Ésquilo, e *Protágoras*, de Platão. Assim, nos diferentes textos, a ideia da partilha, astúcia de Prometeu e a sabedoria de Zeus soberano permanecem como motriz mítica. Em Hesíodo, por exemplo, o caráter astucioso do filho de Jápeto apresenta-se em forma de organização, porque a partir da ação do Titã é que os homens, raça de ferro, começarão a trabalhar, penar e labutar. Eis os versos de Hesíodo: “E prendeu com infrágeis peias Prometeu astuciadador, / cadeias dolorosas passadas ao meio duma coluna, / e sobre ele incitou uma águia de longas asas, / ela comia o fígado imortal, ele crescia à noite”. (*Teogonia*, vv.521-524).

Portanto, a existência do Titã é sublime, porque sabendo de sua eterna dor física, resiste com o apoio de seu maior guia, a consciência, uma moral intrínseca ao seu ser divino. De acordo com Jaeger, “o Coro de Prometeu diz que só pelo caminho da dor se chega ao mais elevado conhecimento” (JAEGER, 1995, p.313). No conto rosiano, não sabemos o real motivo da partida, do longo martírio do sujeito que resolve lançar-se ao rio, ao peso da natureza, com suas correntezas e perigos, como revela o narrador: “aí quando no lança da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso, aqueles corpos de bichos mortos e paus-de-árvore descendo- de espanto de esbarro.” (*ATMR*, p.82). O silêncio que se firma na narrativa, ou seja, a ausência de resposta em relação à motivação do pai, por outro lado, fê-lo crescer como símbolo da resistência pelo discurso do filho afetado, que não o compreende mais como sujeito comum, tamanho o desejo e força em cumprir o não revelado:

Eu sofria já o começo de velhice_ esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. (*Ibidem*, p. 84).

O filho projeta no pai uma força super-humana que cresce à medida que o tempo passa na narrativa, perdendo-se na cronologia, tamanha sua espera à margem do rio. Nesse sentido, não sabemos pelo filho nem pelo pai, a razão da partida, entretanto, compreendemos o crescimento do último no que tange à incompreensível capacidade de suportar o insuportável dos anos em ambiente inóspito e inseguro, em nome de qualquer ideia ou vontade. Segundo Mircea Eliade, suportar o isolamento no perigo é integrar-se à mítica linguagem simbólica, além disso, “num mundo como esse, o homem não se sente enclausurado em seu próprio modo de existir” (ELIADE, 2016, p.126).

O sertanejo prepara a canoa com o fim de conhecer o não revelado, dentro de seus fins pessoais, a narrativa eleva-se ao plano mais fundamental da cultura, pois na iluminação das forças humanas é que a “estória” se perfaz. Sua força lembra-nos o divino Prometeu, que no erro, originário de si mesmo, cria a cultura, como trata Jaeger em *Paidéia*: “Mas os padecimentos e os erros de Prometeu têm origem nele mesmo, na sua natureza e na sua ação” (JAEGER, 1995, p.309). Assim, a vontade daquele homem comum, parece despertar no leitor qualquer coisa de mágica descoberta, de humana necessidade de projetar-se na cultura, como o Titã Prometeu, que “penetra e conhece o mundo, que

o põe a serviço da sua vontade por meio da organização das forças dele de acordo com os seus fins pessoais, que lhe descobre os tesouros e assenta em bases seguras a vida débil e oscilante do Homem.” (*Ibidem*, p.309).

Roberto Machado, em *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*, capítulo “Schiller e a Representação da Liberdade”, explica que, para a existência do sublime, é necessário que se faça do sofrimento uma resposta à resistência moral. A segurança interior, base da construção moral, manifesta-se e fazem-no como distinto diante da tensão e derrota, assim como o medo ou a violência externa, como se verifica no mito de Prometeu. Segundo Machado: “Para haver sublime é necessário, portanto haver, por um lado, sofrimento físico, por outro, resistência moral ao sofrimento. Para haver sublime é preciso que à impotência física corresponda a experiência da força moral.” (MACHADO, 2006, p.69).

Em *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, o silêncio tem início a partir do castigo de Zeus Soberano, que “encolerizado em suas entranhas ocultou, / pois logrado por Prometeu de curvo-tramar” (*Os Trabalhos e os Dias*, vv.47-48). Prometeu vive na ausência de comunicação, em que o sofrimento interliga-se na falta da palavra dada, no vazio do outro. O Titã apenas tem a visita da ave mortal, símbolo da dor que o acompanha. No conto rosiano, não temos acesso ao discurso do pai, pois este se ausenta da palavra, vivendo-se na margem terceira que não mais se constitui na comunicação com o outro: “E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava.” (*ATMR*, p.82). O sertanejo inicia sua viagem, no movimento individual de crescimento pelo sublime, o qual se desenvolve no interior de cada indivíduo, ou seja, fazendo-se de maneira isolada, porque a dor não pode ser compartilhada, é inerente ao ser, à capacidade de cada um suportá-la. Machado afirma que:

A superioridade do sublime sobre o belo vem de que naquele a razão legisla independentemente da influência corpórea, independentemente dos impulsos, possibilitando uma completa liberdade moral. Obtendo uma saída repentina do mundo sensível, o sublime revela ao homem sua destinação superior, impondo-lhe o sentimento de sua dignidade. Encontra-se, assim, na concepção schilleriana do sublime, uma desvalorização do aspecto físico, sensível, do homem em prol de seu aspecto supra-sensível, racional, moral. (MACHADO, 2006, p.68)

Betina R.R da Cunha, argumenta em *Um Tecelão Ancestral: Guimarães Rosa e o Discurso Mítico*, que o rio representa todo o “locus” do ideal mítico, lugar para onde convergem todas as possibilidades da idealização. O rio em *ATMR* é o ambiente propício do variado leque de questionamentos, emergindo-se em uma realidade transformada e descomprometida com a lógica da realidade concreta, real e consubstanciada na certeza da racionalidade, “pela poesia transformada, que esconde, na sua aparência, a busca de uma realidade mais verdadeira, original, a substância do SER que busca um absoluto, talvez a caracterização metafísica, do homem.” (CUNHA, 2009, p. 86).

O caráter mítico⁷ nasce do questionamento e da incerteza que se desenvolve na narrativa, desde

⁷ De acordo com Mircea Eliade em *Mito e Realidade*, capítulo “Grandeza e Decadência dos Mitos”, o homem por meio do mito comunica-se com uma linguagem mais ampla, lugar onde habita o símbolo. Cf. ELIADE, 2016, p.126: “Se o mundo lhe fala através de suas estrelas, suas plantas e seus animais, seus rios e suas pedras, suas estações e suas noites, o homem lhe responde por meio de seus sonhos e de sua vida imaginativa.”

o silêncio do pai até a resistência do sertanejo no perigo oferecido pela natureza. A solitária vivência no rio eleva o homem à caracterização de um herói mítico, alimentando-se em parte do sublime como manifestação mais pura da cultura trágica. Por outro lado, o caráter ambíguo da literatura de Guimarães Rosa nega-lhe o estatuto de certeza. Luiz Costa Lima comenta em *Por que Literatura*: “O sertão é isto e aquilo, suas partes são mágicas e são reais. Confundem-se.” (LIMA, 1969, p. 73).

A realidade mítica no conto mais ontológico de *Primeiras Estórias*, dá-se na singularização de uma existência transformada, uma situação que foge aos paradigmas de concretude, impregnando-se de significados e valores inerentes ao mais profundo do ser, espaço do mito e da palavra, como desenvolve Nunes: “Como residência humana, o mundo que podemos habitar pede, ao mesmo tempo, os dois adjetivos, ‘mítico’ e ‘poético’. Permutáveis entre si, um não expulsa o outro. No mito, a poesia já tomou a palavra; e a palavra poética traz o mito em botão” (NUNES, 2013, p.226). O universo mítico faz-se no encontro do sujeito consigo mesmo, na terceira margem puramente interpessoal, mas que se inter-relaciona com a universalidade, porque ontológica é sua manifestação. Trata-se da integração do sujeito ao fascínio da margem fora do tempo ou da lógica que integra o homem na grandeza ideal do ser. Segundo Cunha, o sertanejo:

Expõe uma nova verdade, dinâmica absoluta, uma verdade que se traduz pela sensação de um constante estar sendo. Eis que o homem revelado está elaborando modos de conhecimento privilegiados, a partir dos quais evidencia uma essência das coisas, o seu SER e o seu próprio princípio. (CUNHA, 2009, p. 87).

Em *ATMR*, o maravilhoso acontece ao alcance de todos, fazendo-se parte do cotidiano e da vida do lugar, é a possibilidade do mítico que se projeta no sertão, redimensionando-se ao clima peculiar dos gerais, numa linguagem do maravilhoso que se utiliza do mito para mergulhar no poético. Benedito Nunes argumenta: “É certo que nem toda poesia acaba no mito. Mas, conte-nos a respeito dos homens ou da terra, do céu ou dos deuses, não há mito sem começo poético: o alastramento da linguagem, do longínquo, do distante, do invisível” (NUNES, 2013, p. 219). O poético na ficção rosiana revela-se à medida em que o universal traduz-se em linguagem compreendida como “estória” do maravilhoso, são as *Primeiras Estórias*, o fundamento primordial, a essência que guarda a interseção entre o mito e o poético, a coisa sagrada. Hermann Broch em *Création Littéraire et Connaissance*, capítulo “L’Héritage Mythique de la Littérature”, discorre que:

Nés de la structure fondamentale de l’homme, le mythe et le Logos représentent pour lui l’intemporel pur et simple. Outre qu’en eux et avec eux toute réalisation humaine, qu’elle ait eu lieu dans le domaine de la langue, de la figuration ou de l’action, est transmise le long de la chaîne des générations et qu’elle est rendue compréhensible et traduisible à toute génération nouvelle, outre que par là s’attestent l’unité du genre humain qui s’étend par-delà les époques et l’intemporalité de ses réalisations, l’homme reçoit aussi par là la garantie de la connaissance intuitive de l’intemporalité.⁸

⁸ Nascido da estrutura fundamental do homem, o mito e o *Logos* representam para ele a atemporalidade pura e simples. Além deles, e com eles, toda conquista humana, quer tenha ocorrido no campo da linguagem, da figuração ou da ação, é transmitida ao longo das gerações, tornando-se compreensível e traduzível para qualquer nova geração, além de sublinhar a unidade da raça humana que se estende além das eras e da atemporalidade de suas realizações. O homem também recebe a garantia do conhecimento intuitivo da atemporalidade. (Tradução nossa)

(BROCH,1966, pp. 247-248).

A manifestação da sublimidade em *ATMR* expõe um caráter elevado, principalmente quando o personagem aproxima-se do sublime, e essa perspectiva fê-lo a partir daquilo que Schiller constitui em sua imagem poética como um “oceano” que se ergue sobre nós. O sertanejo do conto é partícipe de si mesmo, emergindo-se em movimentos para além do mínimo espaço. Schiller expõe em *A Educação Estética do Homem, Carta XV*:

Toda a figura repousa e habita em si mesma, criação inteiramente fechada que não cede nem resiste, como se estivesse para além do espaço; ali não há força que lute contra forças, nem ponto fraco em que pudesse irromper a temporalidade. Irresistivelmente seduzidos por um, mantidos à distância por outro, encontramos-nos simultaneamente no estado de repouso e movimentos máximos, surgindo aquela maravilhosa comoção para a qual o entendimento não tem conceito e a linguagem não tem nome. (SCHILLER, 2015, p. 77).

Ao final da narrativa, não é possível afirmar qualquer retorno do pai para o mundo dialético, como foi dito anteriormente, representado pelas duas margens, pois os possíveis gestos de retorno podem ser apenas miragens do filho emocionado. O filho foge, movido por uma espécie de medo, talvez trazido pelo pavor da possibilidade de colocar-se no lugar do pai: “E eu não podia... Por favor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado.” (*ATMR*, p.85). A posição do sertanejo era grande, movido por uma resistência que o fizera gigante, caso consideremos a perspectiva da sublimidade, o sertanejo “era um forte”. Valente pontua:

Não é, no entanto, uma fábula tradicional, que põe em presença do leitor um exemplo moral a ser seguido, pois por mais atraente que seja a experiência do pai, ela é algo que pode ser contemplado e admirado, mas não pode ser duplicado. É significativo, portanto, que o filho seja incapaz de substituir o pai no barco. (VALENTE, 2011, p. 91)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto *ATMR*, do escritor mineiro João Guimarães Rosa, já foi lido e interpretado a partir de várias matrizes da cultura universal, pelo viés mítico arcaico às influências cristãs de culpa e sofrimento. Em nossa reflexão, propomos uma leitura interpretativa na perspectiva do sublime, conceito formulado pelo filósofo alemão Friedrich Schiller. A manifestação da sublimidade na narrativa faz-se em boa parte na comparação com a tragédia *Prometeu Cadeeiro*, de Ésquilo, cuja chave é o crescimento do herói no que tange à resistência moral em detrimento do sofrimento e da dor física.

A resistência em *ATMR* está presente em toda a “estória”, desde a partida do pai, no qual o silêncio, isto é, a ausência de justificativa não se converte em valor totalmente negativo em relação ao sertanejo, já que este cresce em possibilidades do sublime, sobretudo devido a sua grandiosa força em resistir aos perigos naturais e o próprio tempo. Entretanto, como já foi dito, por tratar-se de narrativa cuja questão dá-se na ambiguidade, o próprio sublime passa em alguns momentos pelo caráter da dú-

vida. O homem dirige-se ao seu destino, à sua moira *μοῖρα* sem resposta aos seus pares, à família, porque sua elevação encontrar-se-ia na força solitária, como fez Prometeu ao dar de presente o fogo à humanidade, ao desobedecer a seus pares, tornou-se próximo do sublime.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leonardo Vieira de. *Veredas do Grande Conto: A Descoberta do Sertão em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2011.

BROCH, Hermann. *Création Littéraire et Connaissance*. Traduit par Albert Kohn. Paris: Gallimard, 1966.

CUNHA, Betina R.R.da. *Um Tecelão Ancestral: Guimarães Rosa e o Discurso Mítico*. Belo Horizonte: AN-NABLUME, 2009.

COUTINHO, Eduardo F. *Grande Sertão: Veredas. Travessias*. São Paulo: Realizações Editora, 2013.

CAYMMI, Stella. *A Terceira Margem do Rio: Lugar da Transcendência ou da Loucura?* In: Bem e Mal em Guimarães Rosa. Organização de Eliana Yunes e Maria Clara Lucchetti Bingemer. Rio de Janeiro: Uapê, 2008, pp. 127-146.

ÉSQUILO. *Prometeu Cadeeiro*. In: Tragédias. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009, pp.357-422.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GARBUGLIO, José Carlos. *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Ática, 1972.

HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. 5ªed. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *Os Trabalhos e os Dias*. Tradução, Introdução e Comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HOLANDA, Sílvia. *O Trágico em Guimarães Rosa: Primeiras Estórias*. Revista Moara, Belém, v.20, p.115-129, jul./dez., 2003.

JAEGER, Werner. *Paidéia. A Formação do Homem Grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LIMA, Luiz Costa. *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

NUNES, Benedito. *O Mito em Grande Sertão: Veredas*. In: A Rosa o que é de Rosa: Literatura e Filosofia

em Guimarães Rosa. Organização de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013, pp.218-232.
ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. 15ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande Sertão: veredas*. 19ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCHILLER, Friedrich. *Do Sublime ao Trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *A Educação Estética do Homem*. Tradução de Márcio Suzuki e Roberto Schwarz. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão*. Tradução de José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.

VALENTE, Luiz Fernando. *Mundividências: Leituras Comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

VERNANT, Jean- Pierre. *Mythe et Religion en Grèce Ancienne*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

Fabício Lemos da Costa

Possui graduação em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2012) e Especialização em Produção de Material Didático e Formação de Mediadores de Leitura para EJA pela Universidade Federal do Amapá (2016). Mestrando em Letras- Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. E-mail: fabricio.lemos1987@yahoo.com.br.

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Possui graduação em Letras (Português/Francês) pela Universidade Federal do Pará (1990), mestrado em Letras/Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1994), doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (2000) e pós-doutorado em Estudos Românicos pela Universidade de Lisboa (2007). Atualmente é professor associado IV da Universidade Federal do Pará, tendo sido coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras (2009-2011) da referida instituição. Desde 2001, é membro permanente do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA. Dirige a Faculdade de Letras (2017-2019) da UFPA. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Guimarães Rosa, Literatura brasileira, literatura da Amazônia e recepção crítica. E-mail: ellip@hotmail.com.

Enviado em 30/01/2019.

Aceito em 05/04/2019.

PODER E SEXUALIDADE DA INFÂNCIA À RESSURREIÇÃO DO JOÃO IMACULADO

POWER AND SEXUALITY FROM CHILDHOOD TO THE RESURRECTION OF JOÃO IMACULADO

André Luis Mitidieri
Donato José do Prado Neto
UESC

Resumo: O presente estudo, a partir do romance *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll (2008), busca analisar, a par da teoria foucaultiana, uma genealogia do poder e da moral, assente nas relações de poder, concretizadas pelo discurso. De modo mais específico, é analisada a representação jurídico-discursiva do poder sobre o sexo, observando quatro dos seus elementos à luz dos estudos de Michel Foucault: a) relação negativa; b) a instância da regra, c) o ciclo da interdição, d) a lógica da censura. Para tanto, realiza-se uma investigação de base metodológica qualitativa, pautada na revisão bibliográfica. Enquanto resultados, busca-se verificar principalmente como a sexualidade não se prende a determinada “representação jurídico-discursiva do poder”, subvertendo a temática da repressão dos instintos e a teoria da lei, sobretudo pela expressão dos desejos e construção de subjetividades plurais de resistência ao controle dos corpos e da sexualidade.

Palavras-chave: João Gilberto Noll. Diversidade sexual e de gênero. Reflexão foucaultiana.

Abstract: *The present study, based on the novel *Acenos e afagos*, by João Gilberto Noll (2008), seeks to analyze, along with Foucauldian theory, a genealogy of power and morality, based on the power relations, concretized by discourse. More specifically, the legal-discursive representation of power over sex is analyzed, observing four of its elements in the light of Michel Foucault's studies: a) negative relation; b) the instance of the rule, c) the cycle of interdiction, d) the logic of censorship. For this, a qualitative methodological investigation is carried out, based on the bibliographic review. As results, it is sought to verify mainly how sexuality is not attached to a certain “legal-discursive representation of power”, subverting the thematic of the repression of the instincts and the theory of the law, mainly by the expression of the desires and construction of plural subjectivities of resistance to the control of bodies and sexuality.*

Keywords: *João Gilberto Noll. Sexual and gender diversity. Foucauldian reflection.*

O romance *Acenos e afagos*, publicado em 2008, pelo escritor rio-grandense João Gilberto Noll (1946-2017), desdobra-se em torno do itinerário da personagem central, e também narrador, João Imaculado, desde a infância à ressurreição, compondo-se de dois contextos centrais. O primeiro descreve-o ainda casado, mas já apaixonado pelo amigo desde criança, sem algemas morais, em busca

de parceiros sexuais em Porto Alegre. Já no segundo, imerso em paixão pelo “engenheiro baiano”, o narrador-personagem é agredido e assassinado por um garoto de programa. Após ressuscitado, vê seu corpo transformar-se em feminino e passa a viver sua relação afetiva, na região central do Brasil, com o engenheiro que conhecia desde criança.

A incansável busca por sexo é perceptível desde os reveladores acontecimentos destacados nesses primeiros momentos narrados pelo protagonista que, embora vivencie contextos repressores ao longo da vida, não se furta a viver experiências desejadas, mesmo que, para isso, precise às vezes encontrar subterfúgios. Em constante luta entre desejos e normas socioculturais, ora se vale do confronto, ora da complementaridade, entre o sexual e o religioso. Em várias ocasiões, entretanto, seus pensamentos fogem a uma concepção de sexualidade normatizada, como no seguinte trecho:

Os corpos a que eu estaria renunciando não pesariam. Fecharia os olhos sobre o corpo de minha fêmea e imaginaria estar fodendo com a carne do mundo inteiro. **Eu fora feito para essa epopeia libidinal.** Copularia com todos os meus parceiros em um só corpo e em uma só vez – e eventualmente com parceiras e tantos outros bichos mais (NOLL, 2008, p. 48, grifo nosso)¹.

No trecho grifado, a entrega ao sexo convive com o assentimento de um tipo de predestinação, quando João Imaculado se vê como quem fora concebido para uma finalidade — epopeia da libido — a qual se dá com um e todos os corpos, desde os parceiros habituais aos animais, como a reiterar anunciada disponibilidade às atividades sexuais. Mostrando-se aqui para além dos tabus ou da repressão, em alguns momentos, todavia, ele parece advertir-se por um senso repressor implícito. Importante considerar que Michel Foucault (1988), na *História da sexualidade I: A vontade de saber*, pondera: “[...] no início do século XVII ainda vigorava certa franqueza, as práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas, sem demasiado disfarce” (p. 9).

Havia, pois, relação de tolerante familiaridade com o discurso em torno ao sexo, códigos da obscenidade e da decência eram mais flexíveis se comparados aos do século XIX:

Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo [...] Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções (FOUCAULT, 1988, p. 09).

Foucault rebate ideias, sobretudo, do psicanalista austríaco Wilhelm Reich (1897-1957) e do sociólogo e filósofo alemão Herbert Marcuse (1898-1979), sobre a repressão sexual atrelar-se ao desenvolvimento do capitalismo. Segundo esses estudiosos, não se tolerava que trabalhadores desperdiçassem energias com prazeres que não fossem estritamente voltados à reprodução. Entretanto,

¹ Demais citações desse romance também foram retiradas da edição referida na seção específica ao final do artigo e, para identificá-las, terão a sigla AEA, acompanhada dos números das respectivas páginas.

sanções e limitações sofridas pela sexualidade ultrapassam a “hipótese repressiva” que, negada por Foucault (1988), não deixa de ser por ele afirmada. Como esclarece Roberto Machado (2017), a proposição foucaultiana é a seguinte:

[...] com o surgimento do capitalismo, em vez de a repressão sexual atingir mais fortemente a classe operária para aumentar sua força de trabalho, o controle da sexualidade atingiu primeiro a burguesia, e isso por dispositivos normalizadores, e não propriamente repressivos. Estamos em presença mais de uma expressão do que de uma repressão, de uma vontade de saber sobre a sexualidade, peça das estratégias de controle dos indivíduos e das populações características das sociedades modernas (p. 41).

Buscamos verificar principalmente como a sexualidade não se prende a determinada “representação jurídico-discursiva do poder” que, segundo Foucault (1988), comanda a temática da repressão dos instintos e a teoria da lei, enquanto constitutiva do desejo. O que as diferencia é “[...] a maneira de conceber a natureza e a dinâmica das pulsões; não é a maneira de conceber o poder” (p. 80). O pensador francês enumera cinco principais traços dessa representação: a) relação negativa; b) instância da regra, c) ciclo da interdição, d) a lógica da censura; e) unidade do dispositivo. No primeiro deles, o poder se exerce por meio de mascaramento, recusa, rejeição, barragem e exclusão, a única coisa que consegue fazer contra a sexualidade é dizer-lhe não. O segundo traço basicamente determina a lei pertinente ao sexo — o que implica reduzi-lo ao binarismo proibido *versus* permitido; lícito *versus* ilícito —, todavia, permite entendê-lo e compreendê-lo a partir de sua relação com os procedimentos legais.

No romance analisado, a relação negativa pode ser encontrada no antagonismo entre a nomeação do protagonista e seu significado histórico: João é nome bíblico, identifica santos da tradição católica, inclusive o apóstolo predileto do Cristo; de origem hebraica, significa cheio de graça e misericordioso, o que lhe atribui alto grau no âmbito religioso. Contudo, Noll enfatiza a fragilidade identitária do indivíduo que preza pelo anonimato, desprende-se dessa singularidade e inverte o sentido referente a certo e errado, puro e maculado, santo e profano, incorporando-se numa personagem amoral (JIMENEZ, 2011).

João Imaculado não cabe nesses pares opositivos, a julgar como lhe afeta o ânus do colega de infância, durante brincadeira ocorrida no corredor do consultório de um dentista:

De repente, aflito, trêmulo, o guri me trouxe o cu para perto da minha boca. O cu cheirava, um cheiro de intimidade abusiva, mas não havia como desdenhar essa intimidade, pois era justamente ali que eu viajava inebriado no mais secreto dele, sem nada pedir ou oferecer, sem nada pensar. Eu solenemente **escondia** dele o meu envolvimento com o seu cu. Era justamente ali que a vontade de se misturar mais me tomava. Cheguei bem perto e lambi. Ele estremeceu (AEA, p. 10, grifos nossos).

Ainda que não tenha havido consumação do ato sexual entre os dois garotos, o narrador-personagem lembra-se recorrentemente do contato com o corpo do menino, mais tarde, revelado como o engenheiro com quem passaria a viver. Nesse momento, o “imaculado” se amolda ao papel daquele que não tem mácula, ou seja, não pratica a maldade em si, pois suplanta a imoralidade e se projeta como um ente amoral. Em contrapartida, a passagem indicia a disponibilidade do protagonista

para o fácil envolvimento com questões libidinosas, o que se transformaria na busca incansável pelo sexo.

O clima que cerca a cena sugere um tipo de mascaramento, quando a personagem declara que tentava ocultar o seu desejo pelo cu do coleguinha: “Fomos abaixando nossas calças curtas e ficamos de joelhos, um de costas para os outros. Essa posição, talvez, servisse para nos camuflar um pouco diante de algum brusco olho com bom trânsito no prédio” (AEA, p. 08). A seguinte passagem também implica rejeição do outro menino às potenciais ações de João Imaculado e uma reação negativa à prática sexual:

Então o guri que me esmagava **desenhou o gesto de me estrangular** e então enfiei a mão por entre os corpos e peguei com gana o pau dele duro. **Foi o que bastou para ele retirar seu peso de cima do meu corpo ainda franzino.** Soltos agora daquele enrijecido abraço, suspirávamos em quase gemidos. O ruído aflito da broca não cessava. A possibilidade de sermos pilhados pelo dentista mais dramatizava o sentimento meio fosco **entre o gozo e sua imediata negação.** Para fugirmos do dilema, lutávamos, lutávamos sempre mais, rolávamos [...] (AEA, p. 08, grifos nossos).

O encontro entre João e o seu amigo no consultório odontológico começa a desvelar uma cumplicidade a se estabelecer entre ambos, ainda que constantemente marcada pela tensão entre a negativa do sexo, o desejo e a repulsa, jogo ao qual se acrescenta o cerceamento aos comportamentos sociais. A possibilidade de serem vistos atracados, sentindo um misto de prazer e rejeição em estarem daquele modo, levava-os a disfarçarem e, assim, entravam em constante luta, para fugirem do dilema no qual se viam enredados. Era preciso camuflar o que sentiam, negar a atração, como lhes fora ensinado e, por isso, buscavam fugir tanto ao possível flagra do dentista quanto ao olhar de outra pessoa.

A possibilidade de serem flagrados pelo dentista naquele momento também os excitava: “Contávamos com a ameaça de o dentista abrir a porta a qualquer momento e nos flagrar no árduo impasse carnal. O perigo constituía-se num ingrediente tentador a mais para um novo arranque do erotismo naquela dispersão erógena da infância” (AEA, p. 9-10). Apresenta-se, assim, a recriminação enquanto elemento que tanto evidencia a negação do sexo quanto propulsiona o desejo. Como forma de burlar a condenação ao seu comportamento e o ensinamento de “[...] que o sexo deveria ser feito entre um homem e uma mulher, e que dessa luta em meio aos lençóis se gestaria a criança” (AEA, p. 9), João se tornava cúmplice do amigo na intimidade do prazer. Para isso, adotavam a negação, a luta, o disfarce, mas sentiam o desejo a uni-los, a partir das experiências de crianças que começavam a conhecer o próprio corpo e o corpo do outro.

Os mecanismos de controle alcançam o senso de moralidade das crianças, inculcando-lhes medo e insegurança, como exemplifica este trecho do romance em que o sexo paulatinamente experienciado, e também acessado por meio de texto, corre o risco de ser barrado, não por fato concreto, mas passível de ocorrer, ou seja, negativado previamente na imaginação:

Éramos moleques que se reinventavam a cada sinal de puberdade. Meu pai me dera um livro sobre as coisas do sexo, cujo autor, João Mohana, pontificava como padreco

que era. Nunca punhetei tanto quanto durante a leitura desse manual. Várias páginas manchadas pelos jatos da minha grande novidade da época –, sim, o sêmen. O fato de estar ali, de pinto duro, não poderia ter sido previsto, mas agora acontecia, e ninguém se dava conta se era um disparate ou simplesmente uma iniciação ao transe. Comparávamos nossos cacetes: eu com uma glânde ainda renitente para sair do ninho do prepúcio, e o meu colega exibindo um pau com a glânde liberta do prepúcio, glânde orgulhosa em tons de rosa e roxo. Contávamos com a ameaça de o dentista abrir a porta a qualquer momento e nos flagrar no árduo impasse carnal. (AEA, p. 09).

O traço normatizador do texto lido pelo menino, visto conjugar sexualidade na perspectiva do autor religioso, mais desperta o desejo e a vontade da masturbação do que, especificamente, o controle corporal e sexual. Ao denominar Mohana como um “padreco”, João permite entrever que as lições apresentadas não fariam necessariamente sentido, devido ao deboche verificado nesse tratamento, aliado ao fato de ter manchado o livro de sêmen e ao inusitado da situação em que os garotos comparam os pênis. Contudo, ao entregar um livro desse tipo ao filho, o pai delineia cerceamento à subjetividade, visto que um dos seus intuitos seria o conhecimento da sexualidade pelo viés do padre-autor. O manual oferecido como tutorial de masculinidade implica cuidado ou omissão quanto à vida sexual do garoto. Talvez denote preocupação com os sinais de que esse não se conformasse com a limitação imposta, ainda que exercida de forma tácita, por ser uma criança.

A presença da moral cristã, qual fantasma aterrorizador, é perceptível tanto naquela espécie de guia para uma conduta sexual aceitável a fim de se viver em sociedade, quanto na apreensão que funciona, para os meninos, como possibilidade sempre anunciada de recusar a prática sexual. Se a recusa, a rejeição, a barganha e o mascaramento não bastam para obstar o sexo e o “uso dos prazeres”, no que concerne à instância da regra, o poder age pronunciando-a, isto é, por intermédio da linguagem, “[...] ou melhor, por um ato de discurso que criaria, pelo próprio fato de se enunciar, um estado de direito” (FOUCAULT, 1988, p. 81).

Embora possa atrelar-se ao mecanismo simples que se move, segundo a lei, pela proibição, censura, coação e submissão, a sexualidade sujeita-se a algumas concessões:

Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutra lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos nos do lucro. O *rendez-vous* e a casa de saúde serão tais lugares de tolerância: a prostituta, o cliente, o rufião, o psiquiatra e sua histérica [...]; as palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preço alto. Somente aí o sexo selvagem teria direito a algumas das formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discurso clandestinos, circunscritos, codificados. Fora desses lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo (FOUCAULT, 1988, p. 10).

Quanto ao último desses aspectos, no submarino alemão – destinado à prática da orgia, sob a fachada de uma viagem –, os atos realizados em surdina tinham aval coletivo, conferido pelo costume capaz de safá-los da censura ou da punição por manifestações relacionadas à homossexualidade. A escotilha servia como portal de acesso a um mundo que diferia do cotidiano de cada um deles,

denotando procedimento que já ocorria em alguns nichos sociais urbanos, mas de formas veladas, circunscritas a códigos verbais e não-verbais:

Passávamos as noites no então Bar ‘Torpedo’, de um italiano conhecido da turma, situado nos arredores da Praça da Alfândega, na época uma praça razoavelmente cândida. Nos considerávamos o que então se chamava de ‘entendido’. Sempre gostei dessa palavra, pois dava a ideia de idílios secretos, só para iniciados, vividos nos subterrâneos de certas madrugadas. ‘Entendido’ poderia designar também aqueles que na claridade do dia eram vistos como machos integrais, noivos até, acima de qualquer suspeita. Mas nas horas submersas lá iam provar do pote ansiado (AEA, p. 22).

Importa notar analogias entre o submarino e “locais para entendidos”, gíria utilizada na segunda metade do século XX para se referir a homossexuais. O estabelecimento nomeado como “Torpedo” remete a um engenho explosivo comum naquelas embarcações navais e, ao pertencer a um italiano, faz menção indireta ao fascismo e sua ligação com o nazismo germânico. Por sua vez, a Praça da Alfândega traz explícito, em seu nome, o lugar por onde começa ou termina toda viagem que ultrapassa o limite exterior de um dado território. Também é possível considerar a palavra “subterrânea” como antônima a “submarino”, indicando os antagonismos envolvidos em cada um de tais espaços em que impulsos sexuais precisariam invariavelmente de “certas madrugadas” ou do breu do fundo do mar, isto é, de obscurecimentos que escapem aos olhares intolerantes e até incapazes de compreendê-los.

A seguinte passagem reforça a antinomia entre atos realizados na superfície urbana e lugares abaixo da terra, utilizados para as práticas sexuais, cujas escuridões se contrapõem à claridade da projeção fílmica, recuperando outra similaridade observada na citação anterior:

[...] sentando vi que projetavam um filme acerca de certas milícias ambigualmente nazistas. Essas milícias noturnas incendiavam bancos judeus, livros, teatros, tudo. Mas depois do serviço se metiam em buracos. Dirigiam-se a locais debaixo de pontes, ruelas úmidas sem saída, esgotos habitados por ratazanas ou homens com desejos inexprimíveis e muitos hotéis de orgias lacerantes. Aventuravam-se pelas madrugadas sempre no intuito de explorarem um o corpo do outro (AEA, p. 24-25).

Esse fragmento permite explorar a dualidade das milícias nazistas que, à luz do dia, investidas de seus símbolos, a exemplo das suásticas e do fardamento, bem como guiadas por uma ideologia de suposta pureza racial, agiam a fim de vigiar, punir e “purificar” tudo o que fosse visto como contrário ao arianismo. À noite, por caminhos escusos, escondiam-se debaixo da terra em busca do próprio desejo que tanto condenavam, considerando o fato de que muitos homossexuais foram assassinados pelos defensores do nazismo. No filme exibido, as cenas que desvelam condutas sexuais operam como reprodução das práticas noturnas:

Na tela viam-se caralhos monumentais saindo de braguilhas sujas de sangue, vômito, porra e caralho. Viam-se franguinhos adolescentes chupando o pau do coronel na farda de gala. Esse militar quando não estava sendo sorvido pela garotada, inspecionava com galhardia as atividades incendiárias (AEA, p. 25).

Notamos um espaço de desvencilhamento em relação à instância da regra e suas alternativas ou etapas do prazer: a) sangue, como referência à possibilidade de dilaceramentos de vasos na região retal durante o coito anal; b) vômito, aludindo à felação que, em momentos de introdução do falo na garganta, pode levar ao regurgito; c) líquido seminal, como resultado do clímax orgástico; d) caralho, parte imprescindível dessa cópula, embora o centro de evidência ao longo da trama seja o ânus, no decorrer da história ocidental, sempre relegado a segundo plano ou mesmo negado como zona erógena.

Essa relação negativada relaciona-se ao terceiro traço identificado por Foucault (1988) na representação jurídico-discursiva do poder sobre a sexualidade. Trata-se do ciclo da interdição, circunscrito nas proibições: “não tenhas prazer, não fales, não toques, não consumas, não te aproximes, não apareças” (p. 81). O poder apenas determinaria uma lei de proibição para que o sexo abdique de si mesmo, utilizando por veículo a intimidação como medida punitiva: “Renuncia a ti mesmo sob pena de seres suprimido; não apareças se não quiseres desaparecer. Tua existência só será mantida à custa de tua anulação” (p. 81).

Em relação ao “não fales”, o filósofo leva a questionar a intensidade duma proibição e o quanto, após estabelecida e incorporada pela cultura, pode influir nas decisões e nos pensamentos, como exemplifica o relato do narrador-personagem de *Acenos e afagos*:

Juramos não contar essa tarde a ninguém. Nunca. Nós a enterrariamos um pouco em cada um e, quando estivéssemos crescidos, a imagem da luta no chão frio já estaria esfarelada, sem que soubéssemos reaver os fragmentos. E nos fizemos de túmulo, para enterrar de vez o brinquedo que cada um criara no corpo do colega (AEA, p. 11).

Reparamos a questão do “não fales”, mesmo na concepção infantil da ética comportamental vigente naquele lugar. Em outro momento, João Imaculado se desvencilha das amarras regulatórias, quando evidencia como era ardente e intenso o desejo pelo amigo, mas sugere um mecanismo limitador do prazer ao utilizar a expressão “sóbria”:

Arfávamos, queríamos morrer de excitação. E nada. O expediente tinha se encerrado. Os dois personagens então se distanciam, mesmos tentados a mirar a virilha esquerda do vulto em frente. Frustrados, emudecem a linguagem dos corpos, tornam-se novamente impermeáveis a tudo o que ultrapassar as trocas sóbrias e sucintas. Alguém acionava a nossa coreografia? No entanto, cada coisa em mim ardia, cada coisa se sensibilizava para o toque alheio e inaugural (AEA, p. 23-24).

O dilema entre o seu interior e a performance que desempenhava na maior parte do tempo, no sentido de dissuadir seus impulsos, faz-se paralela a determinada relutância entre suas atitudes e o que se considerava moralmente correto. Tal condição pode ser observada no instante em que se deparou com o filho nu, referendando as interdições mencionadas por Foucault (1988) – “não toques, não consumas, não te aproximes” (p. 81):

Meu filho nada borboleta. Sim, nunca o vi nu. Ele nada borboleta com seu belo físico, de verdadeira fibra atlética. À noite vou bater no quarto dele, pedir que me conte o que anda lendo. Por enquanto ele nada borboleta com seu tórax de cinema.

Quando volta ao vestiário, vou atrás. Ele se seca, nu. **Olho a sua nudez** e penso que eu sou um dos responsáveis por ela. **Ele é um homem, e eu devo tirar os olhos do seu corpo e lhe falar com voz de pai. Cheio de disfarces encosto meu olhar em seu tronco, ando por sua barriga, desço mais, o pau circuncidado**, encosto agora o olhar em suas pernas musculosas, em seus pés de dedos meio murchos devido à água da piscina. Volto a subir pelo mesmo corpo, subo mais, mais, quando ouço a sua voz exclamar ‘pai’!? Parece ter perguntado algo que prefiro não entender (AEA p. 57, grifos nossos).

A cena narrada traz o narrador-personagem dividido entre deveres paternos, que lhe orientam a não observar o corpo desnudo, e o deleite, anunciado no olhar que é muito mais de um homem para outro homem do que de pai para filho. O possível incômodo que a cena pode causar refere-se, de modo mais específico, às condenações morais evocadas, pois socialmente é condenável e reprimível que sinta prazer de conotação sexual ao ver o jovem nadador despido. Os trechos grifados com termos como “devo” e “disfarces” sugerem a tensão entre a repreensão, a censura e o desejo que se apresenta.

Os atos do narrador-personagem impregnam-se de uma espécie de (auto)punição que, em alguns momentos, demonstra como se impõe a negação da sexualidade, por meio da afirmação de sua inexistência. Assim, permitem notar outra interdição observada por Foucault (1988, p. 81) – “Não apareças” – quando evidenciam emulação presente na vida ambígua do engenheiro, a se comportar conforme a situação lhe permitia:

Em terra ele ordenava metodicamente suas ocupações. E gostava de mencionar que residia nesse ponto sua qualidade mais decantada, se ele de fato possuísse alguma. Agora estava ali, completamente entregue àquelas manhas masculinas em dimensões marítimas. Eu percebia que as horas ainda aguardavam que o engenheiro as ocupasse novamente com serenidade e previdência (AEA, p. 29-30).

O narrador parece encontrar, nesse espaço transitório do romance, um local de fuga às regulações do poder, que atingem as condutas mais individualizadas. Entretanto, conhece algo que não poderia comentar ou divulgar:

Quando chegássemos ao destino, se destino existisse, **eu não falaria a ninguém sobre aquela excursão ilhada**. Relatei ao engenheiro esse plano em aberto para a fase posterior à minha temporada aquática, e em troca da lealdade canina eles me ofereceriam um serviço para me ocupar lá dentro. Talvez um trabalho escravo. Com certeza em troca de duas refeições diárias e olhe lá. Na manhã seguinte eles me trariam o nome da função. **Antes eu poderia oferecer o meu silêncio aos mistérios do mar**. Os mistérios devem gostar de não serem nomeados. Sua força vem do esgotamento do léxico. Por isso são mistérios, se escondem do outro lado da expressão. **Ali, os canais do eu ficariam obstruídos para qualquer curiosidade malsã. Os segredos do submarino tinham tal força, que passavam a se apagar até no íntimo de seu guardião** (AEA, p. 29, grifos nossos).

Vemos também o silenciamento de Imaculado como proibição, pois em meio a encenações (auto)impostas, opta por não expressar sentimentos que, socialmente, não deveria verbalizar. Portanto, discursos e silêncios não se opõem ou se submetem passivamente ao poder, visto serem tanto seus

instrumentos quanto seus efeitos. No Ocidente, as formas de interdição, mutismo e pressuposição de inexistência do sexo, entre os séculos XVII e XIX, demarcaram tabus, mas não impediram o interesse sobre o assunto, muito menos extinguiram o desejo de ler ou escrever a respeito dele. Além de gerar sofrimentos e punições, individuais ou coletivos, a repressão também provocaria o sexo a se expor.

Embora tal processo se intensificasse com o surgimento do capitalismo, Foucault (1988) adverte:

[...] gostaria de desvincular a análise dos privilégios que se atribuem normalmente à economia da escassez e aos princípios de rarefação, para, ao contrário, buscar as instâncias de produção discursiva (que, evidentemente, também organizam silêncios), de produção de poder (que, algumas vezes têm a função de interditar), das produções de saber (as quais, frequentemente, fazem circular erros ou desconhecimentos sistemáticos); gostaria de fazer a história dessas instâncias e suas transformações (p.17).

O filósofo propõe três questionamentos à “hipótese repressiva”: a) é possível considerar a repressão do sexo como uma evidência histórica em que, a partir do século XVII, realmente se instaurou ou se acentuou um regime de repressão ao sexo?; b) a mecânica do poder pode realmente ser considerada como de ordem repressiva, sendo a interdição, censura e negação, de fato, as formas pelas quais o poder se exerce de maneira geral?; c) existiria mesmo uma ruptura histórica entre a Idade da Repressão e a análise crítica da repressão? O discurso acerca da sexualidade humana se apoiaria mesmo no regime de poder-saber-prazer cujo funcionamento e razões de ser tornam-se alvo da reflexão foucaultiana:

[...] o ponto essencial (pelo menos, em primeira instância) não é tanto saber o que dizer ao sexo, sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo; mas levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o ‘fato discursivo’ global, a ‘colocação do sexo em discurso’. Daí decorre também o fato de que o ponto importante será saber sob que formas, através de que canais, fluindo através de que discursos, o poder consegue chegar às mais tênues e mais individuais das condutas (FOUCAULT, 1988, p. 16).

O discurso do poder atingiu sutis formas do desejo, da mesma forma, acessou e controlou o prazer cotidiano por meio de “[...] efeitos que podem ser de recusa, bloqueio, desqualificação, mas, também, de incitação, de intensificação, em suma, as ‘técnicas polimorfos do poder’” (FOUCAULT, 1988, p. 17). Porém, o discurso sobre o sexo continuaria a se propagar e, a partir do século XVIII, intensificou-se, trazendo consigo, como visto, todo um mecanismo destinado a produzir discursos, que não se restringiria aos domínios do cristianismo ou à economia dos prazeres individuais, conquanto apoiado e relançado por instrumentações que, em tese, resguardariam “interesse público”.

Como uma das peças que movem esse aparato, a “lógica da censura” funcionaria ao negar que o sexo exista, assegurar o que não é permitido e evitar que se fale sobre o assunto: “[...] liga o inexistente, o ilícito e o informulável de tal maneira que cada um seja, ao mesmo tempo, princípio e efeito do outro” (FOUCAULT, 1988, p. 82). O romance analisado contempla relação aparentemente

paradoxal entre a intensificação discursiva da sexualidade e sua negação (por meio da ordenação religiosa e até de certa aspiração divina):

Eu queria ser Deus, isso estava claro, e desconfiava de que, para seguir a carreira divina, seria preciso uma imaginação teológica com outra face. Como por exemplo sair do seminário, do armário, me entregar ao roubo, ao crime, às ofensas carnavais, ao vício e daí não mais retornar. O diabo era doce. No ermo da figura peçonhenta quero ir como mulher. Pois faço ideia das artes demoníacas do amor na modalidade feminina (AEA, p. 16).

Para o protagonista, evadir-se do seminário corresponderia a livrar-se da censura religiosa que visava domesticar os corpos vistos como indóceis, porém, as motivações para continuar não estavam no campo da fé. Sua concepção era mais pragmática, contemplava tanto a sobrevivência, dadas as condições financeiras familiares, quanto o gosto por lá observar e ter intimidade com outros rapazes. O abandono daquele ambiente levaria a uma libertação mais física do que espiritual, e conjugada à “saída do armário”, portanto, atuaria no sentido de reverter a negação da sexualidade.

João Imaculado radicaliza e assume que a libertação se faria possível no campo dos crimes e dos vícios, oposto à moralidade e à aceitação social. A desejada liberdade sofre impeditivos capazes de penalizarem a fugas e subterfúgios, mas também a caminhos proibidos, nos quais supostamente não seria preciso negar a sexualidade. Ao aliar questões divinas e mundanas, bem como ao afirmar o desejo por uma identidade feminina, o narrador-personagem realça a dualidade entre os sentimentos internos e a realidade externa, além de trazer ao texto imagens construídas pela moral cristã que julgaram a mulher como sedutora e pervertida. Em correlato, faz observar que a busca pelo sexo é também interdita em função da lógica paradoxal que o incentiva e o cerceia.

Cumprido lembrar que, a partir do Concílio de Trento (1545-1563), a Santa Sé decretou inovações nos modos de confissão: do ato sexual, para as inquietações geradas pelo desejo, o que pertencia ao domínio interior se exteriorizava. Convertendo-se num dos meios destinados a extirpar a verdade de si, e a amortecer as inclinações da carne, tal modificação bem mais tarde contribuiria para afirmar uma “ciência-confissão”:

[...] em ruptura com as tradições da *ars* erótica, nossa sociedade constituiu uma *scientia sexualis*. Mais precisamente, atribuiu-se a tarefa de produzir discursos verdadeiros sobre o sexo, e isto tentando ajustar, não sem dificuldade, o antigo procedimento da confissão às regras do discurso científico. A *scientia sexualis*, desenvolvida a partir do século XIX, paradoxalmente, guarda como núcleo o singular rito da confissão obrigatória e exaustiva, que constituiu, no Ocidente cristão, a primeira técnica para produzir a verdade do sexo. Desde o século XVI, esse rito fora, pouco a pouco desvinculado do sacramento da penitência e, por intermédio da condução das almas e da direção espiritual — *ars artium* — emigrou para a pedagogia, para as relações entre adultos e crianças, para as relações familiares, a medicina e a psiquiatria (FOUCAULT, 1988, p. 63, grifos do autor).

Não se tratava apenas de confessar o ato sexual em si, implicava a reconstituição detalhada dos pensamentos, tipos de prazer, obsessões etc., de modo que, caso divulgados nessa época, trechos como

o exposto a seguir poderiam sofrer sanções do Tribunal do Santo Ofício:

Preciso fechar os olhos para poder baixar a carne diáfana, mental, que me salvará da solidez na cama diária. Quem sabe que está para baixar? A face ainda aguada a se aproximar parece por enquanto indecifrável. Antes de receber as linhas dos contornos desse visitante, me adianto mergulhando de vez a aparição na retaguarda das retinas. Assim eu a projeto sobretudo sobre mim mesmo. Não há mal em tentar incubá-la atrás da pálpebra. Aqui dentro ela evolui e me concebe seu encanto obscuro e singularíssimo. É quando compreendo que, sem me dar conta, gozei com a aparição da imagem fugidia. [...] essa imagem à meia-luz diluiu-se para nunca mais voltar. Era de alguém preciso? Em princípio era. No entanto, ao final, já se via uma segunda imagem a encobrir a outra, e mais para o final ainda, uma terceira, e haveria quem sabe uma quarta [...]. (AEA p. 40).

O narrador-personagem preocupa-se quanto às palavras adequadas, como uma espécie de preliminar à confissão do gozo. Mais do que simples satisfação, o clímax corpóreo encerra a reflexão foucaultiana de que prazeres mais específicos se agenciavam a fim de manter um discurso de verdade acerca deles mesmos. Na citação antecedente e na posterior, a narrativa entrecruza-se com ideias de Foucault (1988) sobre a necessidade de se falar sobre o que permeava o costume individual e coletivo das práticas, e até dos pensamentos, relacionados ao sexo: “Eu precisava da audiência de, pelo menos, mais dois ouvidos além dos meus. O que aconteceria se eu as descortinasse para o engenheiro?” (AEA, p. 108).

Retomando vinculações, à primeira vista, não permitidas, entre o sagrado e o profano, um trecho da obra literária em análise cria fecundo paradoxo:

A mão nos botões não é um gesto menos nobre do que o da mão sobre a Bíblia. Ambas tocam num fetiche, seja botão, seja a Bíblia, para dar início aos trabalhos de realimentar nossa fome infinita. Quando, porém, me encontro em rasgada simpatia ao lado de alguém por quem nutro um afeto sólido, nascido anteriormente, preciso fechar os olhos ao sentir as primeiras contrações na base do cacete para o impulso ao jorro (AEA, p. 39).

As imagens da Bíblia e do botão conduzem-nos a perceber que as buscas pela fé ou pelo sexo alimentam a insaciabilidade humana e se retroalimentam pelo gozo proporcionado pelo encontro com cada uma. Ao comparar a abertura do livro sacro com o despimento preliminar ao ato sexual, João Imaculado coloca a sede por religiosidade e os prazeres da carne como similares, além de sugerir que cada um tem a liberdade de buscar seu nirvana particular entre instâncias que se reprimem e se atraem, trazendo, portanto, o sexo à existência. Valendo-se do mesmo jogo semântico, o narrador-personagem cita a roupa do massagista cujas cores do traje aludem às do Vaticano, uma das instituições mais empenhadas em perseguir a sexualidade.

A antítese relativa ao uso da vestimenta na sauna destinada a encontros sexuais convive com o paradoxo a partir do momento em que o santificado se imiscui ao prazer sexual, se recusam e se censuram mutuamente:

Bernardo reapareceu. Vestia uma camiseta branca e uma bermuda amarela. As cores

do Vaticano. Pensei em lhe dar a informação ao longo da noite. Enquanto ele risse, eu lhe roubaria um beijo na boca, tocando minha língua na sua. Mas onde estaríamos em Porto Alegre, pra que nos fosse permitido tal atrevimento? Onde, que não fosse um recinto semiclandestino ou em esgotos pura e simplesmente? (AEA, p. 64).

Ainda em relação ao estabelecimento paradoxal sacro/profano, o protagonista alinha uma cena bíblica ao momento em que foi entorpecido, espancado e roubado por um michê:

Sei que o garoto levantou-se e eu cá da cama e peguei em suas pernas. O que significa a minha posição assim de súplica? Talvez uma cena bíblica. Enrolado em um lençol, eu parecia um leproso implorando por um milagre. Ou um sujeito, já incapacitado para os movimentos, passando o tempo a rastejar aos pés da juventude iluminada (AEA, p. 70).

Ao se colocar de joelhos, atitude que indica súplica, subserviência, mas também o desejo por recompensa ou graça a ser alcançada, João Imaculado equipara a busca pela salvação a um pedido de clemência. A narrativa envereda pela lógica remissiva dos atos confessionais, a buscarem absolvição, mas se impulsiona às condenações, se não proibições, sociais, que tomam forma de castigo quando, depois da internação hospitalar, o protagonista morre, ganha sepultura e, após desenterrá-lo, por meio de rituais aprendidos com um coveiro, o engenheiro o ressuscita, em outra situação comparada com fatos bíblicos:

Eu me revelava um Lázaro, só que ninguém deveria saber. A vida que gritava agora iniciava a partir da ressurreição. Portanto, já não devia nada a ninguém que por mim passara antes de eu falecer. O engenheiro me chegou feito aparição no poço do túmulo e fez o que Deus nunca fizera por mim, Aliás, o engenheiro tornara-se Deus na minha ótica de fiel desprotegida. A vida antes da morte não contava mais (AEA, p. 88).

O trecho demonstra que, enfim, ressurreto, Imaculado viveria, numa esfera divina, o seu amor com o engenheiro, pois esse teria se convertido em Deus ao lhe devolver a vida. O paralelo com a deidade revela novamente a inclinação para a fé cristã, embora o cristianismo fosse base fundamental para “justificar” intolerâncias quanto à sua orientação sexual. Ele se tornará mulher, de forma que a morte, aliada ao desaparecimento enquanto homem cisgênero de orientação sexual não fixável, confirma assertiva de Foucault (1988) sobre a negação das sexualidades desviantes: “[...] não apareças se não quiseres desaparecer. Tua existência só será mantida à custa de tua anulação. O poder oprime o sexo exclusivamente através de uma interdição que joga com a alternativa entre duas inexistências” (p. 81).

Sinais de outras coibições encontram-se quando a agora personagem-narradora e o engenheiro, para conviverem como um casal, mudam-se a localidade afastada, como se percebe: “Fomos de táxi até a casa que ficaria sendo nossa, para lá da periferia da cidade, na mata –, contou-nos o motorista, mata que a partir dali começava a se adensar muito pouco a pouco. Entramos na casa de alvenaria, só reboco” (AEA, p. 80-81). A interdição leva ao isolamento em local distante da censura e da vista alheias, de maneira que a vivência da identidade de gênero, assim como havia requerido a morte do

protagonista, suscita adequação à mesma recorrência proibitiva que, segundo Foucault (1988), exige abdicar de si mesmo, sob pena de o sujeito acabar suprimido de alguns espaços ou da vida mesma.

Sublinhemos que a personagem-narradora já notava inclinações femininas em si mesma desde criança:

Nos meus verdes anos, à hora do banho, eu subia nu na borda da banheira para me ver no espelho. Botava a mão fechada sobre o sexo, tapava-o para me imaginar mulher. Se eu conseguia? Sim, desde que a minha mão ficasse no seu posto, ajudando-me assim na súbita conversão (AEA, p. 104).

A citação revela o trânsito de gênero como consumação daquilo que, idealizado na mente do menino, contudo, lhe era negado concretizar ou expressar. Após a ressurreição, livre talvez das amarras do corpo físico, não mais precisa da mão que lhe escondia o órgão genital. Como sinal da mesma necessidade de fugir aos olhares censores, quando anteriormente havia reencontrado um amigo no passado, assim o narrador-personagem manifestara o seu pensamento:

Enquanto eu e aquele homem na calçada fugiríamos em fins de semana para acampar em São José dos Ausentes. Estávamos ambos sem a aliança bendita na mão esquerda. E aquilo determinaria a nossa emancipação da família, família que nós mesmos tínhamos constituído. [...] olhávamos para os nossos dedos sem mais a algema dourada. Pensei em lhe aplicar um agrado. **Afago**, talvez ainda não. Talvez só um **aceno** quase imperceptível. Um agrado não ousei (AEA, p. 43-44, grifos nossos).

No trecho citado, Noll proporciona curioso jogo de palavras, a exemplo do que fizera com o nome da personagem central. Se “imaculado” antagonizava-se ao estilo de vida de João, a cidade sulina de São José dos Ausentes evoca condição de distanciamento, ideal para quem vive em sociedade repressora. Para se referir às alianças de casamento que ambos utilizavam (cada qual representando seu respectivo casamento), o protagonista tinha-se valido do termo “bendita”, a menos soar como qualificação positiva do que como uma forma irônica. O emprego da expressão religiosa reitera forte presença da moral cristã, que lhe fora apresentada desde a infância, se retomados especialmente o episódio do manual de conduta sexual escrito pelo padre, e o ensinamento de que o sexo deveria ocorrer somente entre um casal heterossexual, com a finalidade da procriação.

Essas ideias conduzem à reprodução de comportamentos balizados pelos sacramentos da igreja católica, vistos como normais na sociedade, a exemplo do casamento, mesmo se fosse apenas uma união de fachada, tal como a de Clara e Imaculado:

Não tínhamos sexo entre nós dois há mais de cinco anos. Ela parecia estar bem desse jeito. Eu, sem dúvida sim. Pelo menos não parecia se sentir vítima do desinteresse de um marido veado. Diga-se, ela nunca me pediu para demitir o peão. Ele continua lá, sempre me tentando. Mas veado ou não, o compromisso implícito de foder a longo prazo com alguém, pelo menos enquanto a relação perdure, esses megaplanos conjugais me deixavam cabreiro, embora eu mesmo tivesse caído em um, ao lado dela [...] dormíamos em camas separadas, se bem que no mesmo quarto. O dormir no mesmo quarto representava a construção de um quadro familiar sólido, diante do filho adolescente (AEA, p. 40-41).

Ao afirmar que a mulher parecia estar bem, mesmo traída com o peão da fazenda, o narrador-personagem questionava comportamentos esperados, e transgredidos pela atitude da esposa. Levemos em conta a observação de que violar obrigações relativas ao casamento ou usufruir de prazeres considerados estranhos constituíam atos passíveis de condenação, visto que: “Na relação dos pecados considerados de maior gravidade estava o estupro (assim categorizada toda relação sexual pré-matrimonial), o adultério, o rapto, o incesto espiritual ou carnal, e também a sodomia ou a ‘carícia’ recíproca” (FOUCAULT, 1988, p. 39).

A narrativa citada a seguir inclui um tipo de relação sexual que velado, pertence ao universo da subjetividade, da imaginação, portanto, impõe-se como assunto a ser evitado, um dos três motores da “lógica da censura”, conforme a reflexão foucaultiana:

A imagem se aprontava para entrar como que a postos no seu camarim. Ela tinha vida independente do imaginário de quem a convocara. Por mais autonomia que a figura mental tivesse conquistado, a fonte inegável desse delírio em forma de volúpia era uma lacuna da minha própria alma. A dona do hotel deveria responder estritamente ao que eu esperava dela: a acolhida da fome escusa da minha genitália. Uma acolhida que poderia resultar até em boas performances de ambos. Essa mulher possivelmente cultivava também nos interiores um outro plano imaginário, um outro espectro carnal. Quem seria o quarto personagem naquela cama de hotel? Quem a mulher evocava? Um ato de foder resultava assim em um rito de vários convivas. Até mais de quatro. Durante uma mesma conexão carnal, o meu corpo imaginário de eleição poderia ser trocado por outro e outros mais. Mas, nenhuma conjunção se deu entre mim e a dona de hotel. Nem ao menos um agrado. Muito menos **afagos...** Um **aceno...**, será? (AEA, p. 33, grifos nossos).

Da descrição dos envoltórios supostamente acontecidos entre a dona do hotel e a personagem central, então em corpo masculino, emerge a justificativa do autor, contemplada em outros momentos, ao título do seu romance, que inverte os termos grifados, em relação à ordem como aparecem no decurso narrativo. **Afagos** e **acenos** contrapõem-se a proibições e negações sofridas pelas sexualidades desviantes, assim como se esquivam ao impedimento de se tocar no tema, outro pilar da “lógica da censura”, conforme pensada por Foucault (1988). *Acenos e afagos* (NOLL, 2008) transcende resquícios ainda vigentes dos códigos de controle das práticas sexuais instituídos ao final dos anos de 1700 – a lei civil, o direito canônico e a pastoral cristã –, explorados na presente leitura. Ao se valer da imaginação para extravasar intensa necessidade de prazer, o narrador-personagem, e também personagem-narradora, demonstra que variados elementos de sujeição não se tornam capazes de exercer pleno domínio sobre a sua existência duplicada, essas vidas onde a sexualidade prolifera em atos e discursos, nos quais reverbera a força insubmissível da linguagem.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 13. ed. Trad. Maria Thereza Costa Albuquerque, José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

JIMENEZ, Michele de Oliveira. *Ressurreição e Acenos e afagos*: um estudo das masculinidades em Félix e João Imaculado. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE. Paraná, 2011.

MACHADO, Roberto. *Impressões de Michel Foucault*. São Paulo: N1 Edições, 2017.

NOLL, João Gilberto. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record. 2008.

André Luis Mitidieri

Professor Titular (Pleno) da UESC, atuando no Curso de Letras e no PPGL - Linguagens e Representações. Lidera o Grupo de Pesquisa O Espaço Biográfico no Horizonte da Literatura Homoerótica e dirige o Programa de Extensão Revisões do Cânone. Membro do GT Homocultura e Linguagens da ANPOLL. Possui Graduação em Letras pela URCAMP e em História pela URI-FW, Mestrado e Doutorado em Letras, pela PUCRS, Pós-Doutorado em Estudos Literários, pela UFRGS.

Email: almpereira@uesc.br

Donato José do Prado Neto

Mestrando em Letras pela UESC, possui Especialização em Metodologia do Ensino da História com ênfase em Cultura Afro-Brasileira pela FAC e Licenciatura em História pela mesma instituição.

Enviado em 30/05/2019.

Aceito em 30/07/2019.

TUS OJOS EN LA LITERATURA: ARTICULANDO LÍNGUA E LITERATURA ESPANHOLA SOB O OLHAR DA COMPLEXIDADE

TUS OJOS EN LA LITERATURE: ARTICULATING SPANISH LANGUAGE AND LITERATURE IN LIGHT OF COMPLEXITY

Priscila Penna Ferreira Coelho
PUC/SP

RESUMO: O objetivo da pesquisa é relatar e interpretar as vivências da articulação entre língua e literatura espanhola por meio de um projeto proposto às alunas do último ano de Letras/Espanhol. A pesquisa se fundamenta teoricamente na complexidade (MORIN, 2015), nos gêneros textuais (MARCUSHI, 2010; BAKHTIN, 1997), e nos textos literários como recurso de aprendizagem de E/LE (SIOMIONI, 2017; VENTURI, 2014). O projeto possibilitou a articulação de língua e literatura espanhola e ofereceu às participantes a oportunidade de refletirem a presença de textos literários em suas futuras aulas de espanhol.

Palavras-chave: Língua espanhola; Literatura espanhola; Pensamento Complexo; Dinamicidade dos gêneros textuais

ABSTRACT: *The aim of this research is to report and interpret the experiences of the articulation between Spanish language and literature through a project proposed to the students of the last year of Languages / Spanish. The research is based theoretically on the complexity (MORIN, 2015), in the textual genres (MARCUSHI, 2010; BAKHTIN, 1997), and in the literary texts as a learning resource of E/LE (SIOMIONI, 2017; VENTURI, 2014). The project enabled the articulation of Spanish language and literature and offered participants the opportunity to reflect the presence of literary texts in their future Spanish classes.*

Keywords: *Spanish language; Spanish Literature; Complexity; Dynamicality of textual genres*

1. INTRODUÇÃO

Como professora de língua e literatura espanhola no curso superior de Letras, sempre notei que os graduandos não visualizam a possibilidade do ensino da língua espanhola, considerando o texto literário como recurso de ensino.

Esta pesquisa teve origem a partir da inquietação acadêmica de desvendar ou tentar encontrar um caminho para formar professores que articulem língua e literatura espanhola como prática educativa. A tentativa é romper com os modelos educacionais fragmentados e reducionistas que insistem em

estar presente no contexto de formação de professores.

O presente artigo tem como objetivo relatar e interpretar as vivências de um projeto que buscou a articulação de língua e literatura espanhola. Por meio do projeto “*Tus ojos en la literatura*”, realizado com o último ano do curso de Letras/Espanhol, na disciplina de Literatura Espanhola e Hispano-Americana, cinco alunas reescreveram e ressignificaram duas obras pertencentes à Literatura hispano falante de autores bem conhecidos mundialmente: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda, e *La Gitanilla* de Cervantes.

Na primeira seção do artigo apresento uma reflexão sobre o gênero e sua ressignificação na contemporaneidade. Um dos objetivos do projeto proposto é ressignificar a fotonovela tradicional¹ para a digital. Tal transposição de gênero possibilitou ao projeto a articulação de língua e literatura espanhola, e ofereceu a possibilidade de as participantes do projeto refletirem sobre a presença das obras escolhidas em suas futuras aulas de língua espanhola.

Marcuschi (2011, p.18) explica que não devemos conceber os gêneros como modelos estanques e estruturas rígidas, mas como formas culturais e cognitivas de ação social, efetivadas de modo particular na linguagem, portanto é possível perceber a dinamicidade do gênero.

Continuando os estudos, na segunda seção retrato o pensamento complexo como prática educativa. Segundo Morin (2011), é preciso romper com algumas barreiras e reconhecer a necessidade emergente de uma reforma de pensamento na educação, por isso, o autor e o seu pensamento passam a ser uma grande referência e inspiração para que enfrentemos o reducionismo presente na educação e alcancemos as mudanças que são necessárias.

Ler é fundamental em nossa sociedade porque melhora nosso senso crítico, amplia vocabulário e nos torna mais articulados. Por isso, na terceira seção, defendo a importância de trabalhar com textos literários como processo de aprendizagem em língua espanhola. O esforço para articular a leitura de textos literários e língua espanhola em sala de aula, pode ser estimulante na aquisição de uma língua estrangeira. Por fim, na seção metodológica e de interpretação, relato como foi realizado o projeto e como se deu a articulação entre língua e literatura espanhola juntamente com as vivências e relatos colhidos das alunas, mostrando o que o projeto proporcionou às alunas.

2. DA FOTONOVELA TRADICIONAL À DIGITAL

Sempre com o intuito de o aluno realmente construa conhecimento, o professor recorre, descobre e redescobre diversas metodologias e ferramentas para que utilize em suas aulas. Os estudantes são reflexos de um novo tempo, uma nova época, com um jeito diferente de ser, viver e pensar. O professor do Ensino Superior, também está diante de novos desafios, principalmente, ao se propor contribuir para a transformação da sociedade atual, em uma sociedade mais ética e humana.

Os gêneros podem ser redescobertos e ressignificados devido a sua dinamicidade. Por isso, para este artigo, me apoio nas ideias do autor, Luiz Antônio Marcuschi (2010), que esclarece que o estudo dos gêneros textuais é uma fértil área interdisciplinar, com atenção especial para o funcionamento da língua e para as atividades culturais e sociais.

¹ A fotonovela considerada tradicional é impressa, em formato revista, vinculada nos anos 40 e 50.

O projeto proposto às alunas explora não só a dinamicidade do gênero, mas também a situacionalidade e sua historicidade, com o intuito de mostrar que eles não são classificáveis como formas puras, nem podem ser catalogados de maneira rígida.

Para Marcuschi (2010), não devemos conceber os gêneros como modelos estanques, com estruturas rígidas, mas devemos entendê-los como formas culturais e cognitivas de ação social corporificadas de modo particular na linguagem, como entidades dinâmicas. Claro que não podemos esquecer que os gêneros possuem uma identidade e quando produzidos, nos condicionam a escolhas que não podem ser totalmente livres, nem aleatórias, seja sob o ponto de vista do léxico, do grau de formalidade ou da natureza dos temas.

A relação enunciativa é a base da escolha do gênero, portanto tema (tópico do discurso como um todo), plano composicional (estrutura formal) e estilo (leva em conta a forma individual de escrever; vocabulário, composição frasal e gramatical) levam a especificidade de cada esfera de comunicação. Estas três características estão totalmente relacionadas entre si principalmente devido a sua construção composicional. No entanto, Brait e Pistori (2012, p.373) nos lembram que não podemos entender o gênero do discurso reduzido somente a esses três elementos. O que se deve levar em conta e não deve ser esquecido é que tantos os textos de forma geral, quanto ao conceito de gênero produzido pelo pensamento bakhtiniano, são frutos de um contexto, de uma época, de uma maneira de conceber conhecimento, linguagem, relação homem-mundo.

No caso deste estudo, a relação entre a fotonovela impressa em papel, em formato revista com seu estilo e forma composicional e a fotonovela digital realizada no programa *Power Point* surge a partir daí. Segundo Marcuschi, 2002, p.1:

Não são muitos os gêneros emergentes nessa nova tecnologia, nem totalmente inéditos. Contudo, sequer se consolidaram e já provocam polêmicas quanto à natureza e proporção de seu impacto na linguagem e na vida.

O gênero é essencialmente flexível e variável, tal como seu componente crucial, a linguagem. A fotonovela impressa em papel, possui suas especificidades (tema, forma composicional e estilo), seu tempo e lugar histórico, porém, como a língua varia, também os gêneros. Segundo Marcuschi (2011, p.19), “os gêneros adaptam-se, renovam-se e multiplicam-se”. Por que então, não ressignificar a fotonovela?

Fotonovelas são novelas em quadrinhos que utilizam fotografias ao invés de desenhos, de forma a contar, sequencialmente, uma história. Tem como objetivo central, uma narrativa que utiliza em conjunto a fotografia e o texto verbal. Como nas histórias em quadrinhos desenhadas, cada quadrinho da sequência corresponde a uma cena da história, no caso, corresponde a uma fotografia acompanhada da mensagem textual. As publicações das fotonovelas antigas, impressas em papel, eram no formato de revistas, livretos ou de pequenos trechos editados em jornais e revistas. Algumas eram divididas em capítulos que, geralmente, tinha um desfecho próprio e criava suspense e curiosidade no leitor, levando-o a comprar a continuação.

A proposta do projeto é observar os gêneros pelo seu lado dinâmico, processual, social, inte-

rativo, cognitivo, evitando a classificação e a postura estruturais. Marcuschi esclarece:

Os gêneros devem ser vistos na relação com as práticas sociais, os aspectos cognitivos, os interesses, as relações de poder, as tecnologias, as atividades discursivas e no interior da cultura. Eles mudam, fundem-se, misturam-se para manter sua identidade funcional com inovação organizacional. (MARCUSCHI, 2011, p. 19)

Com base em Marcuschi (2011), os gêneros são formações interativas, multimodalizadas e flexíveis de organização social e de produção de sentidos.

3. O PENSAMENTO COMPLEXO COMO PRÁTICA EDUCATIVA NA FORMAÇÃO DOCENTE

Com base em leituras realizadas, percebo que a forma educacional adotada pela maioria das escolas e universidades ainda insiste em ser linear, determinista e não consegue explicar as transformações que ocorrem de maneira acelerada na educação. Segundo Morin (2011) é preciso romper com algumas barreiras e reconhecer a necessidade emergente de uma reforma de pensamento.

A epistemologia da Complexidade é compreendida como um princípio articulador do pensamento integrador, que liga diferentes formas de pensar, permitindo a tessitura entre sujeito e objeto, ordem e desordem, estabilidade e movimento, professor e aluno, e todos os tecidos que conduzem os eventos, ações e interações da vida.

Segundo Morin (2011), há três princípios que norteiam este pensamento: dialógico (ressalta o diálogo entre opostos que não se contrariam, mas se complementam, como por exemplo, razão e emoção); recursivo (ênfatisa a retroação a um ponto para refletir, desconstruir ou reconstruir um conhecimento retornando a um ponto à frente com outro olhar, eliminando a linearidade entre causa e efeito); e hologramático (reconhece a incompletude e o inacabado de qualquer conhecimento, destacando a relação entre o todo e as partes). Desenvolver a epistemologia da complexidade é fazer evoluir um pensamento que una, que articula, que liga/religa saberes e que não os fragmente.

Segundo Almeida (2014), por meio do pensamento complexo, seremos capazes de rever antigas sabedorias e experimentar outros modos de conhecer a realidade. Complementando essa ideia, Moraes (2008), entende a complexidade como fator constitutivo da vida e pela qual se procura compreender a tessitura comum que há entre o sujeito e o objeto, o indivíduo e o contexto, o educador e o educando, o presencial e o virtual, a análise e a síntese, e tudo o que rege os acontecimentos, as interações e as retroações que constroem a realidade da existência humana.

Conforme Coelho (2017), é preciso contextualizar nossa realidade socioeducacional, como hoje ela se apresenta. É difícil, para nós professores, compreender o caos, a ordem fazendo parte da desordem, a incerteza, a não linearidade e o indeterminismo, presentes, cada vez mais, nos processos de construção de conhecimento nos ambientes educacionais. Estamos acostumados a trabalhar com certezas e verdades, com estabilidade e previsibilidade. A educação atual, a meu ver, transmite muitas informações sem contextualizá-las, não ensina e motiva o aluno a construir e articular o conhecimento.

É necessário que o professor de nível superior, formador de professores da atualidade, seja ca-

paz de construir, desconstruir e reconstruir o conhecimento sempre que pertinente. Um docente que tenha sensibilidade para perceber, segundo Moraes (2010), os momentos em que algo precisa ser mudado, refletido ou reconstruído na prática cotidiana. O pensamento complexo surge como inspiração para amparar este artigo, pois, tal epistemologia sugere que a formação docente seja pensada como um todo, de maneira integrada e articulada em relação aos diferentes processos e dimensões envolvidas.

Como formadora de professores, acredito que seja necessário compartilhar, com futuros professores, a ideia da urgência da mudança de pensamento. Busco maneiras de esclarecer aos meus alunos, como a educação tradicional, fragmentada, linear, superespecializada tem tornado o ser humano também fragmentado. No entanto, não basta somente lançar ideias, é preciso vivenciá-las. É necessária ação para concretizar de forma real a mudança de pensamento em relação a práticas educativas.

Neste sentido, o projeto realizado com as alunas do último ano de Letras, rompe com a linearidade e fragmentação das disciplinas, articula língua e literatura a fim de que as participantes do projeto experienciem concretamente o que propõe o pensamento complexo, que é a ruptura dos paradigmas tradicionais e reducionistas. O projeto oferece recursos para que língua e literatura espanhola sejam vividas, entendidas e compreendidas como um todo, assim como o ser humano é, um sujeito simultaneamente singular, uno e múltiplo, como ensina Morin (2011), ele não é fragmentado, ele carrega em um só corpo características individuais, sociais e de sua espécie. Para Morin, o ser humano é corpo, mente e espírito, não há como fragmentá-lo:

O ser humano é um ser racional e irracional, capaz de medida e desmedida; sujeito de afetividade intensa e instável. Sorri, ri, chora, mas sabe também conhecer com objetividade; é sério e calculista, mas também ansioso, angustiado, gozador, ébrio, extático; é um ser de violência e de ternura, de amor e de ódio; é um ser que é invadido pelo imaginário e que pode reconhecer o real; que é consciente da morte, mas que não pode crer nela; que secreta o mito e a magia, mas também a ciência e a filosofia; que é possuído pelos deuses e 36 pelas ideias, mas que duvida dos deuses e critica as ideias; nutre-se dos conhecimentos comprovados mas também de ilusões e de quimeras. (MORIN, 2011, p. 53)

A partir do pensamento complexo de Morin, percebo que a epistemologia da complexidade oferece bases sólidas para enfrentar o grande desafio de todos educadores, que é a superação do reducionismo e fragmentação do conhecimento. A complexidade é a articulação entre a unidade e a multiplicidade e não é entendida como uma teoria rígida, e tampouco possui uma metodologia própria. Exercer uma prática educativa, baseada nesse pensamento, possibilita a articulação entre os saberes, o estabelecimento de relações entre língua, cultura, arte e tecnologia durante o processo de construção do conhecimento pelo o aluno.

4. OS TEXTOS LITERÁRIOS COMO RECURSO DIDÁTICO DE E/LE.

A leitura é uma ferramenta fundamental no processo de ensino/aprendizagem de E/LE, pois capacita o graduando a construir seu conhecimento com autonomia, sendo capaz de solucionar os problemas que poderão surgir em situações reais de leitura em língua estrangeira. Neste sentido, o

esforço para articular a leitura de textos literários e língua espanhola em sala de aula, pode ser estimulante na aquisição de uma língua estrangeira.

A literatura, é um material a serviço da vida, demonstra preocupação com a condição humana, tornando-se, assim, material privilegiado para o conhecimento das diferentes posturas frente às diferentes situações e ações no mundo (VENTURI, 2010, p.5 *apud* Marinho et al, 2015, p.4). Ainda segundo Venturi (2010), o texto literário tem como função principal, transformar o ser humano, tornando-o mais crítico e participante ativo a novas culturas. Por ser um ato social, a literatura torna-se uma fonte de ligações para a produção/apreensão de conhecimento; ela é vista como o meio ideal para desenvolver a consciência do uso da linguagem.

O texto literário também traz consigo a cultura de um povo. De acordo com Silva et. al (2015) ao utilizá-los, desenvolve-se não apenas a habilidade de leitura em um novo idioma, como também conhecimento de uma nova cultura, da história de um povo, conhecimento esse imprescindível quando é iniciada a aquisição de um novo idioma.

O reconhecimento da importância do contexto cultural foi o que se levou a considerar a literatura como um recurso importante para o ensino de línguas. Dessa forma, Lima justifica:

[...] la inmersión en una cultura extranjera a través de la literatura puede aumentar la comprensión que los estudiantes tienen de la misma y ayudarles a desarrollar una conciencia cultural más amplia²(LIMA, 1998, p. 73).

Por meio da literatura, é possível integrar várias destrezas e conteúdos. A partir dessa proposição, o objetivo do projeto proposto às alunas é a aquisição e prática das destrezas comunicativas, bem como pesquisar e vivenciar o espanhol em um contexto cultural, histórico e principalmente, literário. Por se tratar de alunas que serão futuras professoras, refletir e articular a língua espanhola em um contexto maior é desenvolver a formação linguístico-comunicativa como um todo.

Passo agora para a próxima seção, exemplificando com mais profundidade como a literatura e língua espanhola foram articuladas.

5. TUS OJOS EN LA LITERATURA

A preocupação de incentivar as graduandas a entender a relevância do texto literário como recurso didático e apresentar a elas infinitas possibilidades de se encantar e reconhecer a literatura como esteio no processo de aquisição de uma língua adicional, foi a motivação inicial para a criação do projeto. Para salientar essa ideia, Travaglia (2010 p.38) destaca, que: “a literatura é o que há de mais livre, mais forte e, por que não dizer, de mais belo de tudo o que se pode fazer com a língua”.

O projeto foi realizado com as alunas do 6º semestre do curso de Letras/Espanhol em um Centro Universitário Municipal no interior de São Paulo, na disciplina Literatura Espanhola e Hispano-Americana. A ideia do projeto foi concebida, durante estudos realizados sobre novas perspectivas e reformas no processo educativo. Por isso por meio das leituras realizadas por mim, percebi que é

² Tradução: A imersão em uma cultura estrangeira, através da literatura, pode aumentar a compreensão que os estudantes têm da mesma, e pode ajudá-los a desenvolver uma consciência cultural maior.

necessário se preocupar e compreender as concepções de aprendizagem que favoreçam, segundo Machado (2014, p.220), “a reintegração do meio ambiente à consciência do ser humano, ou melhor, à dinâmica da vida”.

Como notava a dificuldade de as alunas perceberem língua e literatura espanhola em um contexto incomum, a proposta foi que elas articulassem as duas disciplinas e saíssem do reducionismo e fragmentação que permanecia entre as duas disciplinas. Por meio do projeto as alunas puderam perceber o texto literário com o seu próprio olhar.

Widdowson (1984) defende a eficácia do uso de textos literários nas aulas de língua estrangeira, afirmando que o professor não deve dar, diretamente, a sua interpretação do texto. Ao contrário, deve estimular o aluno para que ele mesmo interprete-o, e isto é o foi colocado em ação por meio do projeto.

A disciplina dispunha de uma carga horária um pouco reduzida, 1h30 (um hora e trinta minutos) por semana, por isso, no momento do planejamento, isto foi levado em consideração, o projeto, teve a duração de 1 mês e se organizou da seguinte maneira:

Aula 1	Apresentação do projeto e das obras – <i>Tus ojos en la literatura - Ressignificando a obra.</i>
Aula 2	Como realizar uma fotonovela?
Aula 3	Elaborando e praticando.
Aula 4	Apresentação das fotonovelas. (Entrega do relato)
Aula 5	Entrega do questionário (Discussão)

Quadro 1 – Cronograma do desenvolvimento – Fonte: autoria própria

Como o número de estudantes dessa turma era bem reduzido, (somente 5 alunas), elas se organizaram em dois grupos, sendo uma dupla e um trio. Na aula 1, foram apresentadas as duas obras, seus autores e o contexto literário em que eles e obras se apresentam. Representando a literatura espanhola, *La Gitanilla*, de Cervantes, já era uma obra conhecida do grupo, porque o autor já havia sido estudado anteriormente, porém a obra não havia sido lida até o momento da proposta do projeto. A segunda obra pertence à literatura hispano-americana, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, representou uma oportunidade das alunas, de aprofundarem os estudos sobre as obras, bem como estilo e características literárias de Neruda.

Tendo em vista o potencial das tecnologias e o desejo de tornar a aula mais instigante, foram utilizados vários recursos audiovisuais para apresentação e explicação do projeto, além das alunas conhecerem de uma maneira dinâmicas cada um dos autores e as obras. Neste momento, várias habilidades que contribuem para sua formação linguística foram trabalhadas, entre elas se destacam as habilidades oral e auditiva.

Na aula 2, *Como realizar uma fotonovela?*, os grupos já estavam definidos e as alunas já haviam se familiarizado com a obra proposta, no entanto, ainda não sabiam, ao certo, como poderiam elaborar uma fotonovela digital e como realmente era sua composição e estilo. Foi feita uma introdução, por meio de slides e vídeos, informando-as de que, no Brasil, as fotonovelas tiveram um mercado cativo

por mais de 25 anos, entre os anos 1950 e 70, representando a ideia de uma imprensa popular feminina, com milhões de leitores de histórias publicadas em revistas com grande circulação nacional. Todas as informações fornecidas com o histórico, curiosidades das fotonovelas foram pesquisados por mim, em sites e portais educacionais. Depois de terem sido apresentadas ao gênero fotonovela e suas especificidades (tema, forma, composição e estilo), iniciamos um processo de reflexão sobre a flexibilidade deste gênero nos dias atuais e a possibilidade de ressignificá-lo.

Como foi abordado em seção anterior, o gênero é essencialmente flexível e variável, assim como a linguagem. A fotonovela, possui suas especificidades, seu tempo e lugar histórico, contudo, como a língua varia, também os gêneros.

Por meio da construção da fotonovela digital, as alunas ressignificaram as obras segundo o olhar delas, transpondo a linguagem original dos livros, como em *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, a linguagem poética transformou-se em prosa, e o livro *La Gitanilla*, com um estilo de narrativa, também se adequou ao estilo e forma da fotonovela.

O aparato tecnológico para a composição da fotonovela não foi delimitado, cada grupo escolheria o recurso que melhor se adequasse à produção da atividade. Contudo no momento em que foi sugerido a versão digital da fotonovela, foi notada uma insegurança por parte dos dois grupos, pelo fato de não saberem ao certo que recurso tecnológico utilizar para desenvolver o projeto.

Para a elaboração da fotonovela, foi necessária uma leitura minuciosa de cada obra, já que, no momento da construção da fotonovela o grupo deveria concebê-la observando seus pontos relevantes para que não houvesse a perda do espírito original da obra, ou seja que captassem sua mensagem central e não fugissem do tema.

A proposta da aula 3, *Elaborando e praticando*, foi o momento de organizarem e produzirem a fotonovela. Nessa aula, foi dada a oportunidade às alunas, para que tirassem dúvidas no momento da escrita do texto em espanhol. Como docente, participei das fases da execução da fotonovela na intenção de contribuir na formação linguística de cada uma. Concordando com esta ideia, Moraes sugere:

Precisamos de um docente capaz de participar, sempre que necessário, de trabalhos em grupo, com capacidade para refletir criticamente sobre sua prática e de levar os seus alunos a refletirem sobre suas ações, sobre seus erros e acertos. (MORAES, p. 179)

É importante que o docente atue no ambiente de aprendizagem. Somente assim perceberá o que precisa ser modificado, refletido ou reconstruído na sua prática cotidiana.

Nas seguintes seções, passo a relatar e interpretar as fotonovelas apresentadas, bem como os relatos e questionários respondidos pelas alunas, que propôs identificar a articulação de língua e literatura dentro de um contexto incomum ao longo das aulas.

6. INTERPRETANDO AS DESCOBERTAS

Na aula 4, foram então apresentadas as fotonovelas elaboradas pelos dois grupos. A apresentação foi realizada em espanhol e cada grupo comentou a história do livro, relatando a maneira pela

qual as fotonovelas foram elaboradas, bem como, as experiências vividas durante todo o processo de construção dela.

Foi entregue também, no dia da apresentação das fotonovelas, um relato escrito de cada grupo, sobre o processo de construção da fotonovela e um questionário respondido individualmente em forma de texto escrito. As perguntas exploravam as vivências que as estudantes experimentaram durante toda a produção da fotonovela, como por exemplo: Quais foram suas dificuldades no projeto? Como as resolveu? O que o desenvolvimento desse projeto acrescentou ao seu conhecimento tratando-se de língua espanhola?

Foram, no total, 16 perguntas que buscavam levar à reflexão sobre os possíveis benefícios que o projeto proporcionou à vida acadêmica de cada uma das alunas, especialmente, o desenvolvimento linguístico e literário. Todas as questões do questionário podem ser encontradas no apêndice.

Por meio do relato e do questionário coletados, foi possível observar que para elas a confecção da fotonovela foi um desafio, porém sentiram que a atividade, ampliou seus conhecimentos no âmbito linguístico e literário.

Para melhor exemplificar, será interpretado o questionário e trechos do relato do grupo que confeccionou “*La Gitanilla*”, posteriormente serão expostas, as vivências do grupo que elaborou “*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”.

6.1 LA GITANILLA

Segue o primeiro trecho em que é identificado um estranhamento e insegurança no momento que foi proposta a atividade:

Assim que fomos anunciadas que teríamos que produzir uma fotonovela de um livro espanhol, ficamos aflitas e muito pensativas no primeiro momento. Pois sabíamos apenas o essencial da obra “La Gitanilla” de Miguel de Cervantes, porém não conhecíamos os detalhes da obra. (Grupo La Gitanilla)

Nota-se, pelos relatos, que no momento da proposta da produção da fotonovela, surgiram várias dúvidas e incertezas em relação a sua elaboração, contudo percebe-se também pelos relatos, que ao longo das aulas, as estudantes entenderam e se organizaram para a execução da atividade, como ilustra o excerto a seguir:

Após algumas conversas e instruções de como elaborar a fotonovela, dividimos um período de leitura entre nosso grupo, onde cada uma ficou responsável pelo livro durante uma semana sendo possível a iniciação de nosso trabalho.

Ficou evidenciado que a internet foi um recurso de grande valia para que os grupos construíssem suas ideias, uma prova de que, a inserção das tecnologias digitais já estão presentes no universo social e educacional dos graduandos. Segundo Zacharias (2016), o uso das tecnologias digitais na vida cotidiana tem causado mudanças consideráveis e rápidas nas formas de interação e comunicação das pessoas. Segue um trecho do relato do grupo La Gitanilla que evidencia esse fato:

Posteriormente, nos reunimos pessoalmente esclareciendo dúvidas sobre algunas palabras e seus significados. Logo em seguida, pesquisamos alguns resumos e análises na internet para nos auxiliar no entendimento da história para que realizássemos a adaptação. A través de nossos estudos, comprendemos o todo da narração partindo para a elaboração do projeto. (grifo nosso)

A obra “*La Gitanilla*” é uma novela e tem como característica o texto narrativo, ao transpor esse gênero para o gênero fotonovela, o grupo continuou adotando a narração, porém fazendo algumas modificações e adaptações na linguagem para melhor situar sua fotonovela.

Segue agora, imagens da fotonovela “*La Gitanilla*” e como elas deram início a sua história:



Figuras 1 e 2 – Início fotonovela, *La Gitanilla*

Para dar início à fotonovela, uma das alunas encenou uma das autoras da história e a partir disso elaboraram uma narrativa contendo os principais fatos da obra. O grupo conseguiu transpor a novela para um linguagem e cenário mais atuais e em forma de diálogo, fazendo com que desse mais fluidez para a narrativa. Seguem mais imagens da fotonovela “*La Gitanilla*” para melhor entendimento e exemplificação:



Figuras 3 e 4 – Narrativa da fotonovela

Fica assim, evidenciada a ruptura da linearidade proposta pelo pensamento complexo. O grupo elaborou um texto por meio do qual, conseguiram protagonizar sua autoras, sem perder o sentido e tema central da obra original. A história continuou sendo a mesma, no entanto, o grupo atingiu uma

maior autonomia para desenvolver sua redação, sem copiar integralmente o texto da obra original.

Seguimos agora com alguns trechos das respostas advindas do questionário do grupo *La Gitanilla* com suas descobertas e vivências³:

Com certeza houve imersão na língua espanhola. Acredito que a maior gama de vocabulário que temos são os livros, a cada nova leitura conhecemos novas palavras. E nessa leitura não foi diferente, conheci novos vocábulos e novas expressões (Texto Aluna A).

Oferecer atividades que envolvam oportunidade de leitura literária e cultura é propor ao estudante imergir no universo da língua estrangeira como um todo. O esforço no intento de articular a leitura de textos literários em sala de aula pode ser estimulante, se aliados a atividades dadas para ensinar estruturas gramaticais e vocabulário, aprendizagem essencial para o estudante conquistar autonomia na língua adicional. É o que se comprova no relato de outra estudante do grupo *La Gitanilla*:

Estivemos por dias em contato direto com a língua espanhola, para a realização do trabalho, assim, aumentamos nosso vocabulário com novas palavras e expressões (Texto Aluna B).

Por meio do relato acima, fica claro que o texto literário tem muito a oferecer, uma vez que desenvolve a compreensão leitora, linguística e é também um meio de difusão cultural, pois através dele o estudante entra em contato com a cultura da língua que se propõe a aprender:

O trabalho me fez refletir bastante sobre a língua espanhola, e ao desenvolvê-lo contemplei o enriquecimento que a construção de cada detalhe me proporcionou. A obra, fez com que eu mudasse minha visão da literatura espanhola, aprendi a apreciar de uma forma diferente os livros literários, principalmente os quais se parecem com “La Gitanilla” (Texto Aluna C).

Cosson (2012) sugere que quanto mais os alunos são envolvidos no processo de aprendizagem através da leitura, mais independentes e providos de capacidade linguística serão. Temos como exemplo o trecho do relato de uma das participantes:

A satisfação de produzir algo que de fato sensibilizou o grupo de um modo geral, é muito grande, trabalhamos motivadas a ver o resultado final e nos divertimos muito durante o processo, principalmente durante a fotografias, feitas por nós mesmas, para acrescentar ao trabalho. Foi um trabalho incrível (Texto Aluna B – grifos próprios).

Por meio do projeto, as estudantes puderam refletir sobre sua própria formação no futuro, reconheceram que diferentes práticas docentes adotadas em aula contribuem para a formação linguística e cultural do aprendiz de língua estrangeira. Isto se evidencia no relato da aluna A:

Como professora vou procurar sempre levar a literatura para as aulas de língua espanhola. Acredito que chame mais atenção dos alunos, ajudando na interpretação de texto e aumentando cada vez mais o vocabulário dos alunos. E para conhecer e aprender uma determinada língua, é essencial que conheça sua cultura (Texto Aluna A).

³ No presente artigo, os nomes das alunas participantes da pesquisa serão trocados por A, B, C (integrantes do grupo La Gitanilla e D e E (integrantes do grupo Veinte Poemas de amor y una canción desesperada).

6.2 VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA

Diferente do grupo “La Gitanilla”, o grupo que elaborou a fotonovela de Pablo Neruda, encontrou um maior desafio em transpor o gênero poesia para uma narrativa. Por isso, se colocaram no lugar do autor principal – Pablo Neruda – e criaram uma história na qual elas mesmas eram as autoras e buscavam inspiração para escrever um poema. Segue o excerto do relato da participante:

Pensando em tudo isso, nos questionamos se seria possível fazer do poema: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”, uma narrativa, ou seja, fazer uma transferência/ troca de gênero. E assim, o fizemos, uma interpretação do poema como se nós fossemos as autoras do livro e estivéssemos escrevendo aquele poema, o último poema do livro. Com a leitura do texto, identificamos e imaginamos o cenário para nossa atuação. E o apresentamos como narrativa. (Aluna E)

Segue o início da fotonovela e os recursos adotados pelas participantes para transpor o livro de poesia para o gênero fotonovela:



Figuras 5 e 6 – Início fotonovela, *Veinte Poemas de amor y una canción desesperada*

Nota-se que, ao mesmo tempo que modificam a forma de apresentação do texto poético para a forma composicional fotonovela, não alteram a linguagem do poema, ou seja, não modificam o texto original para a elaboração de sua fotonovela. Elas adequam o texto, para que esse caiba na composição da fotonovela.

É importante reconhecer, segundo Moraes (2010) que a formação docente deve ser pensada como um todo, articulada aos diferentes processos e dimensões envolvidas. O projeto realizado tentou romper com pensamento tradicional e buscou motivar as alunas a uma docência transdisciplinar e complexa, que deve ser sempre algo aberto e criativo, desenvolvido em um espaço contínuo de reflexão, que une diversas áreas do saber em um contexto incomum.

Esse contanto com a literatura possibilita um aprendizado significativo, como professores de espanhol, não devemos vincular nossas aulas apenas ao ensino da gramática. Como docentes, devemos suscitar nos nossos aprendizes atitudes reflexivas, temos que inseri-los num contexto abrangente, para que o mesmo veja coerência de determinado conteúdo com sua realidade(Texto Aluna E) [sic].

Projetos como estes, segundo Cosson (2007), tornam o aprendiz mais confiante como leitores e ampliam sua compreensão vocabular e, principalmente, experimentam novos sentidos e interpretações. Isto se comprova com o excerto abaixo:

Esse trabalho acima de tudo possibilitou uma imersão na língua espanhola, através do conhecimento de novos vocabulários, até então, algumas palavras eram desconhecidas por nós, houve uma fusão da língua com a cultura [...] (Texto Aluna E).

Segundo Pedraza Jiménez (1996, p.61), o processo de aprendizagem de uma língua estrangeira ocorre somente quando existe o uso da língua real, e esta pode ser apresentada aos alunos de duas maneiras: por meio da comunicação espontânea com nativos – o que, muitas vezes, só é possibilitado em um estágio avançado de aprendizagem e em um lugar em que se fale o idioma que se pretende adquirir, ou por meio da leitura de textos literários – não pela literatura em si mesma, mas porque os textos literários são realizações efetivas da virtualidade de uma língua. Pela literatura, segundo o autor, o aprendiz se aproxima da realidade que deve conhecer e ao mesmo tempo facilita a assimilação cultural. Destaca também que a literatura deve estar presente em todos os seus níveis, desde o inicial até níveis avançados despertando como consequência, o amor pelos textos literários. Por meio do excerto abaixo, escrito pela graduanda, uma das produtoras da fotonovela de Pablo Neruda, identificamos esse pensamento:

O trabalho contribuiu e despertou meu interesse pela literatura espanhola, possibilitando enxergar e fazer novas interpretações do mundo literário (Texto aluna D) [grifos nossos].

O excerto acima, revela que o texto literário quando trabalhado por meio de propostas coerentes, envolvidas com todo aspecto lúdico, não só atinge o interesse do aluno, como também proporciona ao aprendiz, perceber e relacionar as nuances literárias, ao mesmo tempo em que explora as possibilidades a respeito da língua-alvo.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pensamento complexo integra os diversos modos de pensar, opõe-se aos mecanismos reducionistas e leva em conta as influências internas e externas aos sistemas e a literatura, por sua vez, é uma manifestação inerente ao homem, independentemente do tempo e da época.

Essa ideia vai ao encontro do pensamento de Cândido (2012), que defende que o ser humano é incapaz de viver sem a presença de alguma espécie de fabulação, ou seja cada grupo social projeta a sua, manifestação ficcional, poética, dramática, conforme suas crenças.

Por meio deste estudo, foi possível interpretar e reconhecer que quando a literatura está permeando a construção dos saberes, ou melhor, quando a articulação entre língua e literatura são escolhidas como recurso de aprendizagem de língua espanhola, as experiências vivenciadas e construídas pelos alunos vão além do desenvolvimento linguístico, toca-se a cultura, a história, e leva o estudante a compreender a língua como um universo de possibilidades de construção de conhecimento. Por meio

dos relatos escritos pelas participantes foi possível reconhecer a relevância do tentar mudar, sair do reducionismo e incentivar a construção do conhecimento de forma contextualizada, visando o todo e as partes.

8. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, C.R.S. de. É possível exercer uma prática educativa baseada no pensamento complexo? In: MORAES, M.C; SUANNO, J.H. (Orgs.). **O pensar complexo na educação: sustentabilidade, transdisciplinaridade e criatividade**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2014.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRAIT, B.; PISTORI, M.H.C. A produtividade do conceito de gênero em Bakhtin e o Círculo. Alfa: **Revista de Linguística** (UNESP. Online), v. 56, p. 371-401, 2012.

BALDASSO, Vagner. **Histórico Sobre as Fotonovelas**. Disponível em: <http://asfotonovelas.blogspot.com.br/p/as-fotonovelas-uma-historia-de-ascensao.html>. Acesso em: 02 de mai. 2018.

BEHRENS, M.A.; ENS, R.T. (Orgs.). **Complexidade e Transdisciplinaridade: novas perspectivas teóricas e práticas para a formação de professores**. Curitiba: Appris, 2015.

BEZERRA, M.A. (Org.). **Gêneros Textuais & ensino**. RJ: Lucerna, 2010.

_____. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, A.M; GAYDECZKA, K.S.B; BRITO, K.S. **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. São Paulo: Parábola, 2011.
CANDIDO, A. O direito à literatura. In: LIMA, A. de (Org.). **O direito à literatura**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

CARDOSO, R; CARDOSO, C. **Ler para conhecer: A literatura como processo didático nas aulas de E/LE**. In: DUTRA, E.O. de; SIMIONI, T. (Orgs.). **O ensino do espanhol: caminhos e perspectivas**. Campinas: Pontes, 2017. p.213-234.

COELHO, P.P.F; TONHATI, P.P.F. O uso do Instagram nas aulas de língua espanhola: ressignificando o cartão postal sob a luz da complexidade. In: **VI SIMPÓSIO DE EDUCAÇÃO E III ENCONTRO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS EM EDUCAÇÃO**, 2017, Franca. Anais ... Franca: Uni-FACEF; Unesp, 2017. p. 1342-1351.

COSSON, R. **Letramento Literário, teoria e prática**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

MARCUSHI, L.A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A.P; MACHADO, A.R; BEZERRA, M.A. **Gêneros textuais e ensino**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MORAES. C.M. **Ecologia dos saberes: complexidade, transdisciplinaridade e educação: novos fundamentos para iluminar novas práticas educacionais**. São Paulo: Antakarana/WHH – Willins Harman House, 2008.

_____. Complexidade e transdisciplinaridade na formação docente. In: NAVAS, J.M.B.

(Orgs.). **Complexidade e transdisciplinaridade em educação: teoria e prática docente**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2010.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução Eliane Lisboa. 4.ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/EdgarMorin.pdf>. Acesso em: 03 de mar. de 2018.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. La literatura en la clase de español para extranjeros. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/07/07_0057.pdf. Acesso em: 05 de mai. de 2018.

PETRAGLIA, I. O processo de produção do conhecimento: complexidade e transdisciplinaridade. In: SÁ, R. A de. **Em busca de uma pedagogia complexa**. In: BEHRENS, M.A.; ENS, R.T (Orgs.). **Complexidade e Transdisciplinaridade: novas perspectivas teóricas e práticas para a formação de professores**. Curitiba: Appris, 2015.

SILVA, Wanderley da. **O uso do texto literário como recurso didático nas aulas de espanhol como língua estrangeira – e/le no ensino médio de escolas públicas**. Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/revistas/setepe/trabalhos/Modalidade_1datahora_29_09_2014_10_17_16_idinscrito_917_700f626e4c0814a8c596aba9c64c750e.pdf. Acesso em: 02 de mai. 2018.

VENTURI, M. A. **A Leitura Do Texto Literário No Ensino Fundamental E Médio**. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/pdf/slp03/21.pdf>. Acesso em: 05 de jul. de 2014.

WIDDOWSON, H. G. The use of literature. In: _____. **Explorations in applied linguistics 2**. Oxford: Oxford University Press, 1984.

ZACHARIAS, V.R.C de Letramento digital: desafios e possibilidades para o ensino. In: COSCARELLI, C.V. (Org.). **Tecnologia para aprender**. São Paulo: Parábola, 2016. p. 15-26.

JOUNI, Khemais. El texto literario en la clase de español como lengua extranjera: propuestas y modelos de uso Íkala. **Revista de lenguaje y cultura**, Medellín, vol. 13, p. 121-159, dez.2008.

Priscila Penna Ferreira Coelho

Mestre em Linguística pela Universidade de Franca (UNIFRAN). Bolsista CNPQ do Programa de Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontífice Universidade Católica (PUC/SP). Docente do departamento de Letras no Centro Universitário Municipal de Franca (Uni-Facef) e-mail:priscilapenna.adv@gmail.com

Enviado em 10/06/2019.

Aceito em 30/07/2019.

9. APÊNDICE

Curso: Letras

Disciplina: Literatura Espanhola e Hispano-americana

6° semestre

Atividade – “Tus ojos en la literatura” Nota:

Aluno: _____ **n°:** _____

1. O que sentiram ao ler o livro?
2. O que sentiram ao desenvolverem a fotonovela?
3. Quais foram suas dificuldades no projeto? Como as resolveu?
4. Houve momentos de satisfação e alegria? Descreva-os
5. Houve momentos de desânimo? Quando? Descreva
6. Você sentiu que houve uma imersão na língua espanhola? Dê exemplo
7. Você sentiu que houve uma imersão na literatura espanhola? Dê exemplo
8. Você leu resumos, adaptações para realizar o projeto (teatro e fotonovela)?
9. Você leu a obra toda em espanhol ou também visitou alguma tradução dela. Explique.
10. Como futura professora, você acredita que vale a pena “viajar em sala de aula” por meio da literatura? Justifique.
11. Como futura professora, como você traria a literatura para a aula de língua espanhola?
12. Como foi passar a obra para o gênero “teatro” para a apresentação? Explique como seu grupo fez e organizou essa etapa do projeto.
13. O que o desenvolvimento desse projeto acrescentou ao seu conhecimento de tratando-se de língua espanhola?
14. O que o desenvolvimento desse projeto acrescentou ao seu conhecimento de tratando-se de literatura espanhola?
15. Você aprendeu algo com suas colegas, esse convívio foi favorável ao projeto, fez diferença? O quê? Quando e como isso aconteceu? Em caso negativo, justifique por que isso não aconteceu.
16. Você acredita que o contexto influenciou sua aprendizagem? Explique sua resposta.
17. Você acredita que o projeto desenvolvido pode ser entendido como um projeto de formação de professores? Por quê? Explique.

REILUMINANDO A ARTE LITERÁRIA DE TERCÍLIA NUNES LOBO: UM ESTUDO DE SUA CONTRIBUIÇÃO NO *ALMANAQUE DE LEMBRANÇAS LUSO-BRASILEIRO*

RE-ILLUMINATING THE LITERARY ART BY TERCÍLIA NUNES LOBO: A STUDY OF YOUR CONTRIBUTION IN THE LUSO-BRAZILIAN MEMORIES ALMANAC

Guilherme Barp
Cecil Jeanine Albert Zinani
UCS

Resumo: O presente trabalho propõe a ampliação da fortuna crítica de Tercília Nunes Lobo, seguindo uma abordagem da crítica literária feminista, com auxílio de aportes teóricos da teoria literária. Ao resgatar e estudar sua produção lírica, focalizando nos poemas publicados no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, objetiva-se contribuir para a reescritura de uma história literária que incorpore a contribuição do sujeito feminino às Letras sulinas. Também, discutir-se-á, brevemente, sobre a influência do Romantismo e do Parnasianismo na literatura sul-rio-grandense do fim do século XIX. Ao analisar sua poesia, evidenciou-se que a autora é influenciada por aspectos românticos, além de apresentar nuances que podem ser consideradas de cunho parnasiano. Além disso, constatou-se que, mesmo colaborando nos meios literários sul-rio-grandense e português do século XIX, o nome da autora é quase desconhecido na história da literatura.

Palavras-chave: Poesia Sul-Rio-Grandense; Crítica Literária Feminista; Tercília Nunes Lobo

Abstract: *This paper aims to extend the critical considerations made to Tercília Nunes Lobo and her art, following a feminist literary criticism perspective, assisted by literary theory approaches. Through the rescue and study of her literary production, focusing on the poetry published in the Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro, the main goal of this paper is to contribute to the rewriting of the history of literature, incorporating the contributions of women writers to the Rio Grande do Sul literary scenario. Furthermore, it will be made a brief approach over the impact that Romanticism and Parnassianism made in the literature of Rio Grande do Sul. Through the analysis of Tercília Nunes Lobo's poetry, it was evidenced that she is influenced by Romantic and Parnassian aspects. Besides, although the author took part in the Luso-Brazilian literary scene, her name is almost unknown in the history of literature.*

Key words: *Poetry of Rio Grande do Sul; Feminist Literary Criticism; Tercília Nunes Lobo*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A crítica literária, no século XIX, representou um grande obstáculo aos escritos de autoria feminina, que tentavam receber o devido reconhecimento. Já não bastava a condição inferior da mulher oitocentista — em relação à sua educação, ao acesso à vida pública e à liberdade de expressão —, a escritora teria que lidar com a exclusão e o descaso da crítica, ao julgar sua arte. Segundo M. A. R. Habib (2005, p. 667),

durante grande parte da História, as mulheres não foram apenas privadas de educação e independência financeira, mas, também, tiveram que lutar contra a ideologia masculina, que as condenava ao silêncio e à obediência. Também, tiveram que combater um meio literário androcêntrico, que menosprezava sua produção literária.¹ (tradução nossa).

Devido a essa forma fechada e exclusiva de analisar a literatura produzida por mulheres, seus nomes, nesse período, acabaram à margem da história literária, que se fez, quase inteiramente, de modo androcêntrico. Nesse sentido, os Estudos de Gênero e, conseqüentemente, a crítica feminista, buscam recuperar a produção de autoria feminina, que, por muito tempo, permaneceu obscurecida, em meio aos diversos tomos que abordam e exaltam apenas nomes masculinos. Assim, essa abordagem da crítica literária busca reescrever a história da literatura tradicional, possibilitando que as escritoras recebam o devido reconhecimento. Conforme Habib (2005, p. 667), “desde o início do século XX, a crítica feminista tem tido uma série de objetivos: reescrever a história da literatura, a fim de incorporar a contribuição feminina; traçar uma tradição literária feminina; [...]”² (tradução nossa).

O estudo em questão busca resgatar parte da poesia da autora sul-rio-grandense Tercília Nunes Lobo, cujo nome raramente aparece nas Letras do Estado. Portanto, procurando ampliar sua fortuna crítica, serão retomados alguns de seus poemas publicados em periódicos, dando prioridade ao *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, focalizando questões de estilo, temas abordados; além de comparar sua poesia com a de outros escritores com tendências similares.

A INFLUÊNCIA DAS ESTÉTICAS ROMÂNTICA E PARNASIANA NA LITERATURA SUL-RIO-GRANDENSE

O Romantismo configura-se como um dos mais relevantes períodos culturais do Ocidente. Não se trata de um movimento apenas artístico, mas de uma nova maneira de encarar o mundo, relativa a diversos âmbitos da vida pública e privada, na esfera política, religiosa, social e estética (D’ONOFRIO, 1997). Até a metade do século do século XVIII, as artes ocidentais eram influenciadas por tendências vindas dos movimentos culturais Classicismo e Neoclassicismo, que prestigiavam a

¹ For most of this long history women were not only deprived of education and financial independence, they also had to struggle against a male ideology condemning them to virtual silence and obedience, as well as a male literary establishment that poured scorn on their literary endeavors.

² Since the early twentieth century feminist criticism has grown to encompass a vast series of concerns: a rewriting of literary history so as to include the contributions of women; the tracing of a female literary tradition; [...].

cultura vinda dos povos clássicos, gregos e romanos, além de aspectos oferecidos pelo Renascimento. Na literatura, isso não era diferente. D’Onofrio (1997) aponta, como características desse período literário, o objetivismo, a razão, o otimismo, a nobreza, a cultura. Com o início do período romântico, ocorre uma revolução nas concepções vigentes na Europa até então. D’Onofrio (1997) assinala, como características manifestadas nessa literatura, o subjetivismo, a liberdade de expressão, o sentimento, o historicismo, o pessimismo, o fantástico, a natureza. Dessa forma, observa-se que a configuração dos períodos clássico/neoclássico e romântico são completamente contrastantes.

No Rio Grande do Sul, o Romantismo teve grande força, apesar de ter atingido seu apogeu com atraso em comparação ao centro do Brasil, e, igualmente, ter chegado ao esgotamento, devido ao aparecimento de diversas escolas, nos fins do século XIX (CESAR, 1971). Porém, vale ressaltar que, mesmo no *fin de siècle*, alguns autores ainda eram simpatizantes da estética romântica: César (1971) apresenta-os como românticos “retardados”.

Delfina Benigna da Cunha, mencionada, muitas vezes, como a primeira figura da literatura escrita do Estado, publicou a obra *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*, em 1834, e já cultivava nuances românticas em seus versos, que se misturavam com aspectos árcades. Segundo Cesar (1971, p. 96): “A sua poesia apresenta-se impregnada de melancolia e tristeza. A musa da desgraça é que a inspira. [...] a temática é já a dos românticos, preparada porém com ingredientes próprios do arcadismo.” Nesse sentido, constata-se um pré-Romantismo presente na literatura antes mesmo da segunda metade do século XIX, período no qual essa escola foi largamente difundida.

Em meados da década de 1850, surge a revista literária *O Guaíba*, que, segundo Hilton Roberto Costa de Lima (2001, p. 76), foi “o primeiro jornal exclusivamente literário, lançado em Porto Alegre a 3 de agosto de 1856, perdurando, com interrupções, até 26 de dezembro de 1858.” Posteriormente, “com o desaparecimento da revista *O Guaíba*, um periódico voltado à divulgação literária apareceu em 1867, na cidade do Rio Grande, a *Arcádia*, [...] que perdurou até 1870.” (LIMA, 2001, p. 76). Cesar (1971, p. 167) afirma que, nas páginas d’*O Guaíba* e da *Arcádia*, os escritores sul-rio-grandenses “havia já afeiçoado o espírito e o gosto aos cânones do romantismo, e mesmo divulgado algumas de suas peças mais expressivas.”

A tendência romântica gaúcha foi amplamente disseminada pelos participantes da Sociedade Partenon Literário. Essa associação teve um papel importante na propagação das práticas literárias no Estado, nesse período, pois possuía um periódico, intitulado *Revista do Partenon Literário*, constituído, frequentemente, por 32 páginas, cuja publicação se deu durante dez anos, de 1869 a 1879, apesar de algumas interrupções (VILLAS-BÓAS, 1976). Ela abordava poesia, contos, teatro, críticas, biografias, discursos, entre outros tipos de escritos (HESSEL et. al, 1976). Os contribuidores da *Revista* “adotaram a estética romântica, implantando os valores dessa escola no meio sulino” (ZILBERMAN, 1992, p. 18).

Cesar (1971, p. 153) aponta que a poesia do Estado, adepta a essa estética, constituía-se de

sentimentalismo à Chateaubriand, sobretudo no que concerne à natureza e aos falecimentos do espírito combativo, dando lugar à contemplação, à melancolia, ao abandono e à tristeza, libertaram a literatura local, nessa fase, de compromissos com

os aspectos mais genuinamente gaúchos. Os poetas que surgiram por aqui eram todos eles individualistas fechados, sensíveis ao extremo, dando vazão às lágrimas e ao desencanto sem nenhum respeito humano, e, ademais, indiferentes às condições de raça ou de nacionalidade.

Assim, as temáticas românticas na literatura sulina, para Zilberman (1992, p. 14), dividem-se, principalmente, em duas: “a linhagem romântica explorando os assuntos relacionados à infância, a morte e amor desengano; e [...] a apropriação dos motivos regionais.” Nesse sentido, conforme Maria Nadir de Freitas (1976, p. 37), observa-se “um Romantismo liberal, em que o amor à liberdade e às tradições ganharam novas formas.”

Enquanto na prosa, as escolas realista e naturalista eram concebidas para contrapor a romântica, os versos rompem com essa estética por meio de outro movimento, que pode ser considerado uma linha poética do Realismo: o Parnasianismo. A partir da década de 1860, na França, os parnasianos, “renegando o tom confessional da poesia romântica, aspiravam à impessoalidade depurada de qualquer subjetivismo” (CADEMARTORI, 1997, p. 49).

É possível apontar, como características da poesia desse período, segundo Cademartori (1997): o rigor formal, a impessoalidade, a contenção lírica, a presença da cultura clássica, a arte pela arte. Essa última, refere-se ao conceito de que o único objetivo da arte é expressar o belo.

Silva (1924), ao falar da história literária sul-rio-grandense, aponta que, em terras brasileiras, o Parnasianismo não foi tão expressivo, como ocorreu na França. Apesar de o autor apresentar alguns nomes da literatura parnasiana do Rio Grande do Sul, como os de Victor Silva, Barbosa Neto e Leal de Souza, para ele,

[...] dos poetas nacionaes que, um pouco arbitrariamente, se dizem parnasianos, nenhum o é de todo, por indole e por educação. Leiam-se-lhe as obras. Para cada trezentas paginas de amoroso lyrismo auto-biographico, ou de philosophia lyrica, ha, quando muito, dez, ou vinte, de parnasianismo propriamente dito. Como se vê, a percentagem é insignificante... São — ou foram? — discipulos de Heredia por mero diletantismo. (SILVA, 1924, p. 187).

Há a possibilidade de que o movimento parnasiano não tenha tido tanta repercussão em terras sulinas devido ao Romantismo e à literatura de cunho regionalista que continuavam exercendo grande influência na estética literária do Estado. Conforme Terezinha de Jesus Vargas dos Santos (2001, p. 128), “aos poucos, porém, a literatura foi se deixando tingir pelas cores do Realismo, mas as mudanças do movimento não determinaram o abandono dos temas regionalistas.” Dessa maneira, mesmo que o Parnasianismo tivesse adesão dos autores sul-rio-grandenses, ele seria adaptado a diversos aspectos, a fim de se enquadrar nas tendências do Estado, e, mesmo assim, não se estenderia por um período muito expressivo. De acordo com Cesar (1971, p. 272),

[...] numa poesia tão encharcada de valores peculiares à vida gaúcha, ao modo de vida do homem da campanha, o universalismo temático não seria assimilado com o mesmo gosto [...]. Aqui o realismo tomaria desde logo um acento localista, um tom com o que jamais deixou o gaúcho de infundir aos labores artísticos. Talvez por isso, dentro da chamada impassibilidade da escola, a concessão que os nossos fizeram ao temário

do realismo durou pouco tempo. O neo-romantismo, melhor dito, a visualização da campanha segundo o figurino romântico voltaria a dominar o quadro.

É complicado tentar separar as estéticas romântica, regionalista e parnasiana, presentes na arte dos escritores sulinos. No *fin de siècle*, no Brasil, e, conseqüentemente, no Rio Grande do Sul, havia uma literatura influenciada por diversas escolas, que estavam presentes, simultaneamente, na cultura literária.

Finalmente, pode-se verificar como as estéticas romântica e parnasiana influenciaram a literatura sul-rio-grandense: enquanto o Romantismo foi largamente difundido no Estado, tendo se misturado com temáticas regionalistas, o Parnasianismo teve pouca repercussão, sendo adaptado às tendências já vigentes.

TERCÍLIA NUNES LOBO E SUAS CONTRIBUIÇÕES NO *ALMANAQUE DE LEMBRANÇAS LUSO-BRASILEIRO*

Pouco conhecimento se tem sobre a vida de Tercília Nunes Lobo³. Sabe-se que ela é natural de Rio Grande, município do Rio Grande do Sul, e que suas vivências se deram nesse local, conforme afirma Décio Vignoli das Neves (1989, p. 180), “aqui [em Rio Grande] criou-se, educou-se, constituiu o seu lar e cultivou — estudando — o seu privilegiado intelecto...”. Nasceu em 11 de janeiro de 1852 e faleceu em 8 de setembro de 1917 (NEVES, 1989). A primeira publicação encontrada sob sua autoria consta o ano de 1883, e a última, 1896.

As únicas menções encontradas aparecem nas obras *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros* (1958), de Alzira Freitas Tacques; *Vultos do Rio Grande* (1989), de Décio Vignoli das Neves; e *Escritoras brasileiras do século dezanove* (2004), organizado por Zahidé Lupinacci Muzart.

Tacques (1958) informa que Lobo trabalhava como professora particular em Rio Grande, onde era radicada, além de reconhecer sua extensa contribuição à imprensa sul-rio-grandense da época: “não sei de nenhum livro publicado, de sua autoria, mas tem espalhado ela, a mancheias, as jóias de seu estro, pelas colunas dos jornais do Estado e do Interior.” (TACQUES, 1958, p. 2603). Neves (1989, p. 181) também aclama a arte da escritora, dizendo que “como inspirada poetisa, foi autora de uma enormidade de poesias — notadamente sonetos — que se fossem editados dariam alentadíssimo volume”. Portanto, verifica-se que mesmo que a poetisa tenha publicado apenas em periódicos, veículos de mais fácil acesso aos escritores da época e menos relevância, em comparação ao prestigioso livro impresso, sua arte ainda é aclamada pelos escritores de antologias.

Em *Escritoras brasileiras do século dezanove* (2004), seu nome não consta na antologia como o de outras escritoras estudadas na obra, mas sim no capítulo sobre Ibrantina Cardona, também escrito pela organizadora. Muzart (2004) transcreveu uma carta enviada por Cardona a Presciliana Duarte de Almeida, editora de *A Mensageira* (1897-1900), publicada nessa mesma revista, no ano de 1897. Na epístola, aborda-se a questão da escrita feminina no Brasil, nos fins do século XIX. Cardona enaltece Revocata de Mello, mencionando-a como a principal mulher da literatura sul-rio-grandense desse

³ Às vezes, está referida simplesmente como Tercília Nunes, seu nome de solteira.

período, a qual se refere como astro de primeira grandeza, e, em seguida, menciona seus “satélites”: Tercília Nunes Lobo, Julieta de Mello Monteiro, Andradina de Oliveira, Luiza Cavalcanti Guimarães, Cândida Fortes, Júlia Cavalcanti, entre outras.

Tais circunstâncias — sobre as fontes escassas acerca da vida de Lobo, além da necessidade de, frequentemente, recorrer a fontes primárias para obter informações de suas vivências —, revelam a realidade da maioria das escritoras do Estado, ao se falar da história da literatura: o apagamento. Devido a esse fator, constata-se a necessidade de ampliar a fortuna crítica da poetisa.

No estudo realizado por Francisco das Neves Alves (2016), são investigados alguns jornais de cunho lusitano, publicados na colônia portuguesa de Rio Grande/RS, entre eles o *Eco Lusitano*⁴, cuja longevidade se deu entre 1882 e 1887 (ALVES, 2006). Na edição publicada em 1º de dezembro de 1883, comemorou-se o 243º aniversário da Restauração da Independência de Portugal, ocorrida em 1640. Essa data representou o rompimento da influência espanhola sobre o governo português, que lutou pelo restabelecimento de sua autonomia, revolucionando o cenário político-cultural do país. Segundo Joaquim Veríssimo Serrão (1982, p. 11-12),

[...] a Restauração foi ainda uma tomada de consciência que se transformou em acção nacional, no espírito vivo e na acção prática que levou os portugueses coevos de D. João IV e D. Afonso VI a não aceitarem motivações estranhas à sua história. Foi um imperativo que gerou um novo pensamento, bem expresso na cultura do tempo por nomes e obras de marca imorredoura. Bastaria referir as figuras de D. Francisco Manuel de Melo, do Padre António Vieira e do doutor Duarte Ribeiro de Macedo, para se captar o valor cultural dessa época, animada pelo espírito de libertação que os Portugueses sentiram na carne e no sangue. [...] Na vida política e no exercício das armas, na defesa da Dinastia Nova perante as cortes europeias, na unidade que se fortaleceu entre a Metrópole e o Ultramar e no pensamento que se exprimiu em formas culturais e artísticas, a Restauração traduziu uma nova consciência de ser português.

Nessa publicação, encontram-se dois poemas de autoria de Lobo, cujo nome consta apenas como Tercília Nunes: “1º de Dezembro de 1640” e “1640”. Neves (1989) assevera que a poetisa era uma colaboradora assídua desse periódico. Utilizando rigor formal, “1º de Dezembro de 1640” manifesta intenso patriotismo a Portugal, apresentando a data como imortal, enaltecendo-a gloriosamente. Em estrofes compostas por versos decassílabos, “1640” também exprime a glória da emancipação das terras lusitanas. É interessante ressaltar que os dois poemas apresentam as atitudes do povo castelhano de maneira negativa. No primeiro, o eu lírico diz que Portugal passou do despotismo à “negra hediondez” — referindo-se ao governo espanhol —, para, posteriormente, tornar-se uma nação valente. Já no segundo, o poema é iniciado comemorando a data em que o país luso se libertou dos “grilhões do cativo”, confrontando os castelhanos.

No ensaio feito por Miriam Steffen Vieira (1997), são levantados dados referentes às contribuições femininas no *Corimbo*⁵ (1883-1944), periódico rio-grandino, dirigido por Revocata Heloísa de Mello e Julieta de Mello Monteiro, que conquistou extensa duração no cenário jornalístico sul-

⁴ Às vezes, é mencionado como *Echo Lusitano*.

⁵ Também pode estar referido como *Corymbo*.

-rio-grandense. A autora apresenta-os em um quadro, o qual contém todas as escritoras que contribuíram com seus textos no veículo, no período de 1885 a 1925. Nele, encontram-se o título e a data de publicação de três poemas de Lobo: “A prematura morte do meu inocente Mario”, publicado em 1885; “Iman”, publicado em 1886; “À Memória da Ilustre Escritora (Revocata de Figueirôa e Mello)”⁶, publicado em 1887. Neves (1989) reitera que Lobo frequentemente publicava seus textos no *Corimbo*.

Ainda sobre esse periódico, no estudo realizado por Francisco das Neves Alves, Mauro Nicola Póvoas e Luciana Coutinho Gepiak (2016), o nome de Lobo aparece, brevemente, ao comentarem sobre as contribuições de autoria feminina no jornal, vindas das mais diversas regiões do Estado e do resto do País, mencionando nomes como os de Andradina de Oliveira, Júlia Lopes de Almeida, Cecília Meireles, Cora Coralina e Inês Sabino, além de Tercília Nunes Lobo. Ao falarem da atividade de Revocata Heloísa de Mello no periódico, ressaltam uma seção intitulada “Expediente”, na qual a proprietária “não só refletia sobre as formas de realizar jornalismo de então, como realizava uma espécie de crítica, ao analisar periódicos e livros recebidos [...]” (ALVES; PÓVOAS; GEPIAK, 2016, p. 31). No “Expediente” da edição nº 6, publicada em novembro de 1885, constam as seguintes considerações da editora sobre a arte de Lobo: “Pela primeira vez embeleza hoje a nossa *Revista* um inspirado soneto da lavra da inteligente e merencória poetisa Exma. Sra. D. Tercilia N. Lobo. Agradecemos o mimo que nos dispensou.” (MELLO, 1885, p. 3). Julgando pela data que a edição foi publicada e relacionando-a com o ensaio feito por Vieira (1997), o poema a que Mello se refere é “A prematura morte do meu inocente Mario”.

Lobo também publicou no *Almanaque Popular Brasileiro*⁷ (1894-1908), de Pelotas. Na edição publicada em 1896, aparece um soneto de sua autoria intitulado “Saudade”, acompanhado do subtítulo “No passamento de meu filho Mario”. Nele, o eu lírico apresenta diversos elementos da natureza, como plantas e animais. No último quarteto, fala, melancolicamente, que divisa a imagem de seu filhinho em tudo que existe no mundo; isto é, observa sua essência em todos os diversos aspectos da vida natural, como nas pétalas de rosa que se abrem ou na borboleta que esvoaça. É possível verificar similaridades entre o subtítulo de “Saudade” e seu conteúdo, com o título de “A prematura morte do meu inocente Mario”. Aparentemente, ambos discorrem acerca das circunstâncias em que Mario se encontra, e o que esse sujeito representa para o eu lírico. Neves (1989) informa que “Saudade” é dedicado ao filho da autora, que havia falecido.

Além de contribuir nos periódicos sul-rio-grandenses, a autora também colaborou no *Crepusculo*⁸ (1887-1889), de Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis, município de Santa Catarina. Na edição de 8 de julho de 1889, há um soneto intitulado “Viver longe de ti”, no qual o eu lírico expressa, novamente, por meio de versos decassílabos, a saudade que sentirá quando seu ente querido partir, afirmando, na última estrofe, que mesmo que esse sujeito não acredite em seu discurso sentimental, a leve brisa se encarregará de levar o eco de seu último gemido até ele. Além disso, ao lado do local

⁶ Revocata Heloísa de Mello, editora do *Corimbo*, é filha de Revocata de Figueirôa e Mello, que também era escritora.

⁷ Pode estar referido como *Almanach Popular Brasileiro*.

⁸ Em algumas edições, consta como *O Crepusculo: Organ Litterario e Noticioso*, enquanto em outras, aparece como *Crepusculo: Gazeta Litteraria*.

de envio do poema, Rio Grande, consta uma data: junho de 1883, podendo-se concluir que o poema foi escrito muito antes de ser publicado na edição em questão. Também, nessa mesma tiragem, há um pequeno texto, provavelmente, de autoria de Sabbas Costa, editor do jornal, intitulado “Tercília Nunes”, que comenta o soneto enviado por ela ao periódico: “D’essa primorosíssima e talentosa poetisa transcrevemos um esplendido soneto o qual verá o leitor na secção - Perolas de Ophir. Essa puríssima joia é do mais fino quilate.” (CREPÚSCULO, 1889, p. 4). Por fim, destaca-se que o *Crepúsculo*, apesar de catarinense, acolhia, frequentemente, a contribuição literária de escritores gaúchos, sendo possível observar diversos nomes da literatura sul-rio-grandense, como, por exemplo, Revocata de Mello, Cândida Fortes, Cândida Abreu, Júlia Cavalcanti, Luiza Cavalcanti Guimarães, Damasceno Vieira.

No estudo em questão, dar-se-á preferência à análise dos poemas publicados por Lobo no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (1851-1932): “Dor oculta” (1889) e “A coruja” (1890). Editado em Portugal, o periódico, ao longo desse período, possuiu três denominações distintas: *Almanaque de Lembranças* (1851-1854), *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (1855-1871) e *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (1872-1932)⁹. Abordava poesia, prosa, e outros tipos de escritos, possuindo caráter literário. Não tinha um público-alvo específico, aceitando a contribuição de seus leitores, relativa à produção literária, sem fazer distinção quanto ao gênero da autoria, aspecto atípico para a época. Assim, destaca-se que ele

se destinava ao grande público, não se restringindo apenas ao público masculino, apesar de surgir num século em que os papéis sociais femininos ligavam de modo estreito a mulher a um espaço doméstico e a instrução feminina era vista em função desse espaço. Pode dizer-se que, até ao século XIX, poucas foram as mulheres que partiram de sua condição excepcional de alfabetizadas para se entregarem à escrita. (ROMARIZ, 2011, p. 14).

Portanto, abria espaço às mulheres, que poderiam publicar seus escritos. Esse aspecto é relevante, devido à exclusão feminina no âmbito literário, nesse período, de maneira que as escritoras talvez não tivessem outra oportunidade de expor sua arte sem se preocupar com as rígidas considerações feitas, por parte da crítica literária.

Vale ressaltar que Lobo possuía forte conexão com Portugal, visto que publicou no *Almanaque*, que era editado nesse país, e no *Eco Lusitano*, que era relacionado à cultura portuguesa, além de escrever poemas que cantam a glória desse povo.

Em “Dor oculta”, utilizando forma fixa de soneto, com versos decassílabos, é apresentada a dificuldade de manter uma aparência de felicidade, de modo que é necessário mascarar os verdadeiros sentimentos. Para tanto, carrega-se um semblante ilusório, a fim de parecer alegre, que não condiz com as emoções genuínas. Assim, o eu poético discorre acerca da falta de vontade de viver:

Quantas vezes um pálido sorriso
Paíra nos lábios meus!... E no entanto
Sorrio para ocultar o amargo pranto,
Filho deste martírio em que agonizo!...

⁹ Neste artigo, ao mencionar o *Almanaque*, deu-se preferência ao título *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, pois é o nome mais atribuído, nos estudos referentes ao periódico, ao citá-lo.

Ah! quem me vê sorrir diz que eu diviso
Um futuro pra mim cheio d'encanto!...
É que não podem suspeitar o quanto
É íngreme a estrada em que deslizo!...

Como é custoso afivelar no rosto
A masc'ra do prazer, quando o desgosto
Faz vergar a minh'alma enlanguescida!...

Quem assim como eu padece tanto
Pode acaso no mundo achar encanto
E ter anseio de uma longa vida?...¹⁰ (LOBO, 1889, p. 168).

O eu lírico inicia o poema revelando que traz consigo um sorriso pálido, o qual utiliza para suprimir sua lástima, cujo sofrimento o faz agonizar. Posteriormente, enuncia que, ao ser visto sorrindo falsamente, passa a ideia, para quem o vê, de ter um futuro resplandecente. Porém, na verdade, esse riso apenas disfarça a metáfora utilizada por ele, posteriormente, para definir sua existência: o deslize em uma estrada íngreme. Em seguida, utiliza-se de outra metáfora para explicar sua infelicidade: a máscara do prazer, a qual, para ele, é custosa de afivelar, ou seja, difícil de manter, devido à sua condição soturna. Finalmente, expressa a falta de vontade de viver, dada a realidade desafortunada que presencia. Também, questiona o anseio de uma longevidade, quando se vive de tal maneira.

O soneto apresenta similaridades com “Mal secreto”, inserido na obra *Sinfonias* (1883), de Raimundo Correia (1859-1911), um dos maiores expoentes do movimento parnasiano no Brasil. Segundo Alfredo Bosi (2004, p. 223), “menos fecundo e mais sensível, Raimundo Correia esbateu os tons demasiado claros do Parnasianismo e deu exemplo de uma poesia de sombras e luares que inflectia amiúde em meditações desenganadas.” Em “Mal secreto”, é explorado que a alma, ao expressar os sentimentos, pode, frequentemente, enganar a todos:

Se a cólera que espuma, a dor que mora
N'alma, e destrói cada ilusão que nasce
Tudo o que punge, tudo o que devora
O coração, no rosto se estampasse;

Se se pudesse, o espírito que chora,
Ver através da máscara da face,
Quanta gente, talvez, que inveja agora
Nos causa, então piedade nos causasse!

Quanta gente que ri, talvez, consigo
Guarda um atroz, recôndito inimigo
Como invisível chaga cancerosa!

Quanta gente que ri, talvez existe,
Cuja ventura única consiste
Em parecer aos outros venturosa! (CORREIA, 1976, p. 25).

¹⁰ A ortografia do poema foi atualizada.

Com versos decassílabos e rimas ricas, discorre-se sobre as falsas aparências, utilizadas pelos sujeitos como um tipo de fachada, para que a verdadeira natureza do seu temperamento seja disfarçada.

“Dor oculta” e “Mal secreto” possuem a mesma temática, salientando o embate entre essência e aparência. É possível evidenciar esse aspecto partindo de ambos os títulos. No poema de Lobo, a dor é ocultada pelas aparências. Já no poema de Correia, o mal — a verdadeira essência do indivíduo, frequentemente, representada pelo sofrimento — é secreto, ou seja, escondido, exteriormente, por fachadas. Também, ambos comparam o semblante, que cada ser carrega, com uma máscara. Tal objeto é responsável por disfarçar, de maneira positiva, o que cada um está sentindo, impedindo a demonstração das fraquezas da alma. Ademais, quanto à forma, os dois são rigorosos, visto que utilizam forma de soneto, versos de dez sílabas, rimas ricas.

Porém, há um aspecto destoante entre os poemas. O eu lírico, em “Dor oculta”, expressa mais a sua melancolia. Já em “Mal secreto”, há a carência de subjetividade, em comparação ao primeiro. Além disso, no poema de Lobo, o eu poético fala sobre suas próprias vivências — sofrimentos e fingimentos —, enquanto no segundo, apesar de se incluir, endereça o aspecto de mascarar a realidade a outros indivíduos, revelando um tom impessoal.

Com metrificação rigorosa, em “A coruja”, o eu lírico conversa com o animal apresentado no título, referindo-se a ele como mensageira da morte:

Assim que a noite estende o negro manto,
Vem pousar sobre a minha laranjeira
Uma coruja horrenda e agoureira,
Para soltar o seu medonho canto.

Fui ver essa funesta mensageira
De tudo quanto há mau, martírio e pranto!
E disse-lhe: – Por ver-te não me espanto,
Se bem que ora te vejo a vez primeira.

Se vens trazer mortífero bafejo,
Esparge-o sobre mim, que a morte almejo,
Para findar o meu sofrer profundo!...

E diz à morte que, com mão segura,
Sobre mim descarregue a fouce dura...
Mas que poupe a quem amo neste mundo!...¹¹ (LOBO, 1890, p. 158).

Durante a noite, eu poético sofredor suplica à ave pelo fim de seu sofrimento, pedindo à morte que o sacrifique, mas que poupe os amados por ele.

Nos primeiros versos, apresenta-se a ambientação sombria do poema — uma noite, que estendeu seu negro manto —, além da revelação da principal figura do poema: a coruja, que aterriza emitindo seu distinto canto. No imaginário ocidental, esse animal possui diversas simbologias, repre-

¹¹ A ortografia do poema foi atualizada.

sentando tanto o bem quanto o mal. Como um pássaro noturno, está relacionada à noite, ao sono e à morte (HALL, 1974). Também pode estar ligada ao conhecimento, devido ao fato de ser o pássaro de Atena, deusa grega da sabedoria, e sua correspondente romana, Minerva (FERBER, 2007). Na cultura asteca, a coruja possui um significado totalmente contrastante com o da greco-romana. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990, p. 246),

para os astecas, ela é o animal simbólico do deus dos infernos, juntamente à aranha. Em diversos códices, ela é representada como a guardiã da morada obscura da Terra. Associada às forças ctônicas, também é um avatar da noite, das chuvas, das tempestades. Esse simbolismo a associa um só tempo à morte e às forças do inconsciente luniterrestre, que comandam as águas, a vegetação e o crescimento em geral.¹² (tradução nossa).

Além disso, destaca-se o canto dessa ave, que está presente em diversas literaturas. De acordo com Ferber (2007, p. 147-148),

para os autores clássicos e modernos, o som emitido pela coruja soou “ominoso” ou repleto de agouro, e, especialmente, profético, em relação à morte. Conforme Dido se prepara para sua morte, ela parece ouvir a voz de seu falecido marido a invocando, e a coruja (*bubo*) cantando sua “canção fúnebre” [...]. Spenser lista um grupo de “pássaros fatais”, que inclui a “mal-encarada Owle [em inglês médio, owle significa coruja], terrível mensageira da morte” [...]; Spenser refere-se à coruja como “medonha” quatro vezes.¹³ (tradução nossa).

Em “Dor oculta”, a coruja é caracterizada como uma entidade negativa, julgando-se pelo vocabulário utilizado, como, por exemplo, horrenda e funesta. É ligada à personificação da morte, atuando como sua mensageira, além de representar um mau presságio. Também, seu canto como é descrito como medonho.

Conforme o poema prossegue, o eu lírico afirma que vai ao encontro do animal, afirmando não estar espantado em vê-lo. Para ele, a ave é um presságio do falecimento, destino que lhe é necessário para acabar com seu sofrimento. Por fim, pede que ela avise à morte personificada para que lhe descarregue a foice dura, extinguindo sua essência, mas poupando seus entes queridos, aspecto que justifica sua falta de medo ao ver o animal agourento: o eu poético tinha intenções sacrificiais.

É possível observar semelhanças com o “O corvo” (1845), de Edgar Allan Poe (1809-1849), um dos principais nomes da literatura norte-americana. Segundo D’Onofrio (1997, p. 343), considerado

[...] um dos poetas “malditos” da literatura universal, Poe explorou as anomalias da

¹² Chez le Aztèques, elle est l’animal symbolique du dieu des enfers, avec l’araignée. Dans plusieurs Codex, elle est représentée comme *la gardienne de la maison obscure de la terre*. Associée aux forces chtoniennes, elle est aussi un avatar de la nuit, de la pluie, des tempêtes. Ce symbolisme l’associe à la fois à la mort et aux forces de l’inconscient luni-terrestre qui commandent les eaux, la végétation et la croissance en général.

¹³ To ancient and modern authors alike the owl’s cry has sounded “ominous” or omen-filled, and especially prophetic of death. As Dido prepares to die, she seems to hear her dead husband’s voice summoning her, and the owl (*bubo*) sings its “funereal song” [...]. Spenser lists a group of “fatal birds” that includes the “ill-faste [ill-faced] Owle, deaths dreadfull messengere” [...]; four times Spenser calls the owl “ghastly.”

natureza humana. [...] O refúgio no mundo do sonho e da imaginação, que leva Poe à descrição do insólito e do surpreendente, é uma constante de sua poética. Mas o irreal é expresso com tanta lucidez e coerência interna, que nos dá a impressão de realidade.

Após a publicação desse poema, Poe ficou popular no meio literário, juntando-se à equipe do *Broadway Journal*, o qual adquiriu parte do direito de propriedade, nesse mesmo ano (KENNEDY, 2006). Em “O corvo”, uma ave sombria é responsável por suscitar sentimentos em um sujeito. Utilizando diversas referências clássicas, religiosas e mitológicas, o poema explora tanto as tendências românticas quanto neoclássicas. Segundo Benjamin F. Fisher (2008, p. 34),

a tendência dos pensamentos neoclássicos, que havia sido forte durante o século anterior [XVIII], continuou influenciando demasiadamente o meio literário estadunidense, apesar de que uma perspectiva oposta, o Romantismo, havia dominado a cultura ocidental, na virada do século XVIII para o XIX. Os escritos de Poe são influenciados pelas duas estéticas.¹⁴ (tradução nossa).

Na cultura do Ocidente, a figura do corvo pode representar múltiplos significados. De acordo com Ferber (2007), a ave é retratada, frequentemente, de maneira negativa, apesar de possuir algumas conotações positivas. Conforme Hall (1974), a história de um corvo que traz comida, normalmente, uma fatia de pão, é muito difundida. Ferber (2007, p. 168) assevera que,

na literatura latina, pensava-se que o corvo (em latim, *corvus* ou *cornix*) previa tempestades [...], e, em ambas as culturas grega e romana, essas aves, entre muitas outras, eram usadas em presságios ou profecias feitas por pássaros. Combinando esse aspecto com seu hábito de comer corpos em decomposição, disseminou-se uma visão de que o corvo é um pássaro de mau agouro, normalmente, que prevê a morte.¹⁵ (tradução nossa).

É possível ler “O corvo” e obter múltiplas interpretações, como se a ave fosse uma entidade demoníaca ou, até mesmo, que ela nem existisse, e tudo estaria se passando na cabeça do eu lírico. Uma das perspectivas mais comuns é a que está ligada à cultura popular, que apresenta o animal de maneira negativa. Fisher (2008, p. 43) reitera que “‘O corvo’ tem sido frequentemente apresentado como um poema totalmente sobrenatural, devido ao folclore que liga o animal ao demônio, oferecendo uma abordagem convincente ao poema.”¹⁶ (tradução nossa).

Portanto, é possível constatar similaridades nos poemas de Lobo e Poe, inicialmente, pelos títulos: “A coruja” e “O corvo”. São apresentados animais que possuem conotações negativas e natureza profética, cujas atribuições foram enraizadas pela cultura popular, de maneira que as duas aves

¹⁴ An emphatic strain of Neoclassical thought, which had been strong during the previous century, continued to influence much American literary endeavor, though a countering outlook resulted from the Romanticism that swept western culture as the eighteenth turned into the nineteenth century. Poe’s writings emanate from both sources.

¹⁵ In Latin literature the raven (*corvus*) or crow (*cornix*) was thought to foretell a rainstorm [...] and in both Greek and Roman culture these birds, among many others, were used in augury or bird-prophecy generally. Combined with its habit of eating corpses, this association led to the widespread view that the raven (in particular) is a bird of ill omen, usually foretelling death.

¹⁶ “The Raven” has often been construed as a wholly supernatural poem, which, because of folklore that links ravens to the devil, offers one convincing approach to the poem.

estão ligadas à morte e ao mau agouro. A coruja é mensageira da morte personificada, enquanto o corvo intensifica os pensamentos fúnebres do eu lírico em relação à falecida Lenore. Além disso, os dois poemas apresentam a vontade de morrer, fundamentada em um tom sacrificial, constatando-se um sentimentalismo exacerbado. O eu lírico de “A coruja” prefere que a morte abrevie sua finitude, antes de fazer algo às pessoas queridas por ele. Já o de “O corvo” questiona o animal quando ele se encontrará com sua amada num mundo superior. Ademais, ambos trazem aspectos clássicos de maneiras distintas: Lobo apresenta o rigor formal, por meio do soneto e de versos decassílabos — aspectos de cunho parnasiano, obtidos do Classicismo —; e Poe utiliza diversas alusões à cultura clássica, — por meio de figuras advindas do Neoclassicismo, também herdadas do movimento clássico —, como, por exemplo, o busto de Palas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, por meio do estudo dos escritos de Tercília Nunes Lobo, focalizando os publicados no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, verificou-se a natureza de sua arte poética: sendo amplamente influenciada pelos movimentos romântico e parnasiano, que vigoravam no Rio Grande do Sul, no período da produção de sua poesia, seus versos rigorosamente formais fundamentam-se em um lirismo deveras pessimista e sombrio, sendo canalizados em forma rigorosa de soneto clássico. Vale ressaltar que o estilo de Lobo pode ser dessa maneira devido ao atraso, relativo à aderência dos movimentos estéticos, presente na literatura sul-riograndense, em relação ao resto do Brasil, no século XIX; e, também, em consequência da pouca adesão do movimento parnasiano em terras sulinas. Portanto, é possível que ela tenha herdado a temática melancólica dos românticos, assemelhando-se a Edgar Allan Poe, e o rigor formal dos parnasianos, produzindo arte análoga a de Raimundo Correia, de maneira que sua técnica mesclou ambas nuances. Também, é interessante frisar que sua poesia não aborda a temática regional, ao contrário do que vinha sendo produzido por muitos gaúchos, dando preferência a aspectos universais.

Também, verificou-se a necessidade de dar luz à poesia dessa exímia escritora, que, mesmo produzindo versos que demandam grande conhecimento da técnica poética, contribuindo em almanaques internacionais, e apresentando demasiado conhecimento da cultura e História de Portugal, foi esquecida pela história literária de seu Estado, País e do além-mar.

REFERÊNCIAS

ALVES, Francisco das Neves. *A imprensa da Colônia Portuguesa no sul do Brasil: fragmentos identitários*. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/27145>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

_____. A imprensa rio-grandina do século XIX no acervo da Biblioteca Rio-Grandense. *Biblos*, Rio Grande, v. 19, p. 95-107, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/biblos/article/view/257>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

ALVES, Francisco das Neves; PÓVOAS, Mauro Nicola; GEPIAK, Luciana Coutinho. *Escrita feminina no sul do Brasil: textos jornalísticos de Revocata Heloísa de Melo*. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/28634>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

CADEMARTORI, Lígia. *Períodos literários*. São Paulo: Ática, 1997.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul: (1737-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1971.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, 1990.

CORREIA, Raimundo; IVO, Ledo. *Raimundo Correia: poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1976.

CREPUSCULO: Gazeta Litteraria. Nossa Senhora do Desterro, 8 de julho de 1889. Disponível em: <<http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/jornais/crepusculo%20desterro/OCRE1889028.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

CREPUSCULO: Orgam Litterario e Noticioso. Nossa Senhora do Desterro, 17 de setembro de 1888. Disponível em: <<http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/jornais/crepusculo%20desterro/OCRE1888022.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

FERBER, Michael. *A dictionary of literary symbols*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

FISHER, Benjamin F. *The Cambridge introduction to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

FREITAS, Maria Nadir de. A poesia. In: HESSEL, L. F. et al. *O Partenon Literário e sua obra*. Porto Alegre: FLAMA; Instituto Estadual do Livro, 1976.

HABIB, M. A. R. *A history of literary criticism: from Plato to present*. Oxford: Blackwell, 2005.

HALL, James. *Dictionary of subjects and symbols in art*. Nova York: Harper & Row, 1974.

HESSEL, L. F. et al. *O Partenon Literário e sua obra*. Porto Alegre: FLAMA; Instituto Estadual do Livro, 1976.

KENNEDY, J. Gerald. *The portable Edgar Allan Poe*. London: Penguin, 2006.

LIMA, Hilton Ribeiro da Costa. Fragmentos sobre a imprensa rio-grandense no século XIX: O *Guatiba*, a *Arcádia* e o *Partenon Literário*. In: ALVES, Francisco das Neves; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (Orgs.). *História & literatura no Rio Grande do Sul*. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2001.

LOBO, Tercília Nunes. A coruja. In: CHAVES, Vania (Org.). *O Rio Grande do Sul no Almanaque de Lem-*

branças Luso-Brasileiro. Porto Alegre: Gradiva, 2014. CD-ROM. p. 158.

_____. Dor oculta. In: CHAVES, Vania (Org.). *O Rio Grande do Sul no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*. Porto Alegre: Gradiva, 2014. CD-ROM. p. 168.

_____. Saudade. In: Echenique & Irmão. (Ed.). *Almanach Popular Brasileiro*. Pelotas: Livraria Universal, 1896. p. 184.

_____. Viver longe de ti. In: *Crepusculo*: Gazeta Litteraria. Nossa Senhora do Desterro, 8 de julho de 1889. p. 3. Disponível em: <<http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/jornais/crepusculo%20desterro/OCRE1889028.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

MELLO, Revocata Heloísa de. Expediente. *Corymbo*, Rio Grande, nov. 1885. n° 6. p. 3.

NEVES, Décio Vignoli das. *Vultos do Rio Grande*. Rio Grande: Edição do autor, 1989. v. 3.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Ibrantina Cardona. In: MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis: Mulheres, 2004. v. 2.

ROMARIZ, Andrea Germano de Oliveira. *O Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro: Um ensaio para um Projecto maior?* 2011. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Estudos Românicos, Departamento de Estudos Românicos, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/5145>>. Acesso em: 10 set. 2018.

SANTOS, Terezinha de Jesus Vargas dos. Regionalismo versus nacionalismo: Literatura e história no Rio Grande do Sul. In: ALVES, Francisco das Neves; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. (Orgs.). *História e literatura no Rio Grande do Sul*. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2001.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. 2. ed. Lisboa: Verbo, 1982. v. 5.

SILVA, João Pinto da. *Historia literaria do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1924.

TACQUES, Alzira Freitas. *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros*. Porto Alegre: Thurmman, 1958, v. 4.

VIEIRA, Miriam Steffen. *Atuação literária de escritoras no Rio Grande do Sul: um estudo do periódico Corimbo, 1885-1925*. 1997. 188 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. Disponível em: <https://www.pagu.unicamp.br/pf-pagu/public-files/arquivo/40_vieira_miriam_stfen_termo.pdf>. Acesso em: 10 set. 2018.

VILLAS-BÔAS, Pedro Leite. Síntese histórica e índice geral da revista do Partenon Literário. In: HESSEL, L. F. et al. *O Partenon Literário e sua obra*. Porto Alegre: FLAMA; Instituto Estadual do Livro, 1976. ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Guilherme Barp

Gaduating in Letters - English (Licenciatura) at Universidade de Caxias do Sul (UCS). Acting as a research fellow in the project "Reading under the sign of the genre: reception of literary text and regionalism", coordinated by Prof.^a Dr.^a Cecil Jeanine Albert Zinani. Available at: <<http://lattes.cnpq.br/5605535542278326>>. Contact: gbarp@ucs.br

Cecil Jeanine Albert Zinani

PhD in Letters: Comparative Literature from Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003). Holds a postdoctoral fellowship in Letters: History of Literature from Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Currently is a Professor and Titular Doctor at Universidade de Caxias do Sul. Coordinates the research project titled "Reading under the sign of the genre: reception of literary text and regionalism" (LEITORA1). Available at: <<http://lattes.cnpq.br/5031600091227253>>. Contact: cezinani@terra.com.br

Enviado em 10/08/2019.

Aceito em 30/09/2019.

PARADIGMAS REVISITADOS EM MIKA, DE ELSA OSORIO

PARADIGMS REVISITED IN MIKA, BY ELSA OSORIO

Juciano Rocha Professor
Alexandra Santos Pinheiro
UFGD

Resumo: Neste artigo, analisamos, à luz da teoria feminista e do diálogo entre literatura e história, o romance *Mika*, da escritora argentina Elsa Osorio. A autora dedicou cerca de vinte e cinco anos de pesquisa a fim de reunir relatos, cartas, testemunhos, fotos e histórias que pudessem recontar a vida de Micaela Feldman de Etchebéhère. Ao final, Osorio oferece uma obra literária que pode ser analisada por diferentes aspectos. A história permite compreender como se davam as relações de gênero em meados do século XX, os debates sobre os espaços públicos e privados e as relações identitárias entre homens e mulheres, temas caros à crítica literária feminista atual. Também é possível compreender a relação entre história e literatura e, dentro da perspectiva dos Estudos Culturais, podemos investigar o descortinamento de uma personalidade invisibilizada pela narrativa histórica. BOURDIEU (2011); BEAUVOIR (1970); HALL (2000); SCHMIDT (2000) e ZINANI (2006) são os principais estudiosos com os quais a presente análise estabelece diálogo.

Palavras-chave: Literatura e história; Elsa Osorio; *Mika*.

Abstract: *In this article, we analyze, in the light of feminist theory and the dialogue between literature and history, the novel Mika, by the Argentine writer Elsa Osorio. The author devoted about twenty-five years of research to gather accounts, letters, testimonies, photos and stories that could recount the life of Micaela Feldman de Etchebéhère. In the end, Osorio offers a literary work that can be analyzed by different aspects. History allows us to understand how gender relations occurred in the middle of the twentieth century, debates on public and private spaces and the identity relations between men and women, themes dear to current feminist literary criticism. It is also possible to understand the relationship between history and literature and, within the perspective of Cultural Studies, we can investigate the unfolding of a personality invisible by historical narrative. BOURDIEU (2011); BEAUVOIR (1970); HALL (2000); SCHMIDT (2000) and ZINANI (2006) are the main scholars with whom this analysis establishes dialogue.*

Keywords: *Literature and history; Elsa Osorio; Mika.*

ELSA OSORIO E A SUA PRODUÇÃO LITERÁRIA

Às personalidades conhecidas, é designada a menção na História ou nos livros que a contam; às desconhecidas, resta o “apagamento” de sua trajetória enquanto agentes que, assim como as men-

cionadas nos livros oficiais, ajudaram a compor a História de dada sociedade. No presente artigo, nos propomos a analisar a obra literária *Mika*, de Elsa Osorio, e, assim, dar maior visibilidade a uma personagem histórica ainda ignorada por muitos.

Amante de contos policiais, a escritora argentina Elsa Osorio, nascida em 1952, já escreveu inúmeras obras, dentre elas: o romance *Reina Mugre* (1989); a biografia romanceada *Beatriz Guido: Mentir la Verdad* (1991) e a obra de textos humorísticos *Como Tenerlo Todos* (1993). A obra *A veinte años*, *Luz*, publicada em 1998, consagrou a autora internacionalmente, sendo traduzida para dezoito idiomas. Elsa Osorio também adquiriu presença entre a crítica. Em 1983, recebeu o Prêmio Nacional de Literatura da Argentina com o livro de contos *Ritos Privados*. Em 1989, um conjunto de suas crônicas alcançou o Prêmio de Jornalismo de Humor. Osorio representa ativamente em sua produção literária as injustiças sociais. Suas personagens, na maioria das vezes, sofrem as opressões de uma sociedade desigual. O romance elegido como *corpus* da presente análise, *Mika*, foi o mais recente livro lançado por Elsa Osorio. Publicada em 2012, a narrativa destaca os acontecimentos que envolveram a vida de Micaela Feldman de Etchebéhère, bem como seus ideais políticos e revolucionários. Assim, a trama gira em torno das memórias da personagem em sua luta contra o fascismo europeu.

O livro, publicado inicialmente na Espanha pela editora Siruela, já foi traduzido em diferentes países: *La Capitana*, Espanha; *La Miliziana*, Itália; *Die Capitana*, Alemanha e *Mika*, para a América Latina e os Países Baixos. Esta análise é pautada na segunda edição, publicada pela editora Seix Barral, da Argentina, no ano de 2013.

A autora dedicou cerca de vinte e cinco anos de pesquisa a fim de reunir relatos, cartas, testemunhos, fotos e histórias que pudessem recontar a vida de “una mujer fantástica, extraordinária” (OSORIO, 2013, p. 291). Em entrevista à revista digital ¡¡Ábrete libro!!, Elsa Osorio conta o porquê de ter escolhido recontar as memórias de Mika:

[...] En este libro me baso en una persona real, con todas las ventajas y desventajas. Aunque me interesa mucho la investigación histórica también me permito alguna licencia. Hay una serie de personajes ficcionales, aunque necesarios a la historia, para tener un día libre y que salgan a correr por el prado [...]. También es encerrarse en la documentación porque hay una responsabilidad con estos hechos que se vivieron. La idea de hacerlo sobre un personaje inventado basado en esta mujer tampoco me parecía justo ya que, claramente, es una mujer que ha tenido una vida extraordinaria y se merece este homenaje, aunque el libro me haya llevado muchos más años que cualquier otro [...]. Me dio mucha alegría que saliera y poder hablar sobre ella tan natural. Ya no quiero investigar más sobre Mika porque al final no sabía si estaba viviendo mi vida o la de ella (OSORIO. Entrevista concedida em 2012, cf. link: < abretelibro.com/foro/viewtopic.php?f=35&t=58649>. Acesso em 01/05/2017, 16:25).

No fragmento acima, encontramos a síntese do diálogo entre técnica literária e investigação histórica: “Aunque me interesa mucho la investigación histórica también me permito alguna licencia”. Ao final, Osorio oferece uma obra literária que pode ser analisada por diferentes aspectos. A história permite compreender como se davam as relações de gênero em meados do século XX, os debates sobre os espaços públicos e privados e as relações identitárias entre homens e mulheres, temas caros

à crítica literária feminista atual. Também é possível compreender a relação entre história e literatura e, dentro da perspectiva dos Estudos Culturais, podemos investigar o descortinamento de uma personalidade invisibilizada pela narrativa histórica. Para a presente análise, nos deteremos na perspectiva da crítica feminista.

Ao abordar as mulheres do livro através da perspectiva da escrita de Elsa Osorio, chama-nos a atenção o duplo protagonismo feminino nesta obra literária, pois temos a personagem central Micaela Feldman lembrada pela escritora argentina Elsa Osorio. Logo, é através deste processo duplo que se pode conhecer e revelar uma parte do passado e da relação Argentina-Espanha.

Em *Mika*, a narrativa se configura de modo não linear. Ora tem-se um capítulo em que a personagem central está em um campo de batalha ora tem-se um capítulo no qual a personagem se encontra em algum país europeu, como a França. Assim, na reconstrução memorialística da personagem, a cronologia dos fatos é trazida ao leitor a partir de fragmentos que não obedecem a uma temporalidade linear, como é possível observar logo nos capítulos iniciais da narrativa. No primeiro capítulo, a personagem se encontra na Espanha, Sigüenza, no ano de 1936, em um campo de batalha, junto a seus *milicianos*¹ e há, então, uma progressão temporal a partir do segundo capítulo, avançando a narrativa cerca de 56 anos para o momento do velório de Mika, na cidade de Paris.

Neste mesmo viés, as memórias, construídas a partir da ficcionalização da vida da personagem histórica Micaela, buscam compreender a época em que a protagonista vivera e como se davam as relações que a ela se ligavam. A obra relata, portanto, uma série de personagens que imprimem seus pontos de vista e permitem apreender Mika em suas certezas e contradições. Para isso, o narrador ora focaliza Mika e ora focaliza outros personagens que estão ligados a ela, de acordo com o contexto. Também se faz importante analisar o papel do narrador na obra, não como narrador-personagem, mas como autor intruso (Cf. LEITE, 2002, p. 32), pois, por ser onisciente, ele sabe o que se passa nas mentes dos personagens, assim como seus desejos, e busca direcioná-los e relacioná-los à protagonista da obra.

O contexto histórico é a Guerra Civil Espanhola, ocorrida entre os anos de 1936 a 1939. Esse conflito, deflagrado em julho de 1936, teve como intuítos principais: evitar o avanço do comunismo na Espanha; instaurar um sistema político de cunho conservador e elevar a economia do país, visto que a crise de 1929 abalara a estrutura econômica espanhola. De um lado, se encontravam os nacionalistas e fascistas, e do outro, as classes de esquerda que formavam a chamada Frente Popular. Entre os anos de 1936 e 1939, ambos os lados guerrearam violentamente em busca do domínio da Espanha e, ao fim, com perdas que se aproximam de 400 mil mortos, a Frente Popular caiu, dando lugar ao sistema político proposto pelos nacionalistas. O livro de Elsa Osorio oferece uma visão deste contexto de acordo com a vivência dos *milicianos* que compunham o POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), um dos grupos militares que integravam a Frente Militar na Guerra Civil Espanhola.

Diante das possibilidades interpretativas do romance, buscamos compreender como a personagem histórica Mika rompe com os paradigmas de sua época, instalando outro olhar para a discussão da Guerra Civil Espanhola. Ao mesmo tempo, buscamos analisar como personagens históricos como

¹ Soldados que integravam o quadro militar.

Mika subvertem a ordem destes papéis e ocupam espaços protagonizados por homens, a exemplo de um campo de batalha de uma guerra civil. Dois aspectos serão essenciais para a análise aqui proposta: a atuação do narrador na construção da memória e a ruptura de paradigmas.

UMA HISTÓRIA E OS SEUS MÚLTIPLOS OLHARES

Determinação, perseverança, garra e inúmeras outras qualidades fazem parte de um conjunto de características que, aliado a um desejo de igualdade e de mudança, estão presentes na vida de Micaela Feldman. O livro *Mika* revela, como afirmado anteriormente, o contexto da guerra civil espanhola pelas visões tanto da personagem central quanto das personagens secundárias e, neste viés, podemos distinguir alguns tipos de narradores que, presentes na obra de Elsa Osorio, ajudam a constituir os traços estruturais e memorialísticos na narrativa.

Para elucidar essas várias facetas de narrador, é necessário entender a constituição da narrativa apresentada em *Mika*, isto é, a reconstrução das memórias de Micaela Feldman. Como a própria autora afirma em entrevista, foram necessários cerca de vinte e cinco anos de pesquisa para que Elsa Osorio (re)contasse a vida de Mika. Ao final da narrativa, Osorio dedica um espaço [*Postfacio y agradecimientos*] para chamar a atenção dos leitores sobre como se deu a busca pelos dados a respeito da vida da personagem que nomeia a obra:

Los capítulos que recrean la vida de Mika están basados en manuscritos, cartas y testimonios que fui acumulando a lo largo de casi veinticinco años. De ahí en más, conjeturas de lo posible, composiciones literarias que convienen a la novela sin contradecir la historia. Ardua tarea. La imaginación tuvo que dar un duro combate para imponerse a la agobiante exigencia de la Historia. Con personas que vivieron y hechos que sucedieron, más allá de mis escritos y los suyos, abandonarse a la invención puede resultar un placer descomedido (OSORIO, 2013, p 291-2).

Em entrevista, há uma resposta que complementa o trecho acima a respeito da dificuldade de se conseguir os documentos sobre a vida de Mika:

Fue difícil. También saqué muchísimo sin embargo, tuve problemas porque por ejemplo, yo no hablaba alemán y en Berlín tuve que ingeniármelas para traducir los textos.

También me producía enorme satisfacción cuando encontraba un documento que podía corroborar. Me senté en un café en Berlín, enfrente a la plaza por dónde discurre unos acontecimientos que Mika narra en su cuaderno, y es como sumergirte en la Historia. [...] (OSORIO, 2012. Entrevista concedida em 2012, cf. link: <abrelibro.com/foro/viewtopic.php?f=35&t=58649>. Acesso em 01/05/2017, 19:46).

As entrevistas chamam a atenção para a dupla condição da escritora argentina: literata e investigadora. Logo, é possível depreender que o livro possui aspectos externos que lhe dão embasamento histórico. Como se verá adiante, os elementos da pesquisa da escritora se tornam presentes tanto no pós-fácio do livro quanto na construção da própria narrativa.

O enredo em *Mika* é constituído por inúmeras intervenções do narrador que, em sua onisciên-

cia, tenta relatar os pensamentos da personagem e, ainda, direcionar o leitor para dadas conclusões acerca do próprio fluxo da narrativa. Isto é, há, no desenrolar da trama, pontos em que o narrador se introduz na obra a fim de antecipar acontecimentos da vida da personagem. Em um desses momentos, Mika despede-se de um miliciano a quem julgava incorreto e criminoso, Jan Well. Após a despedida, Mika pensa que “no se cruzarían más” (OSORIO, 2013, p. 160), no entanto, o narrador intervém na história e antecipa uma informação sobre a vida da personagem: “*Pero te equivocabas, porque en España tu vida y la de Jan volverían a cruzarse*”² (OSORIO, 2013, p. 160). O narrador marca presença nesse comentário, pois já conhece toda a vida de Mika. É ele, portanto, quem faz a ação de refletir sobre as memórias da personagem.

É necessário diferenciar, na trama, os tipos de narrador que a constituem: o narrador onisciente neutro; o autor onisciente intruso; o narrador-testemunha e o narrador protagonista. Lígia Chiapinni Moraes Leite, baseada nas categorizações propostas por Friedman acerca do narrador, destaca, em seu livro *O foco narrativo*, que o autor onisciente intruso:

[...] tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, por trás, adotando um PONTO DE VISTA divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. [...] Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada (LEITE, 2002, p. 26-7).

Em contrapartida, o narrador onisciente neutro, que narra em terceira pessoa, se difere do autor intruso, pois não se introduz na obra, cabendo a ele apenas a descrição dos elementos:

[...] a caracterização das personagens é feita pelo NARRADOR [onisciente neutro] que as descreve e explica para o leitor. As outras características referentes às outras questões (ângulo, distância, canais) são as mesmas do AUTOR ONISCIENTE INTRUSO, do qual este se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a HISTÓRIA, seja sempre muito clara (LEITE, 2002, p. 32).

Em *Mika*, podemos perceber que o narrador onisciente se incumbe de dar a descrição dos elementos internos à obra, isto é, a toda a construção que se é inerente àquele universo apresentado no livro; já ao autor onisciente intruso cabe a referenciação aos fatores que são externos à narrativa, como os pontos de alusão que, em muitos momentos do enredo, se referem à pesquisa empreendida pela escritora Elsa Osorio.

O trecho a seguir reflete a ideia de narrador onisciente neutro, uma vez que, ao se instalar em 3ª pessoa, começa a descrever o que se passa no íntimo das personagens:

Mika se sorprende – aunque lo sospechaba desde aquel domingo en que Hipólito apoyó su mano sobre su hombro – de esa exaltada paz que produce en su cuerpo recibir el amado cuerpo de su compañero. Hipólito se sorprende – aunque lo sospechaba desde aquel domingo en que sintió la piel erizada del hombro de Mika bajo

² No romance, há itálico quando o autor-onisciente-intruso assume a narrativa.

su mano – de la fulminante felicidad que produce en su cuerpo penetrar por fin el amado cuerpo de su compañera (OSORIO, 2013, p. 62).

Como mostrado acima, o narrador, ao descrever a cena em que Hipólito toca o ombro de Mika, mantém-se imparcial e, desse modo, apenas relata os acontecimentos. Na construção da narrativa de *Mika*, há o predomínio deste tipo de narrador, pois, a partir do efeito de distanciamento que evoca tal procedimento, é possível descrever os aspectos objetivos da história.

Tal narrador divide espaço, em outros momentos da trama, com o autor onisciente intruso, e este se configura como a autora que se introduz na obra a fim de trazer à narrativa os aspectos que a ela são externos, como, por exemplo, os locais de onde se tirou o aporte histórico e pessoal da vida de Mika para a construção da obra:

Cuaderno azul, así lo llamo, aunque no quedan más que la palabra azul, mis notas, y algunas fotocopias desleídas. El cuaderno que escribiste entre 1931 y 1933 lo perdí hace muchos años, cuando se lo devolví, junto con los otros documentos, a Guy Prévain, a quien se los confiaste. No me desalienta la trama deshebrada y plagada de agujeros de tus escritos. Entre crónicas de lo que viven, comentarios de libros, descripciones de monumentos y paisajes, listas de tareas y recortes de periódicos, me iluminaran esos rincones de luz, donde das cuenta de París con la minuciosidad de los pintores flamencos que tanto te conmovían. Me instalo cómodamente sobre los almohadones mullidos de tus palabras y disfruto de la vista que regala la ventana de la buhardilla de la Rue des Feuillantines, donde te instalaste con Hippo: los magníficos castaños del Val-de-Grâce, el mazo de techos de zinc, muy brillantes, plateados, las parejas paseando por el Boulevard de Port-Royal, la cúpula clara del Observatorio, y ese ancho cielo de París apoyado en tres esbeltas chimeneas. [...] Me deslumbra la vida que llevaban, esa vida depurada, rica, libre y comprometida, única, ética y bella, la vida de las ideas, de las emociones, de la pasión compartida por un mundo mejor. Los veo tan felices en el cuaderno azul... (OSORIO, 2013, p. 112-113).

A questão do narrador e de sua influência em relação à construção do sentido na obra se faz perceber em trechos como o citado acima. Notamos um narrador deslumbrado com o caderno de anotação de sua protagonista. Neste fragmento, a autora nos mostra a relação que manteve com um dos documentos que possibilitaram a ela (re)construir as memórias de Mika, o caderno azul. Ao fazer isso, Osorio rememora tanto o como se deu a confecção da narrativa quanto o percurso histórico de Micaela, descrito no fragmento como as ações feitas pela personagem e os ideais que lá escreveu. É importante ressaltar que o fragmento acima transpõe a personagem da ficção à realidade, mostra ao leitor sua historicidade e mantém relação direta do livro romancado com a narrativa histórica.

Há também, em poucas passagens, a presença do narrador-testemunha e, segundo Ligia Chiappini:

Ele narra em 1.ª pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal (LEITE, 2002, p. 38).

Assim, já nas primeiras páginas, há uma passagem em que se é dada voz a uma combatente

chamada Emma. Esta personagem conta, a princípio, como fora parar na unidade em que Mika está e, a partir disso, relata suas impressões sobre os acontecimentos lá vividos:

A mí ya se me pasó el miedo. Ese nudo tenaz en el estómago, en todo mi cuerpo, no aflojó hasta muchos días después de la batalla de Atienza. Yo no fui, quería pero no me dejaron, me quedé en el puesto de primeros auxilios, con el médico y Mika. Fue terrible verlos llegar, algunos tan tremendamente heridos, y con las peores noticias: los muertos (OSORIO, 2013, p. 12)

Emma, que havia fugido de casa para seguir seus ideais, logo se juntou ao POUM e, com isso, acabou conhecendo Mika. Nestas primeiras páginas, cria-se, ao dar voz à Emma, um distanciamento do efeito de objetividade proposto pelo narrador onisciente neutro e uma aproximação do efeito de subjetividade que a categoria citada acima prescreve, uma vez que é um “eu” que narra os acontecimentos.

Esta narrativa também possui outro tipo de narrador, o narrador protagonista. Segundo Ligia Chiappini, o narrador protagonista também faz o uso da primeira pessoa para se expressar. No entanto, em distinção ao narrador-testemunha, cabe àquele narrador relatar os acontecimentos do centro da ação, pois é a personagem central que narra o desenrolar da trama: “Aí também desaparece a onisciência. O NARRADOR, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 2002, p. 44).

No trecho a seguir, podemos perceber como a personagem central, Mika, relata que sua amiga, Salvadora M. O. de Botana, lhe ajudou a contar para seus pais sobre o amor que sentia por Hipólito: “Salvadora me ayudó a tomar la decisión de encarar a mis padres, era mi vida, después de todo, y si ellos me querían, lo iban a aceptar” (OSORIO, 2013, p. 64).

Os narradores que compõem *Mika* trazem à trama diferentes perspectivas que se correlacionam ao contexto em que vivem. Por relatar um período de guerra, múltiplos olhares se fazem importantes como, por exemplo, o olhar de uma capitã frente aos seus *milicianos* ou o olhar de uma menina jovem que deixou a casa de seus pais para lutar pela liberdade ou, ainda, o olhar de uma escritora, maravilhada com a vida e história de seus personagens. Todos estes olhares, de Mika, de Emma e de Elsa Osorio, se tornaram possíveis através da construção do narrador. Ao escrever sobre a vida de Mika, mulher e, assim como a escritora, argentina, Elsa Osorio retoma um tema caro à teoria feminista atual: a escrita de autoria feminina. Em seu livro *Literatura e Género: A construção da identidade feminina*, Cecil J. A. Zinani chama a atenção para a autoria feminina, denotando o seu potencial transformador:

No momento em que a mulher se apropria da narrativa, externando seu ponto de vista, passa a questionar as formas institucionalizadas, promovendo uma reflexão sobre a história silenciada e instituindo um espaço de resistência contra as formas simbólicas de representação por meio da criação de novas formas representacionais. Dessa maneira, as mulheres promovem uma ruptura com a tradição da cultura patriarcal, por meio da utilização de um discurso do qual emerge um novo sujeito com novas concepções sobre si mesmo e sobre o mundo (ZINANI, 2006, p. 30).

Conforme suscita Zinani, ao se apropriar do discurso e externalizar o seu ponto de vista, a mulher instaura um novo olhar: um olhar de resistência e de revelação.

MIKA: PARADIGMAS REVISITADOS

A Guerra Civil Espanhola estoura e Mika está em uma das frentes junto a seus companheiros (*milicianos*). Naquele momento, ela se vê obrigada a tomar a frente da situação. Por mais desoladora que a batalha fosse, Mika deveria ser forte para dar apoio aos companheiros. Ela os havia conhecido há pouco tempo, mas a causa da luta se fez presente em todos e ela a conectava aos milicianos: “Sí, porque ya no es solo que nos les falte abrigo e comida, como antes, ahora se siente responsable del destino de sus milicianos” (OSORIO. 2013, p. 10).

A construção da personagem Mika se dá por meio de distintas práticas sociais assumidas pela personagem: capitã, esposa, revolucionária, feminista e mulher. Não cabe neste trabalho abordar todos os papéis da personagem e direcioná-los a todas as mulheres de sua época, no entanto, partiremos das muitas identidades assumidas por Mika para remontar os modelos e paradigmas presentes em seu tempo e, assim, compreender como a personagem desconstruiu esses discursos para assumir posições pouco imaginadas para as mulheres de sua época.

Em um capítulo de seu livro *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, Stuart Hall suscita questões importantes a respeito do que seria identidade. Hall, ao se embasar nos estudos foucaultianos, evoca a articulação entre sujeitos e práticas discursivas como forma de trazer à realidade as questões de identidade, pois “Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade [...] volta a aparecer” (HALL, 2000, p. 105). Em Mika, essa rearticulação entre o sujeito e as práticas discursivas que o entornam se torna bem visível. A própria personagem central é incumbida de várias práticas que se formam nos discursos de seus milicianos. A essas práticas discursivas vai se ligar o processo que Hall denominou de identificação. Tem-se que a identificação seja “construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (HALL, 2000, p. 106).

Assim, podemos afirmar que, quando Mika e seus milicianos lutam pelo mesmo ideal (revolução), cria-se uma pseudo-identificação. Pseudo, pois a identificação como forma de pertencimento está calcada, segundo Hall, no senso comum. Ademais, as práticas discursivas pregam a identificação como uma formação, algo incompleto: “[...] a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre ‘em processo’” (HALL, 2000, p. 106). A afirmação do teórico contribui para analisar a maneira como a protagonista Mika é apresentada: uma miliciana em campo de batalha; uma mulher fora dele.

O narrador, como forma de autor onisciente intruso, por diversas vezes, evoca em Mika pensamentos que a fazem construir sua identificação como capitã. No entanto, como afirma Hall, tal identificação não é um processo que se completa e, neste ponto, pode-se observar que este narrador busca, em cada batalha que se prostra à Mika, perguntar a ela se é essa batalha que a fez Capitã: “¿Fue aquella

noche en el cerro? ¿Qué día, qué situación, qué hecho, qué batalla te hizo capitana, Mika?” (OSORIO, 2013, p. 10). O enredo do livro já denota a ideia de processo contínuo, pois a última página retoma a primeira, contribuindo, assim, para a ideia de processo de identificação sem completude.

No discurso da protagonista, apreendemos uma noção de humanidade em substituição a uma noção binária dos gêneros. Assim, para Mika, são necessárias mudanças em sua época, mas para isso tais mudanças devem ser medidas por prioridades. A causa feminista ou, ainda, a igualdade dos gêneros, é indispensável, porém, mais importante que isso é a luta pela igualdade entre todos:

Si queremos la igualdad, antes debemos luchar por la igualdad de todos, mientras unos pocos vivan de lo que producen muchos otros, mientras exista la explotación [...] mientras haya una clase que todo lo da y otra que todo lo toma, la mujer no será independiente, ni ocupará el lugar que merece (OSORIO, 2013, p. 60).

Mika antecipa discussões contemporâneas, pois compreende as relações não pela distinção de gênero, mas pela humanidade do sujeito. Embora Butler esteja, no fragmento abaixo, alinhando o estudo de gênero para outras categorias que não sejam homens e mulheres, vale o diálogo da teórica pela abertura do olhar à diversidade, já presente no discurso de Mika:

[...] Sou a favor de produzir formas de solidariedade que prescindam de acordo. Não podemos ter um feminismo dedicado à justiça social sem comprometimento com a justiça social para pessoas trans. E não podemos ter estudos de gênero que não sejam baseados em feminismo e em perspectivas emergidas de estudos gays, lésbicos, intersex, bissexuais e trans. Essas pontes têm de ser construídas (BUTLER, 2015, in: *Revista Folha de São Paulo*. Acesso em 10/12/16, 10:45).

Mika também tem que lidar com os comportamentos e atitudes que subjogavam a mulher em seu próprio meio combatente. O pensamento de igualdade da personagem guiava a sua prática em campo de batalha, exigindo que as milicianas não fossem responsáveis por *fregar, cocinar, hasta remiendan los calcinetes* (OSORIO, 2013, p. 114). E o seu pensamento é determinante ao defender o seu espaço e o de suas companheiras: “[...] Las muchachas que están con nosotros son milicianas, no criadas. Estamos luchando por la revolución todos juntos, hombres y mujeres, de igual a igual, nadie debe olvidarlo” (OSORIO, 2013, p. 14). Tal ponto de vista nos é interessante na medida em que nos suscita a relação androgênica de público/privado, na qual, constituída simbolicamente, prevê os locais públicos para os homens e os locais privados, como o lar e os afazeres em que ele demanda, para as mulheres. Pierre Bourdieu, em seu livro *A Dominação Masculina*, elucida essa faceta simbólica:

As divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente em duas classes de *habitus* diferentes, [...]. Cabe aos homens, situados ao lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. As mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do húmido, do baixo, do curvo e do contínuo, vêm ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos [...] (BOURDIEU, 2011, p. 41).

Em muitos pontos da narrativa, a atuação de Mika é discutida pelas personagens secundárias (*milicianos*, chefes de *comunhas*, combatentes da revolução). O que lhes chama a atenção não é Mika ser uma mulher combatente, e sim a quebra de paradigma que suas ações trazem enquanto mulher que combate lado a lado com os homens. Ela é uma mulher que, por sua bravura e empenho, subiu ao posto de capitã – algo antes inconcebível para o sexo feminino, segundo a visão das personagens. A isso levamos em conta, também, a citação acima em que Bourdieu chama a atenção para o fato de que a guerra era tida como local do masculino. Mika, em contrapartida, não assume uma postura arrogante ante sua alteridade, pois aposta no discurso da igualdade. Em um desses pontos, dois combatentes, Comandante Ortega e Antonio Guerrero, conversam sobre Mika. Antonio relata sua preocupação em ter que cuidar de Mika porque ela é uma mulher, como se fosse sua irmã ou mãe e induz que seu lugar deveria ser na cozinha. A isso, a fala subsequente de Ortega se interliga a outros pontos do livro: “[...] Que no se preocupe, Guerrero, Mika Etchebéhèhe no es su madre, ni su hermana, y puede confiar, apoyarse en ella, quizá [...] olvidarse de que es mujer” (OSORIO, 2013, p. 95).

A discussão é retomada quando um de seus milicianos é questionado sobre estar sob o comando de uma mulher. Ele responde: “Si, y a mucha honra [...] Una capitana que tiene más cojones que todos los capitanes, mas cojones que todos vosotros juntos. [...]” (OSORIO, 2013, p. 213). E acrescenta: “Es mucho hombre esta mujer” (OSORIO, 2013, p. 213). Esta frase, “es mucho hombre esta mujer”, é uma justificativa para que os comandos de Mika sejam aceitos sem que os combatentes se sintam inferiorizados por serem mandados por uma mulher. Um preconceito velado: “[...] Para no declararlo falso, para obedecerle, la juzgan diferente. Un ser híbrido, o peor aún: ‘Mucho hombre’” (OSORIO, 2013, p. 215). Ao proclamá-la em enunciados como “mucho hombre” ou “olvidarse de que es mujer”, os milicianos criam para Mika uma identidade dentro da prática discursiva que entorna o meio combatente. Segundo Hall, quando se produzem essas práticas discursivas, o sujeito é levado a assumir o papel que lhe é atribuído:

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos interpelar, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar” (HALL, 2000, p. 110-1)

Mika é, então, articulada para assumir o papel que seus milicianos lhe dão como uma forma de identificação. Hall suscita ainda que tal identidade se manifesta como um ponto de apoio para o sujeito: “As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós. Elas são o resultado de uma bem-sucedida articulação ou “fixação” do sujeito ao fluxo do discurso [...]” (HALL, 2000, p. 112).

Em *Mika*, essa *sutura*, na qual se refere Hall, é construída de tal modo que a personagem já não consegue fugir da ideologia que ela emprega. Mika é chamada para assumir seu papel social como capitã, mas ao mesmo tempo lhe constroem, pela prática discursiva combatente, uma identidade de *mucho hombre*, na qual ela não consegue contornar. Mika compreende que suas vestes ou suas atitudes

não podem transparecer feminilidade, pois seus milicianos a respeitam como *capitão*, mesmo ela sendo *capitã*. Segundo Cecil J. A. Zinani, ao se embasar nas concepções de Schmidt na obra “Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina”, as representações do gênero vêm, de acordo com as práticas discursivas e sociais, caracterizar-se pela assimetria:

As representações de gênero, formadas pelas práticas discursivas e sociais, constituem um sistema simbólico que se caracteriza pela assimetria. Esse sistema não só veicula, mas reproduz a ideologia patriarcal, tornando-se uma tecnologia, no sentido que lhe empresta Foucault, de repressão do feminino (ZINANI, 2006, p. 29).

Assim, ao se deixar persuadir pelas práticas discursivas que irrompem a partir de seus milicianos, Mika reproduz a ideologia que elas pregam. Isto é, ela se reveste dos paradigmas que a posição-de-sujeito “capitão” traz consigo.

Em outra cena, há o encontro de Mika e de Antonio Guerrero. Nela, o narrador deixa claras as percepções e pensamentos de Guerrero sobre a personagem central: “A Antonio se sorprende que Mika sea tan pequena, por lo que escuchó de ella la imaginaba más alta, grandota, como esa nórdica que conoció en Madrid, y con bigotes, un marimacho” (OSORIO, 2013, p. 92). Novamente, os discursos construídos à personagem lhe dão características masculinizadas e, à medida que sua identidade vai se construindo sob a visão de Guerrero, é possível apreender uma das dicotomias propostas por Bourdieu (2011) e citadas anteriormente: pequena x grande [grandota].

A questão das múltiplas identidades que Mika apresenta, em dado momento, se confrontam, pois algumas delas possuem cargas ideológicas que se chocam com relação às outras. Em um momento da narrativa, Mika pensa estar grávida de Hipólito, o pensamento a assombra e ela relembra uma de suas conversas com o companheiro: “[...] un hijo es un impedimento para la lucha revolucionaria, lo han decidido hace años, de común acuerdo: ellos no tendrán hijos” (OSORIO, 2013, p. 118). Logo, têm-se duas identidades que tentam se sobrepujar: a da revolucionária e a da matriarca. Embora Beauvoir tenha sido revisitada, ela suscita uma questão pertinente a este caso, em seu primeiro volume de *O segundo sexo*: “A maternidade destina a mulher a uma existência sedentária; é natural que ela permaneça no lar enquanto o homem caça, pesca e guerreia” (BEAUVOIR, 1970, p. 89). Beauvoir relaciona diferentes tribos e a relação que se estabelece entre a maternidade e as demais atividades que se dividem naquelas sociedades. Assim, às matriarcas restaria a redução ou até mesmo a pausa em suas atividades. Ao analisarmos o contexto que se estabelece no seio miliciano, em que todos, sem exceção, lutam e partilham das mesmas atividades, a fala de Hipólito sobre o filho impedir a luta revolucionária torna-se compreensível. Assim, para Mika, a gravidez é uma contrariedade à vida que leva; deste modo, a personagem, em um misto de desespero, culpa, alegria e temor, se pergunta:

¿Qué le pasa? ¿Será verdad que ser madre es la vocación natural de la mujer, su destino fisiológico? ¿Natural?, ¿qué está pensando? Tan natural la perpetuación de la especie como su vocación revolucionaria. Y un hijo es incompatible con la elección de vida que han hecho. La función reproductora no debe estar dirigida por el azar biológico, sino por la voluntad, se dice (OSORIO, 2013, p. 120).

No trecho acima, vê-se que a personagem tenta igualar o seu desejo e anseio pela causa revolucionária à ocorrência biológica que é própria da mulher. Embora tomando como contexto o Brasil, Schmidt chama a atenção para um fator contundente levado em consideração neste trabalho:

Já as mulheres, desde sempre destituídas da condição de sujeitos históricos, políticos e culturais, jamais foram imaginadas e sequer convidadas a se imaginarem como parte da irmandade horizontal da nação e, tendo seu valor atrelado a sua capacidade reprodutora, permaneceram precariamente outras para a nação [...] (SCHMIDT, 2000, p. 86).

A citação acima nos permite a reflexão sobre os paradigmas relegados às mulheres. Elsa Osorio, ao rememorar Mika, nos permite, por meio de sua obra, imaginar e, ainda, visualizar uma personagem feminina na condição de sujeito histórico, político e cultural, na qual sua capacidade reprodutora, embora existente, é supérflua. Contudo, o peso que é investido sobre esta personagem ainda se fez forte.

Assim, em outros momentos da narrativa, a personagem se reveste de identidades que recobrem a sua própria identidade feminina. Depois de um dia cansativo de vigilância, Mika cede aos milicianos uma noite para se divertirem, irem a um bordel ou se deixarem levar pelos desejos do corpo. Para a capitã, um desvio do campo de batalha faria bem a eles. Assim, neste contexto, Antonio Guerrero se aproxima de Mika e a ela surgem emoções e desejos que não condizem com o seu posto: “Ninguna mirada la descubrió mujer. ¿Quién es Mika para sus milicianos? Una mujer, pura y dura, austera y casta, a quien se le perdona su sexo en la medida que no se sirva él” (OSORIO, 2013, p. 101). Assim, Mika era uma mulher capitã na medida em que não se vestia de seu sexo feminino para seus milicianos. Isto é, quaisquer atitudes que transpusessem este seu lado poriam em jogo o respeito de seus combatentes e subordinados, pois ela deveria ser ao mesmo tempo “pura y dura”. Neste processo de identidades que se sobrepõem, Hall suscita o jogo de poder que elas mantêm em relação às práticas discursivas em que estão inseridas, portanto:

[...] Elas [as identidades] emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (HALL, 2000, p. 109).

Ao trazermos a visão de Stuart Hall, compreendemos que as identidades de Mika se excluem e se diferenciam de acordo com os jogos de poder que se fazem presentes, uma vez que a posição-de-sujeito “capitã” necessita mostrar determinados comportamentos que, segundo os paradigmas e visões dos personagens do período de 1930, não condizem com as práticas femininas. Assim, o sujeito tenta articular a sua identidade com relação à diferença ou à semelhança para com o Outro, segundo Hall. Assim, os ideais revolucionários de Mika são, por um lado, semelhantes aos ideais da igualdade para com todos e, por outro, diferentes à ideia do sedentarismo que vem aliada à maternidade. Zinani, partindo dos estudos de Showalter, acredita que os Estudos Culturais denotam relativa importância para se compreender a relação feminina, pois a “[...] análise da situação cultural da mulher é relevante

no sentido de verificar como ela vê o outro, como é vista pelo grupo dominante e, conseqüentemente, por si mesma” (ZINANI, 2006, p. 24). Logo, na medida em que Mika se articula com dadas identidades, ela rompe com os paradigmas que a ela são contrastantes.

PALAVRAS FINAIS

Ao nos defrontarmos com uma produção literária tão rica, abordá-la se torna difícil sem ter parâmetros ou visões a se considerar. Assim, a teoria feminista nos possibilitou lançar um outro olhar sobre *Mika*, repensando a autoria feminina como forma de dar visibilidade à revolucionária de 1930. É de se ressaltar, também, que as identidades da personagem, bem como daqueles que a ela se ligavam, foram fundamentais para remontar os paradigmas expostos naquele período.

A narrativa de *Mika* possui um caráter polinarrativo interessante, pois foi por meio dos múltiplos narradores que a obra se estruturou e deu visibilidade às personagens e, sobretudo, à própria escritora Elsa Osorio. Assim, por meio desse caráter narrativo, Elsa Osorio nos chama a atenção para os conflitos existentes em uma Guerra Civil, bem como nos oferece uma obra latino-americana de grande valor literário. A relação da literatura e da história, vale destacar, permeia o livro do começo ao fim, no entanto, a abordagem desta relação mostra-se tão complexa que um tópico não seria suficiente para abordá-la. Os aspectos históricos, fortemente embasados pela pesquisa de dados de Elsa Osorio, conferem uma particularidade singular a esta obra e merecem um artigo que os aborde.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. O Narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BUTLER, Judith. Sem medo de fazer gênero: entrevista com a filósofa americana Judith Butler. *Folha de S. Paulo*: 20 de setembro de 2015. Entrevista concedida à Ursula Passos. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/09/1683172-sem-medo-de-fazer-genero-entrevista-com-a-filosofa-americana-judith-butler.shtml>>. Acesso em 26/01/2017.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. In.: *Identidade e Diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

LEITE, Liagia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10ª ed. São Paulo, SP: Editora Ática, 2002.

LETTE, Ligia Chiappini Moraes. “Literatura e História. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos”. *Literatura e Sociedade*. n. 05. São Paulo. USP/D'TLLC, 2000, p. 18-28.

OSORIO, Elsa. Entrevista a Elsa Osorio – “La Capitana”. *Ábrete libro*: 2012. Disponível em <<http://www.abretelibro.com/foro/viewtopic.php?f=35&t=58649>>. Acesso em 01/05/2017.

OSORIO, Elsa. *Mika*. 2ª ed. Buenos Aires: editora Seix Barral, 2013.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras: Belo Horizonte: editora da UFMG, 2007.

SCHMIDT, Rita, Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 84-97, 2000. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9858/9091>>. Acesso em 30/01/2019.

TODOROV, Tzvetan. “As categorias da narrativa literária”. In.: *Análise estrutural a narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.

Juciano Rocha Professor

Acadêmico do último ano da graduação em Letras, bolsista PIBIC. juciano_rocha@hotmail.com

Alexandra Santos Pinheiro

Professora adjunta do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD. alexandrasantospinheiro@yahoo.com.br

Recebido em: 30/04/2019

Aprovado em: 15/06/2019

**MARCAS DA ESCRITA DE AUTORIA
FEMININA ENTRE OS SÉCULOS XIX E XXI:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA**

***MARKS OF WRITING OF FEMALE AUTHORSHIP
BETWEEN THE 19TH AND 21st CENTURIES: A
COMPARATIVE ANALYSIS***

Lívia Maria Rosa Soares

UERN/IFMA

Vilmária Chaves Nogueira

Ismael Arruda Nazário da Silva

UERN

RESUMO: Este trabalho pretende analisar as representações de gênero na literatura em três séculos diferentes: século XIX, representado pelo conto “A Caolha” de Júlia Lopes de Almeida, século XX por meio do conto “Boa noite, Maria” de Lygia Fagundes Telles e o século XXI, através do conto “Aos sessenta e quatro” de Cíntia Moscovich. Investigaremos de que maneira as autoras redimensionam a representação feminina e propõem novas visões em relação aos estereótipos legitimados ao longo dos anos. Além disso, investigaremos como se (re)desenharam as mudanças discursivas na voz autoral da mulher antes, durante e após os movimentos sociais e culturais que marcaram a busca pela igualdade de direitos, as mudanças advindas com a industrialização, mudanças nas relações de consumo, de trabalho e as formas de exploração, dominação e resistência do mundo pós-moderno. Como fundamentação teórica serão apresentadas as contribuições de Zolin (2006), Duarte (2005), Lauretis (1994), Holanda (2003), Giddens (2002), Hall (2005) entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade. Representação. Voz autoral.

ABSTRACT: *This study intends to analyze the representations of women in three different centuries: XIX century, represented by the short story “A Caolha” by Júlia Lopes de Almeida, 20th century through the tale “Good night, Mary” by Lygia Fagundes Telles and the 21st century, through the short story “by the sixty-four” of Cíntia Moscovich. In these short stories, women try to face social conventions, resisting traditional ideologies, but they do not totally dissociate themselves from them. We will investigate how the authors re-dimension the feminine representation and propose new visions in relation to the stereotypes legitimized over the years, masked by values and social hierarchies. In addition, we will try to understand how (re) design the discursive changes in women’s authorial voice before, during and after the social and cultural movements that marked the search for equal rights, understanding gender as a concept in constant construction. As a theoretical basis the contributions of Zolin (2006), Duarte (2005), Lauretis (1994), The Netherlands (2003), Giddens (2002), Hall (2005) and Foucault (2007) among others will be presented.*

KEY WORDS: Identity. Representation. Author’s voice.

INTRODUÇÃO

A Literatura acompanha o desenvolvimento das atividades humanas desde as práticas iniciais da escrita. Através da arte, os autores e autoras contam histórias de pessoas, comunidades ou, até mesmo de nações que utilizam essa representação simbólica a fim de serem ouvidos, reconhecidos e compreendidos pelos demais. Por essa razão, discutir a representação das vozes femininas na literatura brasileira adquiriu grande importância a partir do momento em que a crítica feminista contribuiu para o reconhecimento de uma tradição literária até então não totalmente explorada.

É importante ressaltar que a partir dos movimentos feministas as reivindicações por espaço e igualdade de direitos passaram a ser mais difundidas entre a sociedade, permitindo que as mulheres passassem a postular poder de decisão na sociedade. Nesse viés, o pensamento do mundo ocidental passou a assimilar e dar espaço para a literatura vista da margem, e isso foi sistematizado a partir dos postulados de Jacques Derrida, Michel Foucault, Júlia Kristeva outros teóricos que lançaram mão das teorias pós-estruturalistas e desconstrutivistas, que sugeriam releituras nos discursos e pensamentos totalitários e baseados no binarismo.

As bases que fundamentavam os valores tradicionais, os estados nacionais, os dogmas antes inquestionáveis passaram a ser revistos. Assim, a partir desses novos paradigmas, pensamentos e fundamentos inquestionáveis puderam ser redimensionados.

No âmbito da literatura, isso permitiu o questionamento do cânone e o resgate de autoras e obras que não apareciam nos manuais literários por terem seu valor artístico questionado. Assim, nestes três últimos séculos presenciou-se uma série de mudanças que repercutiriam na forma de representação das personagens uma vez que a voz autoral não era mais exclusivamente masculina, inserindo a mulher como parte integrante de uma nova ordem.

Este estudo objetiva analisar as representações de gênero na literatura de autoria feminina produzida no Brasil nos séculos XIX, XX e XXI representados pelos contos “A caolha” de Júlia Lopes de Almeida, “Boa noite, Maria” de Lígia Fagundes Telles e “Aos sessenta e quatro” de Cinthia Moscovich respectivamente. Estas escritoras expuseram, cada uma com seu estilo e forma peculiar de empregar a palavra, vivências e dilemas sobre o que é ser mulher em cada época.

O critério para a seleção dos contos para esse estudo seguiu a linha de representar narrativas curtas desses três últimos séculos, produzidas por autoras, que assim com várias outras, apresentam notória qualidade artística e que mostraram em suas narrativas compromissos em representar os embates sociais sem perder de vista o trabalho artístico com a linguagem, usando a literatura como instrumento de reflexão e desnudamento ideológico. Por isso demonstraremos que cada época guarda uma peculiaridade, mas a escrita marcadamente é elemento comum.

1 ESCRITA FEMININA E ESTUDOS CULTURAIS: NOVAS CONSTITUIÇÕES IDEOLÓGICAS

A escrita das mulheres, negros, homossexuais, índios, migrantes por muito tempo foi considerada produções menores e fora do centro. Por essa razão, após diversas mudanças culturais e políticas

dentre elas: o questionamento de discursos totalizantes e a queda de regimes políticos monocráticos mudanças nas mentalidades coletivas passaram a ser percebidas, abrindo espaço para discursos advindos de vozes periféricas. Por essa razão há muito o que se desvendar acerca dessas “minorias”, especialmente porque a voz que se construiu nas produções culturais era predominantemente branca, heterossexual e masculina.

A escassa presença feminina em várias áreas ainda chama a atenção: o voto feminino só foi legitimado no Brasil em 1932, apenas 15 mulheres já ganharam o prêmio Nobel da paz desde sua primeira edição em 1901, além da participação na liderança em regimes políticos e religiosos, em premiações científicas entre outros incontáveis exemplos da tímida divulgação de mulheres que se notabilizaram em diferentes áreas.

Na Literatura, as mulheres sempre escreveram, mas como não era um ofício considerado feminino elas sofreram inúmeras interdições simbólicas. Registram-se poucas menções à obras escritas por mulheres nos manuais de obras representativas da cultura até o início do século XX. Depois disso, esse silenciamento passou a ser revisto e um revisionismo crítico passou a “resgatar” obras e discursos que sofreram um apagamento histórico por parte do cânone ocidental.

E, como forma de organizar periodicamente as obras, a pesquisadora americana Elaine Showalter (1986) criou uma espécie de classificação periódica dividindo as produções de autoria feminina em três fases: a primeira, a fase feminina, que compreende obras publicadas entre 1840 e 1880, a fase feminista entre 1880 a 1920. E, por último, a fase fêmea que já apresenta um amadurecimento temático pela assimilação dos valores de liberdade e constituição identitárias, que perdura até os dias de hoje.

Seguindo este modelo, a pesquisadora Elódia Xavier adaptou essa classificação de acordo com a publicação de obras representativas no cenário nacional, criando outros marcos históricos. No artigo “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória”, a autora, também cita três fases distintas: a fase feminina se inicia em 1859, com a publicação do romance “Úrsula” de Maria Firmina dos Reis.

Para a autora, os enredos, na maioria dos casos, repetiam os padrões tradicionais, ainda presos ao determinismo biológico. A fase feminista é iniciada com a publicação do romance “Perto do Coração Selvagem” de Clarice Lispector em 1944. Xavier (2012) assinala que esta fase é marcada pelo desejo pelo voto, o aumento no número de jornais feministas, importantes canais de conscientização e busca por espaço. A fase que permanece até hoje é denominada fase fêmea, que já é marcada pela autonomia e a consciência na representação de gênero. Fruto de toda experiência acumulada das fases anteriores, já apresenta personagens com tratamentos psicológicos mais robustos, sem deixar de lado a contestação política e a reflexão sobre os pequenos aprisionamentos do cotidiano que mostram que nem todos as interdições vivenciadas no passado foram superadas. Entre as autoras que merecem destaque além de Clarice Lispector estão Lya Luft, Marcia Denser, Sônia Coutinho, Adélia Prado, Lygia Fagundes Telles entre outras.

Um outro aspecto que se destaca em cada fase é a representação da identidade, este é um fator marcante e distinto em cada época. Os conflitos vividos não surgem apenas das relações de gênero, o que tira o peso do tradicionalismo. Retomamos os pressupostos de Hall (2005), quando enumerou

os elementos responsáveis pelo descentramento do sujeito moderno, apresentando o feminismo é um deles. Para o autor, esses novos pensamentos contribuem para diversas e diferentes organizações discursivas e inauguram novas fronteiras para a composição artística, em que nada é definido ou pré-estabelecido.

A identidade torna-se uma “celebração móvel” formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (HALL, 2005, P. 12-13).

Nesse sentido, a literatura como forma de representação do real pode servir de instrumento para análise dos deslocamentos e transformações percebidos socialmente, especialmente na maneira como a narrativa ficcional representa o eu, o outro e a coletividade. Por essa razão, cada obra literária é um local de interseção de toda uma teia de códigos culturais, convenções e citações, gestos e relações.

Enfatizamos que no passado, a natureza feminina era representada na literatura de forma caricata na visão de autores que reproduziam a subjugação das mulheres, o que ajudava a naturalizar o discurso misógino, o que segundo Norma Telles:

O discurso sobre natureza feminina, que se formou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como força do bem, mas, quando usurpadora de atividades que não eram culturalmente atribuídas, como potência do mal. [...] a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição. (TELLES, 2004 p. 403).

Era comum nos romances canônicos a representação de leis e normas rígidas que regulavam simbolicamente o casamento, a maternidade, a sexualidade, o adultério, entre outras questões. Essas imagens eram tão insistentes a ponto de se poder identificar sequências narrativas recorrentes. Um verdadeiro aparato para a socialização das personagens dentro dos limites legais. (SHIMIDT, 1999).

Lúcia Zolin (2009) no artigo “Pós-modernidade e a literatura de autoria feminina no Brasil” reflete sobre as transformações registradas como consequência das alterações na infraestrutura industrial e econômica ocidental com o advento da globalização, segundo a autora:

No âmbito da arte literária, até meados do século passado, os discursos dominante vinham circunscrevendo espaços privilegiados de expressão e, conseqüentemente, silenciando as produções ditas “menores”, provenientes de segmentos sociais “desautorizados”, como as das minorias e dos/as marginalizados/as. O quadro comportava, de um lado, a visibilidade das obras canônicas, a chamada “alta cultura”, de outro, o apagamento da diversidade proveniente das perspectivas sociais marginais, que incluem mulheres, negros, homossexuais, não católicos, operários, desempregados... (ZOLIN, 2009 p. 8)

Ou seja, as mudanças que passaram a entrar em curso com o advento da pós-modernidade abriram caminho para novas configurações no discursos literários sistematizados a partir das represen-

tações dos papéis de gênero e da configuração das identidades femininas.

No mesmo artigo, a autora apresenta como exemplo dessas transformações os romances “As meninas” de Lygia Fagundes Telles e “A república dos sonhos” de Nélide Piñon, esses romances trazem personagens que refutam as manifestações maniqueístas e a existência de um único discurso. Ao analisar esses dois romances, Zolin sugere que após o movimento que marcou a busca pela emancipação feminina, os romances passaram a apresentar novos pontos de vista, divergentes dos comportamentos socialmente legitimados e repetidos na literatura canônica, especialmente relacionado ao casamento, adultério, família e convenções sociais (ZOLIN, 2009).

Essas mudanças também transcorreram motivados por processos que moldaram a novas bases nas quais a sociedade estava assentada (HALL, 2005). Assim, “as transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e na estrutura. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas, não estavam sujeitas a mudanças fundamentais” (HALL, 2005 p. 29). A humanidade passou a reformular seus dogmas, embora as mudanças ainda ocorram lentamente. No discurso literário, as mulheres-objetos com identidades silenciadas, passaram a ser representadas como mulheres-sujeitos capazes de mudar destinos esperados, “embora sejam marcadas pelas peculiaridades plurais de suas identidades” (ZOLIN, 2009).

Mudanças estéticas também são percebidas quando se analisam vozes de grupos periféricos na arte, a representação parte do individual para o coletivo, a esse respeito, Lukács (1965, p. 54) considera que “compreender a necessidade social de um dado estilo é algo bem diferente de fornecer uma avaliação estética dos efeitos artísticos desse estilo”. Por isso, a Literatura, é importante considerar a imanência do discurso, para só depois associá-lo a elementos externos. Nesse sentido, o discurso poético comunica e constrói novas significações frente à realidade concreta e representa o simulacro das configurações culturais vivenciadas interna e externamente pelos sujeitos. Assim, a mulher passou a ser parte integrante de uma nova ordem e a Teoria crítica feminista passou a analisar as relações de gênero nos textos artísticos especialmente o modo de construção das personagens femininas. Assim, nos próximos tópicos, apresentaremos a análise de três contos de autoras que publicaram em séculos distintos buscando entender as marcas comuns e divergentes na representação das personagens, os dilemas, a estrutura social além das identidades, para assim entender como a escrita feminina aparece como reveladora de novas vivências das mulheres em cada época, mostrando que as interdições e valores pautados na misoginia ainda estão longe de serem completamente superado, mesmo com a mudança de muitos valores.

2 “A CAOLHA” DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: ENTRE O SUBMISSÃO E A LIBERDADE

Júlia Lopes de Almeida, foi uma das escritoras mais atuantes no período romântico brasileiro. Nasceu em 1862 no Rio de Janeiro, participou ativamente dos círculos intelectuais e sempre conviveu em ambientes educacionais, incentivada por seu pai, que era diretor do Colégio de Humanidades. Desde jovem apresentou forte inclinação para a literatura. Iniciou sua carreira colaborando em jornais

locais e também escreveu livros escolares que contribuíram para a formação de crianças e jovens na época (SILVA, 2014).

Publicou em torno de 25 obras, entre romances, livros escolares e folhetins, coletânea de contos e colaboração nos jornais do Brasil e de Portugal (SALOMONI 2009). Por ser de uma família abastada não enfrentou problemas para frequentar ambientes educacionais e ter acesso a um amplo leque de leituras. Usou essa notoriedade para refletir sobre questões relacionadas à liberdade feminina como o divórcio e abolição da escravatura. Entre suas obras que obtiveram maior destaque estão *Memórias de Marta* (1889), *A família Medeiros* (1892) e *A Silveirinha* (1914).

As obras de Júlia Lopes tiveram grande circulação, embora seu nome não apareça nos manuais de literatura, somente há pouco tempo sua obra tem sido instrumento de investigação acadêmica, o que permitiu o entendimento das representações sociais e o lugar destinado à mulher na sociedade da época. O conto “A Caolha” representa uma personagem emblemática, que já no início da história já é descrita fora dos padrões das heroínas românticas:

A caolha era uma mulher magra, alta, macilenta, peito fundo, busto arqueado, braços compridos, delgados, largos nos cotovelos, grossos nos pulsos; mãos grandes, ossudas, estragadas pelo reumatismo e pelo trabalho; unhas grossas, chatas e cinzentas, cabelo crespo, de uma cor indecisa entre o branco sujo e o louro grisalho. [...] O seu aspecto infundia terror às crianças e repulsão aos adultos; não tanto pela sua altura e extraordinária magreza, mas porque a desgraçada tinha um defeito horrível: haviam-lhe extraído o olho esquerdo; a pálpebra descera mirrada, deixando, contudo, junto ao lacrimal, uma fístula continuamente porejante. (ALMEIDA, 2001 p. 49)

A Caolha se recolhe ao lar, não se casou, o casamento na época era a única instituição respeitável da qual a mulher se preparava ao longo da vida, desse modo, a Caolha ocupa uma posição subalterna na sociedade. Para sustentar o filho precisa lavar roupa para fora. Antonico, era a razão de sua vida, porém com o tempo percebe que é motivo de chacotas e ironias – na escola, na rua, no emprego, uma vez que sua mãe, devido a um terrível defeito no olho, infunde terror e repulsão.

Durante toda a infância do filho, Caolha se recolheu para não envergonhá-lo. Quando se tornou adulto, conhece uma moça e resolve casar com ela. Porém uma condição lhe foi imposta: a moça confessava consentir em ser sua mulher se ele se separasse completamente da mãe. Então aceita a condição, escudado em pretextos forjados. Inconformada, a mãe reage violentamente e expulsa o rapaz de casa, apesar da lancinante dor relativa à separação. Arrependido, Antonico procura a madrinha, única amiga de Caolha e pede-lhe que intervenha. Esta, dirigindo-se à casa da comadre, conta ao rapaz toda a verdade a respeito da cegueira da mãe e de seu defeito terrível. Ele descobre, assim, que involuntariamente, quando criança, foi o causador do “grande defeito” de sua mãe.

No conto, Júlia Lopes discute a questão da maternidade e do amor filial, visão progressista da autora em relação à mulher, o que é inovador para a época. Há uma desconstrução da personagem pela aparência, pela ternura e bondade que ela tem pelo filho, a submissão e dedicação – que é quebrada quando a mãe se decepciona com o filho, e o expulsa de casa. Isso revela o estilo da autora, advogando à mulher um papel mais eficiente e participativo na educação dos filhos – mesmo que debilmente –

uma nova perspectiva à atitude feminina. O conto discute temas abordados com frequência pela autora: gratidão, amor filial, caridade cristã, abnegação e diferenças sociais baseadas na dicotomia pobreza versus riqueza.

Antonico, o único personagem masculino da trama, se mostra como porta-voz do preconceito e desprezo que a sociedade tinha com a deficiência da mãe. A narrativa, quebra a expectativa das histórias produzidas na época em que a maternidade era vista como sinônimo de renúncia e resignação.

Mesmo apresentando uma narrativa com sequência cronológica, sem um aprofundamento psicológico das personagens, a autora apresenta aspectos individuais mas que refletem valores percebidos na esfera social. Essa é uma das características da modernidade: a crescente interconexão entre os dois extremos da extensão e da intencionalidade: influências globalizantes de um lado e disposições pessoais do outro. (GIDDENS 2002). Vê-se assim a quebra de expectativa do amor materno incondicional, mesmo tendo se sacrificado a vida toda pelo filho, ter renunciado sua vida social, achou inaceitável a traição do filho e negar sua presença. Isso sinalizando que a submissão percebida na representação feminina em romances ao longo da história pode ser revista quando a voz autoral narra as próprias experiências, se distanciando dos estereótipos que foram e são percebidos na literatura canônica no século XIX.

3 “BOA NOITE, MARIA” E “AOS SESSENTA E QUATRO”: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA PÓS-MODERNIDADE

A arte é uma dos meios mais contundentes de se avaliar os deslocamentos e mudanças no imaginário coletivo em qualquer época. Os dois últimos contos que selecionamos para esse estudo são “Boa noite, Maria” de Lygia Fagundes Telles e “Aos sessenta e quatro” de Cintia Moscovith, a partir deles, ambos publicados nos séculos XX e XXI respectivamente.

Publicado em 1995, o conto *Boa noite, Maria* de Lígia Fagundes Telles, compõe a coletânea *A noite escura e mais Eu* e apresenta a história de Maria Leonor, uma idosa de 65 anos que aparentemente narra o encontro casual com um desconhecido no estacionamento do aeroporto, após uma breve conversa, Leonor o convida para passar a noite em sua casa. O rapaz sem falar nada entra no mesmo táxi de e segue destino.

Logo no percurso, Leonor começa a contar suas memórias: a época da juventude, as festas, rodas de amigos, as viagens. Mas reconhece que tudo isso ficou no passado, a velhice lhe trouxera a solidão e acabara com todo o prestígio que teve em sua juventude. Isso motivava o apelo por uma companhia de um desconhecido para uma conversa rápida como forma de minimizar seu sofrimento.

A narrativa é marcada pelo duplo e pelos devaneios de Leonor. Só ela conversa. Esse imaginário faz crer que o homem que encontrou pode só existir nos seus sonhos. Ela nomeia o desconhecido de Julius Fuller e mesmo sem conhecê-lo pede que lhe faça companhia para ajudar-lhe a morrer. Sim, desejava praticar a eutanásia, a vida era uma angústia, desejava a morte, que simbolizava a liberdade:

Logo ele iria entender que essa mulher ostentando uma circunstância de poder queria depressa se desvencilhar desse poder para ser livre[...] tanto cansaço que vinha de longe, tanta preguiça. Ter que entrar na humilhante engrenagem do rejuvenescimen-

to, que mão de obra. Era alto demais o preço para escamotear a velhice, neutralizar essa velhice, até quando?” (TELLES, 2006 p. 105-106).

A narrativa gira em torno do desejo que a personagem tinha de interromper sua vida, uma vez que a velhice representava para ela, esquecimento, abandono e solidão. Com o uso do discurso indireto livre, a personagem divaga entre seus monólogos, lembranças da infância, sua juventude e as limitações da velhice e principalmente a busca por sua identidade perdida.

Esses dilemas, já representam uma mudança no discurso, contrariando o determinismo das histórias do passado, pois Julius não vai despertá-la para a vida, mas ao contrário: terá de causar-lhe a morte, a pedido de Leonor. Sobre essas transformações nos papéis de gênero, Judith Butler (1998) afirma:

Em certo sentido, o sujeito é constituído mediante uma exclusão e diferenciação, talvez uma repressão, que é posteriormente escondida, encoberta, pelo efeito da autonomia. Nesse sentido, a autonomia é a consequência lógica de uma dependência negada, o que significa dizer que o sujeito autônomo pode manter a ilusão de sua autonomia desde que encubra o rompimento que a constitui. (BUTLER, 1998, p. 22)

Seguindo essa tendência, o sujeito é construído mediante atos de diferenciação que o distinguem de seu exterior constitutivo, um domínio de alteridade degradada associada convencionalmente ao feminino, mas não exclusivamente. Butler (1998) afirma ainda que se o sujeito é constituído pelo poder, esse poder não cessa no momento em que o sujeito é constituído, mas é sujeitado e produzido continuamente. Esse sujeito não é base nem produto, mas a possibilidade permanente de um certo processo de ressignificação, que é desviado e bloqueado mediante outro mecanismo de poder.

Assim, ao dar voz às angústias individuais de Leonor, a autora chama a atenção para comportamentos sociais coletivos, uma mulher rica e idosa já não é mais valorizada, ela mesma retrata o vazio que passou a ser sua existência. Apesar da criadagem, dos vários amores que teve e de “tantos amigos, na maioria bajuladores”, sentia-se infeliz e desejava apenas um amigo que por amor desinteressado lhe ajudasse “a suportar o peso da solidão” (TELLES, 2009, p. 45), “alguém que a ajudasse a viver e a morrer quando chegasse a hora de morrer.” (TELLES, 2009, p. 50). Ao final, a permanência do duplo e o desejo de morrer se confirmam como busca de libertação:

Julius acendia o cachimbo, isso era importante. Ele aspirava o calmo fumo que continuava o mesmo, mudaram as roupas que eram todas parecidas com o antigo terno do Aeroporto, sempre os grandes e pequenos bolsos no paletó de tecido leve. Nesses bolsos, as mãos ágeis enfiavam tantas coisas, eram mãos bem desenhadas. Fortes- Espera, Julius, você está aí? Está me ouvindo? - Estou aqui - Segura minha mão, quero sua mão, ah, como é bom, Julius querido, fica aí e escuta... Ele tomou-lhe a cabeça entre as mãos. Aproximou-se mais e fechou-lhe os olhos. - Eu te amo. Agora dorme.” (TELLES, 2009 p. 117).

A plurissignificação das imagens e dos diálogos permanece durante toda a narrativa, e agora, no final permitem ao leitor imaginar e completar os não-ditos. Os dilemas existenciais e a dor por pas-

sar o final de sua vida sem o mesmo valor que desfrutou na juventude, permitem entender que o sono (ou a morte) é a recusa da realidade degradante. Na narrativa, Telles representa criticamente o sujeito feminino na pós-modernidade, apresentando uma figura masculina “imaginária”, a fluidez das relações e o aprisionamento do sujeito que se sente descartável por ter sido abandonada e ter que suportar os dilemas da velhice, a personagem personifica o desprezo que a sociedade destina às mulheres idosas.

Por fim, o conto “Aos sessenta e quatro” da escritora gaúcha Cintia Moscovich foi publicado em 2012 na obra *Essa coisa brilhante que é a chuva*. Assim como no conto de Lygia, a protagonista é idosa, após assistir a uma entrevista em programa de TV que dizia “ninguém é obrigado a parecer velho” chega à conclusão de que toda a entrega (afetiva e material) feita à família não resultou em nenhum reconhecimento ou satisfação pessoal. Neide, começa a refletir sobre todas as tristezas e frustrações desde que se casou e teve filhos com João Carlos conforme descrito a seguir:

Aos trinta e seis, ela já era casada havia doze anos com João Carlos, já era mãe de gêmeos, já sustentava a casa e tinha até contratado uma auxiliar. Aos trinta e seis anos, João Carlos já tinha sido despedido da firma e já indicava que ia se tornar um deprimido de marca e um desempregado crônico. (MOSCOVITH, 2012 p. 58).

Como se vê, novamente o drama individual representa simbolicamente os dilemas e cerceamentos enfrentados no plano da realidade. Neide é a personificação da mulher moderna, que mesmo sendo provedora do lar, tem autonomia financeira, ainda acumula outras tarefas exaustivas: como sustentar um marido fracassado, gerir uma loja de encomendas de bolos e criar filhos gêmeos. A personagem se ressentida por estar aprisionada ao espaço doméstico e parece perseguir uma identidade perdida. Neide, cansada, resolve se separar de marido. O que causa perplexidade nos filhos, pois já depois de tantos anos resolve libertar-se do que lhe aprisionara:

Vou me separar de seu pai! O filho se desesperava, tanta coisa acontecendo, ela era uma mulher casada e deveria cuidar do marido, eles nem sabiam como cuidar do pai. Ao saírem levaram duas sacolas cheias de pijamas, camisetas e chinelinhos de lã (op cit p. 69).

Após um instante de reflexão, uma senhora casada há mais de trinta anos resolve acabar com um casamento de fachada, ela se sente exausta de tudo aquilo, logo que descobre que tem uma doença grave e, mesmo sendo um momento bem difícil, não comunica à sua família, afinal aquelas relações pareciam vazias para ela. Vai sozinha ao hospital e lá conhece um homem que se oferece para acompanhá-la. Semelhante ao conto anterior, fica a dúvida se esse desconhecido realmente existiu ou era um devaneio de Neide. Quando voltou para casa, iniciou a busca pela autodescoberta:

Nua, Neide esperava que a água do chuveiro esquentasse: braços enrolados contra o corpo, deu as costas para o espelho, fazia anos que não via a si mesmo refletida, os seios pesavam em dobras, a barriga sobrando flácida, não merecia o desgosto de se olhar no espelho(...)” (MOSCOVITH, 2017, p. 66)

A personagem, ao se olhar, reproduz as censuras que a sociedade impõe ao que foge do padrão

de beleza, de aceitação de juventude. Mas aquela autodescoberta iniciava um processo de conhecimento de si, da recuperação da autoestima uma vez que o casamento e a maternidade lhe aniquilaram por toda a vida.

Segundo Teresa Lauretis (1994 p. 38), gênero é uma representação em permanente construção, por diversas “tecnologias”, como a família, as escolas, os meios de comunicação, os movimentos sociais e as práticas artísticas como a literatura. Dessa forma essas representações que mostram a mulher em busca de uma emancipação individual e coletiva contribui para uma mudança no imaginário coletivo, questionando costumes antes cristalizados. Comprovando um redimensionamento nas práticas discursivas e como os embates políticos reverberam na obra artística na pós-modernidade. Percebemos diferenças e semelhanças substanciais entre as vivências das personagens apresentadas neste estudo, mas todas buscavam o fim da situação que tolhia suas liberdades e lhes mantinham presas a uma realidade alienante e cerceadora.

Pelo exposto, foi possível perceber nos contos analisados reflexões sobre como as personagens lidaram com questões típicas do feminino: a maternidade, a velhice, os desejos, silenciamentos, as violências simbólicas que as mulheres ainda são vítimas, destacando que mesmo com o passar dos séculos há muito o que superar, dentro e fora da ficção sobre os papéis de gênero e questionar se a liberdade e a autonomia reivindicadas pelas mulheres realmente existem. É válido ressaltar que a escrita feminista e feminina, no passado e no presente, cumpre o papel de despertar debates e denunciar a realidade circundante, para que os desequilíbrios e interdições sociais possam ser reconhecidas e superadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto, percebemos que os três contos analisados nesse estudo apresentam personagens femininas com visões libertárias e questionadoras em relação aos padrões/sanções socialmente construídos. A Caolha, Maria Leonor e Neide (re)desenham novas vivências ao representar o desejo de rompimento com esses destinos pré-estabelecidos, contrariando o maniqueísmo das histórias tradicionais. A representação das identidades das protagonistas descrevem as transformações e desafiam discursos tradicionais que traziam finais previsíveis que antes eram destinados às personagens femininas. Dessa forma, a literatura funciona como um grito de protesto, mesmo silenciosa, constrói no leitor a habilidade de poder enxergar o “outro lado”.

Essas características percebidas, demonstram que a análise de obras de autoria feminina ou de outros grupos que não figuravam nos manuais de literatura canônica, ajudam a delinear novos paradigmas e permitem ao leitor comparar esses novos valores à sua realidade imediata, contribuindo para a mudança de mentalidades.

Por fim, percebemos que os contos analisados estabelecem uma relação dialógica entre a identificação e distância com os modos de representação do passado, ao desconstruir os comportamentos de passividade e obediência que foram destinados às mulheres por muitos anos e que eram considerados sinônimos de virtude.

Conclui-se que à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, o sujeito é confrontado por uma série de identidades possíveis. Assim, interpretamos que as narrativas analisadas neste estudo contribuem para a construção de novos padrões e valores ao reacomodar lugares sociais e romper padrões até então vistos como tradicionais para as mulheres. A consciência da mudança dos lugares-comuns apareciam na forma de lidar com os conflitos: A Caolha deu um basta no preconceito do filho, Neide se dá conta de que nunca tinha vivido e se realizado como mulher e Leonor, escolhe a eutanásia como forma de interromper uma vida de aparências e sem afetos sinceros. As três narrativas propõem a desconstrução dos lugares-comuns que por muitos anos foram esperados das mulheres.

Cabe ressaltar que desconstruir não é negar ou descartar, mas pôr em questão. Essas transformações na representação do sujeito feminino permitem uma comparação entre passado e presente, especialmente a partir das múltiplas significações que a linguagem literária possibilita.

As três narrativas, mesmo sendo de *épocas diferentes* reconstróem a forma de representar a mulher que, por muito tempo foi moldada com visões misóginas, marcadas pelo cerceamento aos muros da casa, pelo silenciamento, pela subalternidade e pela submissão. Assim, há em cada narrativa analisada neste estudo imagens femininas atualizadas, reivindicando espaço, voz e autonomia. Percebeu-se através das estratégias narrativas, a multiplicidade de pontos de vista narrativos, com destaque para a representação de identidades femininas plurais e em constante construção. A partir dos contos analisados é possível perceber como os textos artísticos são influenciados por diversas “tecnologias” que se desconstróem e se atualizam ao tempo em que a sociedade evolui.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Caolha*. In: MORICONI, Ítalo (Org.). Os cem melhores contos brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 49-54.
- BUTLER, Judith. *Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”*. Cadernos Pagu, Campinas, 1998.
- GIDDENS, A. *Modernidade e Identidade*. Tradução P. Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Kahar, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Thomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- LAURETIS, Tereza de. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). In: HOLLANDA, H. B. (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever? contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo*. In: Ensaio sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MOSCOVICH, Cíntia. *Aos sessenta e quatro*. In: Essa coisa brilhante que é a chuva. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SALOMONI, Rosane Saint-Denis. *A escritora/os críticos/a escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *A transgressão da margem e o destino de Celeste*. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 1997, Niterói. Anais. Niterói: EDUFF, 1999. p. 672- 82.

SILVA, Cristiane V. *A condição feminina nas obras de Júlia Lopes de Almeida publicadas entre 1889 a 1914*. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2014.

SOARES, Livia Maria Rosa. *Representações Femininas nos contos de fadas de Marina Colasanti*. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2014.

SHOWALTER, Elaine. In: EAGLETON, Mary ed. *Feminist Literary Theory*. New York: Basil Blackwell Ltd, 1986.

TELLES, Lygia Fagundes. *Boa noite, Maria*. In: _____. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 55-78.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil no século XIX*, PUC-SP, 2004.

XAVIER, Elódia. *Narrativa de autoria feminina brasileira: as marcas da trajetória*. Rev. Mulher e Liter., Rio de Janeiro: 2012. Disponível em: <http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm>. Acesso em: 20 jan. 2019.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 217-242.

ZOLIN, Lúcia. *A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade*. Revista Ipotesi, Juiz de Fora. Vol. 3. nº 2, 2009. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-liatura-de-autoriafeminina.pdf>.

Livia Maria Rosa Soares

Doutoranda em Letras pela UERN, Mestre em Letras pela UESPI, graduada em Letras pela UFPI, Professora EBTB do Instituto Federal de Educação, ciência e tecnologia do Maranhão (IFMA) – Campus Pedreiras. E-mail: livia.soares@ifma.edu.br

Vilmária Chaves Nogueira

Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte-UERN, atuando, principalmente nas áreas de literatura e teorias literárias. Possui Mestrado acadêmico em letras (Estudo do texto e do discurso) e graduação em letras - habilitação em língua inglesa, pela mesma instituição. E-mail: vilmariachaves@hotmail.com.

Ismael Arruda Nazário da Silva

Mestrando da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), possui graduação em Letras - Língua Inglesa, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

E-mail: will_dublin@outlook.com.

Enviado em 20/03/2019.

Aceito em 30/06/2019.

AS VÁRIAS FACES DE DORIAN GRAY¹

THE SEVERAL FACES OF DORIAN GRAY

Juliana Prestes de Oliveira
Amanda L. Jacobsen de Oliveira
Anselmo Peres Alós
UFSM

Resumo: Neste trabalho buscamos analisar como se dá a relação entre a literatura e a pintura no romance *O retrato de Dorian Gray* (1993), do escritor Oscar Wilde. A partir da leitura e análise da obra, observamos o modo como o autor utiliza-se da linguagem para expor essas duas artes, sem que uma fique em um plano mais elevado que a outra, mas sim tratando as duas como forma de expressão artística do mesmo nível, apesar das suas diferenças. Além disso, percebemos que o autor aborda o modo como a sociedade constrói e aplica seus ideais estéticos através das discussões e reflexões dos personagens. Wilde nos revela os mais variados desejos e experiências que o ser humano pode ter e as consequências ou marcas que a realização desses pode deixar em nossas vidas ou alma. Como principais teorias norteadoras, utilizamos as perspectivas de Camile Paglia (1992), sobre a beleza destruidora de Dorian, e de Sânderson R. de Mello (2010) e de Aguinaldo J. Gonçalves (2011) para discutir sobre *Ut Pictura Poesis* e a relação entre literatura e pintura.

Palavras-chave: Retrato, Dorian Gray, Pintura, Literatura.

Abstract: *In this work we analyze the relation between literature and painting in Oscar Wilde's novel, The picture of Dorian Gray (1993). From the work's reading and analysis we remark the way the author uses language to expose these two arts giving them the same value, approaching them in the same level, despite of their differences. In addition, we observe the author discuss how society develops and applies its aesthetic ideals through characters discussions and thoughts. Wilde shows us most different desires and experiences possible to human beings and the consequences or impressions their achievement can leave in our lives or soul. As principal guiding theories, we draw on Camile Paglia's (1992) perspective about Dorian's destructive beauty, and Sânderson R. de Mello (2010) and Aguinaldo J. Gonçalves (2011) in order to discuss Ut Pictura Poesis and the correlation between literature and painting.*

Keywords: *Picture, Dorian Gray, Painting, Literature.*

INTRODUÇÃO

As reflexões acerca da relação entre literatura e arte, sempre estiveram presente nas discussões de escritores e pintores. Porém, na maioria das vezes a literatura ganhava maior destaque e a arte ficava

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

submetida às críticas e julgamentos dos escritores, tendo que se adaptar ao que a academia exigia ou vivendo na contramão e sem prestígio e reconhecimento.

Com o passar dos anos, essa relação foi se estreitando, e a pintura ganhou mais espaço no campo das artes e passou a adentrar na literatura. Os escritores Decadentistas, levados pela paixão à arte e à escrita, e talvez, influenciados pelos escritores Clássicos, foram alguns dos literatos que utilizaram seus textos e enredos para falar sobre pintura, fazendo crítica de arte e revelando a sociedade pintores e quadros até então desconhecidos, ou mal vistos pelos conversadores e academicistas.

Podemos observar a essa aproximação que os escritores buscavam realizar em suas obras como uma maneira de mostrar que a literatura e a arte estão em um mesmo nível, ambas possuem o seu valor e podem ser utilizadas para retratar o sentimento e anseios de uma época. Outrossim, intentavam, talvez, fazer com que a população repensasse as convenções estabelecidas e o modo de viver, além de ser uma forma de expressar os gostos, pensamentos e sentimentos do escritor.

Desse modo, o trabalho aqui proposto busca analisar o entrecruzamento da literatura e da pintura no romance *O retrato de Dorian Gray* (1993), do escritor Oscar Wilde. Ademais, procuraremos investigar a maneira como o autor traz, em seu enredo, as questões de moralidade, desejo, estética e a busca incessante do homem, representado pelo protagonista, em conhecer a si mesmo, através da relação com o mundo, e os seus anseios em experimentar sensações e prazeres diferentes, as atitudes que o ser humano é capaz de ter para manter seu *status* diante da sociedade. Assim, podemos dizer que o romance de Wilde vai além de uma simples história, ele mexe profundamente com a sociedade da época e com a maneira como as artes eram produzidas e vistas.

FACES DE DORIAN GRAY

O romance *O retrato de Dorian Gray*, do escritor inglês de origem irlandesa Oscar Wilde, foi publicado pela primeira vez em 1891². A história inicia com uma conversa entre o pintor Basil Hallward e *Lord Henry Wotton*, no ateliê do artista. Durante essa conversa, o jovem Dorian Gray chega ao ateliê para servir de modelo a um quadro de Basil. Ao avistá-lo, *Lord Henry* se encanta com a fascinante beleza de Dorian e aproxima-se dele, oferecendo sua amizade. A partir de então, começa a influenciá-lo com suas ideias, fala do modo como Dorian deveria aproveitar sua beleza e juventude, para experimentar todos os prazeres da vida antes de ficar velho. Quando Dorian vê o seu retrato finalizado, percebe que *Lord Henry* tinha razão. Ele é realmente belo e essa beleza pode logo acabar. Nesse momento, Dorian sente um enorme desejo de permanecer jovem para sempre. Depois dessa revelação, Dorian passa a ver a vida com outros olhos, a vivê-la mais intensamente, buscando diferentes experiências e se entregando aos mais variados prazeres, sem se preocupar com o que pudesse acontecer. Porém, com o passar do tempo, Dorian percebe, com surpresa, que, conforme realiza suas vontades mais íntimas e age de maneira mesquinha, esnobe e egoísta, o seu retrato imprime as marcas dessas atitudes e, por mais que os anos avancem, Dorian permanece jovem e belo e o que envelhece e se torna um monstro é o seu retrato. Esse monstro é resultante das atitudes e caminhos escolhidos por Dorian.

² Para realização desse trabalho utilizou-se a edição publicada em 1993.

Oscar Wilde é considerado um dos mais populares, polêmicos e maiores escritores da Inglaterra, tudo isso devido ao seu único romance: *O retrato de Dorian Gray* (1993). Nessa obra, podemos dizer que “[...] o autor confronta o leitor com a perfeição impossível” (FRITSCH, 2008, p.8), através do fato do protagonista nunca envelhecer. Esse confronto, e a valorização da beleza, também podem ser percebidos por meio das falas e conselhos de *Lord Henry* a Dorian. Desde que ele viu o jovem rapaz, sentiu o desejo que fazê-lo sua experiência, de mostrar a Dorian que, com a beleza que possuía, poderia conseguir realizar todos os seus desejos e manter sempre seu *status* perante a sociedade.

Lord Henry Wotton é um dos personagens mais cínico e hedonista do livro e, a partir desse tipo de comportamento, seduz Dorian, fazendo-o crer nessa sua visão de mundo. Esse hedonismo era típico dos decadentistas, onde o único propósito que merecia ser seguido é o da beleza e do prazer. Tal beleza podia ser vista nas coisas que as demais pessoas não considerariam como algo belo, conforme podemos verificar nos seguintes trechos:

[...] creio que se um homem quisesse viver plenamente, completamente, quisesse dar uma forma a cada sentimento, uma expressão a cada pensamento, uma realidade a cada sonho – creio que o mundo experimentaria tal impulso de alegria nova que nos esqueceríamos de todos os males medievais para voltarmos ao ideal grego (WILDE, 1993, p. 29).

[t]em-se dito que a beleza é apenas superficial que o Pensamento. Para mim, a Beleza é as maravilhas das maravilhas. Só os sujeitos acanhados não julgam pela aparência. O verdadeiro mistério do mundo é o visível, nunca o invisível... Sim, Mr. Gray, os Deuses lhe foram favoráveis. [...] O seu rosto há de empalidecer, as suas faces hão de escavar-se e os seus olhares hão de fanar-se. Sofrerá horrivelmente... Ah! Aproveite a sua mocidade enquanto possui!... Não esbanje o ouro dos seus dias, ouvindo os tolos procurando sustar a inevitável decadência, e evite o ignorante, o comum, o vulgar... É a aspiração doentia, o falso ideal da nossa idade. Viva! Viva a maravilhosa vida de que dispõe! Não queira perder nada! Busque sempre novas sensações! Não receie... Um novo Hedonismo, eis o que pede este século (WILDE, 1993, p. 33).

Nesses excertos, também podemos perceber o modo como *Lord Henry* inicia seu experimento, a sua tentativa de tornar o jovem em um verdadeiro *dândi*, alguém que viva intensamente todas as experiências prazerosas possíveis, ele sente-se desafiado pela inocência que Dorian possui e, por isso, deseja transformá-lo. Henry valoriza muito a beleza, e uma das formas que o autor utiliza para demonstrar isso é a grafia da palavra “Beleza” com a inicial maiúscula, enfatizando a importância que essa tem para essa personagem.

O tema “beleza” é muito utilizado pelos decadentistas, para eles a beleza está no grotesco, no mórbido, nos pecados, naquilo que a maioria da sociedade considera horrível. No romance de Wilde ela está como uma forma de contrapartida das pressões sociais e das banalidades que existem no mundo. O autor a utiliza como uma forma de crítica a sociedade vitoriana que considerava a beleza do sujeito (entendida de maneira diferente da estabelecida pelos decadentistas) mais importante do que a sua essência. Segundo Camile Paglia, “Wilde foi um dos últimos teóricos antes do modernismo a insistir na inseparabilidade de arte e beleza” (1992, p. 473). Por isso, em seu romance há a relação entre beleza e pintura. E, é devido a isso, que sua personagem Dorian Gray se preocupa tanto com o

seu corpo, com a sua aparência.

Novamente podemos ver esse ideal nas falas de *Lord Henry*. Para ele, a beleza é efêmera e a inteligência é prejudicial, pois “[...] a beleza é uma das formas do gênio, a mais alta mesmo, pois não precisa ser explicada” (WILDE, 1993, p. 32). Aos poucos Dorian desperta para o que a vida pode estar reservando para si, como quando o narrador nos fala que: “[...] haviam-lhe tocado alguma corda secreta, antes adormecida, mas que ele sentia agora palpitar e vibrar” (WILDE, 1993, p. 30) e

Dorian desperta ainda mais quando ouve *Lord Henry* lhe dizer: “[s]erão poucos os anos que poderá viver, realmente, perfeitamente, plenamente; sua beleza se esvairá com a mocidade e imediatamente lhe será fácil reconhecer que não mais poderá contar com triunfos, senão viver dessas migalhas de triunfos, que a memória do passado tornará mais amargas que as derrotas (WILDE, 1993, p. 33).

Após essa conversa, Dorian sente que envelhecerá e perderá todo o prestígio que sua beleza lhe proporciona, esse sentimento fica ainda mais forte quando vê o retrato finalizado, é como se só nesse momento percebesse quem ele é, e passasse a olhar para si mesmo. A partir desse contato com o retrato, Dorian valoriza ainda mais a estética o e “graça” com que nasceu, e pensa que faria qualquer coisa para manter-se sempre jovem e belo, como podemos perceber em sua fala enquanto olha para o seu retrato pela primeira vez:

[q]eu coisa profundamente triste, murmurava Dorian, os olhos fixo no retrato. Sim, profundamente triste!... Eu ficarei velho, aniquilado, hediondo!...Esta pintura continuará sempre fresca. Nunca será vista mais velha do que hoje, neste dia de junho... Ah! Se fosse possível mudar os destinos; se fosse eu quem devesse conservar-me novo e se essa pintura pudesse envelhecer! Por isto eu daria tudo!... nada há no mundo que eu não desse... Até minha alma!... (WILDE, 1993, p.37).

Dorian fica extasiado, com uma personalidade e pensamentos totalmente diferentes do que havia mostrado até então, é como se estivesse usando uma máscara e, nesse momento, ela caísse, revelando sua nova face. Podemos dizer que o autor está fazendo uma crítica à humanidade, pois todos utilizamos máscaras para cobrir quem realmente somos. Ele nos faz refletir sobre o fato dos homens viverem fingindo, sem nunca mostrarem sua verdadeira face. Novamente, Wilde critica o fato da sociedade viver pela aparência e não pela essência. Como afirma Fristch (2008, p.35) “Nesse romance ele não retratou apenas o jovem Gray, mas penetrou fundo na alma humana e fotografou seus abismos, suas paixões, seu cinismo, suas hipocrisias, seus sonhos”.

Basil é o primeiro a notar a mudança de Dorian: “[o] pintor observou-o com espanto. Estava tão pouco habituado a ouvir Dorian exprimir-se assim” (WILDE, 1993, p. 37). O medo de envelhecer e a influência de *Lord Henry* fizeram o jovem libertar seus sentimentos mais obscuros e mesquinhos, como podemos perceber nas seguintes falas: “*Lord Henry* Wotton tem toda a razão. A mocidade é a única coisa de valor. Quando perceber que envelheço, hei de matar-me! [...] Tenho ciúmes de tudo aquilo cuja beleza é imperecível. Tenho ciúmes do meu retrato” (WILDE, 1993, p. 37, grifo do autor).

Dorian nem percebe que está encantado, apaixonado por si mesmo. Notamos que talvez o autor esteja aludindo ao mito de Narciso, pois assim como Narciso é seduzido pela sua imagem e sofre

as consequências dessa obsessão, Dorian também fica obcecado pelo seu retrato e, à medida que suas atitudes são mais mesquinhas e egoístas, seu espírito passa por alterações e seu retrato torna-se um monstro. De acordo com Mariani (2008, p. 5)

Narciso, o narcisista não se apaixona por si mesmo: apaixona-se pela própria imagem refletida no lago. Eis, aqui, um outro mascaramento, uma outra distorção de conceitos ou valores promovida pelo distúrbio narcísico: erroneamente, o narcisista é entendido (e se entende) como um indivíduo que possui um amor exacerbado por si mesmo.

Assim, é importante ressaltar que Dorian não se apaixona por si, mas sim pela representação perfeita da sua imagem impressa no quadro, ele é um espectador de si mesmo. E também, percebemos que, enquanto a alma de Dorian sofre as consequências espirituais, o quadro sofre as consequências físicas, é como se o quadro refletisse o que estava acontecendo na alma de Dorian. Essa relação como mito de Narciso também pode estar ligada a influência dos gregos, retomando a ideia de se voltar aos clássicos, como *Lord Henry* desejava, e como os decadentistas também entendiam como um bom caminho.

Ainda relacionado com o mito de Narciso, está à primeira paixão de Dorian, o seu amor pela atriz de teatro Sibyl Vane. Essa personagem pode estar relacionada com Eco, ninfa que se apaixona por Narciso e, devido ao fato de não ter seu amor correspondido acaba morrendo. Assim como Eco morre em decorrência a esse amor, Sibyl Vane também tem sua vida ceifada ao ser rejeitada por Dorian. Quando Dorian fica sabendo da morte de Vane, sente um indício de remorso, mas ao mesmo tempo percebemos que ele sente prazer em saber sobre seu poder sobre ela. Nesse momento de conflito interior, Dorian percebe o seu retrato diferente, que há traços de maldade no rosto de “Dorian pintado”, retratando as atitudes do jovem em relação à atriz, como vemos no excerto: “[...] a face lhe pareceu um pouco mudada... A expressão revelava-se diferente. Dir-se-ia que ali havia como um toque de crueldade na boca... Era verdadeiramente estranho!...” (WILDE, 1993, p. 100).

No início, Dorian fica assustado ao ver seu retrato alterado daquela forma e sem entender o que está acontecendo. Somente depois de algum tempo lembra-se das palavras proferidas no ateliê de Basil, quando viu seu quadro pela primeira vez, e como desejou permanecer jovem enquanto o retrato envelhecesse:

[s]im, ele bem recordava. Havia enunciado o louco desejo de conserva-se jovem, enquanto envelhecesse esse quadro... Ah! se sua beleza não devesse fenecer e fosse permitido ao retrato, pintado nessa tela, carregar o peso de suas paixões, de seus pecados! (WILDE, 1993, p. 100).

A partir dessa lembrança, o protagonista reflete se isso realmente era possível “[...] Seu voto, por Deus! não podia ser entendido. São impossíveis tais coisas! Era inconcebível! Era até monstruoso pensá-las!... E, entretanto, o retrato ali estava, diante, mostrando na boca um arrepanho de crueldade!” (WILDE, 1993, p. 101). Era como se seu pedido tivesse sido atendido. Destarte, também podemos aproximar a obra de Wilde com a história de *Fausto*, de Goethe, onde o personagem faz um pacto com

o demônio, vendendo sua alma por meio da assinatura de um contrato. O que diferencia a obra de Wilde da de Fausto é a falta de clareza, a não explicitação se Dorian fez um pacto ou assinou algum documento com o Diabo.

A alteração na face do retrato fez com que Dorian pensasse sobre sua atitude com Vane. Contudo ele encontra uma forma de convencer-se não fez nada de errado, que a culpa era da moça. Porém, para sentir-se melhor em relação ao término do relacionamento, Dorian escreve uma carta a ela, falando que cometeu um erro e que iriam se casar, livrando-se, dessa forma, do peso na consciência. Entretanto, o quadro permanece com a feição cruel, e o protagonista percebe que ficarão gravadas no retrato todas as marcas dos seus atos. Então, como não havia como desfazer o que foi feito, e as marcas já estavam no quadro, Dorian define que esse seria o seu segredo: “[m]as o retrato?... Que dizer daquilo? Ele possuía o segredo de sua vida, revelava-lhe a história; havia-lhe ensinado a amar sua própria beleza. Ensinar-lhe-ia odiar a própria alma? Deveria contemplá-lo ainda?” (WILDE, 1993, p. 101). A partir disso, o protagonista resolve esconder o quadro em um quarto, mantendo a sua face mais cruel longe dos olhos dos outros, revelando apenas aquela que agrada a sociedade. Deste dia em diante, “[o] menino bonito jamais se emociona muito com as tragédias que causa a seus admiradores, já que dificilmente tem consciência de qualquer coisa fora de si mesmo” (PAGLIA, 1992, p. 481).

Diante disso, compreendemos a relação entre literatura e pintura estabelecida por Wilde, pois, nesse romance, a pintura revela ou exterioriza o que o homem esconde, ela é uma das faces de Dorian. Por meio dela percebemos a decadência, a idade, a corrupção e a moral que levam a personagem a destruição. Portanto, a pintura, nessa obra, pode tanto representar a aparência (a imagem de Dorian) como a realidade (a verdadeira face dele). De acordo com Camile Paglia (1992, p. 470, grifos da autora) “*The Picture of Dorian Gray* (1890-91) é o mais completo estudo do princípio erótico decadentista: a transformação d pessoa em *object d’art*. Wilde mostra a estranha simbiose entre um menino bonito e uma pintura”.

Podemos dizer que a obra de Wilde tem relação como os estudiosos da antiguidade clássica viam a relação entre pintura e literatura. De acordo com o texto *Ut pictura poesis as origens críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na antiguidade clássica* (2010), de Sânderson Reginaldo de Mello, a pintura estava se libertando do domínio da literatura e quadros estavam deixando de representar o que os textos literários traziam. É o que acontece na obra de Wilde, pois é o romance que trata de uma obra de arte e não ao contrário. O único ponto de pode ter proximidade com o que os clássicos observavam é que as pinturas possuíam uma sequencialidade de ações e, na obra de arte de Wilde (ou de Basil) há ação no quadro à medida que nos é narrado as modificações do retrato a partir das ações de Dorian Gray.

O romance de Wilde também retrata um indivíduo que está em confronto consigo mesmo, com a sua imagem exposta em uma obra de arte. Dorian não consegue determinar sua identidade, pois é facilmente influenciado por Henry, pelo que está acontecendo em seu retrato e pela opinião da sociedade. Wilde questiona e critica a sociedade fria e interesseira, que se preocupava somente com a aparência e com o *status*. Por isso, *O retrato de Doria Gray* (1993) tornou-se o livro símbolo da juventude decadente, visto que Dorian rompe com a moralidade imposta pela burguesia, ao frequentar

prostíbulos e promover festas regadas a bebidas e prazeres carnavais. O que se percebe é que, talvez, o autor quisesse mostrar esse contraste entre o pregado pela sociedade como moral e o modo como ela realmente agia. Um exemplo disso é o puritanismo que todos deviam seguir, ao mesmo tempo que acontecia a prostituição de forma explícita. Como afirma Gonçalves (2011, p. 32) “Wilde desafiava a sociedade vitoriana, repleta de convenções moralistas e sociais geralmente relacionadas a preceitos religiosos”.

Ao trabalhar com esse contraste, percebemos como o livro foi influenciado pela estética decadentista. Tal ideia se confirma pois o “decadentismo, corrente literária do final do século XIX, é marcado pelo jogo extremado entre luxo e deterioração, educação e satanismo, luz e sombra, enlevo e desencanto, e, por extensão, superego e id; marcada, enfim, pelas noções maniqueístas de Bem e de Mal” (MARIANI, 2008, p. 2).

Desse modo, na obra de Wilde a literatura e a obra de arte se mesclam e podem, talvez, fazer com que o leitor pense sobre aquilo que é tipo e pregado como moral. O autor passeia nos mais íntimos e obscuros sentimentos humanos, revela o que as pessoas são capazes de fazer para não revelar a sua face mais horrenda, como no caso de Dorian, o seu retrato. Segundo Mariani (2008, p. 2, grifos do autor)

A raiz da questão é única, e pode ser tomada, neste primeiro momento, como a supervalorização da imagem em detrimento do *self*. Assim como o indivíduo narcisista investe a maior parte da sua energia na composição e manutenção de uma imagem, “desconsiderando” as demandas mais profundas do seu corpo e da sua essência, da mesma forma a sociedade (ou a cultura) constrói-se na base do desrespeito ao próprio ser humano e ao meio ambiente.

Além de haver uma crítica à sociedade e preocupação com a estética, por meio do entrelaçamento entre literatura e pintura, percebemos que, nesse romance, Wilde faz inúmeras referências ao modo como o pintor produz suas telas, o seu envolvimento com o trabalho e com a arte. Destarte, há a valorização tanto da arte quanto da literatura. Como vemos através do narrador: “[o] pintor olhava a graciosa e encantadora figura tão finamente reproduzida pela sua arte e um demorado sorriso de prazer passava-lhe pela face” (WILDE, 1993, p. 13). Basil estava totalmente envolvido pelo seu quadro e também pelo seu modelo e, devido a esse sentimento de fascinação pelo jovem e pela arte, seu quadro era como uma extensão de si, como exemplo temos nos seguintes excertos: “[a] essa tela comuniquei muito de mim próprio” (WILDE, 1993, p. 14) e:

[...] todo retrato pintado compreensivelmente é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é puramente o acidente, a ocasião. Não é ele o revelado pelo pintor; é antes o pintor quem se revela na tela colorida. A razão que me impede de exhibir esse quadro consiste no terror de, por meio dele, patentear o segredo de minh'alma! (WILDE, 1993, p. 17).

“O artista Basil Hallward é “dominado” por Dorian Gray. Mas o próprio Dorian será dominado por seu hipnotizante reflexo, a obra de arte que registra a submissão imaginativa de Basil” (PAGLIA, 1992, p. 470-471, grifo da autora). Através desses trechos do romance, é possível dizer que Wilde

traz à tona a visão do artista sobre sua arte, e não somente o ponto de vista dos críticos de arte ou dos literatos em relação aos quadros. Além de abordar o modo como o artista entende a sua obra e exprime-se através dela. Como é possível perceber ao lermos a visão de *Lord Henry* sobre a Academia e o modo como a maioria das pessoas viam/vêem os artistas:

[i]sso é a tua melhor obra, Basil; a melhor coisa que até hoje fizeste [...] É preciso enviá-la, no ano próximo, à exposição de Grosvenor. A Academia é muito grande e muito vulgar. Cada vez que lá vou, o excesso de espectadores não me permite ver os quadros, o que é espantoso; ou melhor, o excesso de quadros não me deixa ver os espectadores, o que é horrível! (WILDE, 1993, p. 14).

Nessa colocação de Henry, podemos dizer que o autor está referindo-se à burguesia e criticando-a, pois vão às exposições de arte e adquirem quadros simplesmente para manter *status* e para ostentar as sua posição na sociedade. Todavia, nessa classe, na verdade, são poucas as pessoas que sabem apreciar a verdadeira arte., que a maioria dessas não são estetas, e o verdadeiro esteta é sempre um amante da beleza narcisista” (PAGLIA, 1992, p. 481). Também critica a super produção de quadros, que na maioria das vezes, ele são feitos para o mercado de consumo ou estão presos as ordens e normas da academia, deixando de lado a essência. Na fala de Basil, vemos como o artista se sente ou é visto pela sociedade:

[b]em sabes que nós outros, pobres artistas, temos que aparecer na sociedade, uma vez por outra, exclusivamente para provar que não somos selvagens. Com uma casaca e uma gravata branca, todo mundo, até um agente de câmbio, pode conseguir a reputação de um ser civilizado (WILDE, 1993, p. 17-18).

Não é somente a crítica ao modo como a sociedade vê e os artistas, mas também a crítica a respeito do modo como a sociedade valoriza as aparências. Para nós, essa obra faz uma profunda reflexão sobre valor da arte, da produção artística e dos sentimentos do pintor, da beleza, do narcisismo, da busca pela eterna juventude e, finalmente, sobre a manutenção das aparências a todo e qualquer custo.

Oscar Wilde, em uma das suas cartas aos críticos da época, fala que:

[a] verdadeira moral da narrativa é que todo excesso bem como toda a renúncia atrai o castigo, e esta mora está oculta com tanta arte, tão voluntariamente, que não enuncia sua lei como um princípio geral, mas se realiza unicamente em existências individuais, convertendo-se assim em simples elemento dramático, numa obra de arte e não no objeto da própria arte (WILDE, 1995, p. 1323).

Isso é possível devido ao modo como Oscar Wilde utiliza a personagem Dorian Gray. Esse jovem narcisista, amante das artes e que busca a entrega total aos prazeres humanos e sente o desejo de transformar sua vida em arte. Ele vive as mais diversas experiências de vida como experiência estética e, quando se sente culpado, procura fugir desse sentimento, esconder-se no retrato. Porém, por mais que Dorian tente se esconder, sua consciência está sempre presente, fazendo-o lembrar de todas as suas atitudes. É no quadro que Dorian vê as marcas das suas atitudes, “uma imagem que se enfeia e

degenera em compasso perfeito com a consecução dos atos sombrios por ele praticados” (MARIANI, 2008, p. 3). O retrato é a segunda face de Dorian, ou também pode ser a sua alma, a sua essência. Está estampado no quadro tudo aquilo que a sociedade condena e, por isso, ele o esconde. É a história de corrupção moral por meio de esteticismo. Nesse romance é desafiada a ideia que a sociedade da época tem sobre as relações humanas, definindo o caráter de uma pessoa a partir do seu exterior, de colocar a estética acima da ética.

Dorian Gray é uma obra de arte, e “[...] a pessoa como obra de arte está fora da lei. Dorian faz do arruinamento dos outros uma carreira” (PAGLIA, 1992, p. 472). Para o protagonista, ver o outro submisso e apaixonado por ele é muitíssimo prazeroso, a sua beleza é tanta, que exerce um enorme poder sobre as outras pessoas, neutralizando a moral de todos, e o mais atraído é o pintor Basil. Desde a primeira vez que Basil viu Dorian é como se o jovem dominasse o pintor, de tal modo que ele não consegue se libertar, e, entre eles ocorre o desejo sexual, mas “[n]ão se trata de desejo sexual comum. O idealismo grego é uma glorificação do olho, não uma satisfação dos sentidos” (PAGLIA, 1992, p. 476). É nesse momento de êxtase que Basil consegue “captar a personalidade” do jovem e retratar num quadro. Contudo, esse “amor” de Basil por sua obra, por Dorian, o leva à morte (Dorian esfaqueia e esquarteja Basil quando esse vê no que se transformou o retrato).

No decorrer do enredo Dorian Gray é também transformado em um artista, pois é ele quem constrói o seu retrato, como afirma Camile Paglia: “Dorian assumiu o papel de Basil como seu próprio retratista, trabalhando no quadro por telecinese” (1992, p. 485). Além disso, Lord Henry também participa dessa pintura de Dorian Gray, pois é através das suas ideias que o jovem foi se transformando.

Conforme vemos o processo de “pintura” do retrato pelas mãos de Basil, o processo influência ou de “pintura” de Lord Henry na personalidade de Dorian e a própria “pintura” de Dorian em si mesmo, se transformando, percebemos como eles sentem prazer em constituir a “sua arte”. Essa ideia fica mais evidente quando Wilde escreve em uma das cartas em resposta ao jornal que o criticava:

[o] prazer que se experimenta criando uma obra de arte é um prazer puramente pessoal e, pensando nesse prazer, cria-se.
O artista trabalha com os olhos fixos no seu objetivo. Nenhuma outra coisa lhe interessa. O que possam dizer nem sequer lhe passa pela imaginação. Está fascinado pelo que tem entre as mãos (WILDE, 1995, p. 1327).

A questão da relação entre pintura e literatura que permeia o romance de Wilde pode ser aproximada ao texto *Ut Picture poesis: uma questão de limites* (1989), de Aguinaldo J. Gonçalves, quando esse menciona que a pintura e a literatura, em algum momento, aproximam-se mantendo as diferenças e particularidades de cada uma. Wilde fez um romance sobre uma pintura e mantém a característica de cada expressão artística, buscando manter o belo de cada uma.

O retrato de Dorian Gray (1993) traz à tona um dos maiores medos da humanidade: o medo de envelhecer fisicamente e na alma. Além disso, questiona a beleza, a juventude, os valores morais da sociedade da época. E, talvez, seja por isso que houve tanta polêmica em torno dessa obra, pois confrontou as pessoas com tal temática, promovendo oportunidade da população ver o que estava acontecendo ao seu redor. Oscar Wilde construiu um romance que prende o leitor, porquanto trata

sobre os desejos e atitudes mais sombrias do ser humano e, boa parte das pessoas gosta de ler e de saber sobre essas atitudes. Segundo Tenório (2013, p. 177, grifo da autora)

[o] que torna o protagonista de *O retrato de Dorian Gray* atraente é nos identificarmos com ele, é percebermos que não é possível “excluir” de si, separar de si a parte obscura de nós mesmos, porque essa parte nos equilibra, nos põe em movimento.

Talvez seja por isso, que o romance atraiu tantos leitores, pois inúmeras pessoas sente-se atraídos por questões que envolvem a nossa luta interior, entre o nosso lado “bom” e nosso lado “mau”. Como o próprio autor diz em uma das suas cartas: “[c]ada qual vê seu próprio pecado em *Dorian Gray*” (WILDE, 1995, p. 1326). Além disso, houve aqueles que leram movidos pela curiosidade em saber como é viver uma vida regada a experimentações e prazeres, a “vida proibida” pela moral e bons costumes da época. Podemos dizer, que essa pode ter isso um dos motivos pelos qual é provocada a reflexão nos leitores, levando-os a pensar sobre o modo como estavam vivendo. Ademais, Wilde diz que escolheu essa atmosfera para que sua narrativa tivesse sentido e que o papel do artista é criar situações e ambientes, como verificamos em uma resposta aos críticos do seu livro na época da publicação:

Era necessário, [...] para o desenvolvimento dramático de minha narrativa, que *Doria Gray* estivesse rodeado de uma atmosfera de corrupção moral. Sem isto, a narrativa não teria sentido algum, nem a intriga nenhum desenlace. Manter essa atmosfera do vago, do indeterminado, do maravilhoso, eis aqui a finalidade do artista que escreveu a narrativa (WILDE, 1995, p. 1326).

Apesar dos inúmeros críticos da época terem condenado a obra de Wilde, ela sem dúvidas um grande romance. Nela vemos a literatura e a pintura em um mesmo patamar e não uma submetida à outra. Além disso, vemos o espírito de alguns escritores da época e a sua relação com as diversas artes. Esse romance nos faz pensar sobre o modo como somos conduzidos pelas normas, morais e padrões estéticos impostos pela sociedade, tanto para a vida das pessoas como para a produção de arte, e quais as consequências quando se foge a essas normas ou quando se busca ser aceito pela sociedade a todo o custo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O escritor Oscar Wilde fez um romance que aproximou a literatura e a pintura de tal forma que fica difícil estabelecer um limite entre as duas artes. Sua obra permite ao leitor admirar uma obra de arte e a sua produção através de um texto literário.

Aliado a isso, o autor também nos revela um personagem capaz de qualquer coisa em busca da eterna juventude e dos prazeres mais variados. Tudo isso, sobre influência dos seus desejos mais íntimos, dos pensamentos e conversas com *Lord Henry*, do seu retrato e do que a sociedade impunha como correto e digno de ser seguido. A partir disso, é possível atentar para o modo como a sociedade controla a maneira de viver dos indivíduos, como algumas pessoas fazem qualquer coisa para serem

aceitas por aqueles que ditam as regras.

É possível compreender como a obsessão com o belo superficial, com a estética, e com o prazer pode causar no sujeito e, conseqüentemente, na sociedade. Além disso, podemos pensar sobre as pessoas que consideravam a beleza exterior importante e, que isso estava em desacordo com o puritanismo e a moral pregada por esses mesmos indivíduos.

Dessa forma, podemos dizer que este romance é uma crítica à sociedade vitoriana do século XVIII. Oscar Wilde faz essa crítica através de uma série de metáforas sobre a decadência da moral e do espírito dessa sociedade. Uma sociedade que se mostra sorridente, feliz, pura, bela, mas que na realidade é suja e podre por dentro, que não vive realmente ou faz aquilo que prega.

REFERÊNCIAS

FRITSCH, Ana J. *A ironia: processos discursivos e visão de mundo em O retrato de Dorian Gray*. 2008. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2008. Disponível em: < http://www.unisc.br/portal/images/stories/mestrado/letras/dissertacoes/2006/ana_julia_fritsch.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2014.

GONÇALVES, A. J. Ut Pictura Poesis: uma questão de limites. *Revista USP*, São Paulo, n 3, nov. 1989, p. 177-184. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25493>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

GONÇALVES, Karen A. *Do livro as telas: traduções intersemióticas de Dorian Gray*. 2011. 77 f. Monografia (Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: < <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/37573/000820155.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

MARIANI, Sérgio L. S. Dorian Gray: um retrato do narcisismo sob a ótica de Alexander Lowen. In: Encontro Paranaense, Congresso Brasileiro, Convenção Brasil/Latino-América, XIII, VIII, II, 2008. *Anais*. Curitiba: Centro Reichiano, 2008. CD-ROM. [ISBN – 978-85-87691-13-2]. Disponível em: <www.centroreichiano.com.br>. Acesso em: 19 nov. 2014.

MELLO, S. J. Ut Pictura Poesis e as Origens Críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na antiguidade clássica. *Miscelânea*, Assis, vol.7, jan/jun 2010, p. 215-241. Disponível em: < <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v7/sanderson.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

PAGLIA, Camile. O menino bonito como destruidor: The Picture of Dorian Gray. In: *Personas sexuais: arte e decadência de Nerfete a Emily Dickinson*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 470-486.

TENÓRIO, Patrícia. O Retrato de Dorian Gray: a luta entre o Bem e o Mal no romance de Oscar Wilde e na pintura de Ivan Le Lorraine Albright. *Intersemiose*, Pernambuco, n. 3, jan/jul 2013, p. 170-180. Disponível em: < <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2013/07/13.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

WILDE, Oscar. Páginas de autocrítica: Dorian Gray. In: Mendes, Oscar (org. e trad.) *Obra completa, Oscar Wilde*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 1315-1330.

_____. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

Juliana Prestes de Oliveira

Licenciada em letras Português-inglês, pela UTFPR e Mestra em Letras Literatura, pelo PPGLetras, UFSM/RS. Atualmente é doutoranda em Letras Literatura, bolsista CAPES/DS, e acadêmica do Curso EaD de Especialização em TICs aplicadas à educação, ambos pela UFSM. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Literatura e Memória e Literatura, cultura e interdisciplinaridade. E-mail: jprestesdeoliveira@gmail.com

Amanda L. Jacobsen de Oliveira

Doutoranda e Mestra em Letras Literatura, na linha de pesquisa Literatura, cultura e interdisciplinaridade, pelo PPGLetras, UFSM/RS, como bolsista CAPES/DS. Licenciada em Letras Português-Ingês (UTFPR). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, literaturas de língua inglesa, literatura contemporânea, literatura, cultura e interdisciplinaridade. E-mail: amandajacobsen.o@gmail.com

Anselmo Peres Alós

Possui graduação e Doutorado em Letras, pela UFRGS, e Pós-Doutorado, pela UFPE. É professor Adjunto na UFSM/RS. Foi Professor-Visitante na UNILA, Professor-Leitor junto ao Instituto Superior de Ciência e Tecnologia de Moçambique e Professor-Colaborador do Centro Cultural Brasil-Moçambique e do Instituto Superior de Comunicação e Imagem de Moçambique. Tem experiência na área de Letras, com ênfase nos seguintes temas: Literatura Comparada e Teoria Literária. E-mail: anselmoperosalos@gmail.com

Enviado em 30/03/2018.

Aceito em 30/04/2019.

AUTODERTERMINAÇÃO E DESTINO: APROXIMAÇÕES ENTRE ÉDIPO REI, DE SÓFOCLES, E O NATIMORTO: UM MUSICAL SILENCIOSO, DE LOURENÇO MUTARELLI

SELF-DETERMINATION AND DESTINY: CORRESPONDENCES BETWEEN OEDIPUS THE KING, BY SOPHOCLES, AND O NATIMORTO: UM MUSICAL SILENCIOSO, BY LOURENÇO MUTARELLI

**Manuela Souza Machado
Vera Lucia Lenz Vianna
UFSM**

Resumo: O conjunto de acontecimentos que definem a trajetória de vida do homem tradicionalmente concebe-se como predeterminações do destino, de ordem da vontade divina, frente aos quais podem ser assumidas duas posições essenciais: a completa aceitação do porvir ou a tentativa de superação do fato dado, fazendo com que o indivíduo confronte a si mesmo. Um dos recursos ao qual o homem recorreu em busca de lidar com essa dualidade é a consulta a oráculos. No livro *O Natimorto: Um musical Silencioso*, Lourenço Mutarelli recupera esse paradigma existencial, já presente no mito de Édipo, imortalizado por Sófocles na tragédia Édipo Rei, atualizando-o para o contexto da alta modernidade. O personagem principal busca a autodeterminação ao mesmo tempo em que lê a sorte em maços de cigarros e intenta o isolamento do mundo, enclausurando-se em um quarto de hotel. Assim, este trabalho propõe uma leitura da obra em questão, em cotejo com trechos de Édipo Rei, traçando paralelos que permitam explorar as implicações para o eu que o confronto com o destino acarreta.

Palavras-chave: Destino. Autodeterminação. Mito. Alta Modernidade.

Abstract: *The set of events that define the path of a man's life is traditionally conceived as destiny's predestinations based on divine will, against which two essential positions can be taken: the complete acceptance of what is to come or the attempt of overcoming the given facts, forcing the person to face her own self. Among the ways man has turned to in order to deal with this duality is the consultation of oracles. In the book *O Natimorto: Um musical Silencioso*, Lourenço Mutarelli reclaims this existential paradigm, already featured in the myth of Oedipus, eternalized by Sophocles in the tragedy *Oedipus The King*, amending it to the context of the high modernity. The main character searches for self-determination while reading his luck on packs of cigarettes and attempts to isolate himself from the world by confining himself in a hotel room. Therefore, this paper proposes a reading of the book in question, in comparison with excerpts from *Oedipus The King*, drawing parallels that allow exploring the implications for the self that the confrontation with destiny entails.*

Keywords: *Destiny. Self-determination. Myth. High Modernity.*

INTRODUÇÃO

Das questões filosófico-existenciais com as quais o homem se depara no decorrer de sua vida, o problema do controle sobre o destino emerge como paradoxo elementar. Determinando a forma como a própria vida será encarada, a discussão sobre os limites de atuação do destino se faz presente desde a antiguidade com a figuração dos mitos que, entendidos como esquemas de representação das potencialidades da psique humana, já tematizavam a influência do destino nas ações dos homens. É o que se percebe em histórias como a tragédia de Édipo eternizada por Sófocles, por exemplo, na qual o personagem carrega consigo a sina de ser o assassino do pai e desposar a mãe, fato que não é superado nem com seu afastamento, logo do nascimento, do seio familiar (VIEIRA, 2012, p. 104, v. 1347-1365). Diz-se que este se estabelece como um paradoxo elementar, pois que se pode depreender sob duas perspectivas mutuamente exclusivas: a primeira que pressupõe o fracasso completo do livre-arbítrio do homem perante a hegemonia do destino, assim ligada com o poder divino; e a segunda que defende a capacidade transgressora do homem em relação ao fato predeterminado.

Das muitas formas que se buscou, no decorrer dos séculos, para falsear ou simplesmente antecipar o destino, decorrentes da inconformidade humana frente ao incompreensível, a consulta a fontes oraculares, tais como o baralho de tarô, constitui-se como uma experiência quase catártica de instantes de onisciência, de elevação ao divino, que suprem momentaneamente essa limitação humana, levando então a uma das duas tomadas de posição possíveis.

Atualizando o paradigma do tarô em um elemento já banal da contemporaneidade, Lourenço Mutarelli no livro *O Natimorto: Um musical silencioso* (2009), utiliza-se de imagens de campanhas publicitárias contra o tabagismo, contidas nos próprios maços de cigarros, como alegorias dos arquétipos do tarô, os quais o personagem central do romance toma como prenúncio sobre seus dias. A princípio em uma atitude fatalista de recepção passiva dos presságios, o anti-herói de Mutarelli ao mesmo tempo busca, ainda que inconscientemente, uma forma de proteção contra tais destinos, limitando-se à habitação de um quarto de hotel e mantendo interação direta com apenas uma pessoa, a qual ele escolhe para depositar toda sua atenção e devoção. Desse isolamento a que o personagem se submete, depreende-se uma tentativa não só de fugir ao seu destino, como também de escapar da própria autoconsciência que a descoberta do porvir acarreta.

Assim, pretende-se aqui analisar o papel do destino no contexto da alta modernidade¹ tematizada por Mutarelli, verificando até que ponto a cognoscência deste afeta a funcionalidade social do personagem O Agente.

¹ Anthony Giddens, teórico cujas ideias serão aqui referenciadas, utiliza o termo “modernidade tardia” ou ainda “alta modernidade” em oposição à “pós-modernidade” por entender que: “Em vez de estarmos entrando num período de pós-modernidade, estamos alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes. Além da modernidade, devo argumentar, podemos perceber os contornos de uma ordem nova e diferente, que é ‘pós-moderna’; mas isto é bem diferente do que é atualmente chamado por muitos de ‘pós-modernidade’” (GIDDENS, 1991, p. 9). Não entraremos no âmbito do debate terminológico neste momento por se tratar de uma discussão muito extensa, mas por uma questão de continuidade e coerência textual e teórica, faremos uso dos termos propostos por Giddens.

FATALISMO, FATALIDADE, *FATUM* E A NOÇÃO DE RISCO

No *Dicionário de Filosofia* de Gérard Durozoi e André Roussel encontra-se a entrada “fatalismo, fatalidade, *fatum*”, na qual se leem as seguintes definições:

Opondo-se à liberdade, o fatalismo é uma doutrina de inspiração religiosa, ou uma atitude (por exemplo, no teatro grego, o destino reservado a Édipo) segundo a qual todos os acontecimentos do mundo e em especial os que concernem à vida humana, obedecem a uma necessidade absoluta, são submetidos a um destino irrevogável. [...] A *fatalidade* é o caráter do que é fatal, ou seja, inevitável e submetido ao destino [...] O latim *fatum* designa o destino inexorável, cego e irracional (DUROZOI & ROUSSEL, 1993, p. 185, grifos dos autores).

Revisitando os termos sob a ótica da alta modernidade, Anthony Giddens, no quarto capítulo do livro *Modernidade e Identidade* (2002), intitulado “Destino, risco e segurança”, irá afirmar que as noções de sina e destino não mais possuem um papel manifesto neste contexto, em comparação com a relevância central que tiveram no passado, porém, tampouco se tornaram completamente descartáveis, pois que isso não seria possível. Ele entende que o homem pós-moderno possui o controle de intervir no “universo [aberto] dos eventos futuros” (GIDDENS, 2002, p. 104) a partir daquilo que está posto para ele, isto é, a sua sina, opondo a isso a noção de fatalismo, que seria: “[...] a recusa da modernidade — o repúdio a uma orientação de controle em relação ao futuro em favor de uma atitude que deixa que os eventos venham como vierem” (GIDDENS, 2002, p. 105). Uma posição orientada para o fatalismo é, assim, o mesmo que uma resignação absoluta, motivada pela oposição aos pressupostos da alta modernidade e não diretamente relacionada a uma “sensação de fatalidade dos eventos” (GIDDENS, 2002, p. 107), conforme Durozoi e Roussel já explicavam.

Concernente à fatalidade, por sua vez, Giddens relaciona o que chama de “acontecimentos decisivos” que pressupõem “momentos decisivos”:

Acontecimentos ou circunstâncias decisivos são aqueles que têm consequências particulares para um indivíduo ou grupo. [...] Momentos decisivos são aqueles em que os indivíduos são chamados a tomar decisões que têm consequências particulares para suas ambições ou, em termos mais gerais, para suas vidas no futuro. São de alta consequência para o destino de uma pessoa (GIDDENS, 2002, p. 107).

O autor afirma ainda que os momentos decisivos podem ocorrer tanto em relação a uma coletividade historicamente definida, quanto a um aspecto particular da vida de uma pessoa, e que são justamente neles que tradicionalmente busca-se consultar oráculos e invocações divinas para mensurar os efeitos que determinadas tomadas de atitude podem ocasionar (GIDDENS, 2002, p. 108).

Na trama de *O Natimorto*, o personagem central, O Agente, enfrenta logo no início da história² um acontecimento decisivo, tal qual proposto por Giddens, que será de importância fundamental para o desenrolar dos acontecimentos. Ao encontrar A Voz pela primeira vez, A Esposa assume uma

² *O Natimorto* apresenta uma construção bastante peculiar em termos de forma. Dividido em partes 1 a 4 que, por sua vez, admitem subpartes divididas por números romanos, lembra, a despeito de possuir um narrador em primeira pessoa, a construção de uma peça teatral, conforme aludido na própria sinopse apresentada no livro.

atitude combativa de querer impor que ela cante para eles, para que possa conhecer o talento do qual O Agente, seu esposo, tanto fala. Contudo, quando finalmente consegue o seu intento, toma-se de indignação ainda maior perante o fato de que nenhum som audível pode ser ouvido quando A Voz põe-se a cantar, expulsando o marido de casa, ainda que a saída dele tenha sido em parte voluntariosa, como se acompanha nesta passagem:

A Voz — Por favor, chame um táxi para mim.
O Agente — Não. Eu vou levá-la. Eu vou com você.
A Esposa — Se você for com ela, não volta. Se você cruzar essa porta com ela, nem precisa voltar.

Ajudo com a mala e me dirijo à porta (MUTARELLI, 2009, p. 19).

Retornando à discussão sobre fatalismo e fatalidade, pode-se concluir que o personagem O Agente compila em si tanto o fatalismo como modo de se posicionar perante a vida, quanto a pressuposição da fatalidade dos acontecimentos. Em relação ao primeiro, um dos pontos basilares da história é o fato de que O Agente fuma um maço de cigarros por dia, sendo que as imagens de advertência contra o tabagismo figuradas nas carteiras são entendidas por ele como presságios sobre seus dias. O personagem associa os arcanos do baralho de tarô, que se configura como uma forma de oráculo, com as imagens representadas nos maços, relacionando-as justamente pela noção de “advertência” contra o futuro, contra o destino:

O Agente — Então, como eu ia dizendo, essas imagens que os cigarros trazem e suas advertências... me causam o mesmo estranhamento que os arcanos do tarô. E note que mesmo as imagens do tarô não deixam de ser advertências (MUTARELLI, 2009, p. 10).

Essa atitude se consubstancializa em fatalismo por conta de O Agente acreditar plenamente que seus dias serão aquilo que seu oráculo lhe mostrou, restando a ele apenas aceitar o fato dado, o destino que lhe é imposto:

O Agente — A carta que tiramos não é o que somos.
A Voz — Vamos parar com esse assunto.
O Agente — O que quero dizer não é que somos o Diabo, mas que o nosso dia está sendo regido por essa força.
A Voz — Vou tomar um banho. É melhor você ir.
O Agente — Eu não vou desistir assim tão facilmente.
A Voz — Não foi nada fácil.
O Agente — Vamos ver se amanhã temos mais sorte com nosso regente (MUTARELLI, 2009, p. 58).

Já no que tange a fatalidade, observa-se que após uma única reação negativa a respeito do suposto talento da Voz, o personagem já assume que todas as outras também serão:

O Agente — Sabe, minha mulher não percebeu o grau de elevação e refinada sofisticação que existe em seu canto.
O Agente — E minha mulher, ou, quem sabe, minha ex-mulher é uma pessoa co-

mum.

O Agente — Ou seja, as pessoas comuns, todas elas, não poderão perceber o seu talento.

A Voz — Eu não estou acreditando no que estou ouvindo.

O Agente — Você não percebe?

O Agente — As pessoas vão te agredir também.

O Agente — Elas vão tentar te destruir.

O Agente — Porque elas não terão capacidade para compreender o seu dom.

O Agente — Elas vão te vaiar, como minha esposa fez.

O Agente — Elas vão te atirar tomates e manchar o seu vestido (MUTARELLI, 2009, p. 32).

Ainda sobre os momentos decisivos, Giddens entende que por se definirem como circunstâncias de desestruturação, os momentos decisivos ameaçam o “[...] casulo protetor que defende a segurança ontológica do indivíduo [...]” (2002, p. 108), colocando-o frente a situações potencialmente irreversíveis.

O “casulo protetor” referenciado por Giddens remete não só a uma totalidade de esquemas internos de experiências e expectativas previsíveis que se constroem com base no estabelecimento de hábitos e rotinas, como também pode remontar a um aspecto concreto de preservação do indivíduo em si mesmo: a casa. Representação material do refúgio seguro, a casa, que conforme Gaston Bachelard explica na sua *Poética do Espaço*, pode ser virtualmente o menor dos abrigos, desde que veicule a sensação de proteção, tem seu valor por ser o:

[...] primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘atirado ao mundo’ [...] o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. [...] A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa (BACHELARD, 1978, p. 201).

Assim, quando o horizonte de expectativas do indivíduo é quebrado e sua proteção ameaçada, ele tende a correr para esse ícone físico de representação da segurança, do mesmo modo que busca os conselhos dos oráculos como forma de autopreservação, tanto quanto seja possível, dos riscos a que se encontra exposto.

Experimentando um sentimento de desagregação motivado em última instância pelo embate com A Esposa, O Agente propõe à Voz que eles passem a viver de suas economias no quarto de hotel em que ela se hospedou após saírem de sua casa, para que possam se proteger do mundo “exterior”, forjando uma casa/casulo, conforme a formulação de Bachelard:

O Agente — E, na verdade, não aguento mais o mundo lá fora.

O Agente — Não é só da minha mulher que estou falando.

O Agente — Eu falo de tudo e de todos.

O Agente — Eu não suporto mais ser agredido.

O Agente — Então eu te proponho isso.

A Voz — Isso o quê?

O Agente — Bom, com as economias que eu tenho, nós poderíamos viver aqui neste quarto de hotel por uns cinco ou seis anos.

A Voz — Meu Deus!

O Agente — E veja bem: isso sem nunca precisarmos sair daqui.

O Agente — E ainda existe a chance de que por fim nos esqueçam aqui, aí então viveríamos aqui pelo resto de nossas vidas... protegidos... (MUTARELLI, 2009, p. 32).

A atitude do Agente subjaz a noção de proteção tanto de outrem, como do próprio destino na condição de portador da tragédia humana, ligado assim a uma das interpretações realizadas sobre o termo grego *daímôn*, entendido como “demoníaco”, o qual representaria a forma inesperada pela qual a fatalidade atinge o homem (VIEIRA, 2012, p. 29, apud KIRKWOOD, 1996, p. 284). Semelhante entendimento pode ser visto no mito de Édipo de autoria de Sófocles, por exemplo; mais especificamente em dois versos proferidos pelo Coro ao herói: “o teu demônio é paradigma, Édipo:/ mortais não participam do divino” (VIEIRA, 2012, p. 98, v. 1194-1195).

Amparado assim contra esse *daímôn*, O Agente ainda assim não consegue se libertar da necessidade de conhecer seu futuro, que se desfaz a princípio desse caráter “demoníaco” por estar ele salvaguardado em um ambiente que acredita controlado e controlável:

O Agente — Pediríamos o cigarro pela manhã e saberíamos qual seria a nossa sorte do dia.

O Agente — Se você quisesse, poderíamos dividir o mesmo maço e, assim, teríamos o mesmo destino (MUTARELLI, 2009, p. 33).

Os riscos aos quais o homem se encontra exposto podem ser também, não raro, no contexto da alta modernidade, abraçados em todo seu potencial, visto que se instalou um clima de risco geral que se atualiza constantemente. Daí se sucede que a atitude de: “começar a fumar diante dos riscos conhecidos para a saúde [, por exemplo,] pode demonstrar certa bravata que o indivíduo talvez considere psicologicamente satisfatória” (GIDDENS, 2002, p. 118). É o que se deduz da seguinte conversa entre A Voz e O Agente:

O Agente — E você, ainda por cima, fuma.

A Voz — Há, há, há! E isso é um elogio?

O Agente — É. Hoje em dia, por causa das campanhas, ninguém mais fuma.

A Voz — Mas eu acho que eu devia parar de fumar. Às vezes, eu queria isso.

A voz — Nós que fumamos sabemos o quanto o cigarro faz mal.

O Agente — Mas, pelo menos, nós temos coragem de nos permitir esse prazer.

A Voz — Mas pagaremos caro por isso.

O Agente — Tudo tem um preço (MUTARELLI, 2009, p. 27-28).

O mesmo pode ser visto nas inúmeras passagens em que O Agente cita advertências publicitárias contra o tabagismo como que para reforçar o fato de estar consciente das possíveis consequências do ato de fumar e não se abater por elas, assumindo os riscos de tal atitude em sua totalidade, como pode ser lido em:

Mesmo advertidos de que
'Fumar causa mau hálito,
perda dos dentes
e câncer de boca',
fumamos (MUTARELLI, 2009, p. 26).

Um modo de ser fatalista, nesse sentido, torna-se uma resposta a essa cultura de risco em que se vive.

O DESTINO E A AUTODETERMINAÇÃO

Associado mais uma vez à noção de destino, encontra-se o termo *daímôn*, entendido aqui a partir de uma outra perspectiva diferente daquela apresentada anteriormente. Miguel Spinelli explica que o *daímôn*: “[...] na medida em que está vinculado ao destino humano, é a expressão de um inabordable tomado como explicação primeira de um acontecer” (2009, p. 19). Mas a noção de *daímôn* não se relacionaria a uma força externa predeterminante do destino humano, tal qual se dá na primeira definição. Pelo contrário, ela seria correlata ao conceito de *êthos*, sendo que este corresponderia ao ser em si mesmo e aquela ao se definir frente ao universo aberto dos eventos futuros. Nas palavras de Spinelli:

Nessa vinculação entre *êthos* e *daímôn*, o termo *êthos* insinua justamente o modo humano de *habitar* a si mesmo, e, o *daímôn*, de *destinar* a si mesmo. Na medida, pois, em que o *êthos* insinua a morada, o *daímôn* (tendo em vista o fazer-se humano em decorrência das propensões de sua natureza) designa o seu *destino*, ou seja, a direção (o para onde leva o querer e o agir) que a todo homem cabe zelar e prover (2009, p. 19-20).

O que desestrutura O Agente é justamente esse entendimento da abertura de possibilidades perante o futuro. Propondo à Voz uma vida de isolamento, ele abdica de tomar conhecimento de toda e qualquer notícia do mundo “lá fora”, zelando assim pela segurança do universo que forjou, podendo esse ser entendido como uma projeção do seu próprio *êthos*:

A Voz — Nós poderíamos assinar algumas revistas e jornais... aqui no hotel tem TV a cabo.
A Voz — E, assim, saberíamos o que se passa no mundo lá fora.
O Agente — Eu acho que nem iria querer saber.
O Agente — E talvez, por estarmos protegidos aqui dentro, o mundo acabasse e nós continuaríamos, porque nunca saberíamos disso.
A Voz — Mas e aí? Quem iria nos trazer os cigarros?
O Agente — Talvez nós cuidássemos tanto um do outro que deixaríamos de fumar.
A Voz — Mas então deixaríamos de saber como seriam os nossos dias.
O Agente — Nós já saberíamos como eles seriam (MUTARELLI, 2009, p. 34).

Com essa atitude o personagem busca isolar não só os acontecimentos do mundo “real”, como também a própria ação do destino, pois que enquanto ele ali se encontrasse o destino “demoníaco” não teria como o atingir. É nesse sentido que a continuação da prática de ler as previsões dos maços de cigarros mesmo após se instalar no quarto de hotel configura-se como uma atitude de quase escárnio perante essa noção de destino, assim como um apropriar-se de seu próprio *daímôn*, na concepção de Spinelli, conquanto que isso se dê de forma relativamente fatalista, já que ele nega a possibilidade de continuar a operar em meio ao contexto da alta modernidade do qual está cercado — ainda que sua solução para a situação não o remova exatamente desse, visto que continuaria circundado por um ho-

tel estabelecido em um espaço geográfico, social e temporalmente situado; daí o entendimento dessa conjuntura como mera projeção da morada do ser (seu *êthos*) para o mundo concreto.

Spinelli cita uma passagem de Demócrito para ilustrar a reciprocidade dos conceitos de *êthos* e *daímôn*: “A *psychê* é a morada do divino” (2009, p. 20, grifo do autor, apud DK 68 B 171; cf. Diels & Kranz, 1989). O divino a que o filósofo se remete corresponde à clássica representação do poder exercido pelos deuses sobre o destino da vida humana, sendo assim de orientação exterior para o interior, da qual o mito de Édipo serve como exemplo cabal — “Apolo o fez, amigos, Apolo/ me assina a sina má: pena apenas” (VIEIRA, 2012, p. 103, v. 1329-1330). Conforme explica Trajano Vieira em *Édipo Rei* de Sófocles: “Os deuses exibem seu poder porque assim o desejam” (VIEIRA, 2012, p. 164). Elevado à posição divina, o homem encontraria dentro de sua própria morada (seu *êthos*) a força potencial para determinar, até certo ponto, seu próprio destino (seu *daímôn*). Diz-se que “até certo ponto”, pois, nas palavras de Spinelli, o destino: “[...] não nos é dado por natureza, mas facultado por ela, e que, por ela, nos limita na autodeterminação de nosso *modo* humano (próprio) de ser” (SPINELLI, 2009, p. 28, grifo do autor). Daí que a busca pela autodeterminação leva necessariamente o homem a um caminho de enfrentamento de si por si mesmo, que é o que O Agente experiencia, para citar um exemplo, na seguinte passagem quando se encontra sozinho no quarto de hotel:

Não quero ligar a TV.
Não quero ler os jornais.
O tempo não passa.
Ela não volta.
Estou ansioso.
Eu não gosto de ficar sozinho.
Eu tenho medo de mim (MUTARELLI, 2009, p. 40).

Mesmo que a busca pela autodeterminação nesse caso esteja muito mais orientada por uma vontade de fugir de um estado de risco e de uma posição de incerteza e vulnerabilidade perante o destino, ele inevitavelmente acaba por se encontrar nessa situação de confronto consigo mesmo.

Retomando o poder do destino e, advindo disso, a importância que os oráculos desempenhavam nas mitologias, Spinelli irá afirmar que o problema da impotência humana frente ao destino se resolveria com o alcance de uma autodeterminação anterior à ação, revelando uma associação direta entre autoconhecimento e superação do destino, no sentido oposto a uma posição fatalista perante ele. Assim, em uma análise sobre o mito de Édipo, Spinelli diz que:

Se Édipo, desde o início, tivesse tido consciência de seu destino, se ele tivesse, previamente, exercido a capacidade de se autodeterminar (se a sua consciência forjada depois tivesse se imposto antes da ação), ele teria tido grandes chances de agir de outro modo. Todavia, não se deu assim, mas deste modo: por um lado, foi a ação que o capacitou a ser a si mesmo (se não tivesse feito tudo o que fez, não seria Édipo); por outro, na carência de uma autoconsciência sem a ação, de uma autodeterminação prévia, anterior ao agir, ele então acabou sendo vítima (mais do que de insólito) de imponderáveis da vida (SPINELLI, 2009, p. 26).

Isso posto, um novo paradoxo em relação ao destino revela-se, pois que, conforme Spinelli

aponta: “[...] por mais que nos empenhamos em nos autodeterminar antes da ação, só somos capazes de nos autoidentificar (ser a si mesmo) depois da ação” (2009, p. 28). Logo, sem a ação não temos a consciência ontológica, assim como no isolamento não se encontra a si mesmo (SPINELLI, 2009, p. 28), visto que não se alcança uma autodeterminação sem o agir.

A idealização do Agente subentende um não agir no sentido que ele sustenta uma entrega completa à pasmação rotineira que propõe se instale dentro do quarto de hotel — passar todos os dias contando histórias, cantando e lendo a sorte nos maços de cigarros. Porém, este isolamento configura-se de uma forma particular. Não é um isolamento sozinho, pressupõe a companhia da Voz que, por sua vez, não é um personagem qualquer, mas alguém a quem só O Agente consegue captar a sensibilidade do canto e que, de certa forma, parece quase invisível para o restante das pessoas, já que ela também não se encaixa no universo de expectativas do “mundo real”. Dessa forma, o agir do qual fala Spinelli torna-se justamente o ato de se retirar para a clausura do quarto de hotel e a autodeterminação dar-se-á não apenas em função do Agente por ele mesmo, mas dele em relação à Voz.

O EU E O OUTRO

Em uma terceira interpretação do conceito de *daímôn*, entende-se que esse seria a “expressão do outro” (VIEIRA, 2012, p. 36). A respeito do mito de Édipo, Vieira cita uma passagem de Bernard Knox na qual o autor diz que: “A catástrofe de Édipo é que ele próprio descobre sua identidade” (VIEIRA, 2012, p. 36, apud KNOX, 1957, p. 6). Partindo desse ponto e ampliando o pensamento de Knox, Vieira afirma que a catástrofe se configura como tal justamente por estar subordinada à tomada de consciência do personagem sobre ele próprio e à revelação de que nele estariam contidas dimensões incompreensíveis do seu próprio ser, aquilo que se convencionou atribuir ao divino. Nas palavras de Vieira: “A tragédia de Édipo nasce não só do fato de ele ser outro do que pensava, mas também desse outro ser o que é: outro” (VIEIRA, 2012, p. 36). A consciência ontológica — que a atitude de autodeterminação impulsionada pela vontade de superação do destino acarreta — vem, assim, revestida de proporções ainda maiores. O homem relega a um outro aquilo que ele possui dentro de si mesmo, mas tem medo de acessar, isto é, o controle pelo próprio destino. A identidade do eu corresponde também à identidade do outro, pois que um é a extensão projetada do outro.

Em *O Natimorto*, O Agente diviniza A Voz por conta do dom que só ele pode acessar, referindo-se a ela como “A Voz da Pureza” (MUTARELLI, 2009, p. 11) e colocando-se em uma posição de inferioridade perante ela, conforme se vê na seguinte passagem:

A Voz — Se minha voz é tão... maravilhosa como você diz... não seria egoísta demais você tê-la só para si?
O Agente — Entendo...
A Voz — Eu só estou dizendo isso porque achei divertido devanear nessa sua ideia.
O Agente — O que você quer dizer, em outras palavras, é que eu não teria nada à altura para te oferecer em troca (MUTARELLI, 2009, p. 34-35).

As próprias leituras sobre a sorte de seus dias são sempre em relação a ela, assim como ele chega a associá-la à figura da Sacerdotisa, segunda carta dos arcanos maiores do tarô e que representaria

a sabedoria e o oculto (ARANHA, 2010, p. 122-123):

Espero
que ela volte.
[...]
A Grande Sacerdotisa,
associação.
Ela entra
com a cara fechada. (MUTARELLI, 2009, p. 59-60)

Mais determinante torna-se essa posição por conta de O Agente experimentar um ensaio de alteridade, ainda quando criança, em que se percebe como um monstro, como um *daímôn* na primeira acepção do termo, ao enxergar seu reflexo na água em um fundo de poço — outro lugar fechado que, tal qual o quarto de hotel onde se isola, faz com que ele perceba a si mesmo:

O Agente — Um dos meus tios, que por sinal era padeiro, para nos proteger e nos manter afastados do poço tentava nos assustar, dizendo que ali dentro, ali no fundo, havia um monstro.
O Agente — E nós, como éramos crianças, acreditávamos.
O Agente — Um dia meu primo, que hoje é advogado, por descuido acabou caindo no fundo do poço.
A Voz — Meu Deus! E se machucou muito?
O Agente — Fisicamente, não.
O Agente — Mas, como estava apavorado e levou algum tempo para que o resgatassem, ele ficou muito desesperado.
O Agente — Por sorte e por azar, ainda havia um pouco de água no fundo do poço.
O Agente — Por sorte, isso amorteceu sua queda.
O Agente — Mas, ao mesmo tempo, com a luz que entrava no buraco e incidia na água, ele acabou vendo o seu próprio reflexo.
O Agente — Por fim, quando o içaram, eu corri e perguntei a ele: ‘E então, como é o monstro?’
O Agente — E a resposta foi: ‘Ele é como nós. Todos somos monstros’ (MUTARELLI, 2009, p. 26-27).

Inicialmente atribuindo a história a um primo, negando que nele possa existir tal dimensão, O Agente eventualmente reconhece que o monstro era ele próprio, assumindo com isso o seu eu:

A água
fria no fundo
gelou meu corpo.
Meu pequeno corpo.
E tornou frio
também o que sou.
Quando avistei o monstro
e o reconheci,
de medo
projetei sua imagem
nos outros.
[...]
Procurei fugir
inutilmente

de mim (MUTARELLI, 2009, p. 123-124).

Assim sendo, a figura da Voz assume o papel do outro divino que existiria dentro do homem e que ele mesmo rejeitou. É com ele que o eu vai se confrontar quando em processo de autoidentificação, já que carrega consigo o poder de controle em relação ao destino. A Voz nada mais seria, portanto, do que a projeção daquilo que O Agente não consegue decifrar nele mesmo.

Essa dinâmica de alteridade atinge grau máximo na história quando O Agente começa a demonstrar intenções antropofágicas ao planejar comer A Voz:

Está tudo planejado.
Cuidadosamente planejado.
Ela pesa em torno de sessenta quilos no máximo.
Se eu conseguir comer cinco quilos de carne por dia,
seis vezes cinco, trinta,
em menos de dez dias
não sobrar nada (MUTARELLI, 2009, p. 122).

Intenções essas que culminam no diálogo final da obra:

O Agente — Quanto você pesa?
A Voz — Cinquenta e seis quilos, por quê?
O Agente — Por nada (MUTARELLI, 2009, p. 133).

A antropofagia relaciona-se com um ritual sagrado de aproximação do homem com o divino (LIMA, 2015, p. 49). Logo, a sugestão deixada em aberto do ato de antropofagia ao final do livro revela, em última instância, o desejo de recuperação, por parte do Agente, da parte divina de si que ele teria descoberto.

A NECESSIDADE DE CONTROLE

O homem carrega em si a ânsia pelo controle do destino. Viver à mercê do indeterminado desencadeia um sentimento de ansiedade existencial que, no contexto da alta modernidade, eleva-se a proporções supremas por conta do clima de risco generalizado que se instalou, o qual ameaça diretamente o ponto de referência interna do ser. Conforme aponta Giddens:

A natureza suscetível à crise da modernidade tardia tem assim consequências desestabilizadoras em dois aspectos: ela alimenta um clima geral de incerteza que o indivíduo acha perturbador por mais que trate de removê-lo da linha de frente de suas preocupações; e inevitavelmente expõe todos a uma diversidade de situações de crise de maior ou menor importância, situações essas que podem algumas vezes ameaçar o próprio centro da autoidentidade (GIDDENS, 2002, p. 171).

Contudo, essa necessidade de controle certamente não se limita ao cenário da alta modernidade. A consulta a oráculos é uma prática desde muito exercitada pelo homem. As referências a tais tendências são muito recorrentes nos mitos, por exemplo. Mais uma vez recorrendo à história de Édipo, tem-se a figuração do oráculo em três momentos diferentes, conforme mostra Vieira:

[...] num passado remoto, o de Laio, citado por Jocasta; num passado mais recente, o que prevê o parricídio e o incesto, na consulta de Édipo a Delfos; no presente da ação dramática, o proferido a Creon, através do qual se esclarece o motivo da peste tebana (2012, p. 19).

O homem almeja desde sempre a aproximação máxima ao divino, à onipotência, onisciência e permanência. O oráculo representa a “pré-ciência divina” (VIEIRA, 2012, p. 35) e justamente por isso é tão buscado.

Um segundo aspecto concernente ao oráculo é que ele não vai se apresentar de forma direta e objetiva para aquele que o consultar, mas sim como um enigma ou, de forma menos sentenciosa, como parte de uma verdade, e é justamente nesse aspecto que cumpre com a função de suprir a necessidade de controle do homem. Como construções de ordem ambígua e até paradoxal, as mensagens que os oráculos passam apresentam, conseqüentemente, uma gama relativamente ampla de possibilidades interpretativas, permitindo àquele que o consulte a escolha pelo viés que melhor lhe sirva. Essa escolha, porém, não se limita apenas a um capricho, a um livre uso do arbítrio, mas se forma como reflexo do horizonte de expectativas do homem. Por isso que se constrói “[...] a possibilidade de formulações falsas representarem e substituírem as verdadeiras” (VIEIRA, 2012, p. 35), entendendo-se por verdadeiro o que se obtém após a tomada de consciência de si mesmo. Logo, a busca pela verdade no oráculo diz, em última instância, muito mais sobre a própria pessoa, sobre seu próprio êthos, do que sobre uma entidade externa de onisciência.

O Agente consulta seu oráculo diariamente, pois não consegue admitir a possibilidade de estar vulnerável perante o desconhecido:

A Voz — É muito antinatural essa coisa de querer adivinhar o destino, ele é imprevisível.

O Agente — Se você não tentar interpretá-lo, eu garanto que ele vai te surpreender muito mais (MUTARELLI, 2009, p. 97).

No entanto, seguindo o princípio de proteção do seu êthos e do seu *daímôn*, interpretações que o favoreçam são sempre priorizadas em detrimento de outras, mesmo que essas sejam mais fiéis à provável realidade dos fatos. É o que se vê na reação do Agente à primeira briga que tem com A Voz por conta de sua obsessão por ver o destino nas imagens/cartas:

Ela entra

com a cara fechada.

O Agente — Que bom que você chegou, eu precisava te dizer uma coisa.

A Voz — O quê?

O Agente — Eu errei.

A Voz — Isso é um pedido de desculpas?

O Agente — É mais que isso.

A Voz — Eu também quero me desculpar.

O Agente — Não era o Diabo.

A Voz — Não? Então o que era?

O Agente — O Enamorado.

A Voz — Então você errou feio. O que é o Enamorado? É aquele que está apaixonado?

O Agente — Exatamente.

A Voz — E como você pode confundir um bem com um mal?

O Agente — Eu interpretei a imagem de uma forma muito superficial. Eu não refleti suficientemente, me deixei levar pela primeira impressão (MUTARELLI, 2009, p. 60).

A consulta às imagens dos maços de cigarro como sua fonte oracular baseada nas cartas de tarô é a forma que O Agente encontra para suprir essa necessidade de controle inerente, perante a qual assume uma posição fatalista:

Ninguém
engana
o jogo.
O tarô
é um jogo
que sempre
perdemos.
O jogo
do destino (MUTARELLI, 2009, p. 128).

O Agente tem ciência de estar enganando-se com interpretações falseadas, mas o peso de encarar a si mesmo é tão grande que ele prefere acreditar em uma mentira a enfrentar o outro divino, o monstro, o eu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Noções como a de sina e destino nunca esgotam seu potencial de influência, conforme Giddens já afirmava, pois se relacionam ao processo de autoconhecimento e autoaceitação do homem. Esse processo torna-se cada vez mais complexo a medida que novos contextos sociais vão se construindo pela ação do próprio homem, o que revela o lugar central que ele ocupa na determinação de seu destino. Contudo, entender esse movimento demanda coragem e disposição, pois que aceitar que nem sempre o que se é corresponde ao que se gostaria de ser não é uma tarefa fácil.

O personagem criado por Mutarelli representa esse dilema do homem da alta modernidade. Encerra em si tanto o impulso latente para o desejo de autoconhecimento, quanto à posição confortável de fatalismo e quase vitimização perante o destino. Ambas as posições exigem muita bravura ao serem tomadas e é esse um dos motivos pelos quais o leitor simpatiza com esse anti-herói, por vezes tão humano, e que provoca ao mesmo tempo uma sensação de desconforto brutal, afinal, não deixa de ser uma projeção da coletividade que vive a alta modernidade retratada no ficcional. A aproximação entre a trama de *O Natimorto* e o mito de Édipo mostra como a busca por entender e mesmo dominar o destino é uma constante na vida dos homens, motivo pelo qual ambas as leituras não se esgotam, pois não trazem respostas ao leitor, mas sim perguntas. Perguntas sobre o ser, sobre o outro, e, assim, perguntas que extrapolam o limite da ficção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANHA, R. H. S. *Os Arcanos Maiores do Tarô e a Pintura Simbolista do Séc XIX – uma visão interpretativa da correlação arquetípica*. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284920/1/Aranha_RobertaHeinemanndeSouza_M.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2018.
- BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Sh8bHlea2YIC&pg=PA185&lp-g=PA185&dq=latim+fatum&source=bl&ots=pQGRepQy-6&sig=tdGvTE8V5ucrK32_hpQzbpB-f-zU&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj4_6ai2s7aAhUBDJAKHVpOAPEQ6AEIYTAI#v=one-page&q=latim%20fatum&f=false>. Acesso em: 22 abr. 2018.
- GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GIDDENS, A. *Modernidade e Identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- LIMA, T. R. *Antropofagia e o seu sabor sagrado: ressignificações e contribuições no processo de construção de uma identidade brasileira*. 2015. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões) – Centro de Educação, Universidade da Paraíba, João Pessoa. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/7891/2/arquivototal.pdf>>. Acesso em: 26 abr. 2018.
- MUTARELLI, L. *O Natimorto: Um musical silencioso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SPINELLI, Miguel. Sobre as diferenças entre éthos com epsilon e éthos com eta. In: *Trans/Form/Ação*. Marília: UNESP, v. 32, n. 2, p. 9-44, 2009.
- VIEIRA, T. *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Manuela Souza Machado

Possui graduação em Letras – Português/ Inglês e suas Respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Pelotas (2017). Tem experiência na área de ensino de língua inglesa em rede privada e em cursos de extensão abertos à comunidade. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, desenvolvendo projeto vinculado à linha de pesquisa “Literatura, Comparatismo e Crítica Social”. E-mail: manuusouzamachado@gmail.com.

Vera Lucia Lenz Vianna

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Literatura Comparada. Mestre em Literatura Anglo-Americana pela mesma insti-

tuição. Professora da Graduação e Pós-Graduação do Curso de Letras da Universidade Federal de Santa Maria, atuando na linha de pesquisa “Literatura, Comparatismo e Crítica Social”. E-mail: lenzvl@gmail.com.

Enviado em 10/01/2019.

Aceito em 10/03/2019.

CONFIGURAÇÃO GENOLÓGICA: UMA ABORDAGEM DO TEXTO/DISCURSO LITERÁRIO¹

GENRES CONFIGURATION: A APPROACH OF LITERARY TEXT/SPEECH

Hugo Lenes Menezes
IFPI

Resumo: Uma das mais fecundas relações dentro das Letras e da Linguística é a da pessoa humana com a linguagem, que tem a única dimensão de existência no texto/discurso e seus gêneros, uma vez que é por essa via que nos manifestamos diante dos outros e do mundo, sobretudo em nível de linguagem verbal, matéria-prima do ludismo do texto/discurso literário, cuja configuração genológica abordamos no presente artigo, em particular numa de suas formas, nomeadamente o romance-folhetim.

Palavras-chave: Linguagem verbal, configuração genológica, texto/discurso literário, romance-folhetim.

Abstract: *One of the most fruitful relationships within the Letters and Linguistic is of the human person with the language, which has the single dimension of existence in the text/speech and its genres, since it is in this way that we express ourselves in front of others and the world, especially in verbal language level, raw material of ludism of literary speech/text, whose genres configuration we cover in this article, in particular in one of its forms, the serial novel.*

Keywords: *Verbal language, genres configuration, literary text/speech, serial novel.*

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na condição de seres multissemióticos (NORRIS, 2012), entre outras faculdades, dispomos de linguagem, a qual corresponde a uma habilidade que abrange todas as formas de significação/comunicação: da linguagem das abelhas à verbal (nossa modalidade por excelência), passando pela mímica, musical, pictórica, cinética etc. Até porque todo signo está carregado de uma intenção de comunicar.

É ponto pacífico o reconhecimento da linguagem verbal e da comunicação enquanto fundamentos da condição humano-existencial, conforme estudiosos da estirpe do psicólogo e linguista

¹ Este artigo, em que todas as citações se encontram atualizadas segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, se originou, com inúmeros acréscimos, totalmente reformulado, da comunicação oral homônima que proferimos quando do VI Colóquio de Estudos sobre Gêneros e Texto (COGITE) em 2018, na Universidade Federal do Piauí (UFPI).

alemão Karl Bühler (*apud* JAKOBSON, 1973, p. 125), que, dedicando-se ao estudo da *Gestalt*, encara figurativamente o intercâmbio pela palavra como um drama que envolve três caracteres: o primeiro representa o mundo, o segundo, o emissor e o terceiro, o receptor. Para o intelectual russo Lev Vygotsky, em *Pensamento e linguagem* (1987), tal domínio do conhecimento, entendido como fenômeno social e cultural, constitui sistema simbólico basilar na mediação do conhecimento e, portanto, da formação da pessoa humana. Outro pensador alemão, Heidegger, já dizia que “a linguagem é a casa do ser. É nessa morada que habita o homem” (*apud* REALE; ANTISERI, 1991, p. 591). E ao linguista brasileiro Marcos Bagno advém com frequência, segundo ele mesmo, a ideia de que somos intrinsecamente vinculados à linguagem (verbal). Vejamos:

Não existimos fora da linguagem, não conseguimos sequer imaginar o que é não ter linguagem – nosso acesso à realidade é mediado por ela de forma tão absoluta que podemos dizer que para nós a realidade não existe, o que existe é a tradução que dela nos faz a linguagem, implantada em nós de forma tão intrínseca e essencial quanto nossas células e nosso código genético. Ser humano é ser linguagem (BAGNO, 2010, p. 11-12).

Exclusivamente humana, a linguagem verbal configura um caso particular, qual seja, a linguagem articulada: faculdade natural de que dispomos para falar e compreender o idioma por meio de signos vocais, ou sinais produzidos quando oralizamos ou escrevemos uma mensagem. E uma questão pertinente, tanto em Letras quanto em Linguística, é aquela referente à única forma pela qual a linguagem adquire existência: a dimensão do texto/discurso, cuja relevância advém da íntima relação que mantém conosco, uma vez que é mediante o texto/discurso e seus gêneros que nos manifestamos diante do universo externo e dos outros, ou seja, textualizando, significando o real, significamo-nos, embora “por alguma misteriosa razão, os estudos linguísticos durante quase dois milênios desprezaram esse caráter essencialmente textual da linguagem humana” (BAGNO, 2010, p. 12), que devemos estudar tendo em vista a *multimodalidade*, inclusive as mídias digitais, e assim trazer avanços para o ensino e a investigação das práticas discursivas.

2 NOÇÕES DE TEXTO/DISCURSO

Foi na Europa dos anos de 1960, após várias ocorrências intelectuais, como a semiologia de Roland Barthes; as releituras de Karl Marx por Louis Althusser e de Sigmund Freud por Jacques Lacan; a epistemologia histórica de Gaston Bachelard e a semântica materialista de Michel Pêcheux, que surgiram dois importantes ramos da Ciência da Linguagem: um é a Linguística do Texto, o outro, a Análise do Discurso. E, no presente artigo, trabalhamos com a expressão texto/discurso, pois ambos os termos se complementam como objeto de estudo, em substituição à palavra e à frase. Mesmo porque o ser humano não pensa e, por consequência, não fala nem escreve através de vocábulos desconexos ou de um amontoado incoerente de enunciados, mas sim por meio do texto/discurso. Esse último revela o posicionamento do autor de um determinado texto e, como quer Marcuschi (2019, s.n.), “diz respeito à própria materialização do texto em seu aspecto enunciativo e é o texto em seu

funcionamento sócio-histórico”. Conforme teóricos de áreas da Linguística Funcional, a exemplo da Linguística do Texto e da Análise do Discurso, tanto o intercurso verbal, quanto todas as manifestações de linguagem podem ser concebidos como textos/discursos.

Em outros termos, a expressão texto/discurso corresponde *lato sensu* “a qualquer tipo de comunicação realizada através de um sistema de signos” (FÁVERO; KOCH, 1998, p. 25), como uma fotografia, uma melodia, um filme, um sonho, ou um poema; já *stricto sensu* texto/discurso equivale a “qualquer passagem falada ou escrita num todo significativo, independente da extensão” (FÁVERO; KOCH, 1998, p. 25). Assim, verificamos que, desde uma única palavra devidamente contextualizada, como *silêncio*, passando pelas enunciações de uma pessoa, até mesmo “todas as enunciações emitidas em uma determinada língua” (HYELMSLEV, 1985, p. 87), tudo isso interpretamos como texto/discurso.

3 TEXTO/DISCURSO LITERÁRIO

A relação entre linguagem e literatura é uma das mais fecundas no domínio das Letras, o que é um fenômeno natural, porquanto a linguagem verbal é a matéria-prima da arte da palavra, do ludismo literário², como reconhece Eni Orlandi em *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso* (2006), livro no qual apresenta os seguintes textos/discursos: o autoritário, o polêmico e o lúdico. O texto/discurso autoritário é aquele fechado, dogmático, construído com signos monossêmicos, exclusivistas, que impedem uma leitura plural. Manifesto, transparente, persuasivo ao máximo, está voltado à dominação do receptor mediante a palavra. Semelhante texto/discurso localizamos:

[...] de forma mais ou menos mascarada, na família: o pai que manda, sob a máscara do conselho; na igreja: o padre que ameaça sob a guarda de Deus; no quartel: o grito que visa preservar a ordem e a hierarquia; na comunicação de massa: o chamado publicitário que tem por objetivo racionalizar o consumo; nos códigos jurídicos, dentre outros (CITELLI, 1989, p. 40).

O texto/discurso polêmico é o que se estrutura em função do processo comunicativo *eu-tu-eu*, como num embate/combate. Nele, acontece uma disputa de vozes, em que uma procura (com) vencer a outra. Mas, ainda que contenha um alto grau de convencimento, de persuasão, o texto/discurso polêmico difere do autoritário, pois nesse o processo comunicativo *eu-tu-eu* “praticamente desaparece, visto que o *tu* se transforma em mero receptor, sem qualquer possibilidade de interferir e modificar aquilo que está sendo dito” (CITELLI, 1989, p. 39), enquanto o texto/discurso polêmico, por conter certo grau de instigação, de desafio, oferece, embora sob controle, oportunidade de contestação. Sua manifestação é encontrável em situações variadas, tais como: uma discussão entre amigos, uma defesa de tese, um juízo sobre uma questão nacional, um editorial jornalístico ou uma aula.

Já o texto/discurso lúdico é aberto, democrático, construído a partir do jogo de signos plurissêmicos, o que deflagra o prazer estético no receptor, permite múltiplas interpretações e o menor grau

² Um teórico russo da literatura e do cinema, Viktor Chklovski, estudou a fundo o tema no clássico ensaio intitulado “A arte como procedimento”, escrito em 1916 e depois aproveitado por seu autor para a abertura de *Uma teoria da prosa* (1925).

de convencimento, havendo casos em que a linguagem até escapa à persuasão, uma vez que a organização do código coloca os signos vocais em primeiro lugar, fazendo deles quase um fim em si mesmos, para além do ato de significar o real, livres de qualquer outra referência. A representação do texto/discurso lúdico reside no literário, cujo jogo estrutural ilustra a função primeira da arte da palavra e seus valores intrínsecos. Nesse sentido, Marc Augenot, especialista belga em Análise do Discurso, na publicação *Glossário da crítica contemporânea* (1984), identifica elementos da estruturação do texto em nível da Genologia, designada por ele como a teoria dos gêneros literários. Assim sendo, abordamos aqui a configuração genológica literária enquanto categoria discursivo-textual lúdica.

4 CONFIGURAÇÃO GENOLÓGICA: UMA ABORDAGEM DO TEXTO/DISCURSO LITERÁRIO

No mundo de hoje, despersonalizado, automatizado e mecanizado ao extremo, além de desumanizado e até coisificado, muito contribuí, como fator indispensável de humanização, o texto/discurso literário. Nesse, depois de um longo processo e com o surgimento da corrente romântica, consolidou-se uma mudança. Trata-se da substituição da narrativa em verso, precisamente a epopeia, pelo relato em prosa, cujos gêneros já existentes – o conto e a novela – conheceram um renascimento, ao lado de uma nova criação genológica, o romance, que, com a decadência da epopeia dos antigos, terminou por ser “a epopeia dos tempos modernos”, ou ainda como quer Hegel (1980, p. 190), “a epopeia burguesa moderna”. Até porque o romance, por meio da estruturação simultânea de diferentes núcleos narrativos, tornou possível abarcar, à semelhança de tal poema narrativo, uma visão totalizante das coisas, agora no novo mundo capitalista.

E foi assim, porquanto a realidade frequentemente suplantou a ficção, que o romance-folhetim, essa “epopeia da complicação”, na feliz designação figurada de Antonio Candido (1993, p. 15), mostrou-se “capaz de dar ao leitor o sentimento da vida e seus labirintos” Aliás, Janete Clair, a mais famosa criadora de folhetins eletrônicos, denominação das novelas de televisão, gênero oriundo da prosa ficcional seriada, ao ser interrogada sobre a origem de sua inspiração, respondeu que ela vinha da fonte a seguir:

Da vida, dos jornais, dos dramas que as pessoas contam. A história de Cristiano (protagonista da telenovela *Selva de pedra*, de 1972) tirei de uma notícia de um rapaz que tocava bumbo numa praça, no interior de Pernambuco. Ele foi ridicularizado por um outro rapaz e de noite foi tomar satisfações e o matou. A história surgiu daí e só então é que notamos que a temática era semelhante à *Tragédia americana* (1925), do escritor Theodore Dreiser, apesar de a história da novela em si não ter nada a ver com o romance (CLAIR, 1973, s.n).

Não obstante a objetividade da resposta, posteriormente, ao ser indagada a respeito da acusação de algumas de suas tramas serem inverossímeis, a folhetinista brasileira arrematou: “A vida real é um folhetim, e não o contrário. O meu trabalho é inventar” (CLAIR, 1973, s.n). Em outra maneira de dizer: seu trabalho era conferir tratamento novelesco aos dados da realidade. Como sublinhou Eduardo Prado Coelho (1972, p. 143-144): “Sabemos como são indestrinçáveis o texto da vida e o texto da

literatura, como se tecem sem fronteiras, presos à voragem que os une”. Tudo isso nos remeteu, ao recordarmos os vocábulos “tecer” e “fiar” como sinônimos, à herança mítica das Fiandeiras, desenrolando o fio da existência: o nascimento e a morte, bem como nos remeteu aos *griots*, contadores de histórias encontrados em vários lugares da África ocidental, representativos de todos os narradores, cantadores de décimas, sábios, avós, mães e todas as demais personagens, cênicas ou não, que, em diversas sociedades e desde os mais remotos tempos, sempre foram depositários de casos, de testemunhos ou de tradições.

Em tal esfera, a produção folhetinesca, especialmente a de ficção histórica, representou na verdade a retomada de uma antiga tradição que principiou na Europa trezentista, quando da versão em prosa e da seriação das canções de gesta e de outros relatos em verso, a exemplo de *Tristão e Isolda* (séc. XII) e *O ciclo do Santo Graal* (séc. XII e XIII), lendas pátrias e espirituais. A retomada prosificada das gestas medievais deu-se através do aparecimento de narrativas nas quais protagonistas plenipotenciários, grandes atos heroicos, um sem-número de peripécias, multiplicavam-se na forma das célebres novelas da Idade Média. Para Janete Clair (2018, s.n), “novela o próprio nome já define: um novelo, que vai se desenrolando aos poucos”. E estava com toda a razão a *Maga das Oito*, como ficou conhecida nossa folhetinista, graças a seus frequentes sucessos nas décadas de 1970 e 1980, às 20 horas, o então horário nobre da TV. A sua concepção de *novela* coincidiu com a semântica medieval da palavra, que permaneceu como a mais apropriada para definir tanto o folhetim impresso, quanto o televisivo.

No Medievo, o termo em questão foi utilizado como substantivo sinônimo de “entrecho”, “enredo”, “narrativa trançada”. Empregava-se para as novelas de cavalaria, as quais mereciam, com efeito, o derradeiro sentido a que nos referimos. E, especificamente, no tocante à novela de televisão, Marlyse Meyer classificou-a como uma criação que nunca deixou de alimentar:

A inextinguível sede romanesca da América Latina, já abeberada de histórias de Carlos Magno em seu nascimento, e, pouco antes do romance-folhetim, de góticas e aventurosas histórias, igualmente importadas. Elixir de hoje, depois da destronada radionovela, a telenovela (foi e ainda é) um grande tecido narrativo enredando o continente e nosso país-continente (MAYER, 1996, p. 8).

Assim também encaramos a estrutura literária do folhetim oitocentista e, para melhor entendimento do primeiro termo constituinte da expressão texto/discurso, bastante oportuno se afigurou o conceito proposto por Roland Barthes, através do que o semiólogo francês, de forma profunda e lúdica, resgatou o significado primeiro, ou original latino, do elemento verbal *texto*, qual seja, *tecido*. Vejamos, então, como se posicionou o autor de *O prazer do texto* (1973):

Texto quer dizer tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por trás do qual se conserva, mais ou menos, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos de neologismos pode-

riamos definir a teoria do texto como hifologia (*híphos* é o tecido e a teia de aranha) (BARTHES, 1973, p. 112).

O pensamento barthesiano supracitado com referência a *texto* chamou-nos a atenção por esse último ter sido visto como um entrelaçamento constante de fios (unidades do tecido, do texto), ou de linhas discursivas que, em se tratando particularmente do romance, equivaleriam a um discurso em linha reta, a prosa, o que não corresponderia, necessariamente, à linearidade da história, mas sim à oposição ao verso, sinônimo de discurso em linha descontínua. Isso porque a sequencialidade do relato ficcional podia ser interrompida e depois retomada num verdadeiro entretecer de cortes e amarrações. E tal dado fez com que levantássemos uma série de vocábulos que, do ponto de vista etimológico, nos remeteram ao campo semântico do signo vocal *texto* e à organização narrativa folhetinesca, a saber:

- 1 Contexto = tecido conjuntamente.
Do latim: *contextu(m)*.
- 2 Textura = tessitura, ato ou efeito de tecer.
Do latim: *textura*.
- 3 Teia = rede, tecido.
Do latim: *tela*.
- 4 Fio = linha que se fiou ou teceu.
Do latim: *filu*.
- 5 Urdidura = ordenação dos fios a serem tecidos.
Do latim: *urdire*, por *ordire*.
- 6 Trama = fio que vai de través.
Do latim: *trama*.
- 7 Rede = tecido muitas vezes.
Do latim: *rete, retis*.
- 8 Enredo = tecido emaranhado como o de rede.
Deverbal de *enredar*.
- 9 Desfiar = desfazer em fios (um tecido); narrar minuciosamente.
Derivado de *fiar*, por prefixação.
- 10 Desenlace = ato ou efeito de desfazer o laço ou o nó da intriga;
arremate do tecido narrativo.
Deverbal de *desenlaçar*.

Semelhante universo lexical permitiu-nos justificar a retromencionada concepção de história folhetinesca como enredo caprichosamente enovelado, dividido em múltiplos capítulos e caracterizado pela invenção inesgotável de peripécias e reviravoltas, pelo desfiar quilométrico de sucessivos incidentes emaranhados, vazados numa dicção literária popular e carregada de sentimentalidade. Igualmente, pelo aludido conceito do semioticista gálico, podemos concluir que o texto/discurso literário não é a manifestação de um sentido preexistente, não é um produto, mas sim uma produção, ou “uma rajada forte de enunciação”, para utilizarmos palavras do próprio Roland Barthes (1973, p. 112), cujo trabalho consiste:

em trançar e retrançar a trama da linguagem, livrando-a dos fios mortos do estereótipo, para que o texto possa aflorar com seu brilho renovado; e nele, um novo sujeito possa finalmente surgir, desembaraçado de suas ilusões representativas (PERRO-NE-MOISÉS, 1985, p. 80).

No entanto, o texto/discurso literário não é composto somente de fios, de linhas, mas também das entrelinhas, dos *inter-ditos*, de lacunas, digressões, ou suspensões do enunciado, e sobretudo, do ato de ler. A produtividade textual-discursiva da literatura é “sua capacidade de gerar sentidos renováveis. Ler não seria, então, aplicar modelos prévios e, sim, criar formas únicas, que são formas virtuais do texto/discurso literário ativadas pela imaginação do leitor” (PERRONE-MOISÉS, 1985, p. 50). Em outra formulação: o leitor funciona como um coautor.

Embora não seja um produto, “um véu acabado”, na expressão de Roland Barthes (1973, p. 112), o texto/discurso literário possui qualidade de um véu (do latim: *velum*), de um véu translúcido, o qual, a um só tempo, vela e desvela sua mensagem, fazendo com que o sentido último se esquive. Translúcida é mesmo essa composição: ela não é transparente como o texto/discurso autoritário, nem opaca, de impossível inteligibilidade, já que deixa passar a “luz”, sem oferecer, entretanto, uma absoluta visão dos fatos. Dada sua natureza lúdica, funciona como um jogo de claro/escuro, que ilumina e obscurece o universo diegético.

Por tais razões, o texto/discurso literário constitui, no domínio da linguagem, a prática mais revolucionária, a que “mais escapa ao visgo ideológico, aderente ao cientificismo, em que se dá uma ilusão de total objetividade” (PERRONE-MOISÉS, 1985, p. 73). Inclusive, muitas vezes, o texto/discurso literário preenche o vácuo deixado pela História, registrando, por meio de sua natureza ambígua, acontecimentos censurados pela arbitrariedade política, como demonstrou a produção estético-verbal brasileira durante o regime militar.

Assim, o texto/discurso literário e o da História estão entrelaçadas, visto que o primeiro resulta da leitura da humanidade e de seu percurso histórico pelo mundo. Todo texto/discurso literário é um cruzamento de outros de igual ou diferente gênero, “apenas um fragmento abstratamente destacado do fio da intertextualidade, múltiplo fio de que se tece o tecido verbal” (COELHO, 1972, p. 143). Em outra formulação: um texto/discurso literário “é sempre a transformação de outro, ou de outros” (*Ibidem*, p. 144), visto que, em verdade, a escrita completamente original não existe.

Contudo, no discernimento da área compreendida pela intertextualidade, temos que considerar o plágio, quando criminosa apropriação do texto-discurso alheio e “a mera influência ou reminiscência de leitura” (MOISÉS, 1982, p. 18), bem como a paródia (imitação paradoxalmente satírica e reverente); a alusão estrutural (utilização da estrutura de texto classificado em gênero diverso); o contraponto (construção simultânea de dois textos-discursos), entre outros processos intertextuais, os quais um Machado de Assis utiliza em sua produção literária, que “se dispersa em comparações históricas, citações bíblicas, paralelos mitológicos, alusões a outras obras e autores” (LAJOLO, 1980, p. 103).

Encarando o texto-discurso literário como um espaço/conexão dos fios da intertextualidade, o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) fez de toda sua obra um eterno diálogo com a cultura universal e com ela mesma. Nesse particular e bem anteriormente, o romancista de *O filho do pescador* (1843), qual seja, Teixeira e Sousa, a quem coube entre nós a prioridade cronológica de representar o gênero folhetinesco, apresentou como procedimento a ele caro: “O entrecruzamento das diferentes histórias, manipuladas como fios de uma trança que se vai desenvolvendo” (CANDIDO, 1993, p.114).

E tudo isso acontecia tendo em vista o fato de o gênero romance, durante o período estilístico da primeira metade dos Oitocentos, precisar de:

Movimento e peripécia, para satisfazer à voracidade parcelada do folhetim de revista e jornal. Daí a frutuosa aliança que atendia às necessidades de composição criadas pelas expectativas do autor, do editor e do leitor, todos os três interessados diretamente em que a história fosse a mais longa possível: o primeiro, pela remuneração, o segundo pela venda, o terceiro, pelo prolongamento da emoção. As tendências do Romantismo, sequioso de movimento, convergiam no caso com as condições econômicas da profissão literária e as necessidades psicológicas do novo público, interessado no sentimentalismo propiciador de emoções fortes (CANDIDO, 2000, p. 15-16)³.

Notadamente no caso de Teixeira e Sousa, cujas narrativas alcançavam “por vezes as raias do grandioso pela fúria de urdir e complicar os acontecimentos” (CANDIDO, 2004, p. 37), reconhecemos, dentro de um *culto à peripécia*, para nos valermos de uma expressão do crítico citado, a soberania da narrativa de evento sobre a de figura ou a de espaço. Isso porque os acontecimentos não só ofereciam, ao criador de *O filho do pescador*, a matéria romanesca, como também configuravam o mundo de seus folhetins, nos quais:

(...) por uma inversão de perspectiva, a personagem é que serve ao acontecimento. Este adquire consistência própria, impõe-se em bloco, incorpora a personagem e apela para o que há de mais elementar no leitor. No romance folhetinesco do Romantismo, a peripécia consiste numa hipertrofia do fato corriqueiro, anulando o quadro normal da vida em proveito do excepcional. Os fatos não ocorrem; acontecem, vêm prenhes de consequências. Daí uma diminuição na lógica da narrativa, pois a verossimilhança é dissolvida, pela elevação à potência do incomum e do improvável (CANDIDO, 1993, p. 113).

Mesmo assim, atribuímos a Teixeira e Sousa o mérito da precedência cronológica em termos de romance (não de prosa de ficção) no Brasil. *O filho do pescador*, cuja qualidade artística revelou-se muito baixa, guardou para a posteridade um valor documental. Afora isso, caiu no esquecimento. De trama frouxa e, em termos de universo semântico, bastante confusa, essa narrativa primária, que adotou o modelo europeu dos folhetins de capa e espada, apresentou personagens esquemáticas, sem substância, fato sobre o qual assim se expressou Aurélio Buarque de Holanda (1952, p. 28-29) em seu texto dedicado à publicação em pauta:

Naturalmente eu não iria pedir a um romancista romântico – sobretudo um iniciador, e em nosso meio, e num romance de mistério – segurança de análise introspectiva, lógica estrita e rígida na composição dos caracteres, o que, de resto, ainda muito depois de *O filho do pescador* seria coisa inexistente ou, quando nada, raríssima, em nossas letras de ficção. Mas também não se pode admitir o excesso oposto. O livro é de um tom largado, uma despreocupação com a verossimilhança que às vezes raia pelo cômico. Os heróis são apresentados, em exaustiva descrição, como os seres mais belos, mais perfeitos do mundo; quase não há mulheres que não sejam deusas;

³ Em meio às tramas literárias estampadas no canto baixo de periódicos, algumas vinham emolduradas por linhas pontilhadas, induzindo ao recorte, descarte, dobragem e encadernação como livro.

o tipo corpulento será um gigante, como o delgado um espeto; no coração dos bons não passa uma sombra de vício, como a virtude não dá sinal de vida no coração dos maus. O autor não movimenta seres humanos; movimenta abstrações – a Beleza e a Fealdade, o Egoísmo e a Renúncia, a Virtude e o Vício.

Semelhante linha de produção do iniciador de nosso romance-folhetim, de servil imitação de Eugène Sue, Alexandre Dumas e Victor Hugo, entre outros, no ano seguinte ao lançamento de *O filho do pescador*, ou seja, em 1844, foi abalada pelo aparecimento de uma obra de Joaquim Manuel de Macedo, intitulada *A moreninha*, que, para a maioria dos críticos, seria o verdadeiro primeiro romance da literatura brasileira. Por sinal, sua protagonista, Carolina, veio substituir o tipo europeu feminino dos folhetins franceses, ainda encarnado na heroína loira e de olhos azuis de *O filho do pescador*. No entanto, registramos a persistência do trabalho de folhetinista, por parte de Teixeira e Sousa, até o decênio de 1860. Afinal, como bem sublinhou Alfredo Bosi (1997, p.113): “Seja como for, foi com ele que o Romantismo caminhou para a narração, instrumento ideal para explorar a vida e o pensamento da nascente sociedade brasileira”.

No presente trabalho, não obstante os defeitos típicos do folhetim, como a inverossimilhança, e haja vista a forte crítica social que o gênero muitas vezes mostrou, não empreendemos uma leitura empobrecedora, depreciativa, desse gênero narrativo, como muitos críticos conservadores já o fizeram, a começar por Sainte-Beuve (1839, s.n), que a tachou de “literatura industrial”, evidenciando uma mentalidade estreita, preconceituosa e ultrapassada para um verdadeiro intelectual e crítico, respeitoso também de gostos, estilos e artistas em geral. Devemos observar o quanto as expressões culturais populares e as eruditas sempre se interpenetraram e se adaptaram umas às outras. De nossa parte, não conseguimos separar do folhetim a grande arte romanesca oitocentista. Lembremos que Charles Dickens, Victor Hugo e o patrono do romance ocidental, Honoré de Balzac, eram folhetinistas. E mesmo Dostoiévski, genial perscrutador do espírito e dos conflitos da humanidade em várias obras-primas universais, que renovaram o gênero romance, era igualmente folhetinista, atento ao modelo de Eugène Sue, como o foram os prosadores românticos brasileiros, todos dentro da configuração genológica do texto/discurso literário.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo, apresentamos a configuração genológica do texto/discurso, tanto no sentido lato quanto no restrito. No último, vimos os três tipos estabelecidos por Eni Orlandi: o autoritário, o polêmico e o lúdico. Detivemo-nos no terceiro, em sua mais característica representação, qual seja, o texto/discurso literário, na condição de um tecido de signos abertos e avessos à persuasão, tecido esse que permite diferentes interpretações e provoca respostas emotivas no público.

Constatamos também que o texto/discurso literário, por sua plurissignificação, está em permanente construção e em relação com outros gêneros comunicativos, colocando em tensão o emissor e o receptor, o leitor e a realidade (lida), de forma que, entre tais polos, se firma uma conexão produtiva e dinâmica, a exemplo do ocorrido com o texto/discurso/obra literária que conhecemos, em termos de Genologia, por romance-folhetim.

REFERÊNCIAS

- AUGENOT, Marc. *Glossário da crítica contemporânea*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.
- BAGNO, Marcos. Sobre peixes e linguagem. In: ANTUNES, Irandé. *Análise de textos*. São Paulo: Parábola Ed., 2010.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática, 1989.
- CLAIR, Janete. Entrevista concedida em 1973 à *Revista Veja*, da Editora Abril. In: http://veja.abril.com.br/especiais/35_anos/ent_clair.html. Consulta em 01 de agosto de 2019.
- _____. *Teledramaturgia*. In: <http://www.teledramaturgia.com.br>. Consulta em 16 de julho de 2019.
- COELHO, Eduardo Prado. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense Ed., 1972.
- FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Villaça. *Linguística textual: introdução*. São Paulo: Cortez, 1988.
- HEGEL, Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães Ed., 1980.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Romance Brasileiro de 1752 a 1930*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952.
- HYELMSLEV, Louis. *Résumé d'une théorie du langage. Travaux du cercle linguistique de Copenhague XVI*. Copenhague: Nordisk Sprog-og Kulturforlag. [Traduction française partielle das Nouveaux Essais, Paris, P.U.F., 1985, p.87-130].
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LAJOLO, Marisa Philbert. *Literatura comentada: Machado de Assis*. Abril Educação, 1980.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. A questão do suporte dos gêneros textuais. In: <http://www.periodicos.ufpb/ojs/index.php/dclv/article/view/7434/4503>. Acesso em 01 de agosto de 2019.
- MAYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOISÉS, Massaud. Alusão. In: *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1982.

NORRIS, Sigrid. *Identity in (inter)action: introducing multimodal (inter)action analysis*. De Gruyter Mouton, 2011.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 2006.
PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: do Romantismo até nossos dias*. São Paulo: Paulus, 1991.

SAINTE-BEUVE. De la littérature industrielle. In: *Revue des Deux Mondes*. Paris, 01/09/1839.

VYGOTSKY, Lev. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Hugo Lenes Menezes

Possui Doutorado em Teoria e História Literária pela UNICAMP; Pós-Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP; Aperfeiçoamento pelo Centre d'Approches Vivantes des Langues et des Médias (CAVILAM) de Vichy – França; professor convidado do Mestrado Acadêmico em Letras da UFPI. Assessor de Relações Internacionais do IFPI (2016-2012), onde atualmente é professor titular de Língua Portuguesa e Literatura. E-mail: hugomenezes@ifpi.edu.br

Enviado em 15/02/2019.

Aceito em 10/06/2019.

EM BUSCA DA IARA: AS VÁRIAS VOZES EM UM POEMA DE EUCANAÃ FERRAZ

LOOKING FOR IARA: THE VARIOUS VOICES IN A EUCANAÃ FERRAZ'S POEM

José Helder Pinheiro Alves
UFCG

RESUMO: A poesia voltada para crianças, no Brasil, vem, cada vez mais, conquistando espaço junto a importantes editoras. No entanto, há o problema da qualidade estética de muitas destas publicações, aspecto a que a crítica tem dado pouca atenção. Dentre os autores de poesia contemporânea que vem produzindo obras de valor literário, apontamos Eucanaã Ferraz. Seu livro *Poemas da Iara*, retoma uma lenda bastante conhecida e elabora um trabalho de recriação dos mais inventivos. Seguiremos os passos do curumim em busca da Iara no livro-poema, apontando as soluções artísticas encontradas pelo poeta, ritmos e a relação que estabelece com a realidade a partir da fantasia. Ao final, indicaremos algumas sugestões de abordagem do livro no contexto escolar, voltadas para a criação de jogos dramáticos, com o objetivo de estimular a imaginação e a percepção dos leitores mirins. Embasa nosso percurso analítico as reflexões de Held (1980), Pinheiro (2007), Cascudo (2000), Lisboa (2002) e Bordini (1986).

Palavras-chave: Poesia infantil; Eucanaã Ferraz; Poemas da Iara; Ensino de poesia.

ABSTRACT: Poetry aimed at children, in Brazil, is, more and more, conquering space with important publishers. However, there is the problem of the aesthetic quality of many of these publications, an aspect to which criticism has given little attention. Among the authors of contemporary poetry that has been producing works of literary value, we point out Eucanaã Ferraz. His book *Iara's Poems*, takes up a well-known legend and elaborates one of the most inventive works of recreation. We will follow the steps of curumim in search of Iara in the poem book, pointing out the artistic solutions found by the poet, rhythms and the relationship that he establishes with reality from the fantasy. In the end, we will indicate some suggestions on how to approach the book in the school context, focusing on dramatic games, in order to stimulate the imagination and the perception of the young readers. Our analysis is based on the reflections of Held (1980), Pinheiro (2007), Cascudo (2000), Lisbon (2002) and Bordini (1986).

Keywords: Children's poetry; Eucanaã Ferraz; Iara's Poems; Teaching of poetry.

INTRODUÇÃO

O grande sonho acordado de um povo é um símbolo de seu vigor íntimo. As lendas são uma potência. Elas procuram nos transmitir algumas coisas importantes que se passam na zona penumbrosa e criativa popular. E o que não existe passa a existir por força mesmo de seu encantatório enredo.
(Clarice Lispector, 2014, p. 5-6)

Nos últimos trinta anos, após a consolidação de um número significativo de grandes livros de poemas para crianças, observar-se uma diversidade de obras de novos autores¹. Alguns poetas e poetisas publicam desde a década de 1970, como José Paulo Paes, e a década de 1980 do século passado, como Sérgio Caparelli e Roseana Murray. Outros, como Elias José e Maria Dinorah, deixaram uma obra diversificada, embora nem sempre com a mesma qualidade estética. Alguns construíram uma obra menor em quantidade, porém significativa, como Duda Machado.²

No final do século XX e início do século XXI tivemos a continuidade na produção de livros de poemas voltados para crianças, com o aparecimento de novas vozes, como Leo Cunha, Ricardo Ricardo Silvestrin, Lalau, Ricardo Azevedo, dentre outros. No entanto, se comparado à produção de narrativa infantil, o número de livros de poemas voltados para infância é bem menor.

Dentre os poetas que começaram a publicar neste início de século, destacamos a obra do poeta carioca Eucanaã Ferraz. Dos vários livros voltados para o leitor infantil e pré-adolescentes, *Poemas da Iara*, publicado em 2008, merece atenção, quer pela temática escolhida, abordada de modo bastante inventivo, quer pela linguagem poética, e, sobretudo, pela riqueza de ritmos de que lança mão ao longo dos dezoito poemas que compõem o livro³.

Neste artigo observaremos aspectos da construção artística da obra, bem como apontaremos algumas possibilidades de abordagem em sala de aula a partir de estratégias que partem da leitura oral e coletiva do poema.

A PERMANÊNCIA DA IARA

Conhecida, sobretudo no nordeste, como Mãe d'água, a Iara é uma das lendas mais presentes em nossa literatura. Desde o Romantismo ela é retratada e reinventada sobretudo por nossos poetas. Foi retomada por Gonçalves Dias em “A mãe d'água”, Juvenal Galeno no poema “Os pescadores” e Olegário Mariano em dois poemas: “A mãe d'água” e “A Iara”. Também Olavo Bilac deixou-nos sua

¹ Consideramos grandes livros, pela ordem de publicação, os seguintes: 1. *O menino poeta*, Henriqueta Lisboa (1943); *On isto ou aquilo*, Cecília Meireles (1964); *A televisão da bicharada* (1962) e *A dança dos pica-paus* (1976), de Sidônio Muralha; *Poemas infantis* (1971), Vinícius de Moraes (esta obra posteriormente foi publicada com o título *A arca de Noé*); *É isso ali* (1984) José Paulo Paes. Todas estas obras têm edição recente e estão à disposição dos leitores no mercado.

² Para uma visão mais ampla da poesia infantil contemporânea, veja-se Aguiar e Ceccantini (2012), obra que traz um amplo panorama da poesia infantil brasileira contemporânea a partir de várias leituras de poetas como José Paulo Paes, Cecília Meireles, dentre outros. Veja-se também Alves (2010) em que trata diretamente de poetas contemporâneos que escrevem poesia para crianças.

³ Outras obras do poeta a que tivemos acesso: *Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos* (FERRAZ, 2009), *Palhaço Macaco Passarinho* (2010), *Água sim* (2011), *Em cima daquela serra* (2017).

“A Iara”, em que associa a lenda ao desejo impossível. A imagem cunhada pelo poeta é de grande encanto: “Vive dentro de mim, como num rio/ Uma linda mulher, inesquecível e rara.” Já entre os poetas do Modernismo, Mário de Andrade deixou-nos “Poema”, de *Clã do Jaboti*.

Cada um destes poetas confere à sua criação nuances diversas. Por exemplo, Manuel Bandeira, em “Vou-me embora pra Pasárgada” apresenta-a como contadora de história:

E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d’água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de menino
Rosa vinha me contar (...)
(BANDEIRA, 1990, P. 222)

Já noutro poema denominado “D. Janaína”, Bandeira fala da “princesa do mar”. Em Jorge de Lima, temos “Janaína”, que parece uma mistura de “Mãe d’água” e “Temanjá”. Em dois poemas, Cassiano Ricardo (1978, 2003) retoma a lenda. O primeiro é um soneto, “Iara, a mulher verde”, o segundo, “Uiara” (de *Martim Cererê*)⁴. Em ambos enfatiza não propriamente o poder de encantamento da personagem, mas o verde que a caracteriza. Mais recentemente a lenda foi retomada por Longobardi (2011) em versos típicos da literatura de cordel.

Iara ou Uiara, em nossa tradição folclórica, habita as águas dos rios. São sedutoras de homens que, atraídos por seu canto e sua beleza, adentram as águas e nunca mais retornam. Classificada sempre como lenda, há, no entanto, uma certa dificuldade de enquadramento de muitas narrativas ao gênero. Como lembrou Henriqueta Lisboa em sua *Literatura oral para a infância e juventude*, as lendas

(...) nem sempre [são] contidas nos limites de “narrações individualizadas, localizadas, objetos de fé”, segundo a acepção geralmente aceita do termo. Tomadas em amplo sentido, aqui abrangem áreas do mito pela indeterminação do ambiente e do tempo, e pela evocação de uma vaga atmosfera mágica (LISBOA, 2002, p. 16)

A poetisa amplia o conceito de lenda aproximando-a do mito, o que, de certa forma, parece coerente, tendo em vista o apanhado que faz. Para Câmara Cascudo (2000, p. 434) a lenda é constituída por um “episódio heroico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular (...)”.

Para os limites deste artigo, ficamos com a ideia de que a lenda é uma narrativa marcada pelo *maravilhoso*, evocando sempre uma *atmosfera mágica*. No caso específico da lenda da Iara ou Mãe-d’água, quase sempre refere-se a uma personagem metade mulher, metade peixe (lembra, portanto, a sereia). Habitante dos rios, a Iara traz um grande apelo à imaginação, à fantasia e, ao mesmo tempo, aponta para um final trágico de quem com ela se envolve.

⁴ Sandra Ramos Casemiro (2012) realizou uma importante pesquisa de mestrado denominada *A lenda da Iara: nacionalismo literário e folclore*, em que traz um minucioso levantamento desta personagem de nosso folclore, a partir do Romantismo. A autora, além de fazer um levantamento detido de poemas, também discute a aproximação da Iara às sereias gregas, à esteira de Cascudo e dicionários mitológicos, bem como dedica um capítulo à discussão do conceito de lenda.

EM BUSCA DA IARA

O primeiro poema do livro *Poemas da Iara*, de Eucanaã Ferraz, reconta a lenda e, a partir daí, inicia-se o périplo do menino/curumim em busca de sua personagem. Inicialmente, ele se desloca para a “beira do rio/para ver a Iara”. Lá, põe se a esperar, mas “nada”. Depois de esperar ele grita: “Iara” – insiste, repete e desiste. Numa linguagem brincalhona, a primeira estrofe é assim arrematada:

Deixo meu grito lá
Na beira do rio.

A Iara não tem
Secretária eletrônica.

A primeira voz, portanto, é um grito, um apelo. Essa voz vai ecoar nas estrofes seguintes em que o menino realiza sua busca e seu questionamento. Teremos outras vozes – com a dos peixes, a do eco, as vozes da natureza (vozes do rio, do céu, da montanha, etc) – e, sobretudo, a voz nunca ouvida, a da Iara. Há também os gritos e as dores. E a 2ª?

O desencontro inicial não vai inibir o curumim na busca pela Iara. Na estrofe 3 ele revela seu desejo de “ter visto” seu personagem. O tom aqui é mais lírico e lembra um ponto de umbanda em que se diz: “Eu vi mamãe Oxum na cachoeira/ sentada na beira do rio/colhendo lírios, lírio-lê/ colhendo lírios, lírio-lá/ colhendo lírios pra enfeitar o seu cocá”. Vejamos:

Há quem conte e cante
Já ter visto a Iara
A colher uns lírios
Para sua casa.

Quisera eu ter visto
A Iara tão linda
A colher sorrisos
Para a minha vida.

A quarta estrofe é estruturada com perguntas e respostas e os parceiros dos diálogos são peixes de água doce. A pergunta “Quem já viu a Iara?” vai sendo respondida por bagres, aruanã, tabarana, jaú, tucunará e tantos outros. Todos respondem afirmativamente: “Eu”. Só dois personagens se diferenciam: o pescador, que também diz: “Eu!”, mas um parêntese traz uma questão: “(dizem que ele mente)” e o poeta que também é acompanhado de uma ressalva “(ele diz que inventa)”. A estrofe é das mais longas e pede vozes diversas.

A quinta estrofe lembra a musicalidade das quadras populares – no caso, em redondilhos menores. O banhar-se nas águas para lavar o corpo e também limpar as mazelas da vida, remonta a uma cultura oral antiga. O curumim afirma:

Iara, moça bela,
Eu vim me banhar
E minha mazelas

No rio deixar.

Mas há também no poema uma reflexão sobre as palavras e seu valor de suplência:

Não tenho canoa,
Não tenho navio,
Mas tenho palavras,
Não vivo vazio.

Já o sexto poema traz uma espécie de fantasia poética do eu lírico. Construído em dísticos rimados, a estrofe inicia com uma pergunta: “Como será, / no fundo do rio, a casa da Iara?” A voz do curumim imagina, poeticamente, as várias partes da casa: nas paredes de água, “nelas pendura sua aquática rede”; o teto, “nunca está quieto”. Há momentos em que a sonoridade se destaca, como neste dístico: “(Apear de teto) por ser liquido, / como líquidas são as relíquias/ que ela guarda em seus armários (...)”. E o que há dentro de seus “baús”, “gavetas”: “são colares, camisas, anáguas,/ pulseiras e pentes de água”. A força da assonância se destaca neste poema, como também no dístico: “Não há casa mais clara/ que a casa da Iara”. A voz que se pronuncia na estrofe é da própria voz da linguagem que torna-se como que líquida, movida pelos “as” assonânticos que embalam as estrofes.

Os poemas sete e oito são pequenos: uma quadra e três dísticos. Na primeira, a notação sentimental, advinda do desencontro, da impossibilidade de casar com a Iara, mas não desejar morar n’água. Já o oitavo retrata o gosto das crianças de jogar pedras nas águas: “A pedra afundou,/ ninguém mais a viu./ Só a Iara é que sabe/ onde ela caiu”.

A estrofe de número nove traz uma enumeração que aponta a ligação da Iara com os mais diversos animais e objetos. Algumas sequências são bastante musicais: “O sabiá e a Iara./ A anta e a Iara./ O gavião e a Iara/ A preguiça e a Iara”. Desfilam ainda com a Iara: a hidrelétrica, a tartaruga, as sereias, o gambá, o caminhão o tatu e tantos animais. Por último, uma referência intertextual e interativa: “O livro e a Iara./ A Iara e você”.

Mais duas estrofes curtas, a de número dez e onze. Na décima, o poeta brinca com a sonoridade de “fundo”, “mundo”, “profundo.” O mundo da Iara, novamente, comparece como uma dificuldade de encontro com o curumim. Já a décima primeira remete novamente à literatura, agora ao contar história. Vale a pena a leitura integral.

Se encontrasse a Iara
Nesta ribeira,
Bem que lhe pedia:

Que contasse a história
Da velha senhora
Que virou cutia.

Faz-se alusão aqui à rica tradição das narrativas populares envolvendo pessoas e bichos, sobretudo pelo viés do encantamento

A décima segunda estrofe, trabalha a brincadeira popular, referida à passagem do tempo: “Janeiro vai, janeiro vem”, para falar, não da Iara, mas de sua morada. Aqui começa-se a problematizar a

condição dos rios, habitat da Iara. A estrofe final é ilustrativa: “Janeiro vem/ - já por um fio - / feliz daquele/ que tem um rio!” O tema será desenvolvido nas estrofes seguintes.

No décimo terceiro poema somos colocados diante da bonita personificação dos rios. Na estrofe final, a lágrima/palavra parece escorrer, através do corte da palavra, criando um significativo efeito visual.

Pobres rios que escorrem
Magros, tristes, sujos
Pelas cidades,

Como se fossem da Iara
A lágrima.

Na décima quarta somos colocados diante de um poema mais longo, novamente com o caráter dramático, que também favorece uma leitura oral dialogada em sala de aula. O poeta retoma a brincadeira infantil – “Cadê o bolo que estava aqui...” para continuar denunciando, de modo poético, a destruição da natureza. Agora não só a destruição dos rios é apontada, mas também dos riachos, das corredeiras, dos lagos e igarapés. As vozes que comparecem são do “eco” que fala do deserto, do fogo, do gado. O resultado poético é dos mais encantadores, como se pode observar nestas primeiras estrofes:

Iara menina, cadê o rio
Que passava aqui?

O deserto comeu?
Responde o eco:

- O deserto comeeeeu...
(...)

Ao final, a reação do curumim que desiste de perguntar, devido à tristeza que a tudo envolve: “Tudo tão triste,/ digo baixinho/ (tão baixinho/ que o eco nem ouve...)”.

O décimo sexto poema dá continuidade à tematização da condição dos rios, agora através de um passeio por vários deles nos quais o curumim não ouve e nem vê a Iara. O eu lírico vê gente, bicho, tristeza e alegria, árvores e frutas, o sol e a lua, a chuva, mas em nenhum momento ouve a Iara. O elenco do nome dos grandes rios, por si só é bastante poético. E quando de sua animização, temos também a questão social colocada:

Sinto medo e sinto fome
Nas cachoeiras do Madeira
Nas margens do Parnaíba
E nas margens do rio Pardo.

A sequência sobre os rios dá lugar, a partir do poema 17, à presença das plantas, de pássaros e animais. Novamente em dísticos, repete-se em quatro estrofes o verso “não ouço o canto da Iara”.

Mas o que ouve, afinal? “Ouço o silêncio dos charcos,/ o silencio, / como uma cidade sem carros, (...). Na ultima estrofe, uma hipótese: “Ouço o silencio, o silencio largo./ É isso o canto da Iara?”

O livro finaliza sem que haja o encontro com a Iara e seu canto. Mas o final não é desencantado ou militante. O que vai ficar é o sonho:

Quero sonhar e acordar noutro tempo,
Quero fazer outro mundo, sem fim:

Os rios limpos, serenos, contentes!
E eu não deixasse de ser curumim.

Um tempo nosso, só de coisas claras..
E lá
No fundo de tudo

A Iara.

Em sua busca pela Iara, o curumim, de fato, encontra a natureza – ora violentada, gritando, na voz dos animais, ora brincalhona na voz dos peixes: também na voz dos rios, dos igarapés, de plantas e árvores. Mesmo atingida de morte, A Iara (natureza? sonho e fantasia?) permanece viva e resistente na voz da poesia.

O poema pode ser lido como uma espécie de alegoria ou figuração da condição da natureza destruída. O modo como o progresso não apenas destrói a natureza, mas também o imaginário e toda a fantasia que o habita e está presente nas lendas, nos mitos, nas narrativas populares vai se enfraquecendo, por certo, mas renascendo na poesia ao longo da história.

COM A IARA NA SALA DE AULA

Uma questão inicial que se coloca é: como levar este livro para sala de aula sem cair no contudismo? Ou seja, sem ficar numa abordagem pragmática, enfatizando a aprendizagem de nomes de rios, de animais, e, sobretudo, como um libelo contra à destruição da natureza. Não é que estas questões não possam ser tocadas – ou que, após leituras, releituras, brincadeiras, não se aprenda o nome de alguns rios, por exemplo, ou não se fique mais consciente quanto à sua preservação -, mas são os leitores que vão - ou não – eleger sentidos possíveis.

Em toda obra há um jogo com a linguagem, conforme vimos, que envolve o leitor; através de uma exploração lúdica das palavras e, ao mesmo tempo, um apelo à imaginação e à fantasia. Acreditamos que uma abordagem em sala de aula deveria ressaltar estas dimensões da obra. E é nesta perspectiva que faremos algumas sugestões. Não indicaremos séries específicas a serem aplicadas. As (os) mediadoras(es) é que, ao ler o livro, deverão escolher com que turmas irão trabalhar. Mas acreditamos que, a partir do terceiro e quinto ano do ensino fundamental o livro poderá ser vivenciado com bastante proveito.

Seria interessante, para realização desta proposta, um conhecimento mínimo sobre o jogo dramática e seu valor educativo. Empiricamente, muitos professores e demais mediadores de leitura

realizam jogos dramáticos em sala de aula. Trata-se de um procedimento que favorece a inventividade, a recriação do texto a partir do horizonte de vivências do leitor. Como lembra Peter Slade (1978, p. 18)

O jogo é na verdade a vida. A melhor brincadeira teatral infantil só tem lugar onde oportunidade e encorajamento lhe são conscientemente oferecidos por uma mente adulta. Isto é um processo de “nutrição” e não é o mesmo que interferência. É preciso construir a confiança por meio da amizade e criar a atmosfera propícia por meio de consideração e empatia.

A atitude de encorajamento do mediador é fundamental para o bom andamento do jogo dramático. Fazer, refazer, experimentar de modos diferentes a mesma cena ou expressão⁵. Sem juízos de valor, tipo, aluno X saiu-se melhor do que Y ou Z.

Um primeiro passo seria conversar um pouco sobre esta importante lenda de nossa tradição. Inclusive, trazer versões populares para serem lidas em sala de aula. A seguir, mostrar o livro para a turma. Conversar sobre a imagem da capa e perguntar como cada um(a) imagina a Iara. Se alguém, além da fala, quiser ilustrar sua Iara, que fique à vontade.

Pode-se ler uma das muitas versões da lenda, sobretudo se for observado que os alunos trazem pouco conhecimento da lenda. Uma versão possível é a de Clarice Lispector (2014), denominada “A perigosa Iara”.

A seguir, dar início à leitura oral do poema para a sala. Se todos tiverem acesso ao livro, ler e reler algumas partes, em coro ou individualmente. A partir deste momento pode-se iniciar a realização de alguns jogos dramáticos.

Várias estrofes podem estimular a realização dos jogos. Trata-se de uma oportunidade de todos participarem, se envolverem e vivenciarem as personagens que compõem o poema. As sugestões podem e devem ser adaptadas livremente pelo mediador tendo em vista o grupo e as condições com que esteja trabalhando. Vamos a elas:

1. Começar o jogo com vários alunos chamando pela Iara. As vozes devem ser ditas em vários tons e alturas: “Iara...”, “Iara?”, “Iara, cadê você?”, “Iara, onde você se escondeu”. Deixar ecoar as vozes, criando efeitos sonoros diversos. “Iaaaara”, “Ô Iaaaara”, “cadê você?”, etc. A seguir, reler o poema 2, que é todo construído a partir do chamamento da Iara. Nesta leitura lançar mão da expressividade na pronúncia das palavras. A seguir, conversar com as crianças sobre outra possibilidade de convocação da Iara... Notícias soltas nas águas? Conversas com barqueiros, pescadores, habitantes de regiões próximas a rios e açudes, etc.
2. Uma hipótese de jogo poderia ser a partir de algumas canções. Por exemplo, cantar o ponto de umbanda “Mamãe Oxum” a partir da interpretação de Zeca Baleiro.⁶ A primeira estrofe traz a imagem de Oxum, que lembra a Iara: “Eu vi mamãe Oxum na cachoeira/

⁵ Vários autores discutem o valor educativo dos Jogos dramáticos e jogos teatrais em geral. Augusto Boal deixou uma grande contribuição no âmbito dos jogos teatrais que podem ser adaptados para o trabalho em sala de aula, sobretudo para o final do ensino fundamental e ensino médio. A proposta mais ampla de aplicação de JD na escola é a de Viola Spolin, traduzida e divulgada entre nós pelo importante trabalho de Ingrid Kuder. A recente publicação de *Jogos teatrais na escola*, da autora americana, é uma grande contribuição para quem deseja trabalhar com esta ferramenta de estímulo à criatividade desde cedo.

⁶ A interpretação pode ser encontrada no cd *Por onde andaré Stephen Fry*, de Zeca Baleiro.

Sentada na beira do rio”. Após a realização, várias vezes do canto, fazer a leitura do poema 3. Pode-se, também imaginar, a cena da Iara deitada numa pedra, rodeada de flores trazidas por vários personagens (que podem ser imaginados pela turma). Enquanto ofertam flores à Iara, todos cantam...

3. A quarta estrofe é um convite à brincadeira no espaço coletivo de leitura que é a sala de aula. Poder-se-ia imaginar o rio cortando a sala de aula e todos nadando, inclusive o curumim, que vai perguntando e cada peixe respondendo ou todos respondendo ao mesmo tempo. Discutir, antes, os vários espaços por onde o rio escorre, afastar as carteiras e ativar a imaginação. Cada personagem/peixe responde à pergunta “Quem viu a Iara?” Estimular respostas diversas: “Eu vi...” “Eu também...” “Eu acho que já vi...” Pode-se fazer perguntas que estimulem a continuação da cena: onde viu, como ela estava? Estava só? Em que horário viu, etc. Outra hipótese é criar situações as mais diversas, como discussões entre os peixes, tipo: “Eu vi primeiro...” “Eu é que vi primeiro...”, “Eu vi ela com um noivo...”, etc.
4. Já o poema 5 parece pedir voz e canto. Que tal algum(a) aluno(a) ou grupo de alunos cantar essas estrofes?⁷ Livremente tentarem cantar os versos e depois gravar para não esquecer. A seguir, ouvir na sala as várias versões criadas. Outra hipótese é lançar mão de uma melodia conhecida e adaptar/aplicar à letra do poema. Estrofes e versos podem ser criadas e articuladas às melodias que as crianças criarem ou adaptarem para o poema.
5. O poema 6 também comporta uma leitura expressiva com vozes diversas. Pode-se começar com o dístico inicial: “Como será,/ no fundo rio, a casa da Iara?” Outras falas podem ser acrescentadas: “Você imaginam como é a casa da Iara?” (conversando uns com os outros ou com a “plateia”), “Alguém aqui já foi lá?” Que respostas pode surgir? Ter sempre presente que o mediador deve, a todo instante, estimular a imaginação e a participação de todos. Vamos imaginar a casa da Iara? Além das imagens levantadas no poemas, outras podem ser inventadas. Os participantes podem repetir várias vezes a leitura do poema articulada às novas respostas que eles deram.
6. Os poemas 7 e 8, depois de lidos por dois ou mais participantes, e, a seguir, serem acrescentados com outras invenções. Por exemplo, que outras frases poderiam ser acrescentadas que revelem o medo da água – ou não? Por exemplo, “Eu quero viver nas águas, mas a Iara nunca aparece...”, “Iara, vem me buscar, estou aqui esperando...”, “Iara, tem cobertor na sua casa?” “Iara, e quando tiver muito frio, você me aquece?” “Iara, e nas cheias dos rios, você me protege?” Outra hipótese seria imaginar que respostas a Iara daria a estas perguntas... Estimular sempre respostas inventivas das crianças.
7. O espaço onde esses jogos acontecem, conforme já sugerimos, pode ser o rio criado no meio da sala... Mas pode-se, também, inspirado no verso final do poema 12 e 13, imaginar falas de quem vive no rio. Quem vive nos rios? Peixes, plantas, jacarés, cobras, etc. Fazer esse levantamento a partir do conhecimento do grupo. O que essas personagens falam

⁷ Uma pesquisa realizada por Jaquelânia Aristides Pereira (2014), várias crianças criam melodias para poemas de Cecília Meireles. Este trabalho pode inspirar outras experiências lançando mão dos mesmos procedimentos.

dos rios? Por exemplo, dos rios do nordeste, que secam no período conhecido popularmente como verão, e que chega a durar sete meses. Quando os rios começam a secar, para onde vão os peixes? Um diálogo entre rios seria interessante. Por exemplo, falar da alegria do São Francisco que, agora, ajuda a perenizar alguns rios do nordeste. Quais os rios do seu estado ou de sua região? Que conversa entre eles seria possível? Este procedimento favorece a ideia inicial de brincar com a Iara. Por exemplo, o rio tem conhecimento de que correm por suas águas alguma Iara? Ou que outras personagens se banham em suas águas? Pode-se encerrar o jogo cantando canções que falam dos rios, como “O rio Pajéu vai despear no São Francisco....” ou outras do conhecimento do mediador ou da turma.

8. Também a leitura do poema 14 pode suscitar novas situações, novas perguntas. Por exemplo, “cadê o barco que passava por aqui?”; “cadê o pescador que pescava aqui?” Que respostas poderiam ser dadas? Novamente, a resposta deve vir da turma. E não esquecer que a leitura oral do poema enfatiza a criação de ecos indicados no poema, como “co-meeeeeu”, etc. Estimular a criação de outros ecos.

Todas as sugestões podem ser experimentadas na ordem que o mediador achar mais adequada à sua turma. No entanto, enfatizamos sempre o ir e vir entre leitura inicial do poema, leituras expressivas (que vão sendo experimentadas lentamente) e a reinvenção ou ampliação das falas e situações que servem como ponto de partida. Ao final das atividades, sentar e conversar sobre o processo criativo. Ouvir os participantes, estimular para que falem o que sentiram. Cuidar para que os mais tímidos também possam se pronunciar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Outras hipóteses de jogo podem nascer da leitura e releitura oral dos poemas. Cada leitor-mediador(a) deverá estimulá-las. Também pode-se sugerir ilustrações de alguns poemas ou de parte deles ou ainda das imagens da Iara que ficaram na imaginação dos leitores. Mas nada de obrigatoriedade; ao contrário, tentar sempre criar um clima de aventura da fantasia e não de tarefa escolar.⁸

A ideia desse tipo de trabalho é estimular a imaginação, a capacidade que as crianças têm de inventar. O texto literário, nesta perspectiva, favorece um diálogo criativo com a realidade do leitor: seus sonhos, seus desejos, seus medos, etc. Como lembra Held (1980, p. 46),

A imaginação, como a inteligência ou a sensibilidade, ou é cultivada, ou se atrofia. Pensamos que a imaginação de uma criança deve ser alimentada, que existe – (...) – uma pedagogia do imaginário, que tal pedagogia está a caminho (...). Seria preciso apenas desenvolvê-lo.

Os poemas do livro se constituem num “conteúdo” a ser vivenciado, degustado, reinventado e não meramente um saber sobre rios e lendas a ser aprendido, memorizado mecanicamente. Também, nesta perspectiva, não deve haver prova e avaliação no sentido tradicional da expressão. Se houver alguma exigência “superior” de nota, que cada participante fale sobre seu envolvimento, sobre os poemas que mais o tocou, que o fez pensar, ou sobre a participação efetiva no jogo: representando, criando efeitos sonoros, sugerindo falas,

⁸ Em *Poesia na sala de aula*, Pinheiro (2007) sugere a criação de jogos dramáticos a partir de poemas de Cecília Meireles.

etc. O papel do mediador, neste momento, seria de ajudá-los a perceber a importância de sua participação, de seu envolvimento, sem valorar mais esta ou aquela criança mais solta que se envolve de modo mais rápido. Neste sentido, a filosofia que preside a realização de jogos dramáticos está ancorada na ideia de que “Todas as crianças são artistas criativos” (SLADE, 1978, P. 35) e o trabalho do mediador, quando trabalha a literatura infantil e o jogo dramático (ou a junção destas duas esferas) é fomentar a capacidade de criar, de reinventar as suas vivências e criar outras.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira, CECCANTINI, João Luís (org). *Poesia infantil e juvenil brasileira: uma ciranda sem fim*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Núcleo Editorial Proleitura: 2012.

ALVES, J. Hélder Pinheiro. Poesia para crianças: novos livros, novos autores. In: ROSING, T. Maria, BURLEMAQUE, F. Verardi. *De casa e de fora, de antes e de agora: estudos de literatura infantil e juvenil*. Passo Fundo: Editora da UPE, 2010.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 8ª ed. São Paulo: Global, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Lendas brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2003.

CASEMIRO, Sandra Ramos. *A lenda da Iara: nacionalismo literário e folclore*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: DLCV-FFLCH, 2012, 130p.

FERRAZ, Eucanaã. *Poemas da Iara*. Ilustração: André Sandoval. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

FERRAZ, Eucanaã. *Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.

FERRAZ, Eucanaã. *Água sim*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2011.

FERRAZ, Eucanaã. *Palhaço Macaco e Passarinho*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2011.

FERRAZ, Eucanaã. *Em cima daquela serra*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

LISBOA, Henriqueta. *Literatura oral para a infância e a juventude: lendas, contos & fábulas populares no Brasil*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2002. (Col. Melhores Poemas).

LISPECTOR, Clarice. *Doze lendas brasileiras: como nasceram as estrelas*. Ilustração: Suryara. Rio de Janeiro: ROCO, 2014.

MOREIRA, Luíza Franco (org). *Cassiano Ricardo*. São Paulo: Atual, xxxx.

PERREIRA, Jaquelânia Aristides. POESIA E MÚSICA NA SALA DE AULA: EXPERIÊNCIA COM O POEMA “A FLOR NA FESTA”, DE CECÍLIA MEIRELES. *Revista Leia Escola*. V. 14, n. 2 (2014), p. 36-45.

PINHEIRO, Hélder; *Poesia na sala de aula*. 3ª Ed. Campina Grande: Bagagem, 2007.

SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. 14ª. Ed Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*. Trad. Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Helder Pinheiro

Pós-doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorado em Letras (Literatura brasileira) pela Universidade de São Paulo (USP), Mestrado em Letras (Literatura brasileira) pela Universidade de São Paulo (USP) e Graduação em Letras - Faculdades Integradas de Uberaba (FIU). Professor Titular em Literatura Brasileira na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), atuando na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino e no Programa Pós-Graduação em Letras (UFPB). É membro do GT Literatura e ensino da ANPOLL. Autor dos livros *Poesia na sala de aula* (Parábola), *Poesia brasileira: das origens ao pré-modernismo* (EdUFCG), *O cordel no cotidiano escolar* (Cortez).

Enviado em 10/02/2019.

Aceito em 10/05/2019.

LITERATURA INFANTIL E O GÊNERO FÁBULA: CONFLUÊNCIAS

CHILDREN LITERATURE AND THE GENRE FABLE: CONFLUENCES

Clarissa Rosas
UFPB

RESUMO: O presente trabalho apresenta um panorama da fábula enquanto gênero textual e delinea sua inserção na literatura infantil, tendo em conta o processo histórico de formação dessa literatura. A caracterização do gênero fabulístico é feita a partir das noções de gêneros textuais enquanto “estruturas relativamente estáveis”, cujo caráter híbrido dialoga com o hibridismo próprio da fábula. Considerando a evolução histórica da fábula, que acompanha o desenvolvimento e a consolidação da literatura impressa, investigamos o surgimento de uma literatura voltada especialmente para o público infantil, que se apropriou de gêneros literários antes destinados ao público geral, como as lendas, os contos de fadas e as fábulas. Em seguida, apontamos que a configuração mais recente da fábula é preferencialmente em prosa, e não mais em verso. Tendo em vista esse contexto, entendemos que tanto as fábulas se adequaram às mudanças formais do gênero no decorrer da história quanto é possível que as textualizações em prosa tenham como propósito alcançar mais facilmente o público infantil por meio da simplificação da linguagem e da maximização de seu potencial didático e moralizante.

PALAVRAS-CHAVE: Fábula. Literatura infantil. Gênero textual. Verso. Prosa.

ABSTRACT: *This work presents an overview of the fable as a textual genre and delineates its insertion in children's literature, considering the historical process of formation of this literature. The characterization of the genre 'fable' is made from the notions of textual genre as "relatively stable structures", whose hybrid character dialogues with the hybridism of the fable. Considering the historical evolution of the fable, which accompanies the development and consolidation of printed literature, this paper investigates the emergence of a literature aimed specifically at children, which appropriated literary genres previously intended for the general public, such as legends, fairy tales and fables. Then, it is pointed out that the most recent configuration of the fable is preferably in prose rather than verse. Given this context, we understand that fables have adapted to formal genre changes throughout history and that it is possible that prose textualizations are intended to reach children more easily by simplifying language and maximizing its didactic and moralizing potential.*

KEYWORDS: *Fable. Children's literature. Textual genre. Verse. Prose.*

1. A FÁBULA E SUA EVOLUÇÃO HISTÓRICA

A palavra “fábula” tem origem latina. Nelly Novaes Coelho (1984, p. 23) aponta que a palavra tem, entre suas acepções, o sentido mais amplo de relato, conversação ou narração alegórica. Etimo-

logicamente, advém do verbo *fabulare* (falar). O dicionário Houaiss apresenta as seguintes acepções para “fábula”, no português atual:

1. narração popular ou artística de fatos puramente imaginados;
2. (LIT.) curta narrativa em prosa ou verso, que tem entre as personagens animais que agem como seres humanos, e que ilustram um preceito moral (as fábulas de Esopo);
3. (LIT.) narração de aventuras e de fatos (imaginários ou não), no romance, na epopéia, no conto; fabulação;
4. (LIT.) história narrada das ações dos deuses e heróis greco-romanos; mitologia;
5. (por extensão) fato inventado; invencionice (toda aquela história é pura fábula);
6. (em sentido figurado) pessoa ou fato que dá margem a crítica ou zombaria (sua vida amorosa é a fábula da cidade inteira);
7. (por extensão. Brasil, em linguagem informal) avultada quantia em dinheiro (o colar custou-lhe uma fábula)

Na acepção de narrativa curta, com personagens animais que agem como seres humanos e ilustram um preceito moral, é uma das mais antigas formas de narrativa da tradição oral, podendo ser construída em verso ou em prosa – o que, como veremos, varia ao longo do tempo. Sua origem é controversa, mas possivelmente remonta à Índia Antiga. Conta-se que o primeiro fabulário (coleção de fábulas) existente foi o Pañcatantra, que consiste em uma coleção de narrativas da Índia Antiga redigida em sânscrito por volta do século VI a.C. e amplamente difundida para todo o mundo por meio de traduções ou adaptações (LACERDA, 1993; PAÑCATANTRA, 2004). Um rei teria encomendado o material ao sábio Vishnu Sharma para que os príncipes seus filhos fossem instruídos, já que considerava preferível um filho morto ou não-nascido a um filho estúpido. “Desde então, circula pelo mundo com o propósito de educação dos jovens”, declara a abertura do fabulário.

De acordo com Daniela Bunn (2008, p. 50), algumas correntes históricas atribuem a origem ocidental das fábulas a Esopo, escravo que viveu na Grécia Antiga, também por volta do século VI a.C., sendo Fedro, fabulista romano do século I d.C., o responsável por enriquecê-las estilisticamente. Muitos acreditam que as fábulas tenham nascido bem antes, no século XVIII a.C., na Suméria. Por sua vez, Mario Grande Esteban (1981, p. 8-11), na introdução do volume *Calila y Dymna*, uma coleção hindu de contos de animais retirada do Pañcatantra, afirma que na história da literatura universal é possível rastrear uma linha de continuidade que parte da Cachemira, há mais de 2.500 anos, e se estende lentamente até o ocidente, chegando a La Fontaine (França, século XVII) e Samaniego (Espanha, século XVIII).

Ozaeta (2003, p. 2) aponta a dificuldade de estabelecer uma definição estável e precisa para o gênero “fábula” e ressalta que esse é um problema reconhecido unanimemente pelos autores que lhe dedicam sua atenção. De acordo com Adrados (1979, p. 57), mesmo quando se trata da fábula antiga, determinar uma caracterização “fechada”, simples e definitiva desse gênero é um equívoco. Segundo o autor, trata-se de um **gênero essencialmente aberto, popular e tradicional**, que vive em infinitas

variantes (ibid, p. 11), e que apenas a partir dos séculos XVII e XVIII, com o advento de escritores como La Fontaine, Iriarte e Samaniego, passou a ser reconhecido como um **gênero animalístico** (ibid, p. 32). Também Carlos García Gual (1978 apud OZAETA, 2003, p. 2) concorda com a dificuldade de definição do gênero e, examinando diversos critérios, destaca como características inerentes da fábula **o caráter alegórico, a intenção moral e a brevidade**. Essas características parecem estar de acordo também com a opinião de Nair Lacerda:

[d]ar classificação exata ao gênero literário conhecido como “fábula” é praticamente impossível. Sendo uma das formas de narrativa mais recuadas no tempo, confundem-se com a mitologia, é irmã gêmea do apólogo, aproxima-se do conto popular, introduz-se na região da lenda e do folclore, e acaba por se tornar um pouco de tudo isso. Em sua versão mais pura, se assim se pode dizer, conserva-se, entretanto, uma pequena história, muito simples, na qual as personagens são animais, e cujo remate, invariavelmente, tem intenções moralizantes. (LACERDA, 1993, p. 9)

Segundo Massaud Moisés (2004, p. 34), ainda que a fábula se aproxime do apólogo e da parábola, a distinção entre essas narrativas curtas e marcadas pelo conteúdo moral residiria nas personagens: quando protagonizada por objetos inanimados, seria o apólogo; por seres humanos, a parábola; e por animais irracionais, a fábula. Quanto aos demais gêneros mencionados por Lacerda, podemos nos apoiar na definição de ambos os autores para apontar no que diferem: para qualificar-se como fábula, espera-se que as personagens sejam animais e que haja um propósito moralizante no relato, o que de modo geral não se aplica à mitologia, ao conto popular ou de fadas, à lenda e ao folclore.

Quanto à alegoria, entendida aqui não como gênero mas como procedimento de composição, recorremos a Northrop Frye (1973, p. 93). O autor a considera “uma abordagem ‘abstrata’, que começa com a ideia e depois tenta encontrar uma imagem concreta para representá-la”. A partir dessa definição, entendemos o caráter alegórico da fábula, que faz uso de elementos concretos – as personagens – para a representação de ideias ou disposições de caráter – o abstrato. Segundo Frye,

[t]emos real alegoria quando um poeta indica explicitamente a relação de suas imagens com exemplos ou preceitos, e assim tenta indicar como um comentário sobre ele deveria conduzir-se. Um escritor está sendo alegórico sempre que fique claro que está dizendo “por isto eu também (állos) quero dizer aquilo”. Se isso parece ser feito continuamente, podemos dizer, com cautela, que seu escrito “é” uma alegoria (FRYE, ibid).

Voltando-nos ainda para a dimensão cultural do gênero, é possível considerar a definição de Mônica Fernandes (2001, p. 07), para quem “a fábula é um texto narrativo que registra o modo de vida dos povos”. E, partindo dessa formulação, podemos igualmente levantar um ponto relevante: todos os autores mencionados até agora usaram o termo “narrativa” para conceituar a fábula. O dicionário Aulete apresenta essa palavra como sinônimo de “narração”, o que é definido por Moisés (2004, p. 314) como a ação de narrar ou relatar, enquadrando o vocábulo na arte oratória ou na prosa de ficção. Todavia, segundo o autor,

[e]m crítica literária, o termo [narração] às vezes é usado como sinônimo de história, fábula, ação, numa abusiva extensão semântica. Melhor será fixar o vocábulo

“narrativa” para a denominação genérica, e reservar o vocábulo “narração” como designativo de recurso expressivo da poesia épica tradicional (...) ou da prosa de ficção, lado a lado com a descrição, o diálogo e a dissertação ou comentário. (MOISÉS, 2004, p. 314)

Assim, chegamos a uma identificação de “fábula” como subtipo de “narrativa”, esta última caracterizada pelos componentes de “história” e “ação”, com a presença obrigatória de personagens e diálogos, quer sejam diretos ou indiretos. Como modalidade de narrativa, acrescentamos uma tendência que parece ser comum ao gênero fábula: desenvolver-se em uma única cena. Geralmente, não há ontem ou amanhã, não há dois ou mais cenários, apenas uma situação que transcorre em um cenário único e tem começo, meio e fim em uma só cena. Em conjunto com a extensão do texto, essa tendência justificaria, por exemplo, o porquê de não considerarmos *A revolução dos bichos* de Orwell como uma fábula. Esteban (1981, p. 23), por seu lado, aponta que o tempo da ação no gênero fabulístico segue seu curso normal, se acelera, se detém ou se condensa em função das necessidades do narrador, podendo abarcar um período de vários anos ou mal chegando a compreender o tempo de diálogo das personagens.

De modo geral, a visão que se tem atualmente das fábulas é que são narrativas breves de natureza ficcional que têm como propósito básico enunciar uma lição de moral e, por via de regra, dividem-se em duas partes: uma história, que expõe uma situação vivida, usualmente, por animais; e sua sentença moral, que é o significado dessa história. Em sua linguagem predomina o diálogo, quer seja direto ou indireto: segundo Oswaldo Portella (1983, p. 131), “é através da conversa entre duas pessoas que se manifestam as divergências, os conflitos, os atritos, matéria-prima para a narrativa fabular”. Assim, nesse gênero, as personagens (geralmente) animais ganham voz e lhes são atribuídas características do comportamento humano, representando estereótipos como o trabalhador, o preguiçoso, o vaidoso, o corajoso, o egoísta, o mentiroso, o ingênuo, etc.

A fábula aproxima-se, assim, da sátira menipeia descrita por Frye (1973, p. 304), a qual trata de atitudes espirituais e não de pessoas em sua complexidade psicológica. Na composição de personagens, a sátira menipeia recorre a “profissionais de todos os tipos, pedantes, fanáticos, excêntricos, adventícios, virtuosos, entusiastas, rapaces e incompetentes”, que são tratados de acordo com sua relação profissional com a vida, deixando à parte seu comportamento social. Desse modo, apresenta as pessoas como porta-vozes das ideias que representam, o que acontece de forma similar nas fábulas, nas quais normalmente são os animais que representam ideias ou atitudes.

Toda essa conceituação da fábula um pouco fronteiriça, parecendo por vezes se superpor a outros gêneros ou ter um uso mais amplo e outro mais restrito, pode ser explicada pelo caráter mutável e um pouco difuso do que se chama “gênero textual”, à luz das definições de Bakhtin (2000) e Marcuschi (2005, 2008). Segundo este,

[u]samos a expressão gênero textual como uma noção propositalmente vaga para referir os textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características sócio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. (MARCUSCHI, 2005, p. 22-23)

Desse modo, entendemos que os gêneros textuais não são estruturas estáticas e definidas de forma definitiva. De acordo com Bakhtin (2000), os gêneros textuais são conjuntos de enunciados **relativamente estáveis** elaborados pelas diversas esferas da atividade humana e que apresentam uma série de semelhanças, as quais fazem com que componham um grupo identificado como uma família. Com isso, reconhecemos que a possibilidade de um caráter híbrido é uma característica intrínseca dos gêneros textuais, que são estruturas mais ou menos fixas, mas não engessadas.

O caráter híbrido das fábulas também se relaciona com o fato de que sua difusão entre nações e culturas se deve, em grande medida, à sua tradição oral. Com a contação de histórias as fábulas se modificavam, tanto em estrutura quanto em conteúdo. Foram os romanos – entre os quais se destaca Fedro – que a princípio inseriram a fábula na literatura escrita. Mas, até o surgimento da imprensa, a difusão das fábulas manteve um caráter essencialmente oral. E, nesse contexto, a estruturação em versos rimados e metrificadas contribuía para a memorização e perpetuação das histórias – que, apesar do recurso mnemônico, parecem atender ao ditado popular “quem conta um conto aumenta um ponto”.

Além de se modificarem por ação da oralidade, as fábulas também ganham outras cores por meio de traduções e adaptações. Se é atribuída a Esopo a introdução da fábula na Grécia, no século VI a.C., atribui-se a Fedro sua introdução em Roma, no século I a.C., por meio justamente da tradução para o latim do fabulário de Esopo. Do mesmo modo, o grande fabulista francês La Fontaine, no século XVII, produziu sua prestigiosa coleção de fábulas com base nos modelos de Esopo e Fedro, a exemplo da conhecida fábula “A cigarra e a formiga”. E, se parece que o fio da meada começa com Esopo, frequentemente denominado “pai da fábula”, vale ressaltar que muitas das fábulas a ele atribuídas foram posteriormente encontradas em papiros egípcios datados de 800 a 1000 anos antes de sua existência.

No Brasil, Monteiro Lobato também se dedicou ao gênero, e em seu livro *Fábulas* reconta algumas narrativas dos fabulistas clássicos, especialmente Esopo e La Fontaine, aproximando-as da realidade do leitor brasileiro. Como exemplo dessa aproximação, Luiza Vale apresenta o caso de uma fábula de Monteiro Lobato e em seguida menciona outro caso interessante, o de Câmara Cascudo:

Exemplo de tal aproximação é a fábula “A menina do balde”. Lobato, ao apresentá-la, altera o nome da personagem principal e acrescenta comentários das personagens de *O Sítio do Picapau Amarelo* a respeito da moral da fábula. É interessante observar que essa história aparece no antigo livro indiano *Calila e Dimna*, como “O eremita, a jarra e o mel”, no fabulário de Esopo, como “A menina do leite”, e no de La Fontaine, com o nome de “A moça e o pote de leite”. (VALE, 2008, p. 44)

O professor Câmara Cascudo, estudioso dos contos folclóricos do Brasil, inclui na sua coletânea *Contos tradicionais do Brasil* (s.d.), sob o subtítulo “Contos de animais”, várias fábulas pertencentes a Esopo, Fedro e La Fontaine recolhidas do folclore brasileiro. Nelas, aparecem animais com o nome de cágado, teiú, timbu e preguiça, o que evidencia o abasileiramento das narrativas clássicas feito pelo povo. (VALE, 2008, p. 44)

Assim, percebemos aquela linha de continuidade que há milhares de anos se estende do oriente ao ocidente, transportando e transformando narrativas fabulísticas por meio da difusão oral, da tradução e da adaptação. As fábulas existentes, quer sejam clássicas ou modernas, vão sendo recontadas

e retraduzidas ao longo dos séculos e acabam ganhando novas cores das culturas que as recebem, de modo que as histórias resultantes podem manter apenas um tênue traço daquelas que lhes deram origem.

Uma faceta importante da trajetória histórica das fábulas e suas metamorfoses é como elas vieram a se tornar, em nossa época, um gênero fortemente associado ao público infantil. Essa questão estará em foco na próxima seção.

2. A LITERATURA INFANTIL E O GÊNERO FÁBULA

Obras e gêneros que hoje consideramos como literatura infantil nem sempre foram vistos dessa forma. O conceito de literatura infantil é situado historicamente, tendo-se desenvolvido lado a lado com o próprio conceito de infância, conforme discutido por Philippe Ariès (1981) e Marisa Lajolo (1985). Hoje em dia, fala-se corriqueiramente em literatura infantil e literatura juvenil, termos já consagrados pelo mercado editorial. No entanto, até determinado período da história, não havia uma literatura voltada especialmente para crianças ou jovens.

Até meados do século XVIII, a criança era vista como um adulto em miniatura, condição que aparece representada até mesmo em ilustrações de época (observar proporções de cabeça e corpo na tela reproduzida na imagem 1). Nesse ambiente pouco favorável à percepção das particularidades da infância, as crianças participavam da vida adulta com poucas restrições – ou até mesmo sem nenhuma delas. As mais variadas histórias que se contavam, quer fossem da tradição oral ou da literatura já registrada na recém-constituída imprensa, chegavam a todos os públicos, inclusive ao infantil. Assim, não havia temas censurados ou linguagem facilitada para os pequenos leitores.

A reorganização da sociedade decorrente da Revolução Industrial incluiu em seu bojo uma reestruturação da ordem familiar. Segundo Lajolo (1985, p. 16), foi após a revolução industrial que uma série de fatores culminou na estabilização de um estereótipo familiar no qual há uma divisão rígida do trabalho entre seus membros, cabendo ao pai a sustentação da família e à mãe, o cuidado da vida doméstica – organização que acabou por beneficiar a criança. É a partir desse momento que tipicamente o homem sai para trabalhar e a mulher fica em casa cuidando dos filhos. A infância começou a ser vista como uma fase especial da vida e, nesse novo cenário, a preservação da infância passou a ocupar um lugar de certo prestígio social, o que motivou o surgimento de bens de consumo voltados para o público infantil: objetos industrializados, como brinquedos, e culturais, como livros infantis, além de ramos específicos nas ciências, como a psicologia infantil, a pedagogia e a pediatria.

No caso da literatura, foram apropriados gêneros como contos de fadas e fábulas – que, por conterem elementos de fantasia e propósitos moralizantes, passaram a ser considerados de especial interesse para esse público –, bem como clássicos adaptados para a juventude – o que se justifica pela preocupação de dotar crianças e jovens com textos adequados à sua formação.

Partindo desse contexto, e em concordância com o que foi discutido por Renata Munt (2008), entendemos como literatura infantil aquela que é escrita para crianças, publicada com foco nesse público-alvo ou lida por ele, situando esse conceito historicamente. Nesse sentido, é importante

lembrar que estamos falando de uma literatura produzida por adultos e comprada por adultos, os quais funcionam como um público intermediário entre os textos e seus leitores finais. Os adultos, portanto, são em geral responsáveis por decidir o que a criança gostaria de ler, o que seria adequado para ela e qual seria sua capacidade de leitura.

Em geral, tem-se como dado que as fábulas constituem um gênero textual essencialmente voltado para o público infantil. Contudo, há pesquisas que apontam que, embora atualmente sejam consideradas como literatura infantil, nem sempre as fábulas foram pensadas especialmente para crianças. Aroldo Cavalcanti (2007), por exemplo, nota que as fábulas não são por essência infantis e educativas, mas podem sê-lo, se for este o propósito de quem as utiliza. Segundo Mônica Fernandes (2001), originalmente a fábula não constituía um gênero para crianças e somente mais tarde escritores como La Fontaine, no século XVII, e Monteiro Lobato, no século XX, escreveram fábulas voltadas notadamente para o público infantil.

Como exemplo, podemos apontar o caso de Tomás de Iriarte, fabulista espanhol do século XVIII. De acordo com a nota do editor na primeira edição das *Fábulas Literarias* de Iriarte, o índice que apresenta as métricas de cada fábula, no final do livro, está destinado à educação dos jovens que o leiam. Desse modo, podemos entender que, embora a aparência sóbria do livro não indique que tenha sido pensado exclusivamente para o público infantil ou juvenil – ao menos não em termos das características mais lúdicas implicadas nas literaturas infantil e juvenil modernas, que fazem uso de recursos gráficos ainda indisponíveis no século XVIII –, seu caráter educativo já supunha que fosse aplicado para esse fim e seu conteúdo tinha a intenção de alcançar também esse público.

Para entender as mudanças na forma como as fábulas foram retextualizadas ao longo do tempo, temos que entender as mudanças nos padrões literários dos gêneros “fábula” e “literatura infantil” e nos paratextos que dão forma à literatura infantil – ou seja, como a consolidação de uma literatura infantil caminhou lado a lado com as formas de torná-la mais acessível, amena e divertida para seu público-alvo.

Retomemos a questão de que as concepções sobre a infância variaram historicamente. Como discutimos anteriormente, até fins do século XVIII, com a criança vista como um adulto em escala reduzida, desprezavam-se as particularidades de cada período da vida humana, o que constituiu um ambiente pouco favorável ao desenvolvimento de uma literatura infantil. Isso não significa, no entanto, que as fábulas não fossem produzidas pensando na educação de pessoas em formação, as quais são, em geral, jovens – como é o caso do Pañcatantra, que é justamente uma das possíveis origens da fábula.

Segundo Lajolo (1985), quando surgiu na Europa moderna, a literatura infantil adotou como tema preferencialmente motivos rurais, aproveitando narrativas folclóricas, contos de fadas de origem camponesa, fábulas e outros relatos similares. Assim, chegamos a um ponto que nos interessa: ainda que a princípio as fábulas não tenham sido especificamente direcionadas ao público infantil, a mudança de condição da criança na sociedade deu espaço ao desenvolvimento de uma literatura infantil que se apropriou desse gênero.

É relevante ainda mencionar que, conforme pesquisa que realizamos intitulada “Uma breve

historiografia da tradução de fábulas no Brasil” (ROSAS, 2018, p. 63-71), hoje em dia o público-alvo das fábulas no Brasil é marcadamente o infantil: por meio de um levantamento bibliográfico realizado no acervo da Fundação Biblioteca Nacional para investigar quais autores de fábulas têm/tiveram espaço no mercado editorial brasileiro, desde quando circulam fábulas no Brasil e quem é seu público-alvo, foram verificados determinados indicadores de público-alvo, de modo a esquematizar essas informações. Os resultados da pesquisa apontaram a prevalência da criança e do adolescente como público-alvo atual das fábulas no Brasil.

Na mesma pesquisa mencionada, identificou-se o predomínio da prosa em publicações de fábulas voltadas para o público infantil. Como já comentamos, a fábula pode ser construída em verso ou em prosa, o que varia ao longo do tempo. Na próxima seção, veremos a fábula e suas confluências com a literatura infantil sob essa perspectiva histórica.

3. FÁBULAS EM VERSO E PROSA

A princípio, podemos apontar que a importância do verso passa pela história da literatura. A noção de literatura tem um vínculo estreito com a escrita, embora a literatura não tenha surgido com ela: muitos textos se difundiram em forma oral por vários séculos antes de receber registro escrito. O Rig-Veda, por exemplo, que é o documento mais antigo da literatura hindu e compõe-se de uma coleção de 1.028 hinos e 10.600 versos, foi preservado pela tradição oral durante cerca de um milênio até ser redigido, por volta do século II a.C. Segundo Jorge Bertolaso Stella (1971, p. 181), a tradição oral do Rig-Veda devia-se à crença de que quem escrevesse os Vedas iria para o inferno.

No ocidente, o marco inicial da tradição literária geralmente é dado pelos poemas épicos da *Ilíada*, constituída por 15.693 versos, e da *Odisseia*, composta de 12.110 versos, que narram a história da Guerra de Troia e do retorno à casa do herói Ulisses. Hoje em dia, acredita-se que esses poemas, usualmente atribuídos ao grego Homero, sejam obra de diversos autores, que os compuseram e difundiram oralmente até seu registro por escrito no século VI a.C.

O registro escrito, por sua vez, passa pela história do livro, que tem aproximadamente seis mil anos. Apesar de sua longa existência, a popularização do livro só se deu por volta do século XIX, com os grandes avanços industriais e tecnológicos que permitiram a produção em larga escala e o barateamento dos produtos. O papel surgiu na China no início do século II, mas era um produto caro – antes disso, usava-se pergaminho, papiro e outros materiais menos práticos e ainda mais custosos. Até a Idade Média, os livros e a prática da leitura eram exclusividade do clero, e os monges copistas dedicavam-se a reproduzir artesanalmente cópias, que em geral ficavam em poder de igrejas e mosteiros. No século XV, Gutenberg inventou a imprensa com tipos móveis reutilizáveis, o que permitiu a produção em série e foi o primeiro passo para a popularização do livro – que só chegou mesmo a acontecer a partir do século XIX, quando o papel deixou de ser artigo de luxo e tornou-se mais barato, com aumento da oferta.

A importância do verso para a literatura incipiente de tradição oral, tanto quanto para a literatura anterior à popularização do livro, talvez se explique em parte pelo potencial mnemônico do verso

metrificado e rimado, que já comentamos na seção anterior. Mesmo na literatura escrita, a forma poética foi durante muito tempo o modo de expressão literário por excelência, e era, portanto, frequente que a produção literária ocorresse em verso e fosse identificada com os versos metrificados e rimados: até os tempos modernos, todos os gêneros nobres (por vezes até os menos nobres e não identificados atualmente como literários, como receitas) eram escritos em verso, conforme aponta Antonio Candido (1993, p. 12). As fábulas mesmo, de acordo com Moisés (2004, p. 184), eram escritas em verso até o século XVIII, quando passaram a adotar prioritariamente a prosa como veículo de expressão. Isso implica que quando a literatura infantil começou a ser produzida a fábula era, substancialmente, em versos.

É comum a associação entre a poesia e o verso metrificado e rimado, muitas vezes em composições estróficas fixas. A esse respeito, Candido (ibid, p. 13) aponta que “a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre”. Assim, o autor conclui que pode ser feita em verso muita coisa que não é poesia e que, não obstante sejam impraticáveis julgamentos retrospectivos nesse sentido, o fato é que **a percepção de cada leitor faz com que determinado texto seja lido como poesia ou não**. A poesia didática do século XVIII, por exemplo, embora perfeitamente metrificada e, em sua origem, vista como uma atividade poética legítima, parece hoje mais próxima dos valores da prosa. A ideia de “percepção do leitor” aparenta fazer todo o sentido nesse caso: Rosemary Arrojo (2007, p. 31) exemplifica bem essa questão, ao descrever formas diferentes com que um leitor se posicionará interpretativamente diante de um mesmo texto, quando este for apresentado como um bilhete deixado sem maiores pretensões, ou quando for apresentado como um poema de um autor conhecido.

Sendo a estruturação em versos indiferente à poesia, as fábulas em verso poderiam, então, ser consideradas como mais próximas dos valores da prosa? Na visão do crítico literário Moisés (2003, p. 71), “[t]anto da poesia como da prosa ficam excluídas as manifestações híbridas ou paraliterárias como o teatro, a poesia didática, o jornalismo, a oratória, o apólogo, a fábula, a crônica, etc”. O autor entende a fábula, portanto, como uma manifestação híbrida, e Portella (1983, p. 119-120) coincide com ele nessa visão, afirmando que “o hibridismo da fábula não se restringe à forma mas também ao conteúdo”.

Em verso ou em prosa, a fábula é essencialmente narrativa. Esteban (1981, p. 24) diz que nesse gênero as descrições, por exemplo, se resumem a pinceladas e detalhes que enquadram o comportamento e a ação das personagens, desde que sejam relevantes para a ação narrada; e Portella (1983, p. 133) aponta que na fábula não se usam descrições, por tratar-se de um gênero de caráter eminentemente objetivo – como também destaca Lessing (apud PORTELLA, op. cit., p. 133), ao defender que descrições são “embelezamentos supérfluos que desviam a atenção do leitor da finalidade da fábula e impedem de tornar-me consciente de uma verdade moral”. As ideias dos autores citados talvez pareçam descabidas, já que descrições podem ser perfeitamente objetivas e relevantes, mas entendemos aqui que essas considerações ressaltam uma característica importante das fábulas: quem as escreve costuma dedicar muito mais tempo à ação que ao ambiente onde essa ação se desenrola ou à enumeração minuciosa de detalhes. Assim como acontece com o conto¹, que por natureza é muito

¹ Aqui nos referimos à ideia de conto pós-Edgar Allan Poe, e não aos contos de fadas ou contos populares. Grosso modo,

mais conciso e focado na ação que o romance. Desse modo,

[n]a fábula todas as palavras são medidas e direcionadas para um alvo bem definido. Mesmo sendo constituída de imagens e linguagem figurada, não cai jamais no vazio. Pelo contrário, porque a fábula deve relacionar-se com a vida, porque ela deve executar a verossimilhança entre a vida e a realidade, também será real, plástica, objetiva. As imagens empregadas devem do mesmo modo ser de fácil percepção para que o leitor possa realizar a verossimilhança entre a fábula e a própria vida, tirando dela o proveito em forma de padrão de comportamento. A fábula, na concepção de seus criadores, tem finalidade didascálica e, assim sendo, a linguagem em que é vazada deve ser eminentemente didática, simples, objetiva. (PORTELLA, 1983, p. 131)

Essa ausência (ou presença mínima) de descrições que se justifica na concisão e no foco no comportamento – portanto, ação – da fábula, aliada ao caráter didático que exige a escolha de palavras e imagens de fácil percepção para atingir sua finalidade moralizante, distanciam a fábula da poesia, tão ligada à percepção individual e à experiência pessoal e cuja essência é vista, frequentemente, como menos palpável ou pragmática. O estranhamento poético, na fábula, provocaria um desvio de foco, uma distração ao propósito definido.

Podemos ainda abordar, neste momento, a questão das rimas, geralmente utilizadas nas fábulas em verso. A questão básica a ser levantada, nesse sentido, diz respeito ao que a rima pode provocar como sensação e de que modo afeta a maneira de significar do texto. Tendo em vista o cenário apresentado, acreditamos que, de modo geral, a presença de rimas em fábulas está relacionada a uma necessidade de enquadrar os textos nos conformes dos padrões literários pregressos, que exigiam a escritura em verso, não contribuindo particularmente para a construção imagética dos textos. Nesse caso, o fato de que ocasionalmente ainda se escrevam ou traduzam fábulas em verso rimadas e metrificadas se justificaria na manutenção de uma tradição literária. Ainda, é importante voltar a mencionar o potencial mnemônico do verso rimado. De acordo com Segismundo Spina (2002, p. 89),

[a] estrutura rímica da frase sempre foi um poderoso auxiliar da memória. É por isso que as sentenças morais, os provérbios, as máximas de objetivo didático, foram modelados numa forma rímica, para efeito de conservação. A rima era, pois, o recurso predominante para marcar os hemistíquios da expressão paremiológica.

Assim, dada a tradição oral das fábulas, que eram contadas sem o auxílio de um suporte físico até que alguém as compilasse, o verso rimado era um facilitador: possivelmente, esse era um dos fatores que contribuíam para que fossem produzidas em verso, não em prosa. Com o tempo, surgiram fabulários de diversos autores, registrando em papel fábulas que circulavam oralmente até então. A partir daí, percebe-se que as fábulas assumiram mais frequentemente a forma de prosa, em especial quando voltadas especialmente para o público infantil – a pesquisa mencionada na seção anterior (ROSAS, 2018, p. 63-71) apontou uma tendência maior a traduzir-se para o público adulto apenas fábulas gregas e latinas, o que nos leva a supor uma relação com o estudo das letras clássicas, possivelmente mantendo a estru-

o gênero “conto” caracteriza-se por sua brevidade e objetividade, com economia dos meios narrativos, o que já foi profusamente teorizado por autores como Edgar Allan Poe (1999), Julio Cortázar (2006), Nádía Gotlib (2006) e Ricardo Piglia (2004).

tura versificada tal qual os textos gregos e latinos de Esopo e Fedro.

No entanto, no âmbito específico da literatura infantil, podemos enxergar a linguagem poética por outro viés, mais lúdico. Luiz Camargo (1995, p. 95-101) diz que, em “Convite”, do livro *Poemas para brincar*, José Paulo Paes propõe que “poesia é brincar com palavras”, afirmando que o poeta brinca com palavras de pelo menos três formas: 1) com a sonoridade e o ritmo, 2) com a visualidade e 3) com o significado. A sonoridade envolve aspectos como rima, aliteração, assonância e onomatopéia, enquanto o ritmo diz respeito à alternância de sílabas fortes (tônicas) e fracas (átonas), além da pontuação e da repetição de palavras. A visualidade é o que projeta imagens na mente do leitor e o jogo com o significado permite figuras como a antítese e a metáfora. Tudo isso diz respeito ao lado lúdico da linguagem.

De forma semelhante, Maurício Silva (2006, p. 368) fala da possibilidade lúdica que o poema oferece à criança, o que faz com que a leitura seja não só fonte de aprendizado, mas sobretudo de prazer estético – marca singular da poesia infantil contemporânea. Segundo o autor,

[h]á, por exemplo, um particular interesse da parte do público infantil pelo ritmo poético, uma vez que, mais do que qualquer outro potencial leitor/ouvinte, a criança identifica no texto poético uma inextricável relação entre a palavra e sua cadência melódica, relação esta que acaba lhe acarretando um agradável efeito musical. Na poesia infantil, portanto, ritmo e métrica são trabalhados em toda sua ilimitada potencialidade. Parentesco fônico entre determinadas partes dos vocábulos – ora no fim dos versos, ora no meio –, a partir da repetição de sons semelhantes, a rima é outra instância estrutural do poema que atinge sua plenitude expressiva no âmbito da poesia infantil, podendo ser trabalhada tanto do ponto-de-vista de sua posição no verso e da semelhança dos fonemas quanto do ponto-de-vista de sua distribuição no corpo do texto e de sua tonicidade. Por fim, mais ligada à visualidade do que à sonoridade, as estrofes atuam como articuladores da unidade do poema, por meio da composição dos versos em conjuntos distintos. (ibid, p. 360)

Assim, temos observado que o uso de métrica, rima, aliterações, assonâncias, ecos, etc. podem ser usados especialmente para atrair a atenção do público infantil, e que esse lado lúdico da linguagem é de particular interesse para a literatura infantil contemporânea. Como se justifica, então, que desde o século passado se tenda a traduzir para o público infantil fábulas versificadas no formato de prosa? Será possível que a relação tradutória dificulte escolhas lexicais e construções sintáticas simples para um texto de chegada com métrica e rima? Isto é, que para manter a estrutura do texto de partida em versos seja preciso fazer uso de palavras e construções mais complicadas, que atendam às necessidades métricas e rítmicas? Esse questionamento poderia conduzir ao seguinte dilema: prosa para facilitar a leitura da criança ou versos para atrair a atenção da criança.

Ao que parece, há certa tendência de publicar-se em versos o que se espera que seja lido em voz alta, para um grupo, e em prosa o que se espera que seja lido em silêncio, individualmente. Essa observação nos faz voltar às origens da fábula e sua tradição oral, quando as histórias eram contadas para grupos indistintos de ouvintes, quer fossem crianças, jovens, adultos ou idosos. O registro escrito dos fabulários tradicionais também ocasionou uma nova forma de contato com os textos, que agora podiam ser lidos individualmente, numa leitura silenciosa.

Em suma, como resultado das discussões apresentadas sobre o gênero “fábula”, poesia e linguagem poética, entendemos que fábulas escritas em verso podem constituir linguagem poética, embora não sejam propriamente poesia. Seu propósito fundamental é didático, enquanto a poesia tem um fim mais essencialmente estético. A evolução do gênero ao longo do tempo fez com que as fábulas passassem a ser escritas prioritariamente em prosa, embora ainda hoje se publiquem fábulas em verso, com mais de um propósito.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos aprofundar o entendimento do que caracteriza a fábula enquanto gênero textual, considerando que a noção de gênero textual supõe famílias de textos que compartilham um feixe de características mais típicas, relacionadas às funções que cumprem na sociedade, comportando, ao mesmo tempo, variações. Posto que se tratam de estruturas “relativamente estáveis” que têm como característica intrínseca um caráter híbrido, apontamos que também as fábulas apresentam certo grau de hibridismo. Por isso, sua conceituação torna-se um pouco fronteira, parecendo por vezes se superpor a outros gêneros.

Vimos como a compreensão moderna de uma das características mais marcantes desse gênero – ser protagonizado por animais – teve estabilização relativamente tardia, devendo muito, nesse aspecto, a La Fontaine, Samaniego e Iriarte. Atualmente, ser protagonizada por animais seria um importante diferencial do gênero fábula em relação ao apólogo e à parábola. Além disso, consideramos como características importantes desse gênero o caráter alegórico, a brevidade e a intenção moral.

Tendo em conta a evolução histórica da fábula, que acompanha o desenvolvimento e a consolidação da literatura impressa, investigamos o surgimento de uma literatura voltada especialmente para o público infantil, que se apropriou de gêneros literários antes destinados ao público geral, como as lendas, os contos de fadas e as fábulas. Com isso, entendemos que, embora as fábulas a princípio não fossem predominantemente dirigidas ao público infantil, desde suas origens remotas tiveram em vista uma proposta formadora, o que explicaria que tenham sido um gênero preferido quando a literatura infantil se configurou como tal.

Por fim, apontamos que o público-alvo das fábulas publicadas no Brasil é quase em sua totalidade o infantil, o que está de acordo com a tendência pós-revolução industrial que constituiu uma literatura própria para a infância, tomando as fábulas para si. Tendo em vista esse contexto, entendemos que tanto as fábulas se adequaram às mudanças formais do gênero no decorrer da história quanto é possível que as textualizações em prosa tenham como propósito alcançar mais facilmente o público infantil por meio da simplificação da linguagem e da maximização de seu potencial didático e moralizante, bem como atender a direcionamentos editoriais.

4. REFERÊNCIAS

- ADRADOS, Francisco Rodríguez. *Historia de la fábula greco-latina*, 1 vol. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1979. Disponível em https://books.google.com.br/books?redir_esc=y&hl=pt-BR&id=DjxJAAAAYAAJ&focus. Acesso em 12 de maio de 2017.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Traduzido por: Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1981. Tradução de: *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, 1975.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios, n. 74)
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Traduzido por: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Tradução de: *Estetika slovesnogo tvortchestva*, 1979.
- BUNN, Daniela. Da história oral ao livro infantil. In: *Revista Estação Literária*. Vagão-vol. 1. Curitiba, 2008. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL1Art6.pdf>. Acesso em 16 dez. 2014.
- CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Terceira Leitura, FFLCH – USP, 1993.
- CAVALCANTI, Aroldo José A. *Contra-indicada para menores: fábula é coisa de adulto*. In: *Revista Ara-robá – Pesquisa, Ensaios e Críticas Literárias*. Ano 1, maio.2007.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria, análise*. 3. ed. São Paulo: Quíron, 1984.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ESTEBAN, Mario Grande (tradução e introdução). *Calila y Dymna*. Madrid: Emiliano Escolar, 1981.
- FERNANDES, Mônica Teresinha Ottoboni Sucar. *Narrar: fábula*. São Paulo: FTD, 2001. (Coleção Trabalhando com os gêneros do discurso)
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Traduzido por: Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. Tradução de: *Anatomy of criticism*, 1957.
- GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- LACERDA, Nair (seleção, introdução e tradução parcial). *Fábulas do mundo inteiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1993. (Coleção Clássicos da Infância)
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (org.). *Gêneros textuais e ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

_____. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Poesia*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MUNDT, Renata de Souza Dias. A adaptação na tradução de literatura infanto-juvenil: necessidade ou manipulação? In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. 2008, p. 1-10. Disponível em http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/RENATA_MUNDT.pdf. Acesso em 22 nov. 2014.

OZAETA, M.^a Rosario. *Los fabulistas españoles (con especial referencia a los siglos XVIII y XIX)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-fabulistas-espaoles---con-especial-referencia-a-los-siglos-xviii-y-xix-0/html/>. Acesso em 12 mai. 2017.

PAÑCATANTRA. Traduzido por: Maria da Graça Tesheiner, Marianne Erps Fleming e Maria Valéria A. M. Vargas. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2004. Tradução de: Pañcatantra.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Poemas e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

PORTELLA, Oswaldo O. A fábula. In: *Revista de Letras*. Curitiba, n. 32, p. 119-138, 1983. Disponível em <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19338>. Acesso em 09 ago. 2014.

ROSAS, Clarissa. *As fábulas de Tomás de Iriarte ao longo do tempo: um estudo descritivo de retextualizações em português e espanhol*. Dissertação de mestrado. Orientadora: Cintrão, H. 276 pp. São Paulo: Tradusp, 2017. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-09082018-143111/pt-br.php>>. Acesso em 19 fev. 2019.

SILVA, Maurício. Poesia infantil contemporânea: dimensão lingüística e imaginário infantil. In: *Imaginário*, v. 12, n. 13. São Paulo: USP, 2006, p. 359-380. Disponível em <<http://revistas.usp.br/ima/article/view/42430>>. Acesso em 26 set. 2017.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

STELLA, Jorge Bertolaso. A origem da fábula. In: *Revista de História*, v. 42, n. 85. São Paulo: FFLCH/USP, 1971, p. 175-182. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/129590>>. Acesso em 30 mai. 2017.

VALE, Luiza Vilma Pires. Narrativas infantis. In: SARAIVA, Juracy Assmann (org.). *Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação*. Porto Alegre: Artmed, 2008, p. 43-49.

Clarissa Rosas

Mestra em Estudos da Tradução pela USP e Doutoranda em Letras na UFPB
rosas.trad@gmail.com

Enviado em 30/05/2019.

Aceito 15/07/2019.

O IRMÃO ALEMÃO, DE CHICO BUARQUE: AUTOBIOGRAFIA, METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E INTERTEXTUALIDADE

O IRMÃO ALEMÃO, BY CHICO BUARQUE: AUTOBIOGRAPHY, HISTORIOGRAPHIC METAFICTION AND INTERTEXTUALITY

Marinês Andrea Kunz

Rachel Carlesso

FEEVALE

Resumo: A obra *O Irmão Alemão*, de Chico Buarque, tem como tema principal a descoberta e a busca do meio-irmão do protagonista, de nacionalidade alemã, filho de seu pai, concebido quando ele vivera na Alemanha. Para tal, o narrador faz uso de recursos literários como autoficção, metaficção historiográfica e intertextualidade, em uma trama que mescla dados biográficos do autor na tessitura narrativa, contextualizados na Primeira Guerra Mundial e na Ditadura Civil-militar, no Brasil, e em diálogo com textos outros, especialmente literários. Exige do leitor, portanto, uma atividade hermenêutica capaz de enlaçar todos os dados e recursos narrativos elencados na narrativa. Este artigo tem por objetivo analisar os percursos significativos instaurados por esses aspectos em seu tratamento narrativo.

Palavras-chave: *O irmão alemão*. Autoficção. Metaficção historiográfica. Ditadura civil-militar.

Abstract: *The work O Irmão Alemão, by Chico Buarque, has as its main theme the discovery and the search for the protagonist's half-brother, of German nationality, his father's son, conceived when he lived in Germany. For this, the narrator makes use of literary resources such as autofiction, historiographic metafiction and intertextuality, in a story that mixes the author's biographical information in the narrative, contextualized in World War I, in the Civil-Military Dictatorship in Brazil and in a dialogue with other texts, especially literary texts. It demands of the reader, therefore, a hermeneutical activity capable of entailing all the data and narrative resources listed in the narrative. This article aims to analyze the significant paths established by these aspects in their narrative treatment.*

Keywords: *O irmão alemão*. Autofiction. Historiographic metafiction. Civil-Military Dictatorship.

INTRODUÇÃO

A literatura permite, por meio de tramas narrativas e de poemas, retomar o passado, para que se reflita sobre ele e sobre as consequências dos fatos ocorridos. Essa retomada nem sempre é indolor,

especialmente quando são retomadas situações que geraram sofrimento, mortes e desaparecimentos, como é o caso da ditadura civil-militar brasileira, abordada no romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque.

Além disso, muitas vezes, o discurso literário é elaborado em primeira pessoa, sendo que o narrador relata eventos de que fez parte ou que presenciou como testemunha. Essa relação com os fatos pode ser verídica ou fictícia. No caso do romance de Chico Buarque, ocorre uma imbricação do plano verídico com o ficcional, cujo efeito exige um leitor atento e perspicaz.

Nessa perspectiva, este artigo pretende estudar o romance *O irmão alemão*, a partir da discussão acerca de conceitos como autoficção, metaficção historiográfica e intertextualidade, pertinentes para a análise desta narrativa.

VEROSSIMILHANÇA E AUTOFICÇÃO

Quem fui? O que fui? O que fomos?
Não há resposta. Passamos.
Não fomos. Éramos. Outros pés,
outras mãos, outros olhos.
Tudo foi mudando folha por folha,
na árvore. (Pablo Neruda)

O narrador de *O Irmão Alemão* institui um universo ficcional em que a autoficção é o pilar da verossimilhança e da credibilidade da história contada. Lígia Militz da Costa (2001, p. 16), ao estudar Aristóteles, destaca que a arte precisa ter “[...] argumentos convenientes para a persuasão necessária de sua verdade”. Sobre a importância da verossimilhança, a autora esclarece:

[...] que significa, em primeiro lugar, que a obra artística tem como objeto de representação o possível e não o historicamente verdadeiro [...]; e em segundo lugar e com grau de importância maior, o verossímil significa o princípio interno ordenador da construção mimética, baseado nas relações de causa, lógica e necessidade, o qual faz a obra um todo coeso, uno e exclusivo [...]. (COSTA, 2001, p. 17).

Antoine Compagnon (1999, p. 95), por sua vez, reforça a relevância de a realidade inspirar a ficção ao afirmar que “a *mimèsis*, desde a Poética de Aristóteles, é o termo mais geral e corrente sob o qual se conceberam as relações entre a literatura e a realidade”, e que a mimese é a “representação de ações humanas pela linguagem” (1999, p. 102).

A partir dessa perspectiva, os gêneros ligados ao biográfico – biografia, autobiografia, diário, poema autobiográfico, autorretrato, romance pessoal - estão relacionados diretamente à realidade, por narrarem o vivido. Já a autoficção, segundo Eurídice Figueiredo (2010, p. 92), é um gênero criado por Serge Doubrovsky, em que se recontam acontecimentos reais, podendo-se “recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance”. Enveredando pelo biográfico, mas em um processo de subversão, Chico Buarque cria sua obra *O Irmão Alemão* à luz da autoficcionalização, tendo em vista que permeiam o universo ficcional dados e documentos autobiográficos.

O protagonista da história é Ciccio e, em dado momento da narrativa, é revelado ao leitor que

seu nome verdadeiro é Francisco, que também é o nome do autor do livro – Francisco Buarque de Holanda. Outro elemento verídico é o nome do pai de Ciccio — Sérgio —, como o pai de Chico Buarque. O sobrenome da família ficcional é Hollander, que, possivelmente, tenha sido inspirado, igualmente, em sua família, cujo sobrenome é Holanda. Os nomes e o sobrenome das personagens instigam o leitor, de modo a fazê-lo refletir sobre os fatos narrados ao longo da narrativa. Serão verídicos? Terão sido inspirados em vivências de Chico Buarque e de sua família? Quais relatos são apenas fruto da imaginação criativa do autor? Ao que tudo indica, a narrativa constitui-se de uma mescla de elementos da realidade e de outros ficcionais.

Nesse sentido, pode-se afirmar que não ocorre nesta narrativa o pacto autobiográfico, proposto por Philippe Lejeune (2014, p. 16), que conceitua a autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Ele conclui que, para haver autobiografia, deve-se constituir o pacto autobiográfico, ou seja, deve haver coincidência entre o autor, o narrador e a personagem. A relação entre Chico Buarque e Ciccio, que é o narrador homodiegético – o que narra sua própria história – é problematizada nesta narrativa.

Conforme o leitor avança na leitura, algumas evidências de ficcionalização dos fatos históricos da família são perceptíveis. Além dos nomes reais emprestados às personagens, a existência de um irmão alemão real é desvendada em uma nota final, escrita por Chico Buarque, que elucida a questão familiar e informa sua verdadeira experiência vivida no que diz respeito a esse membro da família: “Tomei conhecimento do meu irmão Sérgio Günther graças ao empenho do historiador João Klug e do museólogo Dieter Lange. [...]” (2014, p. 229).

Ao passo que alguns relatos e nomes são verdadeiros, o leitor depara-se com a mãe de Ciccio, Assunta, e com seu irmão Domingos, conhecido como Mímimo. Sabe-se que o nome verdadeiro da mãe de Chico Buarque é Maria Amélia e que ele não tem um irmão, o que chama a atenção para o fato de que o autor mescla fatos e experiências reais de sua vida, com a ficção criada por ele. Além disso, a narrativa traz imagens de cartas recebidas por Sérgio Hollander, oriundas da Alemanha, onde haveria nascido um dos irmãos de Ciccio – aquele que não era conhecido pela família e nunca fora mencionado pelo pai. Essas cartas tratam do aviso sobre a existência desse menino e das tentativas do pai de trazer seu filho ao Brasil. Novamente, ficam questionamentos: essas cartas terão existido fora do mundo ficcional? Em caso positivo, são reproduções fieis dos documentos originais? Ou serão simplesmente criações da mente vívida do autor, para, através do recurso da verossimilhança e da mímese, creditar veracidade à sua história?

De acordo com a concepção de Doubrovsky, a autoficção vem a ser “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e que se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (2005, apud FIGUEIREDO, 2010, p. 92).

Sob esse mesmo ponto de vista, Anne-Marie Gagnebin (1994, p. 88) também problematiza o discurso autobiográfico e a constituição discursiva da memória, quando aponta que “o *autos* não é mais o mesmo, o *bios* explode em várias vidas que se entrecruzam e a *grafia* segue o entrelaçamento

de diversos tempos que não são ordenados por nenhuma linearidade exclusiva”. Em outras palavras, o eu que viveu os fatos e o que se coloca em estado de confissão e busca enfabular o vivenciado não coincidem, pois com o passar do tempo, o eu se modifica e elabora um discurso não confiável sobre si mesmo, uma vez que não é capaz de reconstruir fielmente a imagem do menino da infância, entrevista apenas por trás do véu do passado.

A narrativa de Ciccio/Chico Buarque problematiza, pois, esse fazer autobiográfico na medida em que se apropria de dados autobiográficos, colocando, contudo, a veracidade histórica em cheque por meio, por exemplo, da utilização de nomes reais e fictícios dos membros da família e pelas correspondências apresentadas ao lado de outros totalmente ficcionais.

Outro aspecto a ser observado é que Ciccio, o protagonista, faz uso de uma linguagem desprovida de formalidades e pouco rebuscada para narrar sua história. Em algumas passagens, utiliza palavras pouco ou nada formais para expressar-se, o que é muito coerente com a vida que leva, talvez sem grandes necessidades de justificar seus atos àqueles que o circundam. Nesse sentido, sobre a linguagem, Phillipe Gasparini (2008, apud FIGUEIREDO, 2010, p.) define autoficção como sendo um:

Texto autobiográfico e literário que apresenta numerosos traços de oralidade, de inovação formal, de complexidade narrativa, de fragmentação, de alteridade, de disparate e de auto-comentário, os quais tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência.

Sobre a relação do texto literário com o vivido, Compagnon afirma que “a *mimêsis* é [...] o conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo” (1999, p. 124). Ele elucida, ainda, que:

[...] a *mimêsis* não é apresentada como cópia estática, ou como quadro, mas como atividade cognitiva, configurada como experiência do tempo, configuração, síntese, *praxis* dinâmica que, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento (COMPAGNON, 1999, p. 128).

Assim, a linguagem do narrador protagonista é um elemento importante para a verossimilhança, ou seja, consiste em elemento sógnico essencial para a construção da personagem. A linguagem marcada pela oralidade e pela simplicidade revela um narrador despreocupado com a imagem que constrói sobre si, nesse aspecto.

Esse jogo de verdades e inverdades entremeadas na textura narrativa enriquecem-na de tal forma a gerar, por parte do leitor, certezas e incertezas colocadas à prova à medida que a história avança. Como afirma Lejeune (2014, p. 86), “[...] transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas. A ficção significa inventar algo diferente nessa vida”.

Ao entremear dados empíricos na trama narrativa, o narrador/autor acaba por reler o passado, embora, como afirma Walter Benjamin (1992, p. 150), “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele foi efectivamente. É muito mais apropriar-se de uma recordação que brilha num momento de perigo”. A articulação do passado passa, em *O irmão alemão*, pela Segunda Guerra Mundial e a perseguição aos judeus. Ou seja, Sérgio Hollander não consegue trazer ao Brasil seu filho,

uma vez que não conseguira provar a ascendência cristã (não judaica) até a geração exigida. Por outro lado, igualmente, a narrativa propõe uma reflexão sobre o período da Ditadura Civil-Militar no Brasil.

Sem, necessariamente, reconstruir o passado como efetivamente foi, a narrativa busca muito mais olhar para as ruínas desse passado perdido como o anjo benjaminiano. Coloca, assim, os fatos em uma ordem narrativa, o que Ricouer (1997) denomina *mise en intrigue*, conferindo sentido ao narrado – o tempo vivido ordenado segundo o tempo cósmico. A refiguração do passado atende ao fito de não permitir o esquecimento do horror, do medo instituído nos dois momentos da história e, porque não, do absurdo da institucionalização da violência de Estado sobre o cidadão.

Assim, várias passagens apresentam situações comuns nesse momento da história brasileira. Ao empregar esse recurso, o narrador contextualiza e situa o leitor no tempo e no espaço em que se passa a narrativa, bem como faz diversas associações no desenrolar da trama. Compagnon (1999) ressalta que fazer uso de contextos históricos decorre, inevitavelmente, da dimensão histórica da literatura.

Em função disso, a obra pode ser considerada uma metaficção historiográfica. Linda Hutcheon (1991, p. 158) afirma que:

A metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada, e, nesse processo, consegue ampliar o debate sobre as implicações ideológicas [...] entre poder e conhecimento - para os leitores e para a própria história como disciplina.

O narrador e protagonista Ciccio informa, por exemplo, que “festas entravam pela madrugada até as vésperas de 31 de março de 1964” (BUARQUE, 2014, p.47), data em que os militares tomaram o poder no Brasil. Além disso, ao longo da narrativa, refere-se a situações de medo ao presenciar confrontos entre policiais e estudantes – corriqueiras durante o regime civil-militar, como no trecho que segue.

Com o corpo teso e as duas mãos no chão, como um corredor na linha de partida, o rapaz olha para um lado e para o outro, olha para o céu sem arco-íris. E ao primeiro tiro larga a mil em direção à rua de onde veio, talvez no intuito de voltar para a casa dos amigos, da namorada, da mãe. Antes da esquina estaca, rodopia, corre de volta para cá, e é quando a fuzilaria se intensifica. Eu não gostaria de ver sua cara, e de fato não vejo porque explode, a cabeça dele explode antes que eu possa fechar os olhos. Quando os reabro vejo o rapaz que ainda foge, mas sem a cabeça, é um corpo sem cabeça que corre uns dez metros, botando sangue pelo pescoço, pela barriga e pelo cu, quando tomba não muito longe do pensionato. Logo depois vem o segundo camburão, que pelo menos tem a misericórdia de não esmagar o corpo, antes de o recolher pela porta traseira e partir. (BUARQUE, 2014, p.99).

A brutalidade policial narrada no trecho evidencia a perseguição a estudantes e a todas as pessoas que estariam em situação suspeita, segundo a polícia.

Em outra passagem, Ciccio conta que, no viaduto do Chá (BUARQUE, 2014, p. 48), rapazes com brilhantina no cabelo o hostilizaram, chamando-o de comunista. Além de situar o leitor geograficamente quanto à sua localização, um ponto real e específico de São Paulo, ainda sugere que seu perfil

difere daqueles que usavam brilhantina no cabelo, e que possivelmente era dado a círculos sociais mais engajados politicamente. Esses dois perfis distintos fazem parte dessa época na história do país. Em dado trecho, Ciccio menciona, ainda, uma palestra sobre o embargo que os EUA impuseram a Cuba (BUARQUE, 2014, p. 48), o que coloca o texto não apenas no cenário histórico nacional, mas também o situa mundialmente na história.

O narrador relata a violência do Estado contra o cidadão. O irmão de Ciccio, Mimmo, gravava comerciais para a rádio devido à sua voz, classificada, pelo próprio narrador, como irresistível. No entanto, uma de suas propagandas – não de produtos comerciáveis, como costumava fazer – fazia propaganda para o governo. Nessa gravação para a rádio, a campanha dizia que “quem não vive para servir ao Brasil não serve para viver no Brasil” (BUARQUE, 2014, p. 72). Ao tomar conhecimento disso, o leitor pode ser levado a deduzir que Mimmo mantinha relações cordiais com aqueles que eram envolvidos diretamente com o governo e as forças militares. Porém, ao sair pelas ruas com Tricita – uma moça argentina, que aparentemente tinha posições políticas contrárias às do governo e que talvez militasse por essas causas –, Mimmo desapareceu sem deixar pistas.

Após o desaparecimento de Mimmo, a casa dos Holander também foi alvo de investigações, quando invadiram e reviraram a biblioteca do pai de Ciccio: “Não basta, eles procuram cartas, bilhetes, agendas, diários, publicações marxistas, e o vozerio já deve chegar ao escritório onde meu pai [...]” (BUARQUE, 2014, p. 154). Entretanto, nada encontram que possa ser usado contra Mimmo ou sua família.

Tal situação fictícia revela que o ser humano não tinha o menor valor para o sistema ditatorial, pois ironicamente nem mesmo a “voz” da campanha oficial é poupada. Outra personagem que desaparece no período da ditadura é o amigo de Ciccio, Ariosto, cuja mãe, Eleonora Fortunato, nunca deixou de procurar o filho.

Algumas vezes, pessoas envolvidas com o governo dirigiram-se à casa de sua família para tratar sobre o desaparecimento, mas isso não bastou para que ele voltasse a seu lar e para seus familiares. Se até então o leitor deduzisse relações amistosas por parte de Mimmo com o sistema governamental da época, talvez venha a mudar de opinião a partir desse ponto da narrativa. Terá ele sido torturado e morto por consequência da ditadura? Por meio dessas relações, o leitor é convidado a refletir sobre a história a qual estudou ou, até mesmo, a presenciou. Hutcheon afirma que a metaficção historiográfica “desestabiliza as noções admitidas de história e ficção” (HUTCHEON, 1991, p. 159).

Toda a repressão que se intensifica nos anos de chumbo e suas consequências ficam evidentes no trecho a seguir: “Muitos alunos também largaram o curso, e persiste um clima de apreensão no meio universitário desde os acontecimentos de 1968, quando o regime endureceu de vez. Acabaram-se as passeatas, bandeiras vermelhas dão cadeia, e nos bares onde ocasionalmente apareço não se toca em política” (BUARQUE, 2014, p. 73).

A literatura permite recontar a história e proporcionar uma análise da oficialidade sobre a trajetória de um país, por exemplo, sobre o momento presente, que também reflete consequências dessa mesma trajetória. Hutcheon (1991, p. 160) afirma que “todas essas questões - subjetividade, intertextualidade, referência, ideologia - estão por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção”.

Na obra *O Irmão Alemão*, através de recursos de metaficção historiográfica, é possível deparar-se com a história e pensar sobre e através dela. Hutcheon (1991, p. 142) salienta que “a metaficção historiográfica [...] mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico [...]”. Ela justifica que não se nega o passado real, mas que se condiciona a forma de conhecer esse passado, por meio de seus vestígios.

A autora afirma ainda que “tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autossuficientes” (HUTCHEON, 1991, p. 149). Chico Buarque teve um papel ativo durante o período da ditadura civil-militar, contra a qual ele lutava, o que pode ser observado em muitas de suas composições artísticas. Assim, é possível estabelecer uma relação entre sua escrita e sua própria história, ilustrada ficcionalmente através de suas personagens. Hutcheon esclarece que “[...] é irrelevante a precisão ou mesmo a verdade no detalhe” (HUTCHEON, 1991, p. 152) e complementa que “[...] a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 152), embora ela presuma que os referenciais históricos sejam reais e os da ficção não, o que põe à prova o nosso conhecimento da história propriamente dita, da experiência pessoal do autor e dos argumentos ficcionais apresentados ao longo da trama. Ela ainda elucida que:

[...] em relação à interação da historiografia com a ficção, diversas questões específicas [...] merecem um estudo mais detalhado: questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história. [...] as metaficções historiográficas parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista [...] ou um narrador declaradamente onipotente [...]. No entanto, não encontramos em nenhuma dessas formas um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. Isso não é uma transcendência em relação à história, mas sim uma inserção problematizada da subjetividade na história (HUTCHEON, 1991 p. 156).

Ao fazer uso da metaficção historiográfica, o narrador confronta o passado e a literatura, já que ambos possuem textos ou documentos escritos, e que essa mescla intertextual pode ser subvertida por meio da ironia. Sendo assim, esse misto de verdades e inverdades referentes à história enriquecem a obra de tal maneira a torná-la instigante, fazendo com que os leitores percorram o texto estabelecendo hipóteses de leitura que logo são desconsideradas inúmeras vezes durante a leitura. A autora ilumina essa ideia ao dizer que “[...] a ênfase da metaficção historiográfica em sua situação enunciativa - texto, produtor, receptor, contexto histórico e social - restabelece uma espécie de projeto comunitário (muito problemático)” (HUTCHEON, 1991, p. 153).

Possivelmente, um leitor que não tenha muito conhecimento histórico sobre o período do regime civil-militar no Brasil, ou mesmo sobre a própria vida de Chico Buarque, possa vir a ler esse livro com percepções diferentes daquele que o tem. Sobre isso, Hutcheon argumenta que:

[...] a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do

status de seus “fatos” e da natureza de suas evidências, seus documentos. E, obviamente, a questão que com isso se relaciona é a de saber como se desenvolvem essas fontes documentais: será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa inevitavelmente ao mesmo tempo que a narrativa? A questão epistemológica referente à maneira como conhecemos o passado se reúne à questão ontológica referente ao *status* dos vestígios desse passado. (HUTCHEON, 1991, p. 161).

Hutcheon (1991) ainda reforça que historiografia e ficção constituem aspectos que merecem especial atenção, e que ambas norteiam os acontecimentos que serão fatos. Compagnon (1999, p. 202) afirma que “[...] a obra de arte é eterna e histórica. [...], é um documento histórico que continua a proporcionar uma emoção estética”. Sendo assim, Chico Buarque usa sua liberdade de autoria para conduzir sua narrativa de maneira que história e ficção componham sua obra, o que permite que leitores tenham acesso à história e à fruição permitida pela literatura, concomitantemente.

INTERTEXTUALIDADE

A obra *O Irmão Alemão* é igualmente riquíssima em referências intertextuais. Segundo Compagnon (1999, p. 108), “[...] a intertextualidade se apresenta como uma maneira de abrir o texto, se não ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca”. Ciccio e seu pai são grandes leitores, de modo que são mencionadas inúmeras obras literárias – fato que também comprova que o próprio autor é leitor e conhecedor da literatura, assim como seu pai, que era crítico literário, historiador e um dos maiores brasilianistas.

O narrador vai contando e desvendando sua história através da menção a diversos textos literários, os quais carregam indícios da própria narrativa. Para Compagnon, “[...] a intertextualidade tende às vezes a substituir simplesmente as velhas noções de ‘fonte’ e de ‘influência’, caras à história literária, para designar as relações entre os textos” (1999, p. 109). Sobre intertextualidade – que é amplamente utilizada nesta obra e que ressignifica profundamente a sua leitura –, Thiphanie Samoyault (2008, p. 47) afirma que ela deve ser vista e compreendida do que ela procede e acrescenta que:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se construir [...] e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si.

Ciccio, ao ler escondido na biblioteca seu pai o livro *O Ramo de Ouro*, de James G. Frazer, descobre a carta em alemão que desvendaria a existência de um irmão, filho de seu pai Sérgio com Anne Ernest. Mas por qual razão essa carta estaria justamente escondida dentro deste livro? *O Ramo de Ouro* fala sobre mitos e lendas. Esse irmão não passaria de um ser folclórico, fantasiado pelo imaginário de Ciccio?

Relevante obra da área da Antropologia, *O Ramo de Ouro* apresenta diferentes mitos e lendas, a partir das quais busca mostrar as diferentes fases e a evolução do pensamento humano, da magia para

a religião. Rodrigues (2014, p. 148) afirma que a obra

[...] versa sobre a importância da simbologia entre os antigos, e é nesta obra que o autor enfatiza que os rituais, sobretudo os de magia, foram as primeiras formas do homem interagir com a natureza, o que, segundo o autor, foi uma forma de ciência primordial, em que o homem sentia-se capaz de manipular a natureza e até mesmo o destino.

A existência de uma árvore em uma floresta sagrada dedicada à deusa Diana, a Virgem, guardiã das florestas, é o enredo da lenda do ramo de ouro. Essa árvore era guardada, dia e noite, por um sacerdote guerreiro, que dedicava sua vida a preservá-la. Sem descanso, esse sacerdote sabia que, caso se descuidasse, alguém o mataria e tomaria o seu lugar. A partir dessa história, que dá título ao livro, Frazer discute temas como morte, ressurreição e regeneração da Natureza.

Lendas são narrativas que têm como objetivo explicar fatos do cotidiano, cujo conhecimento o homem não detinha. Nesse sentido, a menção a essa obra pode remeter à existência de seu irmão, ou seja, Ciccio busca uma explicação, o que fica evidente nas incursões investigativas que faz, ou imagina.

Quando o protagonista tenta colocar esse livro no exato lugar de onde fora retirado, uma coleção de outros livros é mencionada: *A Comédia Humana*, de Honoré de Balzac. Após descobrir a carta, Ciccio relata que *O Ramo de Ouro* estava a um palmo de distância dessa coletânea de livros. A partir dessa descoberta, Ciccio narra sua vida – a partir desse ponto, ele ganha um novo propósito: descobrir seu irmão – de maneira a expressar todos seus sentimentos, ilusões, esperanças, vícios, paixões – temas presentes nos livros que compõem o conjunto das obras de Balzac. Samoyault ampara essa ideia ao dizer que “as práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo tem das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas” (SAMOYAULT, 2008, p. 68).

Ciccio também relata ter lido *Guerra e Paz*, de Tolstói, até a metade. Mesmo se tratando de uma obra que aborda a história russa e as guerras napoleônicas, o título nos sugere um estado de espírito do narrador, ou seja, ele vive em seu íntimo uma disputa com seu irmão brasileiro, tem uma relação fria e distante com seu pai, aparentemente busca equilíbrio e conhecimento através da literatura e, ironicamente, por meio de um livro, descobre algo que inquietaria sua mente por muito tempo: a existência de um irmão alemão.

O narrador conta que a primeira palavra que ele leu foi “Gogol”. Possivelmente, tratava-se do escritor Nikolai Gogol, que tem sua nacionalidade disputada pela Ucrânia e pela Rússia. A busca por seu irmão remete à sua nacionalidade constantemente: alemã. Nas cartas, seu pai busca trazê-lo para o Brasil, para que viva neste país e não mais na Alemanha. Percebe-se também, uma sutil disputa de um pai brasileiro com instâncias representantes de outra nação, reclamando por seu filho estrangeiro.

Ele conta que sua mãe colocou em seu quarto, quando bebê, alguns livros de seu pai, entre eles a Bíblia, a Torá e o Corão. O irônico é que Ciccio não se mostra uma pessoa religiosa, de fé explícita em seus atos e pensamentos, ao passo que ele se apresenta extremamente curioso e letrado. Intrigantemente, dicionários e enciclopédias foram depositadas em seu quarto, além da mapoteca – materiais que permitem as mais variadas e incontáveis descobertas. Teriam essas presenças em seu local exclu-

sivo e íntimo da casa influenciado sua personalidade, sem muitos indícios de ser uma pessoa de fé, mas conhecedora de diferentes assuntos e ávida por descobrir o desconhecido, inclusive além-mar? É possível cogitar tal possibilidade ao refletir sobre o que Samoyault argumenta ao afirmar que “desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória” (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

Ciccio convida uma moça para assistir *O Anjo Exterminador*, com a finalidade de provocar ciúmes em Maria Helena – a sua amada. Esse filme apresenta um grupo de pessoas da elite que perde suas máscaras ao fingir serem o que verdadeiramente não são. Queria Ciccio trazer sutilmente a percepção do que não era verdadeiro, escondendo atrás de uma máscara o seu falso descaso com Maria Helena ou o falso interesse pela outra moça? Ele também escolhe um livro de Gustave Flaubert para dar a Maria Helena, enfatizando que não foi *Madame Bovary*, mas *Educação Sentimental*. A primeira obra conta a história de uma mulher sonhadora, mas infeliz em seu casamento, ao passo que a segunda é um livro que tem como pano de fundo a Revolução de 1848, mas que trata de amor e paixão. Talvez Ciccio quisesse que sua amada também vivesse um romance com o pano de fundo dos embates resultantes do Regime Militar, que ocorria na época. Samoyault (2008, p. 145) ilumina essas ideais ao afirmar que “a citação, a re-escritura, a transformação e a alteração, qualquer que seja a relação do autor – melancólica, lúcida ou desenvolva – [...], só destacam o trabalho comum e contínuo dos textos, sua memória, seu movimento”.

O narrador conta que não se falava muito em política em casa, mas que seu pai tendia ao socialismo. Nessa altura da narrativa, são mencionados os autores Marx, Engels, Trótski e Gramsci, os quais foram defensores da mesma vertente política de que o autor e seu pai eram familiares. Mesmo sem abordar abertamente, isso pode ser sutilmente compreendido nessa passagem, especialmente se o leitor tem conhecimento sobre a vida de Chico Buarque.

Ao descrever a biblioteca de seu pai, ele traz elementos como escuridão e cinzas de cigarro espalhadas pelo chão, e, em uma dessas passagens, Ciccio relata que seu pai o questiona se ele já lera Kafka e o indaga sobre o que estaria esperando para fazê-lo. A relação com seu pai se dava principalmente através dos livros, visto que eles eram pessoalmente distantes, independentemente de estarem fisicamente próximos. O narrador de Kafka, ao escrever *A Metamorfose*, transforma um homem em um inseto gigante, semelhante a uma barata. As baratas tendem a procurar lugares sujos e escuros. A biblioteca, como já foi dito, estava sempre na penumbra e com os livros empoeirados. Também pode-se inferir que, com o passar do tempo, no decorrer da narrativa, Ciccio passa por constantes metamorfoses internas, possíveis de serem percebidas em seus diversos relatos sobre suas inquietudes, desejos e decepções. Samoyault (2008, p. 74) explica que “[...] a literatura só existe porque já existe a literatura. [...] o desejo da literatura é ser literatura. [...] Além do fato de que o discurso literário torna-se autônomo do real, além mesmo de sua auto-referencialidade, a literatura toma a literatura como modelo”.

O leitor desta obra de Chico Buarque é muito mais contemplado e impactado pela sua leitura à medida em que é conhecedor das outras obras literárias ou artísticas citadas pelo narrador, visto que elas revelam muitas facetas de sua narrativa, o que não pode ser exaustivamente explorado neste artigo. Samoyault diz que:

O leitor é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são frequentemente convocados juntos para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendada pelos escritos que superpõem vários estratos de textos e, portanto, vários níveis de leitura [...]. (SAMOYAULT, 2008, p. 91).

A autora complementa que “essa capacidade pedida ao leitor de um trabalho em profundidade, rompendo com a sucessão e o desenrolar tradicionais, convida-o também a fazer escolhas que podem modificar e infletir o sentido” (2008, p. 91) e que “a intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber [...]” (2008, p. 89). O leitor precisa mobilizar seus conhecimentos no momento oportuno, ou seja, se tiver condições de fazer as inferências a partir de seus prévios conhecimentos literários ao se deparar com as referências intertextuais, o leitor fará uma leitura com uma dimensão interpretativa muito maior. Para Samoyault (2008, p. 145), “[...] a intertextualidade permite distinguir a origem dos enunciados, a fim de apreciar melhor o texto como orquestração das vozes que compõem o discurso”. Nesse sentido, a obra *O irmão alemão* é povoada por inúmeras vozes de diferentes artes, como a literatura e a música, exigindo do receptor um conhecimento erudito, para decifrar os intertextos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue”
Chico Buarque

É perceptível a importância da obra *O Irmão Alemão* para a literatura contemporânea brasileira. Através de complexa composição estético-narrativa, Chico Buarque apresenta em sua narrativa aspectos verídicos e ficcionais, compondo uma obra que permite que análises literárias com diferentes abordagens sejam realizadas.

Por meio da autoficção, da metaficção historiográfica e da intertextualidade, atreladas a uma escrita verossímil, aborda fatos históricos, como a Segunda Guerra Mundial e a Ditadura Civil-militar no Brasil. No entanto, a forma como o faz, mesclando elementos verídicos e elementos ficcionais, talvez queira alertar o leitor para a artificialidade das narrativas e, assim, para a vaga confiabilidade das verdades históricas. Sobre isso, Jaime Ginzburg (2012, p. 161) afirma que “a questão do critério de verdade está diretamente ligada às forças históricas em tensão [...] atribuir veracidade a um relato de experiência implica perceber a distribuição dessas forças”. O romance ensina, pois, a desconfiar dos relatos, sejam eles literários, sejam históricos, colocando em suspeição os discursos instituídos.

A literatura tem, dessa forma, o papel de, por meio do arranjo estético do texto, levar o leitor, para além da fruição, ao desmascaramento de situações de opressão e de violência, como é o caso de *O irmão alemão*. Possibilita, pois, a humanização, ou seja, por meio do relato sobre o outro, sensibiliza e educa para a alteridade (CANDIDO, 2004).

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CANDIDO, A. O direito à Literatura. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COSTA, Lígia Militz da. *Representação e teoria da literatura: dos gregos ao pós-modernismo*. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho*. Revista Criação & Crítica, v. 4, p. 91-102, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Editora da USP, 2012.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- RODRIGUES, Marcel Henrique. *Campbell, Jung e Frazer e os estudos em simbologia*. Vol. 4. Belo Horizonte, 2014.
- SAMOYAULT, Tiphanie. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

Marinês Andrea Kunz

Doutora em Linguística e Letras pela PUC-RS. Professora no Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais e no Mestrado Profissional em Letras, na Universidade Feevale – Novo Hamburgo/RS. – marinesak@feevale.br

Rachel Carlesso

Aluna do Mestrado Profissional em Letras na Universidade Feevale. Especialista em Ensino de Língua Inglesa pela Universidade Cândido Mendes, graduada em Letras pela UCS. É professora de língua inglesa do Centro de Idiomas da Universidade Feevale – Novo Hamburgo/RS. - rachel.carlesso@gmail.com

Enviado em 10/04/2019.

Aceito em 10/05/2019.

DO TERRITORIAL AO EPÍTETO: TRANSFIGURAÇÕES E IDENTIDADE NA OBRA JESUSALÉM, DE MIA COUTO

FROM THE TERRITORIAL TO THE EPITHET: TRANSFIGURATIONS AND IDENTITY IN JESUSALÉM, BY MIA COUTO

Keiliane da Silva Araújo Carvalho

UESPI

Emanoel Cesar Pires de Assis

UEMA

Resumo: Este trabalho centra-se na tentativa de realizar uma análise crítica acerca da construção da identidade cultural na obra *Jesusalém* (2009), de Mia Couto, tendo como base de sustentação o aporte teórico de autores como Stuart Hall (2003); Zygmund Bauman (2005); Homi Bhabha (2005) e estudiosos afins. Na obra referida, o autor, ao focalizar questões negligenciadas pela ação colonizadora, faz um mergulho na memória do povo africano ao compor suas narrativas ambivalentes constituídas de passado e futuro, utopias e pesadelos, esquecimentos e lembranças, luzes e trevas, tão bem representadas por uma imaginação demasiado fértil e materializadas numa recriação linguística que anseia pela construção da identidade perdida (africana e moçambicana). Nesse itinerário analítico, os personagens da obra, que, representados por distintas gerações e que buscam a afirmação de suas identidades, a fim de agregar diversidades culturais e reforçar a consciência nacionalista, servem como designios de investigação.

Palavras-chaves: Identidade. Literatura Africana. *Jesusalém*. Mia Couto

Abstract: *This work focuses on the attempt to perform a critical analysis on the construction of cultural identity in the work *Jesusalém* (2009), by Mia Couto, based on theoretical contributions by authors such as Stuart Hall (2003); Zygmund Bauman (2005); Homi Bhabha (2005) and related scholars. In focusing on issues neglected by colonialism, the author takes a dive into the memory of the African people by composing their ambivalent narratives of past and future, utopias and nightmares, forgettings and memories, lights and darkness, so well represented by an imagination too fertile and materialized in a linguistic re-creation that longs for the construction of the lost identity (African and Mozambican). In this analytical itinerary, the characters of the work, who, represented by different generations and who seek the affirmation of their identities, in order to aggregate cultural diversities and strengthen the nationalist consciousness, serve as research designs.*

Key-Words: *Identity. African Literature. *Jesusalém*. Mia Couto.*

INTRODUÇÃO

A temática da identidade cultural tem sido amplamente discutida no contexto das literaturas africanas, e é parte importante de uma dialética pautada em arcabouços analíticos que desconstróem preceitos firmados pelo poder hegemônico europeu. Stuart Hall (2003), Zygmunt Bauman (2005) e Homi Bhabha (2005) são estudiosos importantes no campo dos estudos culturais e oferecem um significativo material com o qual é possível compreender os diferenciais temporais e espaciais da pós-modernidade, ao discorrerem sobre pontos da identidade cultural, quais sejam: linguagem, etnia, classe social, gênero, etc.

A obra *Jesusalém* (2009) é uma narrativa pós-colonial composta de transgressões históricas; espaço-temporais e, sobretudo, linguísticas. Estas servem para manifestar a criatividade e a inventividade miacoutiana, fazendo com que a sua literatura não faça mais do que “sublinhar as potencialidades da língua que, [...] se instituiu, cada vez mais, como um dos maiores instrumentos de afirmação estética, social, cultural e cívica” (NOA, 2017, p. 119). De modo sumário, a partir dessas colocações, é possível deduzir que estamos tratando, aqui, de um escritor de estéticas múltiplas.

Muitas narrativas pós-coloniais refletem os cenários colonizados diante de uma proposta de libertação das imposições monolíticas: cultural, social e política, por meio da representação dos ideais, isto é, dos símbolos, que propiciam uma consciência nacional. Ao enveredarem por tal percurso, escritores como Mia Couto lançam mão da valorização de aspectos que, antes, distorcidos, e, agora, rediscutidos, são basilares para a solidez de uma literatura de caráter mais nacionalista, distante do ideal cultural da ação colonizadora.

O período colonial, como sabemos, fundamentou-se, por muito tempo, nas deliberações assimilacionistas europeias. Após a declaração da independência, muitos autores africanos, e dentre eles o escritor Mia Couto, começam a atuar para a formação de uma identidade baseada no resgate cultural pré-colonial, condecorando questões circunscritas à tradição. Há, nas obras miacoutianas, uma coexistência de vozes, literárias, sociais e históricas, e de modos, tradicionais e modernos, que se entrecruzam para a construção de um todo significativo. Nessa relação espaço-temporal, o passado e o presente se fundem e ascendem uma valorização de costumes tradicionais que oferecem, aos povos africanos, os referenciais necessários para uma construção ou continuidade identitária.

Na obra *Jesusalém* (2009), Mia Couto acentua essa valorização do ambiente rural e, ao fazê-lo, distancia-se de muitas obras que têm como *locus* privilegiado o espaço urbano. Ele faz uso de uma postura linguística dinâmica que se articula em diferentes facetas da Língua Portuguesa: fonológica, morfológica e semântica. Como em grande parte de seus escritos, *Jesusalém* (2009) é sistematizada por um caráter plural e absorto que colabora para o entendimento da complexidade de questões concernentes à formação identitária, face ao período de transição enfrentado pela sociedade da Moçambique contemporânea. Essa busca pelo resgate da identidade é, inegavelmente, complexa. E essa complexidade pode ser ilustrada por aqueles que atravessaram, tardiamente, o processo de descolonização, para os que transitam dois momentos históricos e, fazendo uso do termo de Bhabha

(2005), para os que vivem na *diáspora*, no entre-lugar, que coexistem e, ao mesmo tempo, se confrontam. Este é o caso de Silvestre Vitalício, que é um personagem salutar para a construção do discurso ideológico presente na obra *Jerusalém* (2009), como veremos na análise que se sucede.

A temática da identidade cultural está atrelada à construção identitária de cada sujeito, de modo a considerar o contexto cultural em que ele está interpelado. Assim como as teorias pós-coloniais, a noção reflexiva sobre o conceito de identidade na pós-modernidade, também, delinea-se a partir de um viés interdisciplinar, porque, sendo um discurso epistemológico, não pode ser pensado de maneira isolada.

Num eixo paradigmático, a fim de evidenciar algumas possibilidades metodológicas interdisciplinares que fomentam a discussão identitária, é válido ressaltar o envolvimento desta linha de análise com as discussões acerca das relações de poder; com as contribuições dos estudos linguísticos e, especificamente, com os postulados teóricos desconstrutivistas de Derrida. Esses ramos epistemológicos unem-se, facilmente, ao passearem por “vários universos linguísticos diferentes” (BAUMAN, 2005, p. 20). Esse entrecruzar teórico contribui, significativamente, em meio às “encruzilhadas culturais”, para um redirecionamento dos estudos culturais. Nessa perspectiva, a totalidade representativa abordada nas narrativas; a posição do “sujeito unificado” e o ideal cultural unívoco que, por tanto tempo, fundamentaram os discursos eurocêntricos, tornam-se cada vez mais inconsistentes.

De certa forma, a construção e/ou reconstrução da identidade, no âmago dos estudos culturais, se dá através de diálogos com as questões surgidas e desencadeadas por conjunturas históricas pré-estabelecidas, objetivando, assim, a re teorização de saberes hegemônicos e conceitos diversificados em torno da noção de cultura. Nesse sentido, o termo cultura:

Transmuta-se de um conceito impregnado de distinção, hierarquia e elitismos segregacionistas para um outro eixo de significados em que se abre um amplo leque de sentidos cambiantes e versáteis. Cultura deixa, gradativamente, de ser domínio exclusivo da erudição, da tradição literária e artística, de padrões estéticos elitizados e passa a contemplar, também, o gosto das multidões. Em sua flexão plural – culturas – e adjetivado, o conceito incorpora novas e diferentes possibilidades de sentido. É assim que podemos nos referir, por exemplo, à cultura de massa, típico produto da indústria cultural ou da sociedade techno contemporânea, bem como às culturas juvenis, à cultura surda, à cultura empresarial, ou às culturas indígenas, expressando a diversificação e a singularização que o conceito comporta (COSTA; SILVEIRA; SOMMER, 2003, p. 36-37).

Pela ótica dos estudos culturais, a cultura é configurada como uma multiplicidade de perspectivas em que as vivências, as experiências individuais são vistas como elementares para a manutenção da diferença e diversidade cultural. Na visão esclarecedora de Homi Bhabha (2005, p. 21), a “articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em encadeamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica”.

Partindo dessas acepções, a abordagem sobre o desenvolvimento conceitual da identidade, a

partir de uma sistematização de arcabouços teóricos que objetivam a validação de novos discursos, é pertinente, já que vivemos em um mundo imbricado por metamorfoses.

Com efeito, a noção de identidade buscada para o teor desta análise é fabricada na era pós-moderna, em que “o imaginário e a ideia de que a identidade deva ser uma raiz única, fixa e intolerante” (HALL, 2003, p. 80) é, continuamente, desconstruída. Em *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2003), Hall explica que a compreensão da identidade cultural perpassa pela noção de sujeito. Assim sendo, o estudioso aponta três concepções distintas de identidade, a saber: o sujeito iluminista; o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O sujeito iluminista, de acordo com o juízo de Hall (2003), baseia-se na concepção de indivíduo atomizado, unificado. Ou seja, fundamenta-se numa perspectiva plenamente individualista. Na segunda noção de sujeito, o sociológico, conforme esclarece o autor referido, há uma reflexão sobre “a complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com outras pessoas” (HALL, 2003, p. 11). Nesse sentido, a partir do que foi descrito, é oportuno afirmar que a identidade do sujeito sociológico constitui-se pela via da interação entre o eu e a sociedade. Nessa perspectiva, as identidades tornam-se mistas, plurais, “cambiantes”. A terceira e última concepção, a de sujeito pós-moderno, aponta para o indivíduo sem “identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’, transformada [...] em relação às formas pelas quais somos representados [...] nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2003, p. 13), longe de qualquer categorização, seja no que se refere às questões étnicas, culturais, religiosas ou de gêneros, uma vez que as identidades se estabelecem de maneira fragmentada.

Tal fragmentação é justificada pelas mudanças do mundo moderno e acarretadas pelo fenômeno da globalização, que é definida como uma união de “processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo [...] interconectado” (HALL, 2003, p. 67). Esse acontecimento, como sugere Hall (2003), faz com que os sujeitos se desloquem e mantenham contato com diversas culturas, impossibilitando, assim, a existência de identidades homogêneas, unificadas, completas e seguras, e fazendo surgir identidades híbridas.

Em meio ao desenvolvimento da literatura moçambicana e às transformações do mundo moderno, Mia Couto transmite sua maneira de pensar e viver. Assim, os discursos ideológicos contidos em sua vasta obra ficcional são como uma forma de resistência cultural, rearticulação identitária e manutenção da diversidade cultural do povo moçambicano.

DO TERRITORIAL AO EPÍTETO: TRANSFIGURAÇÕES E IDENTIDADE NA OBRA *JESUSALÉM*, DE MIA COUTO

A obra *Jesusalém* (2009), do escritor moçambicano Mia Couto, é uma narrativa pós-colonial e apresenta a história de uma família de retirantes que, refugiados numa coutada alternativa, situada em um ambiente rural distante da civilização, tenta fugir dos impactos ocasionados pelas continuidades

do sistema colonial. Ela é estruturada em três livros seguidos de subcapítulos. O primeiro livro, *A humanidade*, é dedicado aos personagens da obra que, à maneira miacoutiana, ganham características, costumes e vivências que pressupõem os próprios nomes. A história dos emigrados nos é apresentada por Mwanito, que cresce em meio aos mistérios de uma história imbricada por amor, ódio e ciúme. Ele, por ter-se mudado para o novo abrigo, ainda criança, não tem nenhuma referência do mundo exterior no pequeno povoado. A terra é distante de tudo, aliás, para destacar uma das hipérboles miacoutianas, é oportuno retificar: é “tão longe que Deus se perde no caminho” (COUTO, 2009, p. 29). O único elo entre a família e a população externa é estabelecido pelo Tio Aproximado, um “semi-habitante” e cunhado de Vitalício. Ele morava contíguo ao portão de entrada da coutada, mas numa “lonjura de horas e feras”, e era encarregado de levar, à família de expatriados, “mantimentos, roupas e bens de necessidade” (COUTO, 2009, p. 14). Assim, Mwanito revela que:

A humanidade era eu, meu pai, meu irmão Ntunzi e Zacaria Kalash, nosso serviçal que, conforme verão, nem presença tinha. E mais nenhum ninguém. Ou quase nenhum. Para dizer a verdade, esqueci-me de dois semi-habitantes: a jumenta Jezibela, tão humana que afogava os devaneios sexuais de meu velho pai. E também não referi o meu Tio Aproximado. Esse parente vale uma menção: porque ele não vivia conosco no acampamento. Morava junto ao portão de entrada da coutada, para além da permissível distância, e apenas nos visitava de quando em quando (COUTO, 2009, p. 12).

Como é possível verificar no recorte acima, é em Jesusalém (coutada) que um homem caquético e desolado, pelos massacres da guerra e pela até então misteriosa morte de Dordalma, sua esposa, tenta criar os filhos. Para Mwanito e Ntunzi, a chegada de Aproximado ao território rústico representava diversão e ineditismos. Para Vitalício, por outro lado, uma inquietante possibilidade de contaminação do ambiente quimérico que ele idealizara para si e para os “miúdos”. Assim, fica evidente o comportamento do progenitor da família, que se estabelece como um sujeito excludente, preso ao que Hall (2003) denomina de estruturas das tradições identitárias, nesse caso específico, cativo aos preceitos identitários de um “eu atomizado”, autorreferenciado, individualista.

Durante a vida no refúgio rural, Mwanito, por vezes, pergunta ao pai o motivo de eles estarem reclusos naquele ambiente. A resposta era sempre unívoca: “o mundo acabou, meus filhos. Apenas resta Jesusalém” (COUTO, 2009, p. 23). O fim do mundo, isto é, o fim da nação moçambicana, nesse contexto, é metafórico, uma vez que a destruição das terras é precedida pelo fim da esperança e do ato de sonhar. O filho mais novo era crente das palavras paternas, Ntunzi, ao contrário, indagava-o com inconformidade:

— *E não há mais ninguém no mundo?*

Silvestre vitalício inspirava como se a resposta pedisse muito peito e, fazendo soltar um demorado suspiro, murmurava:

— *Somos os últimos!* (COUTO, 2009, p. 23, *italico no original*).

Vitalício nos faz perceber que os elementos constituintes da narrativa enveredam para a explanação de uma condição de vida simplória, de uma família desolada pela guerra, pela miséria, de

poucas esperanças e distante da “centelha promissora” a que nós, os sujeitos, estaríamos destinados. O patriarca da família, ao passo que subtrai a história dos filhos, privando-os do mundo globalizado, luta para moldar a identidade a ser construída por eles, de modo a favorecê-los através de um processo de manutenção e preservação da cultura tradicional, oriunda dos espaços rurais, que ele julga ser pura, ilustrando, assim, “uma versão particular do ‘sujeito humano’— com certas capacidades humanas fixas e um sentimento estável de sua própria identidade” (HALL, 2003, p. 23). Vitalício, “em toda sua vida, teve um único desempenho: ser pai. E todo o bom pai enfrenta a mesma tentação: guardar para si os filhos, fora do mundo, longe do tempo” (COUTO, 2009, p. 74-75). Assim, Silvestre Vitalício é, indubitavelmente, um personagem *diaspórico* que, transitando entre o meio urbano e o rural, age contraditoriamente, e as personalidades de tirano e exímio protetor se confundem.

A terra em que a família se encontra é sem lei, a única válida parte exclusivamente do patriarca. Lá, também, não há religião. Ou, há. Vitalício que, antes, fora um homem lépido, preocupado em criar os filhos com “cuidados e esmeros”, agora, era devoto de uma religião que há muito viola o ideário do sagrado e se configura como uma “fé às avessas”. Segundo o narrador personagem Mwanito:

A verdade é [...] que meu pai se desencontrava com o juízo, fugido do mundo e dos outros, mas incapaz de escapar de si mesmo. Talvez fosse esse desespero que o fazia entregar a uma religião pessoal [...]. Em geral, o serviço de Deus é perdoar os nossos pecados. Para Silvestre, a existência de Deus serviria para O culparmos pelos pecados humanos. Nessa fé às avessas, não havia rezas, nem rituais (COUTO, 2009, p. 52).

Escritor de uma estética digna de atenção, Mía Couto é cauteloso e atribui às palavras as regras que a elas são particularizadas. Deus, nome próprio, é grafado com letra maiúscula. De modo igual, o artigo que retoma o onipotente (O), também o é. No intento de dar às coisas as devidas proporções.

Para além disso, o título justaposto da obra, *Jesusalém* (2009), resultante da “paixão obsessiva pela palavra, pelo gosto de a subverter (LARANJEIRA, 2001, p. 202), ao unir o comum e o abrangente, fomenta discussões a respeito da cultura religiosa, pois sugere uma aproximação com a terra Jerusalém, “cidade santa” de grande importância para a comunidade religiosa de vários países. À semelhança do nome se soma os discursos que circundam tal lugar, pois assim como a cidade histórica, o espaço criado, também, compõe-se de povos ameaçados pelos impactos da guerra, ainda que por contextos ideológicos, aparentemente, distintos. Com efeito, o narrador personagem nos revela que:

Meu velho, Silvestre Vitalício, nos explicara que o mundo terminara e nós éramos os últimos sobreviventes. Depois do horizonte figuravam apenas territórios sem vida que ele vagamente designava por <Lado-de-Lá>. [...] Em Jesusalém, não havia senão vivos. Desconhecedores do que fosse saudade ou esperança, mas gente vivente. Ali existíamos tão sós que nem doença sofríamos e eu acreditava que éramos imortais (COUTO, 2009, p. 13).

Face à presunção dos oximoros elencados, propositadamente, cabe-nos identificar, em meio às metáforas que compõem a obra, que importância um título (que nomeia o refúgio) que nos remete

à fé e à religião teria sobre um povo sofrido, descrente, sem fé e sem esperança na ascensão do mundo interior e exterior à coutada. Esse é, por enquanto, um mistério a ser desvendado. Ou solucionado, se categorizado e reduzido a uma religião, presumivelmente, *distópica*.

Ao longo do livro um, *A humanidade*, e em caráter alegórico, Mwanito situa os receptores da obra ao falar da situação de toda a família exilada em Jerusalém que, distante das “ameaças” urbanas, está à mercê dos mistérios de um lugar que já serviu de abrigo para soldados de guerra, e que parece perpetuar os males do acontecimento danoso, isto é, da colonização. Assim, esclarece Mwanito:

No final dessa longa viagem, nos instalamos numa coutada há muito deserta, fazendo abrigo num acampamento de caçadores. Em redor, a guerra tornara tudo vazio, sem sombra de humanidade. Até os animais eram escassos. Abundava apenas o bravio mato onde, desde há muito, nenhuma estrada se desenhava. Nos escombros do acampamento nos instalámos. Meu pai, na ruína central; eu e Ntunzi, numa casa anexa. Zacaria se arrumou num velho armazém, [...].

— *Essa casa* – disse o pai – *é habitada por sombras e governada por lembranças.*

Depois ordenou:

— *Ali ninguém entra!* (COUTO, 2009, p. 22, itálico no original).

O refúgio habitado por Vitalício e sua família acomoda práticas e costumes plurais, seja no que toca os (des) mandos dos soldados de guerra que ali viviam e que, ora ou outra, aparecem na coutada, ou no que se refere às ações realizadas pelos povos recém-chegados ao ambiente rural. De acordo com Hall (2003), os espaços híbridos são como uma articulação entre “o global” e “o local”, que atuam na lógica da globalização e na manutenção da heterogeneidade cultural das nações. Para ele, ainda:

Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. [...] Ele atua no interior da lógica da globalização. [...] é provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identidades “globais” e novas identidades “locais” (HALL, 2003, p. 78).

Pela lógica de Hall (2003), não existem, no mundo pós-moderno, identidades puras, firmes, delimitadas. Conforme o juízo do autor, no mundo globalizado, há uma “pluralização das identidades”, que se distancia de concepções pautadas no pensamento moderno. Dessa maneira, é possível inferir que mesmo os espaços ilusoriamente fechados, como os rurais, não estão isentos desse caráter híbrido. Assim, a família de Vitalício, entregue às “obras do tempo”, se mantém na coutada em meio aos “antepassados presentes” do universo global, a Moçambique, e ao desejo de reconstituir-se no ambiente local, a coutada, a fim de criar novas identidades. Ou novas identidades?

Na perspectiva de Hall (2014), o termo identidade compreende a discussão geral da temática, já a palavra identificação, por sua vez, diz respeito à subjetividade de cada sujeito dentro dos espaços representativos. Para o autor, as identidades são como “pontos de apego” transitórios, temporários, elas se estabelecem de acordo com as posições e práticas discursivas com as quais o sujeito está interpelado. Para exemplificar essa assertiva, é relevante descrever algumas das atividades ruralistas praticadas pelos “expatriados”, por assim dizer. Então, as palavras de Mwanito são necessárias:

Ao fim do dia, nosso pai inspecionava as esqueléticas covas, rasgadas entre torrões e cascalho. Para se certificar da eficácia da obra, ele procedia à seguinte inspeção: Ntunzi era amarrado pelos pés a uma extensa corda e descido pela garganta pétria. Apreensivos, víamo-lo ser deglutido pelas profundezas [...]. O meu irmão era içado e resgatado para a superfície, para logo avançarmos para a abertura de mais um furo (COUTO, 2009, p. 38).

Ao abdicar da vida urbana e dos suportes tecnológicos que ela proporciona, a família de Vitalício, no ambiente rural, teria, agora, de adequar-se à vida simples e pacata, própria do lugar, criando, dessa maneira, “novas identificações” espaço-temporais. Na visão esclarecedora de Hall (2014, p. 112), as identidades “são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, [...], embora sabendo que elas são representações, que a representação é construída ao longo de uma ‘falta’, de uma divisão, a partir do lugar do Outro”. Dessa forma e em conformidade com o juízo do autor, há uma “sutura” entre o sujeito e a posição-de-sujeito que, articulada, dá sentido ao processo de identificação dos indivíduos com diferentes contextos socioculturais.

A mudança para a coutada significa, para Silvestre Vitalício, a purificação do mundo vil e a esperança de sobreviver longe das imposições civilizatórias e culturais fornecidas pelo Outro (colonizador). Marcada por digressões, a obra *Jesusalém* (2009) subjaz múltiplas transfigurações, seja no que toca o significado intrínseco às estruturas idiomáticas, o que interfere na maneira de pensar e de agir dos receptores da obra, seja no que concerne ao destino conferido, por Mía Couto, aos personagens em todo o percurso narrativo. No âmago dessa questão, um aspecto importante a ser observado é o de que uma das transfigurações passa do territorial para o epíteto. Ao chegarem em Jesusalém, a “humanidadezita” passa por rebatizados. As cerimônias de rebatismos eram realizadas pelo único Deus aceitável no local: “Vitalício conferia nome às coisas, era ele quem baptizava as árvores e as serpentes” (COUTO, 2009, p. 37). Mateus Ventura, antigo nome de Vitalício, preparava rituais pomposos e circunstanciais:

Assim que o Sol poentou, Zacaria começou a tocar um tambor e a apregoar, aos berros, uma incompreensível ladainha. Concentrámo-nos na pequena praceta, eu, o Tio e o mano. De pé e em silêncio aguardámos pelo motivo da convocatória. Foi então que Silvestre Vitalício, envolto num lençol, deu entrada na praça. Transportando um pedaço de madeira evoluiu com porte de profeta até o crucifixo. Espetou a madeira na terra, e foi possível, então, entender que era uma tabuleta onde, em baixo-relevo, esculpira um nome. Abrindo os braços, meu pai proclamou:

— *Este é o país derradeiro e vai-se chamar Jesusalém.*

[...] E fomos convocados um por um (COUTO, 2009, p. 41- 42, itálico no original).

O idealizador da nova pátria, Silvestre Vitalício, fugia de um mundo que ele denominava por lado-de-lá. Todos os novos habitantes eram inscritos numa espécie de “senso populacional” revolucionário, então, o progenitor ordenava: “preencha tudo nessa madeira” (COUTO, 2009, p. 43). Silvestre, o soberano da família, é julgado como um sujeito irrefletido, porém, assaltado por múltiplas perdas, Vitalício objetivava, sobretudo, manter a sua pequena “nação imaginada” protegida de quaisquer contatos com o mundo externo. A problemática que decorre dessa tentativa de resguardar os filhos

é a renegação da identidade feminina. A coutada era um ambiente permeado por homens, nenhuma mulher era bem-vinda ao local.

Até certo momento, Jesusalém permaneceu livre de visitas estrangeiras, fato dado, entre outras coisas, à aplicação dos meninos em ler a cartilha de Vitalício. No ambiente utópico criado por Vitalício, além das lições, os choros e as rezas também eram proibidos, porque configuravam um modo eficaz de “chamar visitas”. A supressão de todas essas ações significa a própria anulação da história dos “miúdos”, pois nenhuma pode ser criada sem lágrima, canto, livro/educação e reza. Dessa maneira, na coutada, distante do mundo globalizado, as práticas de ordem e proibição são desenvolvidas, simultaneamente, em relação às demais, criando uma teia de afeto, por parte de Mwanito, e aversão, por parte do filho mais velho: Ntunzi.

Na altura dos onze anos de idade de Mwanito, o lugarejo é surpreendido com a aparição de Marta, a portuguesa que protagoniza o livro dois, intitulado *A visita*. Ela viaja para Moçambique à procura de Marcelo, seu ex-marido, um soldado português que morre após ser enviado para uma missão em Jesusalém. Além de Marta, outra mulher aparece na trama, Noci, a nativa, que é o catalizador para o desenrolar dos acontecimentos. É através desta que a portuguesa chega à Moçambique rural, como mostra o recorte abaixo:

No hotel, já instalada, vejo [...] sete algarismos rabiscados nas costas de uma fotografia. Esse número é a única ponte para atravessar a ponte que pode me levar a Marcelo. Não há amigos. [...] Os meus dedos sabem dessa solidão quando discam e desistem. E depois voltam a discar. Até que uma voz maviosa atendeu do outro lado:
— *Quem fala? [...]*
— *Daqui, Noci? Quem fala daí?*
Esse era o nome. Agora era uma voz e um nome. [...] Um arrepio me devolveu a fala: revelei tudo de uma vez. A mulher ficou por um momento calada e, a seguir, imperturbável, combinou vir ter no hotel (COUTO, 2009, p. 177, itálico no original).

Noci e Marta desfrutaram de um mesmo abandono, ambas foram deixadas e trocadas por outras mulheres. Face às lágrimas e confissões, a portuguesa conhece um dos integrantes da “humanidadezita”, o Tio Aproximado, com quem Noci mantém um relacionamento amoroso conturbado. Com a ajuda de Aproximado na procura por Marcelo, a chegada de Marta à coutada acaba por desagregar tudo o que Vitalício julgava estruturado. Espantado, Mwanito, então, revela:

A primeira vez que vi uma mulher tinha onze anos e me surpreendi subitamente tão desarmado que desabei em lágrimas. Eu vivia num ermo habitado apenas por cinco homens.
[...]
Foi então que sucedeu a aparição: surgida do nada, emergiu a mulher [...]. A visão da criatura fez com que, de repente, o mundo transbordasse das fronteiras que eu tão bem conhecia.
[...]
As palavras dela eram estrangeiras mesmo ditas na mesma língua. O idioma de Marta tinha outra raça, outro sexo, outro veludo. O simples acto de a escutar era, para mim, um modo de emigrar de Jesusalém (COUTO, 2009, p. 13-131-158).

Na monótona Jerusalém, Marta partilha a vida no acampamento, comprometendo, dessa maneira, a autoridade e as verdades que fomentam o hemisfério regido pelo patriarca. Destarte, é válido afirmar que Silvestre Vitalício objetiva um fechamento identitário, renegando, assim, “significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e instáveis” (HALL, 2003, p. 41). Face a isso, Marta, que é demasiado ultrajada por Vitalício, descontrói a lógica e a visão de identidade unívoca, isto é, plenamente masculina, e potencializa a loucura do pai de família que, pressionado e com a saúde comprometida, acaba regressando para a área urbana.

Foi Zacaria Kalash, o capataz da família, quem relatou a aparição de Marta. Ela, por ser egressa de um ambiente arguido, é tipificada, por parte de Vitalício, como gente estranha. A rejeição à identidade feminina, percebida nos trechos acima, suscita a reação contra a alteridade, isto é, contra a diferença, que, praticada por Vitalício, desencadeia uma série de problemas resultantes da incompreensão do caráter multicultural existente em quaisquer conjunturas sociais. Segundo Reinaldo Matias Fleuri (2006, p. 497), o ato de “respeitar as diferenças e de integrá-las em uma unidade que não as anule, mas que ative o potencial criativo e vital da conexão entre diferentes agentes e entre seus respectivos contextos” é um problema trivial no mundo contemporâneo. A narrativa miacoutiana ora analisada traz à baila essa problemática, uma vez que insere os sujeitos degradados do discurso eurocêntrico como forma de questionamento, como possibilidade de reflexão.

No bojo dessa questão, apresentamos uma das ações de Ntunzi, o filho mais velho de Silvestre Vitalício. Ele pormenorizava a imagem da identidade feminina para que Mwanito, através da perspectiva dele, pudesse ter “termos de comparação”. O irmão, num ato de bondade ou distração, para fugir da monotonia intrínseca ao lugar, descrevia as particularidades das mulheres, possibilitando a Mwanito uma percepção, ainda que muito subjetiva e demasiado estrangeira, do ser feminino:

A intrusa passou por mim, senti pela primeira vez a doçura de um perfume feminino. E ela se afastou em direcção à saída. Deitei tento no modo como se movia, graciosa, mas sem os caricatos e trejeitos que Ntunzi representava as fêmeas criaturas.

— *Desculpe, a senhora é mulher?*

[...]

— *Por quê? Não pareço mulher?*

— *Não sei. Nunca vi nenhuma antes.*

Aquela era a primeira mulher e ela fazia o chão evaporar. Passaram-se anos, tive amores e paixões por mulheres e, sempre que as amei, o mundo voltou a fugir-me dos pés (COUTO, 2009, p. 133, *italico no original*).

O novo mundo em que os pequenos habitam pode ser reconhecido como um esconderijo amnésico. Assim, Jerusalém era o reflexo da incompreensão, em que “humanas criaturas eram vertidas em pedras, em árvores, em bichos. E até em rio” (COUTO, 2009, p. 101), para compensar a ausência da existência feminina e até mesmo da humanidade que cercava a família Ventura.

Outra passagem contundente para a questão ora abordada nos mostra, com mais afinco, que a prática machista de Vitalício foi naturalizada há muito e perpetuada ao longo da história:

— *As mulheres são todas umas putas.*

Nunca lhe tínhamos escutado tal palavra. Mas foi como se tivesse desatado um nó. A partir de então, o termo puta passou a ser, entre nós uma outra forma de dizer mulher. E se, inadvertidamente, Aproximado afluía assuntos de mulher, meu velho arrastava-se pela casa vociferando:

— *São todas umas putas!* (COUTO, 2009, p. 37-38, itálico no original).

O patriarcalismo, evidenciado pelo escritor moçambicano, como vimos, apresenta-se como uma herança cultural que transcende gerações, porque passa de pai para filho, e aflora, de maneira sintomática, o desprestígio às identidades femininas. Em conformidade com Bhabha (2005), o descrédito a determinados grupos sociais, naturalizado historicamente, fixa o outro em uma posição de esteriotipia e potencializa os ideários ontológicos do discurso colonial propagado pelo Outro. De acordo com Woodward (2014, p. 54), é “por meio dessas dicotomias que o pensamento europeu tem garantido a permanência das relações de poder existentes”. Em contrapartida, algumas produções literárias pós-coloniais tendem a desconstruir essa visão dicotômica excludente.

A bem da verdade, a temática da identidade deve ser pensada como proposição dinâmica e dialógica, isto é, aberta às discussões, no tocante ao desenvolvimento da individualidade. Dessa maneira, a *desconstrução* da esteriotipia feminina, inculcada, como algo basilar para a sobrevivência humana, no imaginário coletivo, se estabelece como um cabedal de possibilidades. Assim:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2003, p. 13).

Se, como mostram os pressupostos do autor, as identidades não são uma condição biológica, mas, sim, um construto social, cultural e dependente de contextos políticos e econômicos, a objetificação da mulher, alinhavada às ações do homem, é fruto de uma cômoda história culturalmente fabricada e, ao menos aparentemente, perene.

De volta à narrativa, importa, aqui, destacar a valorização da diversidade cultural, que é constantemente ressaltada nas obras miacoutianas. Em *Jesusalém* (2009), essa condecoração da diferença faz com que as identidades atinjam uma dimensão plural. Há, na obra, uma mescla de diferentes culturas e de diferentes sujeitos que se interligam. Com isso, Mía Couto colabora para a elevação da heterogeneidade cultural.

O terceiro e último livro que compõe a obra *Jesusalém* (2009) está intitulado *Revelações e Regressos* e apresenta, inicialmente, os lamentos de Vitalício em relação à morte da jumenta Jezibela, que fora assassinada. Durante toda a estada de Marta no lugarejo idealizado, os desejos de Vitalício eram baseados na tentativa de expulsá-la a qualquer custo de Jesusalém. E, assim, seguia-se a lista de missões:

— *Tenho uma missão para si, meu filho.*
— *Uma quê, pai? —Inquiri, estremunhado.*
— *Uma missão de espionagem. —Acrescentou.*

A tarefa era simples e foi-me explicada em duas pinceladas: eu iria à casa grande e espiolharia o que estava no quarto da portuguesa. Silvestre queria descobrir pistas que pudessem revelar os secretos propósitos da visitante.

[...]

— *Relatório! Quero relatório.*

— *Só papéis. Só.* (COUTO, 2009, p. 138-153, itálico no original).

Após as espionagens, a ordem de Vitalício atingiu uma dimensão inaceitável. Os pequenos foram autorizados a matar a Portuguesa, que insistia em ficar no “coração do reino” do patriarca. Dessa maneira, há, neste romance, um emaranhado de questões e temáticas que, ao serem evidenciadas, atingem um caráter reflexivo, influente para o anseio de novos paradigmas críticos que se contrapõem às práticas culturais empreendidas pela ação colonizadora ao longo dos tempos.

Alheios às ordens rotineiras e perversas, Mwanito e Zacaria Kalash recusam-se a praticar a última determinação de Vitalício. É Ntunzi quem decide fazer o “desserviço”:

— *Dê-me a arma, pai. Eu vou lá.*

— *Você?*

— *Passe-me a arma, eu mato a portuguesa.*

[...] Silvestre rodou em torno do filho, desamarrando surpresa, destilando confiança.

[...]

Num pestanejar, Ntunzi desapareceu no escuro. Escutamos os passos decididos esvaírem-se, engolidos pela areia. Passado um tempo, escutou-se um disparo. [...]

Os olhos transtornados de Ntunzi zanolhavam pelo quarto e com irreconhecível garganta me fulminou quando confessou:

— *Esta noite, foi a gaja. A próxima noite, mato-o a ele* (COUTO, 2009, p. 215-216, itálico no original).

A nação de Silvestre Vitalício rui de vez quando ele descobre que, ao invés da portuguesa, Ntunzi assassinara a jumenta Jezibela, “a fiel amante” do chefe da coutada. Em meio a uma profunda tristeza pela perda daquela que fora sua parceira de “devaneios sexuais”, uma vez que não havia mulheres na coutada, Vitalício, também, se encontra debilitado. Ele foi atacado por uma cobra, no momento em que velava o corpo de Jezibela. A mordida do “animal rasteiroso” despertou em Silvestre Vitalício alucinações que o fizeram desadormecer memórias passadas. À beira da morte, ele se lembrava de Dordalma com fixação.

Além disso, o estado de saúde do pai de família culminou no abandono da coutada e, conseqüentemente, na volta para a cidade. Ntunzi, por ter mais idade, se lembrava do fluxo da área urbana, Mwanito, por outro lado, contemplava maravilhado:

As ruas cobertas de gente. E foi uma embriaguez de tudo. A azáfama urbana, os carros, os reclames, os vendedores de rua, as bicicletas, os meninos como eu. E as mulheres: aos tufos, aos molhos, aos turbilhões. Cheias de roupas, cheias de cores, cheias de riso (COUTO, 2009, p. 231).

Na coutada, isto é, em Jerusalém, Mwanito sustentava identificações com o ambiente rural, uma vez que este era o único local que ele conheceu ao longo dos seus onze anos. De acordo com o juízo de Hall (2003), ao passo que os sistemas de “significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, [...] com que poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente”. Desta maneira, a natureza identitária de Mwanito mantém-se aberta ao novo ambiente em que ele está inserido.

Ao voltar para o seu local de nascimento, Mwanito despede-se da coutada e de sua infância privada e, “misturando felicidade com nostalgia”, diz:

Acenei uma despedida, sem me ocorrer que não havia ninguém do lado de lá. A única criatura que restara em Jerusalém não era humana nem estava viva: Jezibela [...] — *Está a dizer adeus a quem?*
Não respondi. Não era de Jezibela que apartava. Eu me despedia de mim mesmo. A minha infância ficava do lado de lá. Ao iniciar esta viagem eu deixava de ser criança. Mwanito ficara em Jerusalém, e eu carecia de um novo nome, um novo batismo (COUTO, 2009, p. 230, itálico no original).

As novas identificações que os sujeitos criam, por outro lado, estão suscetíveis a uma crise. Ao retornar ao seu antigo lar, o “afinador de silêncios” sofre uma “perda de um sentido de si. [...], chamada, de duplo deslocamento. Esse duplo descentramento tanto do seu lugar no mundo social e cultural, quanto de si mesmos constitui uma crise de identidade” (HALL, 2003, 9). Essa crise identitária é projetada pelas identidades que, resultantes de espaços representativos distintos, se estabelecerão demasiado conflitantes. Desse modo, Mwanito, ao retornar para Moçambique, encontra-se “estrangeiro de si mesmo”.

No tocante às revelações, anunciadas no título do terceiro livro, é relevante dizer que circunscrevem-se à morte da mãe de Mwanito e Ntunzi, Dordalma. Os segredos são revelados por Marta que, antes de vir à África, informou-se sobre a história de Vitalício. Dessa maneira, ela segreda para “o afinador de silêncios”:

A verdade é que, de acordo com as esquivas testemunhas, Dordalma foi arremessada no solo, entre balas e grunhidos, apetites de feras e raivas de bichos. [...] Um por um, os homens serviram-se dela urrando como se se vingassem de uma ofensa secular. Doze homens depois, a tua restou no solo, quase sem vida. Nas seguintes horas, ela não foi mais que um corpo, um vulto a mercê dos corvos e dos ratos e, pior que isso, exposto aos olhares maldosos dos raros passantes. Ninguém a ajudou a erguer-se. Vezes sem conta tentou recompor-se, mas, não encontrando forças, voltou a tombar, sem lágrima nem alma (COUTO, 2009, p. 258-259).

Vitalício encontrava-se em prantos, mas não só por causa do suicídio de Dordalma, mas porque, também, na cabeça dele, “suicídio de mulher casada é o maior vexame para qualquer marido” (COUTO, 2009, p. 261), e configurava uma “humilhante desobediência”.

Na esteira das especificidades estéticas de Mia Couto, é aceitável afirmar que a presença de Dordalma era tão notável quanto uma alma poderia ser. Essa correlação é possível porque não podemos, de forma alguma, fixar o significado das palavras em uma forma fechada e conclusiva.

Nesse sentido, “ser alma”, é possível deduzir, implica ser um sujeito que, mesmo sendo detentor de uma individualidade, de uma personalidade e de outras questões subjacentes, limita-se a uma mera extensão do Outro, extinto de qualquer esforço de construção identitária, moldado pelos laços que a subalternidade histórica e culturalmente imposta produz.

A tensão vivenciada por Dordalma testemunha o “poder disciplinar” foucaultiano, comum em contextos impactados pela colonização. De acordo com Hall (2003, p. 42), esse poder consiste “em manter as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres do indivíduo, [...] a saúde física e moral, suas práticas sexuais [...] sob o poder dos regimes administrativos”. A força dessas ações que enfraquecem as identidades femininas é corroborada pela linguagem. Assim sendo, essas “identidades não são simplesmente definidas, elas são impostas. Elas não convivem, harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas” (SILVA, 2014, p. 81). Nesse vazio de sentidos da existência, o emudecimento, não só de Dordalma, mas, também, dos demais integrantes da família, apresenta-se como metáfora para a busca de identidades e atesta, ainda, os desmandos de um sistema que agiu (e age) na anulação de povos marginalizados.

Pelo fio narrativo de Mwanito, é possível constatar que o abandono do lugar criado por Vitalício se estabelece paralelo ao desgosto advindo com a morte de Jezibela. Dessa maneira, ele revela aos pequenos:

Eu mesmo me despeço da minha voz. E vos digo: cometeram um grave erro ao me trazerem para a cidade. Estou assim falecente por causa desta traiçoeira viagem. A fronteira entre Jesusalém e a cidade não foi nunca traçada pela distância. O medo e a culpa foram a única fronteira. Nenhum governo do mundo manda mais que o medo e a culpa. [...] Só agora eu entendi: meus filhos, meus dois filhos, só eles me podem trazer esse perdão (COUTO, 2009, p. 293, itálico no original).

As confissões de Vitalício só confirmam o caráter dúbio do personagem. Ele vive no limiar dos polos, é constituído por bravuras, mas, também, por fraquezas e arrependimentos e, assim, consegue o perdão dos filhos. Silvestre Vitalício une o universal e o particular, ao passo que protagoniza uma narrativa crítica das imposições surgidas com a conquista do território africano.

Por outro lado, Marta retorna à Europa e aprende a encontrar Marcelo no mundo em torno de si. Mwanito, por sua vez, espera encontrar seu caminho em um mundo que ainda está nascendo: a Moçambique urbana, enquanto dedica sua vida a cuidar do velho Vitalício que, em tempos passados, roubou-o a infância e o gosto pela vida.

Assim, a obra *Jesusalém* (2009) nos faz perceber que a individualidade de cada personagem está sujeita a novas experiências dependentes de uma reunião de fragmentos em outros contextos temporais. O que acontece com toda a família que vagueia entre passado e presente, entre os espaços urbanos e rurais da Moçambique pós-colonial.

CONCLUSÃO

A partir do exposto, é presumível afirmar que a obra *Jesusalém* (2009) aglutina um conjunto de questões, a saber: identidade; cultura; tradição; raça e nacionalidade, entre outros, que ostentam uma

dimensão contextual embasada pela interdisciplinaridade teórica pós-colonial. Deste feito, a narrativa miacoutiana adquire relevância por ter-se consolidado numa nação “onde o direito a ser diferente estava profundamente condicionado, quando não proibido” (NOA, 2017, p. 51). A proposta literária do nosso escritor africano pressupõe uma dinâmica articulada que contempla a diversidade e renuncia o caráter monolítico, como é possível constatar no trecho a seguir:

A família, a escola, os outros, todos elegem em nós uma centelha promissora, um território em que poderemos brilhar. Uns nasceram para cantar, outros para dançar, outros nasceram simplesmente para serem outros (COUTO, 2009, p. 15).

No desafio gradual representativo, essa reformulação de paradigmas confronta os primados eurocêntricos, pois comprova que as sociedades não são como as esculpidas, historicamente, e pensadas, de acordo com Hall (2003), como um todo delimitado e unificado. Ao contrário dos preceitos identitários fornecidos por Silvestre Vitalício, que se alinha a um sujeito autoreferenciado, fechado, e, ainda em conformidade com o autor, as sociedades são determinadas pela diferença e atravessadas por diferentes posições de antagonismo. Consequentemente, os vários “uns”, descritos no trecho, caracterizam-se por ansiar a busca do “eu” e de novas identificações, ao passo que atuam na manutenção da heterogeneidade cultural contemporânea. Essa representação cultural marcada pela diferença é, metaforicamente, uma forma que matiza o espaço moçambicano para o mundo exterior que, com um conhecimento genérico e impreciso, muitas vezes, limita Moçambique a uma nação projetada e reduzida à criação do colonizador.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevistas a Benedetto Vecchi. Trad.: Carlos Aberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo horizonte: UFMG, 2005.

COUTO, Mia. **Jesusalém**. Ed. Caminho, 2009.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. **Estudos Culturais, educação e pedagogia**. In: Revista Brasileira de Educação, n. 23. Brasília, 2003.

FLEURI, R. M. **Políticas da diferença**: para além dos estereótipos na prática educacional. Educação e Sociedade: Campinas; vol. 27, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____, S. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. Em T.T. da Silva; S. Hall, & K. Woodward (orgs.), *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais* (pp.7-72). (T.T., da Silva Trad.). Petrópolis: Vozes, 2014.

LARANJEIRA, José Pires. **Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa**. Revista de

Filologia Românica. 2001. (Universidade de Coimbra). Disponível em: <revistas.ucm.es/índex.php/RFRM0101220185A/10937>. Acesso em: 12/08/2018.

NOA, Francisco. **Uns e outros na literatura moçambicana**. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**; a perspectiva dos estudos culturais/Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. Ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. Em T.T. da Silva; S. Hall, & K. Woodward (orgs.), *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais* (pp.7-72). (T.T., da Silva Trad.). Petrópolis: Vozes, 2014.

Keiliane da Silva Araújo Carvalho

Mestranda em Letras (UESPI), Graduada em Letras na Universidade Estadual do Maranhão – UEMA/Campus Caxias. E-mail: araujokeiliane44@gmail.com.

Emanoel Cesar Pires de Assis

Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Professor Adjunto da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA/Campus Caxias e do Mestrado em Letras da UEMA. E-mail: emanoel.uema@gmail.com

Enviado em 10/02/2019.

Aceito em 10/06/2019.

NARRATIVAS FABRICANTES DA *PIAUIENSIDADE*: IMAGENS DO SERTÃO E DO SERTANEJO NA LITERATURA PIAUIENSE

PIAUIENSITY MANUFACTURING NARRATIVES: IMAGES OF BACKLANDS AND THE MAN OF THE BACKLANDS IN THE PIAUIENSE LITERATURE

José Luís De Oliveira E Silva
IFPI

Resumo; O presente artigo tem como problemática geral a percepção da configuração dos discursos identitários no Piauí através das narrativas realizadas por literatos do estado no final do século XIX. Essas narrativas funcionam como os alicerces através dos quais se solidificou a crença na existência de uma *piauiensidade*, ou seja, a existência de uma essência do *ser piauiense*, este sendo confundido com o *ser sertanejo*. A compreensão dessa configuração tem como propósito ajudar na compreensão da forma como esses discursos agem na atualidade numa esfera mais ampla da cultura local.

Palavras-Chave: Discursos identitários, narrativas ficcionais, *Piauiensidade*.

Abstract: *This article presents a general discussion about the configuration of identity discourses in the state of Piauí through narratives made by state writers in the late nineteenth century. Those narratives act as the foundations through which a belief in the existence of a piauiensidade status solidified, that is, the existence of an essence of being from the Piauí state, which is confused with the sertanejo being. Understanding this configuration aims to help comprehend how such discourses act in a larger scenario of local culture nowadays.*

Keywords: *Identity discourses, fictional narratives, Piauiensidade.*

CONTEXTUALIZANDO A ESCRITA

A pesquisa que dá origem a este artigo teve como objeto de investigação o filme *Cipriano* (Douglas Machado, 2001), considerado o primeiro longa-metragem piauiense, particularmente no que diz respeito à forma como o mesmo agenciou imagens do sertão e estas, ou seus interlocutores, procuraram dialogar com a cultura piauiense. Na ocasião, abordei o Cinema a partir de aspectos mais amplos que não apenas o do filme em si, o que me obrigou a financiar uma retomada de textos literários considerados clássicos quando a questão é a busca de uma pretensa identidade cultural

piauiense. A partir desta retomada, analisei como os discursos endereçados ao fazer cinematográfico de *Cipriano* mantiveram relação com toda uma tradição literária de construção e afirmação de discursos identitários na cultura piauiense. Desse modo, a proposta desse artigo é, dentro do limite físico que lhe é posto, problematizar parte dos discursos identitários no Piauí tomando como mote as imagens do *sertão* presentes em clássicos da literatura local.

A relação entre os discursos identitários e o agenciamento imagético de elementos geográficos e naturais, assim como ocorre nacionalmente, tem se revelado como uma das tônicas da produção e da crítica cultural no Piauí. Verifica-se que, nas produções realizadas no estado, há uma longa tradição que remete às práticas instituídas por escritas literárias e historiográficas do entremeio do século XIX e XX, de tentar explicar eventos históricos e sociais da região a partir das relações estabelecidas entre os homens e o seu meio físico. Essas escritas, e suas posteriores interpretações e apropriações, possibilitaram a construção e a visibilidade do que passou a ser conhecido como *piauiensidade*. Observo que, ao fazer referência a tal nomenclatura, não comungo com a ideia de que existam características que, como traços essenciais, configurariam o caráter do ser piauiense; tampouco pretendo aceitar a *piauiensidade*, como o fazem alguns pesquisadores, como a medida dos parâmetros identitários que dão aos piauienses o sentimento de pertencimento a uma comunidade.

Assim me posicionando, pretendo não legitimar a ideia da possibilidade de um discurso identitário gerar um sentimento unitário no interior de uma diversidade cultural. No caso específico de identificação da *piauiensidade* com uma pretensa *sertanejidade*,¹ como o querem seus defensores, observo que tal proposta parece encontrar limites em alguns ambientes urbanos do estado, em especial na capital Teresina, que não se identificam de forma mais contundente com os elementos definidores dessa pretensa marca identitária como sendo a herança de um passado sertanejo capaz de explicar o que se imagina ser as particularidades da sociedade e da cultura piauiense.

A questão a ser investigada é: se a generalização de um modelo identitário para a cultura piauiense só é possível por meio de anacronismos e do apagamento da diversidade cultural do estado, como se institui a imagem do Piauí como espaço sertanejo? E indo além: que sertão é apresentado ao leitor nos clássicos da literatura piauiense? Entre a vasta lista de autores e obras que eu poderia lançar mão para uma análise com vistas a um melhor aprofundamento da questão, cito apenas alguns: Abdias Neves, Hermínio Castelo Branco, José Expedito Rêgo, Arthur Passos e Francisco Gil Castelo Branco. Esses literatos constituem um lugar comum na cultura local quando a questão é discutir os aspectos que marcariam a vida do piauiense e as imagens do sertão construídas por estes, a meu ver, ajudam a mapear as ideias incorporadas e divulgadas por parte significativa dos discursos vinculados à cultura piauiense.

Nesse sentido, é incisiva a apresentação feita pela então presidente da Fundação Cultural do Piauí – FUNDAC, órgão ligado ao Governo do Estado, à coleção intitulada *Grandes Textos*,² lançada

¹ Ao cunhar a expressão *sertanejidade*, tenho em vista a configuração das características rurais, em especial as origens pecuaristas, que comumente são atribuídas ao Piauí e à sua cultura. Desse modo, a expressão é utilizada como síntese dos elementos que, segundo uma visão generalista, configuram o modo de vida no sertão piauiense.

² A coleção conta com dez publicações divididas entre obras de caráter ficcional, historiográfico e relatos de viagens, são elas: *O Piauí colonial* de Luiz Mott; *Descrição do sertão do Piauí* do Pe. Miguel de Carvalho; *Etnohistória indígena Piauiense* de João

em 2009, e que conta com obras dos autores anteriormente citados, à exceção de Francisco Gil Castelo Branco. Ao iniciar a leitura dos textos que compõem a coleção, o leitor se deparará com a seguinte afirmação:

A literatura exerce um papel transformador em uma sociedade. Esta transformação, realmente, se dá pelo poder de humanização e sentimento de pertencimento que o exercício literário nos oferece. Editar e reeditar importantes obras produzidas no Estado do Piauí é observar e valorizar a nossa cultura, para que livre do imediatismo do século em que vivemos, deixemos registrada, para a posteridade, a nossa trajetória de luta e processo identitário [...]. Registrar é preservar essa identidade construída a partir da comunhão de ideais distintos, mas igualitários, é manter uma cultura sempre presente. (Mendes, 2009-10)

A primeira constatação que se pode tirar dessa passagem é a defesa de uma concepção de identidade que, embora gestada historicamente, como faz supor a sua “trajetória de luta”, deve, contraditoriamente, ser protegida da ação do tempo, o que justifica a preocupação em livrá-la do “imediatismo do século em que vivemos”, mediante seu registro “para a posteridade”. Essa justificativa é mais bem compreendida se aproximada da discussão feita por Durval Muniz (2001) e Maria Amélia Alencar (2004), para quem o espaço sertanejo, a partir do processo de modernização pelo qual passava o Brasil no início do século XX, foi sendo identificado como o espaço da saudade dos tempos de criança, onde os literatos pareciam enxergar um mundo estruturado sobre referências para eles seguras e sagradas: a família patriarcal, o ritmo lento das fazendas, as brincadeiras inocentes, as relações sociais e afetivas idealizadas sob as marcas da ingenuidade. Não me parece dever-se ao acaso, que entre as temáticas que atravessam com frequência os textos selecionados pela *Coleção Grandes Textos*, as memórias e saudades dos tempos de infância sejam as mais recorrentes.

Essa mesma proposta de resguardar da ação do tempo aspectos culturais que indicariam a essência do piauiense, agora pintada com cores mais fortes, aparece na introdução do livro *Nas ribas do Gurgueia*, de Arthur Passos. Ao explicar a necessidade de registrar os contos e as narrativas folclóricas do sertão do Piauí, que ele opõe à modernidade “malévola”, Arthur Passos é incisivo:

Daí o medo de os alterar, pior ainda, de os perder ante novas e malévolas imposições resultantes de uma época já profundamente diferente. E diferente com base num industrialismo predominante em ambos os hemisférios, mancomunado com os estranhos e incrédulos regentes de empreendimentos fabulosos como o teimoso impulso invasivo dos céus, não podendo de antemão ser medido ou contado o mal que disso resultará mais hoje mais amanhã [...]. A cativante vivência do campo, de fato, há se vem dissipando como por encanto. As casas-grandes de ontem, escombros de hoje nas glebas de antigos e opulentos criadores, deixaram, pelo império das circunstâncias, o comando discricionário da impaciente gente campesina de nossos dias, afeita já ao pedal das bicicletas, estadeando ideias confusas e inquietantes. O vaqueiro tradicional de contrato implícito por cinco anos, com partilha anual e matalotagem para aparelhamento da fazenda e sustento da prole, sempre numerosa,

Gabriel Baptista; *Lira sertaneja* de Hermínio Castelo Branco; *Nas ribas do Gurgueia* de Arthur Passos; *Chão de meu Deus* de Fontes Ibiapina; *A tragédia ocular de Machado de Assis* de Hermínio Conde; *Vaqueiro e Visconde* de José Expedito Rego; *Aspectos do Piauí* de Abdias Neves e *Cronologia histórica do Piauí* de Francisco Pereira da Costa.

por sua vez por muito desapareceu [...]. O caminhão aventureiro invadiu o sertão nos mais remotos recantos [...]. O jipe, adaptado ao meio, roda sem cessar [...], e o avião, maculando o azul do firmamento, desvirtua costumes embevecetes, ruminado em sossegada unção há bem mais de dois séculos. (PASSOS, 2009, p. 15-17)

Na narrativa de Arthur Passos, no mesmo instante em que ele explica a legitimidade e urgência de iniciativas e trabalhos como o seu, vai se delineando os significados para o sertão, o sertanejo e o confundir dessas categorias com o Piauí e o piauiense. O sertão que Arthur quer conservar – na verdade, ele vê essa conservação como uma necessidade, pois, à beira de uma hecatombe mundial, provocada por armas de destruição em massa, a única solução seria “voltar [...] aos rincões interioranos, aos hábitos dos tempos primitivos” (PASSOS, 2009, p.17). –, é o sertão que não combina com a modernidade e a modernização.³ Desse modo, acabam sendo valorizados, sem uma ação crítica mais apurada, os elementos símbolos de opressão do homem do campo como a casa-grande ou o sistema de emprego informal, os quais a historiografia há muito apontou como responsáveis pelas condições subumanas do vaqueiro e da sua família.

Não parece coincidência que entre as semelhanças a unir os livros publicados na já citada coleção, duas se mostram mais visíveis: primeiro, o fato de todos os livros, independente de serem obras historiográficas, relatos de viagens ou ficcionais, tratarem de temáticas consideradas fundadoras do Piauí e da sua gente. Daí se origina o apelo ao sentido de pertencimento que essas obras desencadeariam em seus leitores. Segundo, as temáticas estão relacionadas à vida sertaneja e ao papel da natureza na constituição sociocultural do piauiense.

Durante a pesquisa, pude observar a existência de discursos, frequentemente publicados nos meios de comunicação local, que relacionavam a iniciativa de se produzir um filme como *Cipriano* à necessidade de se conhecer, valorizar e, sobretudo, registrar e preservar para a posteridade o que se acreditava como os traços culturais definidores da identidade sertaneja piauiense e que já sofriam a ameaça de desaparecimento por conta do processo de globalização e homogeneização pelo qual passaria a cultura local. Esses discursos, além de questões identitárias, foram responsáveis por uma tentativa de agenciar os sentimentos de autoestima e, em muitos casos, de ressentimento entre os leitores piauienses.

O SERTÃO COMO O FARDO FUNDADOR DA *PIAUIENSIDADE*: O PENSAMENTO GEOGRÁFICO NA ESCRITA DA INTELLECTUALIDADE PIAUIENSE

Abdias Neves,⁴ usando da sua habilidade com a escrita e o espaço que conquistou no âmbito do

³ Os termos são usados, respectivamente, para designar mudanças na esfera político-cultural e nas tecnologias de produção, transporte e comunicação. Essas mudanças envolveriam “uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes”, o que dificultaria a manutenção da ideia de continuidade histórica sob a ótica de existência de uma cadeia evolutiva. (HARVEY, 1992, p. 22).

⁴ Abdias da Costa Neves (1876-1928) formou-se bacharel em Direito pela Escola de Direito do Recife (1898) e exerceu vários cargos na política (Senador) e no emprego público (Juiz Distrital, Juiz Federal, Professor do Liceu Piauiense e da Escola Normal, Secretário de Governo, Procurador Fiscal da Fazenda) tanto em nível estadual quanto federal. Além

poder público piauiense, é responsável, segundo o historiador Paulo Gutemberg (2010), por construir o mito fundador da *piaiensidade* e as bases do que viriam a ser as principais referências temáticas da historiografia produzida no estado. Na narrativa de Abdias, o sertão e o que seria sua marca natural, a seca, se transformam em elementos catalisadores da vida no local: em dois dos seus principais livros – *A guerra do Fidié* (1907) e *O Piauí na Confederação do Equador* (1921) – são as calamidades trazidas pela estiagem que justificam a entrada do Piauí na história do Brasil, respectivamente, por meio da adesão às lutas pela independência e ao ideal de separatismo no Nordeste.

Escrevendo à luz de seu tempo, Abdias Neves teve o seu pensamento marcado por “noções recorrentes de que história e natureza, homem e meio, formam um todo indivisível”, o que, por sua vez, permitiu ao literato dotar suas personagens da “roteirização segura da vida coletiva [com a] invenção e a atribuição de sentidos ao social e às práticas individuais” (QUEIROZ In: SOUSA, 2010, p. 16-17). Um bom exemplo é quando o autor, buscando singularizar a índole do piauiense em oposição à do cearense, aloca a questão em termos de moldagem da personalidade desses sujeitos em relação ao meio em que vivem. Ao buscar explicar o porquê da não fuga do piauiense, uma vez detectada a sua inferioridade bélica em relação às tropas portuguesas no episódio das lutas pela independência brasileira no Piauí, Abdias não poderia ser mais determinista. A reflexão institui os temas e abordagens mais discutidos pela historiografia e cultura local:

E se poderia manter alguma disciplina é porque os piauienses constituíam a quase totalidade das tropas, e não tinham, como não têm, o temperamento ardoroso e irrequieto que é a feição característica do cearense. O piauiense é um tipo essencialmente firme nas convicções, constante nos hábitos, moderado nos impulsos. Não é reformador, nem sofre arrebatamentos. É um reflexo do meio. O Piauí, com efeito, nada oferece de notável em seu aspecto físico: as terras, baixas, correm sem um relevo orográfico de importância. Não mostra nem variações bruscas de paisagem, nem alternativas frequentes de matas e várzeas: quase sem interrupção se escondem as chapadas, monótonas na sua uniformidade, eternamente as mesmas, com uma vegetação raquítica, aberta e inconstante, que se estende até onde o olhar se cansa e tudo se confunde num cinto escuro que aperta o horizonte [...]. Tudo aqui é uniforme [...]. Montesquieu já dizia que o calor define o corpo e entorpece a vontade: é certo. Ele entorpeceu a vontade do nosso sertanejo, fê-lo fraco ao querer, e tardo ao agir. E como as suas necessidades foram prontamente satisfeitas, desde que encontrava ao alcance da mão o gado, as frutas, a caça e a pesca de que se alimentava e se alimenta; como se vestia e se veste de algodão grosseiro e do couro curtido dos veados; como de nada mais necessitava, foi recuando cada vez mais o horizonte das ambições e perdendo o espírito de iniciativa. A necessidade é que faz a função, esta faz o órgão. Não tinham os nossos matutos necessidade de trabalhar: ficaram indolentes. Não tinham que se fazer empreendedores, uma vez que tudo obtinham sem esforço: perderam a iniciativa. A concorrência na luta pela vida era insignificante; não tinham que disputar ferozmente a sua cota: tornam-se passivos. (NEVES, 2006, p. 263-265)

de membro do Instituto Histórico e Geográfico do Piauí e da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, foi um dos fundadores da Academia Piauiense de Letras. Sempre lembrado por seu envolvimento com o movimento maçônico e anticlerical, foi redator e colaborador de algumas dezenas de periódicos. (BASTOS, 1994, p. 394).

Uma leitura atenta do texto aponta que se trata de uma visão negativa da geografia e da natureza do estado, pois até o que seriam as suas benesses – a abundância de frutos, pastos, caças e pescados – acarretariam consequências negativas para a modelagem da personalidade de seus habitantes. Imagem igualmente negativa é construída para os sertanejos: ele é firme nas convicções e moderado nos impulsos em razão do ambiente do qual é fruto; a uniformidade da natureza contamina a sua personalidade. Uma geografia monótona, aliada a uma vegetação raquítica e a um calor entorpecedor, faria com que o sertanejo piauiense se transformasse num homem fraco, sem ambições, indolente e passivo. Essa força destrutiva do meio atingiria até mesmo o animal transplantado para as terras do sertão e que posteriormente se tornaria seu símbolo:

O boi é um animal triste. Seu olhar condensa sombras de infinitas amarguras e de supremas fadigas. De todo ele se volta à tristeza do seu tremendo destino, todo ele verga ao cansaço de séculos. E, por isso, seguindo-o, ainda, sempre, uma dolente que se comunica à terra e ao homem. (NEVES, 2006, p. 266)

Nem mesmo o vaqueiro e a sonoridade de seu aboiado, símbolos da liberdade e da força creditada ao sertanejo entre as suas mais positivas idealizações, escapam do destino que lhe reserva o convívio há gerações com as terras do sertão do Piauí:

O vaqueiro participa dessa tristeza. É uma melopeia extravagante e dolorosa o canto com que ele guia as reses nas longas caminhadas, canto que o gado escuta e se embriaga, cedendo ao seu poder, deixando-se arrastar sob a sugestão daquela música selvagem, impressionante e enternecedora – mesmo para os que estão habituados a ouvi-la. A tristeza fez dele um contemplativo, matou-lhe os últimos impulsos da iniciativa. Foi assim que o sertanejo se tornou conservador: vivendo, sempre, a mesma vida de indolência, sem necessidade de reformar os processos da criação, mantendo os mesmos hábitos – transmitidos pela herança e pouco a pouco fixados [...]. E, assim, hoje, como há duzentos anos, é um tipo rotineiro e pacífico, incapaz da tentativa de uma reforma, ou da audácia de uma reação. (NEVES, 2006, p. 266)

A ênfase na escrita de Abdias Neves se justifica pelo fato de este escritor ter construído e, ao mesmo tempo, ter se deixado influenciar, pelas bases conceituais de muitos dos discursos que estruturaram as narrativas historiográficas e ficcionais que pensaram o Piauí. É importante ressaltar que a herança deixada por Abdias não se expressa na adoção de determinismos geográficos ingênuos, mas sim, como aponta Paulo Gutemberg (2010, p 30), na incorporação da sua mais importante tese: a de que a formação histórica da comunidade piauiense foi marcada pela atividade pecuarista em sua interação com o meio e pelo esquecimento dos poderes do Estado, seja este Colonial, Imperial ou Republicano. Os mais importantes desdobramentos dessa tese e esses ainda recorrentes entre a intelectualidade piauiense é a projeção da cultura sertaneja como marca identitária do estado e a retórica do “abandono-isolamento-atraso” da qual se acredita ser vítima o Piauí.

Outro ponto de ressonância na escrita de Abdias e que reverbera, ainda hoje, em parte significativa da produção cultural no estado e mesmo nas imagens construídas de fora sobre ele, é o processo de identificação do piauiense com o sertanejo. Sagaz em seu *metier*, o literato, ao mesmo

tempo em que estabelece as marcas singulares do ser piauiense cria uma oposição entre estes e os “outros”, no caso, os cearenses. Identificando-se como não filho do Ceará, o leitor em potencial, pela primeira vez durante a leitura, deve se identificar como piauiense. Conclui-se que o processo de gestação do sentimento de pertencimento e identificação com uma comunidade passa, primeiramente, pelo não pertencimento e não identificação com aqueles nascidos em outro local. Voltando-se para o que seriam as características do lugar, Abdias tem caminho aberto para construir os argumentos que darão existência à sua narrativa dos mitos fundadores da *piuiensidade*.

Esses mitos fundadores dos quais Abdias Neves foi um dos seus inventores e propagadores, parecem se manter presente – ainda que muitas vezes disfarçado sob uma nova roupagem – em praticamente todas as discussões travadas no Piauí acerca do que seriam as marcas da sua identidade cultural. O que não é de se estranhar, haja vista a estreita relação entre a elaboração e manutenção dos mitos fundadores de um povo e a construção de uma concepção particular de identidade. Stuart Hall explica essa relação:

[...] possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de ‘tradição’, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua ‘autenticidade’ [...]. Os mitos fundadores são, por definição, transitórios: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente a-históricos. São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. (HALL, 2003, p. 29)

Sinalizando compreender que as identidades são forjadas em práticas discursivas que invocam uma origem “que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter certa correspondência” (HALL, In: SILVA, 2009, p. 108-109), Abdias encontra na força do meio físico, na vida sertaneja e na atividade pecuarista os elementos naturais e históricos fora dos quais parecia impossível pensar o Piauí, a sua cultura e os seus habitantes. Quanto à crença na herança sertaneja e pecuarista como delimitadora da cultura local, destaco o depoimento de João Claudio Moreno,⁵ colhido de um dos documentários de Douglas Machado. Sentado numa antiga e simbólica cadeira de balanço, tendo no colo alguns livros e, ao lado, uma grande estante com dezenas de outros – que lhe reveste com ares de intelectualidade e legitimação do seu lugar de fala –, João Cláudio tece uma crítica ao estilo de um dos mais prestigiados poetas do estado, H. Dobal, tendo como suporte explicativo o que ele indica como as origens do povo piauiense:

Quem tiver a sensibilidade de ver, fará um percurso sentimental e profundo nas entranhas de sua piauiensidade e vai descobrir que no Piauí quem não é vaqueiro,

⁵ João Claudio Moreno é um conhecido humorista local e, nos últimos anos, teve a sua imagem ligada à ideia de produtor cultural e propagandista-defensor da cultura e da tradição sertaneja, tanto que é figura sempre lembrada e autorizada para falar de personagens como Luiz Gonzaga. O seu despontar em programas televisivos de repercussão nacional como *Chico Total* e em entrevistas com Jô Soares e Fausto Silva, além do sucesso em show humorista intitulado *Um piauiense no Rio de Janeiro*, estrelado por ele mesmo na capital carioca, fez a sua popularidade e aceitação no estado crescer a ponto de se eleger vereador em Teresina pelo Partido Comunista.

o pai foi vaqueiro, o avô foi vaqueiro, o bisavô foi vaqueiro. Vai ver que há uma cadência no aboio que se identifica na forma como Dobal constrói sua [aqui ele solta um longo aboio *ôôôôôôôôôôôôôôôô...úúúúúú!*], aquele grito perdido nos tabuleiros piauienses. (MORENO. In H. DOBAL – um homem particular. Douglas Machado, 2002)

Para além de uma clara, quase caricata, relação estabelecida entre todos os piauienses e a cultura que se construiu em torno do gado, o que me parece estar em jogo na afirmação de João Claudio seria a crença na impossibilidade de se construir qualquer entendimento da cultura local que não esteja atrelada a um passado comum. Nesse sentido, o comediante parece não estar sozinho. Outros personagens reconhecidos no meio cultural piauiense e teresinense acabam por reforçá-la, ao atribuir ao nordestino e ao piauiense uma veia artística, fruto das dificuldades impostas à sua sobrevivência.

Como explica Durval Muniz (2001, p. 107), entremeadas entre os novos discursos regionalistas, as críticas culturais construídas sob esse viés acabam por ditar normas para a produção e interpretação de obras, tendo como foco a possibilidade de “tomar o regional como um referencial legítimo para se pensar a literatura [ou a produção cultural em sentido mais amplo] brasileira” e vincular a produção cultural aos espaços aos quais estaria diretamente relacionada.

Retomando a análise do agenciamento do discurso geográfico para a formulação do tipo piauiense feito por Abdias Neves é curioso, e até certo ponto contraditório, o fato de que à mesma época em que o literato escreveu a maior parte de seus textos, nos quais prevalecem imagens negativas da natureza e do povo piauiense, foi realizado um concurso, financiado pelo Governo do Estado, para a escolha do novo Hino do Piauí. O concurso teve como pano de fundo motivador as comemorações do centenário da independência do Brasil e das lutas travadas no Piauí. Composta pelo poeta Antônio Francisco da Costa e Silva⁶ e musicada por Firmina Sobreira Cardoso e Leopoldo Damascena Ferreira, a canção vencedora da disputa foi adotada como Hino Estadual pela Lei nº 1.078 de 18 de julho de 1923. Nela, observa-se, mais uma vez, a demarcação da natureza como definidora da vida e da história do Piauí:

Salve! terra que aos céus arrebatas
Nossas almas nos dons que possuis:
A esperança nos verdes das matas,
A saudade nas serras azuis.
Piauí, terra querida,
Filha do sol do equador,
Pertencem-te a nossa vida,
Nosso sonho, nosso amor!
As águas do Parnaíba,
Rio abaixo, rio arriba,
Espalhem pelo sertão
E levem pelas quebradas,
Pelas várzeas e chapadas,

⁶ Antônio Francisco da Costa e Silva (1885-1950), bacharel em Direito pela Escola do Recife (1913), teve sua vida, em certo sentido, parecida com a de Abdias Neves: intelectual reconhecido pela habilidade da escrita, exerceu vários cargos no poder público e colaborou com dezenas de periódicos no Piauí e em outros estados. (BASTOS, 1994, p. 537)

Teu canto de exaltação!
Desbravando-te os campos distantes
Na missão do trabalho e da paz,
A aventura de dois bandeirantes
A semente da Pátria nos traz.
[...]
Sob o céu de imortal claridade,
Nosso sangue vertemos por ti,
Vendo a Pátria pedir liberdade,
O primeiro que luta é o Piauí.
[...]
Possas tu, no trabalho fecundo
E com fé, fazer sempre melhor,
Para que, no concerto do mundo,
O Brasil seja ainda maior.
[...]
Possas Tu, conservando a pureza
Do teu povo leal, progredir,
Envolvendo na mesma grandeza
O passado, o presente e o porvir.

As imagens e referências utilizadas para falar do Piauí e do seu povo aparecem em escritos da época, ou mesmo anteriores. A mudança significativa ocorrerá em relação à forma como essas referências são agenciadas, agora, de forma a criar um sentimento valorativo para a natureza, o povo e a história regional. No hino, vê-se a identificação do território como sendo um espaço sertanejo marcado pela força do sol (é terra “Filha do sol do equador”, que se espalha “pelo sertão, quebradas, várzeas e chapadas”, sob um céu “de imortal claridade”) e detentor de belezas ímpares (os “verdes das matas” e as “serras azuis”). Acompanham essas imagens da natureza os estereótipos positivos que falam do seu povo e da sua história (um povo marcado pela “fé”, “pureza” e “lealdade”) e do histórico de relações igualmente positivas com a pátria (a sua origem no desbravamento dos campos distantes feita pela “aventura de dois bandeirantes” que a “semente da Pátria nos traz”, ou quando a pátria pedir liberdade terá a certeza de que “o primeiro que luta é o Piauí”).

Na forma de uma conclusão provisória e circunscrita à problemática de como os discursos identitários no Piauí se coadunam com as narrativas que põem em evidência aspectos da natureza, fica a sensação de que na cultura local, guardadas as devidas diferenciações motivadas pela distância temporal que separa os discursos analisados, há uma continuidade entre estes enunciados sob, pelo menos, dois aspectos: a estreita relação entre a formação do povo piauiense e o ambiente que o circunda e o caráter determinante da cultura em torno da atividade pecuarista para o desenvolvimento da cultura do estado.

O SERTÃO NAS NARRATIVAS FUNDADORAS DA *PIAUIENSIDADE*: A IDEALIZAÇÃO DO TIPO SERTANEJO

Se nos discursos dos bacharéis⁷ piauienses as imagens do sertão transitam entre a positividade e a negatividade, na literatura ficcional há um visível predomínio de uma postura de sua positividade. Essa atitude, curiosamente, não se deve à mudança das cenas, situações ou personagens apresentadas como típicas do universo sertanejo mas, tão-somente, à forma como estas são arroladas na narrativa. Em outras palavras, o sertão das narrativas ficcionais piauienses continua sendo aquele que personificaria o espaço antimoderno por excelência; entretanto, essa antimodernidade é interpretada como a responsável por gestar e resguardar o que seria a essência do ser piauiense.

Diversas pesquisas tiveram como foco essa produção; todavia, a maioria delas tem como mote outras problemáticas que não as formas como são apresentadas as imagens do sertão e, entre aquelas que o fazem, tem-se observado a recorrência de um equívoco que considero crasso: a tomada do texto literário como suporte para exemplificar e comprovar as singularidades de uma idealizada cultura sertaneja piauiense. Como alternativa a esta postura, considero oportuno questionar o quanto essas narrativas são responsáveis pela construção de um lugar de fala para o sertão e como elas ajudam a compor imagens que tornam visível o que se acredita ser o Piauí e seu povo. Um bom exemplo da forma como a maioria dessas pesquisas tem sido realizadas é o livro *A representação da seca na narrativa piauiense: século XIX e XX*, de Raimunda Celestina Mendes da Silva. As ressalvas quanto à proposta e às conclusões do livro podem ser assinaladas já no seu título: existe de fato um grupo suficientemente homogêneo de escritas às quais poderíamos singularizar sob a nomenclatura de “narrativa piauiense”? Se a resposta fosse positiva, proporíamos outra questão: o que constitui a marca dessa narrativa? A resposta da autora aparece já no título: a seca.

É curioso como a crítica literária e historiográfica feita por Raimunda Celestina endossa e legitima as imagens que as obras por ela estudadas tentam construir. Na verdade, a pesquisadora amplia a sua interpretação ao ponto de indexar na literatura observada, sentidos que, provavelmente, só poderiam ser considerados com certo esforço de imaginação. Dito de outro modo: quando a pesquisadora foca sua análise no papel da seca nos textos que ela seleciona – *Ataliba, o vaqueiro* de Francisco Gil Castelo Branco; *Um Manicaca* de Abdias Neves; *Vida Gemida em Sambambaia* de Fontes Ibiapina e *Maria, valei-me* de José Wellington B. de A. Dias – acaba por erigir junto ao leitor (provavelmente já receptivo à estereotípia que enxerga o Piauí sob o estigma da estiagem) a sensação de que os escritos têm como temática e personagem central a seca, o que não me parece ser adequado.

É importante lembrar que não se trata de questionar a existência da seca enquanto fenômeno

⁷ Os termos *bacharéis* e *literatos*, amplamente utilizados na historiografia piauiense, remetem a um vasto grupo de indivíduos – em sua maioria, filhos de ricas famílias locais graduados na Faculdade de Direito do Recife – que tiveram atuação marcante na esfera pública entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX. Segundo a historiadora Teresinha Queiroz, uma das pioneiras em pesquisas sobre esse grupo, “um perfil dos bacharéis piauienses nesse período apresenta-os como um grupo de ampla presença social e de inegável envolvimento político. Sua atuação pode ser observada nas mais diversas instâncias: na educação, na imprensa, na administração pública, na justiça, no lazer, na literatura [...]. A posição participativa assumida na sociedade pelos bacharéis-literatos era intensa. Entretanto, deve ser lembrado que, a despeito da formação comum, manifestavam-se no seio do grupo discordâncias e cisões que se expressavam ao nível das ideias e se concretizavam na atuação política e profissional.” (QUEIROZ, 1998, p. 13-14).

climático e as consequências advindas para o sertanejo piauiense, mas de perceber como, sem um questionamento mais estruturado, a estiagem foi incorporada pela literatura e legitimada pelo discurso acadêmico, como o elemento central na constituição do que se acredita ser a *piauiensidade*. Vejamos como a própria autora inicia seu livro potencializando essa ideia:

O Nordeste, região em que frequentemente falta chuva, pois ou ela chega atrasada, ou vem fora do tempo, constitui-se em território no qual o agricultor passa fome, os animais morrem e, quando as possibilidades de sobrevivência se esgotam em suas terras e os homens perdem a esperança nos santos milagreiros, partem para outros lugares, em busca de melhores condições de vida. Desse modo, instala-se o quadro da seca que, segundo os jornais, desde 1877, alterna ciclos de períodos chuvosos e não-chuvosos, os quais marcam a vida do homem do sertão piauiense. A seca, por ser constante na vida do povo nordestino, tornou-se tema recorrente na literatura regional e constantemente frequenta os textos de alguns escritores da terra, marcando de forma peculiar o discurso narrativo ao longo da História, como se acompanhasse as variações de clima e sucessão da seca na região. (SILVA, 2005, p. 16)

Algumas tomadas de posicionamento da pesquisadora são recorrentes na obra de outros autores: o uso dos termos Nordeste, sertão e Piauí como sinônimos e a construção do espaço sertanejo sob o estigma da morte pela fome, da religiosidade fatalista e da eterna emigração. O mais importante, para compor uma espécie de painel do discurso regionalista na cultura piauiense, é que, muito próximo do que fez João Claudio Moreno, ao atribuir à construção narrativa do poeta H. Dobal uma herança no aboio do vaqueiro, Raimunda Celestina reforça a tese de que a seca interfere diretamente no estilo narrativo dos literatos por ela estudados. Ademais, Raimunda afirma que a periodização histórica do que ela chama de literatura piauiense acompanha “as variações de clima e sucessão da seca na região” e essa postura mantém diálogo com a ideia de que uma obra, necessariamente, espelhará o seu meio.

Nesse passo, a proposta e os resultados apontados por Raimunda Celestina parecem ter sido referendados por seus leitores; afinal, nada parece mais passível de aceitação com *status* de verossimilhança do que um discurso que analisa determinada obra, procurando ver uma relação de causa e efeito entre o produto e o lugar onde é produzido:

As narrativas piauienses que desenvolvem a temática da seca permitem refletir [...] e apontam para o imaginário coletivo no qual a ascensão social e a melhoria de vida integram a formação do homem nordestino. Essas narrativas também permitem a concepção epistemológica de mundo, de homem, de natureza, que o sertanejo possui e transfere para o outro através de sua postura diante da vida. [...] a autora pôde perceber como se revelam a identidade e a subjetividade do homem num determinado tempo histórico e lugar social. No caso específico o sertanejo que vive no interior do Piauí [...]. O registro dessa investigação constitui-se em trabalho que revela a verdade histórica, única, pronta e acabada de diferentes momentos da história da seca no Piauí. (REMÉDIOS In: SILVA, 2005 p. 10-11)

O primeiro aspecto que merece uma reflexão mais acurada em relação à literatura piauiense que aborda temáticas ligadas ao sertão é o seu aparente ponto de inflexão com o novo modelo de regionalismo que surge nas décadas iniciais do século XX. Atentos às disputas e querelas que marcaram

a construção de muitas nações ocidentais entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX – o Brasil foi uma delas – literatos piauienses, em especial aqueles apontados anteriormente como os principais para o desenvolvimento dos meus argumentos, passam a se preocupar com a singularização do Piauí em relação às outras províncias e estados do país. O primeiro elemento de singularização foi a oposição litoral x sertão, via do qual o Piauí foi identificado com este último (SOUSA, 2010).

As imagens cristalizadas pela literatura nacional acerca do sertão e do sertanejo passam a estruturar a construção imagética do Piauí e a singularizá-lo em relação às demais regiões do país. Isso acontece, como observou Alcebíades Filho, através do:

[...] esforço para suturar as identidades e a existência dos sujeitos presos à terra, ao lugar, formando uma região e, em seu lastro, uma piauiensidade fixa. Esta piauiensidade, por sua vez, seria condicionada pela vida no campo, pela relação dos sujeitos com uma natureza quase intocada, que precisa ser protegida de qualquer contágio modernizante que a desagregasse com as atividades rurais, elementos que entram na tessitura das próprias subjetividades. (FILHO, 2010, p. 132)

É assim, misturando o discurso historiográfico ao geográfico, que a imaginação literária contribui para a construção de um parâmetro reconhecível para uma região e o seu povo. O maior custo desse processo talvez tenha sido a homogeneidade com a qual esse padrão foi delineado, construindo lugares comuns presentes nas imagens do sertão piauiense: o vaqueiro, o sertão em oposição à cidade, a religiosidade, e a ruralidade como espaço construído na saudade. Esses lugares comuns parecem extrapolar a esfera literária, delineando a visão de mundo e estruturando as ações práticas de realizadores culturais, formadores de opinião e agentes políticos no Piauí.

BIBLIOGRAFIAS E FONTES

Filmes e documentários

CIPRIANO. Direção e roteiro: Douglas Machado. Brasil, 2001. DVD (71 min.)

H. DOBAL – um homem particular. Direção: Douglas Machado. Brasil, 2002. Documentário. DVD (66 min.).

Livros e artigos

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2001.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Viola que conta histórias: o sertão na música popular urbana*. 2004. Tese de Doutorado. Brasília: UNB, 2004.

BASTOS, Cláudio. *Dicionário Histórico e Geográfico do Estado do Piauí*. Teresina: FCMC, 1994.

FILHO, Alcebíades Costa. *A geração de Crispim: um estudo sobre a constituição histórica da piauiensidade*. 2010. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFF, 2010.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora – reflexões sobre a terra do exterior. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

MENDES, Sônia Maria Dias. Apresentação. Coleção Grandes Textos. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2009-2010.

NEVES, Abdias. *A guerra do Fidié*. Teresina: FUNDAPI, 2006.

PASSOS, Arthur. *Nas ribas do Gurgueia*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2009, v. 5. Coleção Grandes Textos.

_____. *Os literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo*. Teresina: UFPI, 1998.

QUEIROZ, Teresinha. O mundo como História. Prefácio. In: SOUSA, Paulo Gutemberg de Carvalho. *História e identidade: as narrativas da piauiensidade*. Teresina: EDUFPI, 2010.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. In: SILVA, Raimunda Celestina Mendes da. *A representação da seca na narrativa piauiense: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.

SILVA, Raimunda Celestina Mendes da. *A representação da seca na narrativa piauiense: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.

SOUSA, Paulo Gutemberg de Carvalho. *História e identidade: as narrativas da piauiensidade*. Teresina: EDUFPI, 2010.

José Luís de Oliveira e Silva

Licenciado em História pela Universidade Estadual do Piauí. Especialista e Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí. Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás.

Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí - IFPI. Atualmente desenvolve pesquisas que envolvem História, Ensino e linguagens, em especial a cinematográfica, com concentração nos estudos imagéticos do sertão. E-mail: joseluis@ifpi.edu.br

Enviado em 20/01/2019.

Aceito em 30/05/2019.