

XIV SEMINÁRIO DE PESQUISA e IV ENCONTRO INTERNACIONAL

**O futuro da teoria literária
no cenário pós-pandemia:
desafios, reflexões,
problematizações.**

ANAIS

CURITIBA/ PR
3 a 6 outubro 2022

ANEXO 1
ANEXO 2

Comissão Institucional

Reitoria

José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitoria de Graduação, Pesquisa e Extensão

Mari Elen Campos de Andrade

Coordenação do Mestrado em Teoria Literária

Brunilda T. Reichmann

Presidência da Comissão Organizadora do XIV Seminário de Pesquisa IV Encontro Internacional

Greicy Pinto Bellin

Vice-presidência da Comissão Organizadora do XIV Seminário de Pesquisa IV Encontro Internacional

Brunilda T. Reichmann

Comissão Organizadora

Dra. Anna Stegh Camati

Dra. Brunilda T. Reichmann

Dra. Camila Marchioro

Dra. Célia Arns de Miranda

Dr. Edson Ribeiro da Silva

Dra. Mail Marques de Azevedo

Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz

Dr. Paulo Henrique da Cruz Sandrini

Dr. Otto Leopoldo Winck

Comissão Científica

Presidente: Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Vice-presidente: Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

Dra. Ana Luiza Ramazzina Ghirardi (UNIFESP)

Dra. Camila Marchioro (UNIANDRADE/UFPR)

Dra. Camila Augusta Pires de Figueiredo (UFSJ)

Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Dra. Odile Cisneros (University of Alberta)

Dra. Miriam de Paiva Vieira (UFSJ)

Dra. Márcia Arbex (UFMG)

Capa

Denize Moura Dias de Lucena (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Diagramação e Revisão

Aline Isabel Waszak (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Amanda Ferreira Cilião (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Ana Lúcia Corrêa Darú (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Ana Paula Costa de Oliveira (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Ariadne Patricia Nunes Wenger (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Camila Marchioro (UNIANDRADE/UFPR)

Celia Regina Celli (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Daniel Augusto Zanella (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Denize Moura Dias de Lucena (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Johnes Gomes (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Josiel dos Santos Lima (UNIANDRADE)

Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

Thais dos Santos Pires (UNIANDRADE-PROSUP/CAPES)

ISSN: 2446-9270

SUMÁRIO

SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

A IDENTIDADE DA MULHER DIASPÓRICA EM *DORAMAR OU A ODISSEIA: HISTÓRIAS* | 9

Autora: Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE)

Orientador: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

A MULHER NEGRA E A SUPERAÇÃO DA VIOLÊNCIA SEXUAL EM *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO | 19

Autora: Dinair Iolanda da Silva Natal (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

IMAGINAÇÃO COMO PRESENÇA EM UMA *NEO SLAVE NARRATIVE: EU, TITUBA... BRUXA NEGRA DE SALEM*, DE MARYSE CONDÉ | 31

Autora: Ana Paula Costa de Oliveira Padovino (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

A VOZ DA MULHER ESCRAVIZADA EM *O CRIME DO CAIS DO VALONGO* | 39

Autora: Celia Regina Celli (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

REDEMOINHO EM DIA QUENTE: SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A INDEPENDÊNCIA DA MULHER NEGRA NORDESTINA NO ÂMBITO SOCIAL | 49

Autora: Cleide Rosa Paulino Pelegrini (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

MADALENA, A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO CONTIDA NO CONTO DE MIGUEL TORGA: RELAÇÕES COM MARIA MADALENA, PERSONAGEM BÍBLICA | 56

Autora: Amanda Ferreira Cilião (UNIANDRADE/ PROSUP-CAPES)

Orientadora: Profa. Dra. Camila Marchioro (UNIANDRADE/ UFPR)

OS MUITOS DESTINOS PARA O ÓDIO NO POEMA *A CENA DO ÓDIO*, DE JOSÉ SOBRAL DE ALMADA-NEGREIROS | 72

Autora: Ana Lúcia Corrêa Darú (UNIANDRADE)

Coautora: Cláudia da Rocha Moreira Sampaio de Andrade (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Camila Marchioro (UNIANDRADE)

O LUGAR DA LIBERDADE: DE FLAUBERT A SARTRE | 85

Autora: Nazareth de Maria Leite Queiroz (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

RAN DE AKIRA KUROSAWA: UM OLHAR ORIENTAL SOBRE A TRAGÉDIA DE *REI LEAR* DE SHAKESPEARE | 100

Autor: Fabricio de Lima Moraes (UNIANDRADE)

Autora: Profa. Dra. Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE/UFPR)

COMUNICAÇÕES COORDENADAS

LITERATURA DISTÓPICA E ADAPTAÇÕES FÍLMICAS NOS SÉCULOS XX E XXI | 111

Autor: Marcos de Souza Moraes (UNIANDRADE)

Orientadora: Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

A INFLUÊNCIA GÓTICA DE EDGAR ALLAN POE NA OBRA FÍLMICA EXPRESSIONISTA *O GABINETE DO DR. CALIGARI* | 126

Autor: Raphael Moreira Jardim (FAE)

Orientadora: Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE / FAE)

A MATERIALIDADE E AS FUNÇÕES DA MÚSICA EM *TRILHAS SONORAS DE AMOR PERDIDAS*, DE FELIPE HIRSCH | 134

Autora: Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

A “TRAVESSIA” EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”, DE GUIMARÃES ROSA | 148

Autor: Rubens Gomes Corrêa (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

A *STIMMUNG* EM *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS | 162

Autora: Nazareth de Maria Leite Queiroz Mendes (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

A COEXISTÊNCIA DOS TEMPOS E A IMPORTÂNCIA DA PRESENÇA NA OBRA *DUBLINENSES*, DE JAMES JOYCE | 175

Autor: Leandro Dalalibera Fonseca (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

UMA REFLEXÃO SOBRE O LIVRO *O PERFUME – HISTÓRIA DE UM ASSASSINO*:
PRESENÇA NA AUSÊNCIA DA FIGURA MATERNA | 184

Autora: Evangeline Fatima Santos Sabino (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

THOMAS MANN: DA PRODUÇÃO DE PRESENÇA À MITOLOGIA INDIVIDUAL DO
SUJEITO | 195

Autora: Danielle Chagas (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

STIMMUNG: REFLEXÕES SOBRE PRODUÇÃO DE PRESENÇA NOS CONTOS: “A FILHA
DA NEVE”, DE ANGELA CARTER, E “PELE DE ASNO”, DE CHARLES PERRAULT | 206

Autora: Dinair Iolanda da Silva Natal (UNIANDRADE)

Coautora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

A AMBIÊNCIA DA MORTE EM *PEDRO PÁRAMO* | 214

Autor: Ronaldo Galindo Sobral (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

A “LÍNGUA DO P” E *A HORA DA ESTRELA*: ANÁLISE DE DOIS CLÁSSICOS DE CLARICE
LISPECTOR SOB A PERSPECTIVA DE GÊNERO E PROSTITUIÇÃO | 225

Autora: Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE)

Coautor: Prof. Dr. Bruno Vinícius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

A VISÃO DE LIMA BARRETO SOBRE O FEMINISMO EM SUAS CRÔNICAS | 235

Autora: Aline Isabel Waszak (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak (UNIANDRADE)

MULHER-MARAVILHA, SÍMBOLO DE RESISTÊNCIA E PODER DO FEMINISMO NAS
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: A FORÇA DO MITO PRESENTE NA HEROÍNA | 244

Autor: Ronaldo Sergio da Silveira Filho (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

A MULHER E O FEMININO EM ALGUMAS OBRAS LGBTI+ | 256

Autor: Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

A CONTRIBUIÇÃO DAS LITERATAS NOS PERIÓDICOS DOS SÉCULOS XIX-XX | 264

Autora: Ariadne Patricia Nunes Wenger (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

A MULHER INDÍGENA EM *DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM | 272

Autora: Celia Regina Celli (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

O PODER FEMININO NOS CONTOS DE FADAS | 281

Autora: Júlia Cristina Ferreira (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

REPRESENTAÇÕES TRADICIONAIS E CONTEMPORÂNEAS DO FEMININO NOS CONTOS DE FADAS | 291

Autora: Júlia Cristina Ferreira (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

DESENHOS INVISÍVEIS, DE GERVÁSIO TROCHE: ADAPTAÇÃO E ENCENAÇÃO | 303

Autora: Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

A TRANSPOSIÇÃO DO CLÁSSICO DE ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY PARA O CORDEL | 318

Autor: Amanda Ferreira Cilião (UNIANDRADE/ PROSUP-CAPES)

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE/ UFPR)

ADAPTAÇÃO INTERMIDIÁTICA DO ROMANCE *O DUQUE E EU*, DE JULIA QUINN, PARA A 1ª TEMPORADA DA SÉRIE *BRIDGERTON* | 332

Autora: Vania Hammerschmidt (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

DÍALOGOS INTERMIDIÁTICOS ENTRE O FILME *A QUEDA* E O TEXTO *NO BUNKER DE HITLER* | 343

Autor: Leandro Dalalibera Fonseca (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS

“O ATO DE ESCREVER É SOBRENATURAL POR SI MESMO”: ESTRATÉGIAS DE PRESENTIFICAÇÃO DO PASSADO EM *EU, TITUBA... BRUXA NEGRA DE SALEM*, DE MARYSE CONDÉ | 352

Autora: Ana Paula Costa de Oliveira Padovino (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

A DOR DO OUTRO COMO FONTE DO SUBLIME: UMA LEITURA DE “SUAVE MARI MAGNO”, DE MACHADO DE ASSIS | 361

Autora: Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso (UFSCar)
Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques (UFSCar)

O TEMPO E A CRONOLOGIA PRESENTES NA LITERATURA E NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE UMA OBRA | 371

Autora: Catherine Nikole da Cruz (USP)
Orientadora: Profa. Dra. Clara Ávila Ornellas (USP)

CABRAL E COLKER: DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS EM “O CÃO SEM PLUMAS” | 380

Autora: Denize Moura Dias de Lucena (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

“O SOBRADO IV” DE ERICO VERISSIMO – PRODUÇÃO DE PRESENÇA, IMPACTOS DA LEITURA E RESULTADO DE ESCRITA AUTORAL | 397

Autora: Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

PROGRESSO E DESTRUIÇÃO EM “GUERRA AÉREA E LITERATURA”, DE W. G. SEBALD | 410

Autora: Júlia Carolina Arantes (UFMG/CNPq)
Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (UFMG)

POR UMA ANÁLISE NÃO-HERMENÊUTICA DE “SILÊNCIO”, DE EDGAR ALLAN POE | 421

Autor: Leandro Ferreira do Amaral (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

O GÊNERO FANTÁSTICO EM *O MANUSCRITO DE SARAGOÇA* | 428

Autora: Luzenira Alves dos Santos (UNIANDRADE)

Autora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

ERICO VERISSIMO ALÉM-FRONTEIRAS: EVOLUÇÃO TEMÁTICA | 436

Autora: Profa. Dra. Maria Cristina Ferreira dos Santos (UFRGS)

ASPECTOS DA TEORIA DO CONTO ENQUANTO GÊNERO DE FICÇÃO EM “FAMIGERADO”, DE GUIMARÃES ROSA | 446

Autora: Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

RELATOS DA HISTÓRIA ESPANHOLA EM *LA MADRE DE FRANKENSTEIN*, DE ALMUDENA GRANDES | 455

Autora: Nilza Mara Pereira (UFSM)

INTERMIDIALIDADE NA *INSTAPOESIA* DE DANIEL MINCHONI | 465

Autora: Roberta Santos Miranda (UESC)

Orientadora: Profa. Dra. Marlúcia Mendes da Rocha (UESC)

O *KITSCH* E A NOVELA LITERÁRIA *MORTE EM VENEZA*, DE THOMAS MANN | 476

Autor: Rubens Gomes Corrêa (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

CARMEN SANDIEGO: DAS MÍDIAS DOS ANOS 1980 E 1990 À SÉRIE INTERATIVA | 489

Autora: Sharon Martins Vieira Noguêz (UNIANDRADE)

Coautora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

CRONOTOPO E VEROSSIMILHANÇA EM *O DUQUE E EU*, DE JULIA QUINN | 500

Autora: Vania Hammerschmidt (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

A IDENTIDADE DA MULHER DIASPÓRICA EM *DORAMAR OU A ODISSEIA*: HISTÓRIAS

Autora: Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE)

Orientador: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo tem por objetivo fazer uma análise de duas personagens dos contos “Alma” e “Doramar ou a odisseia”, contidos na coletânea de contos *Doramar ou a odisseia: histórias*, de Itamar Vieira Júnior. A finalidade é verificar como essas personagens se relacionam e como é constituída a identidade da mulher negra diaspórica. Partimos da premissa que a formação identitária está intimamente ligada ao contexto social e histórico em que o personagem está inserido e, para realizar esta análise, faremos o diálogo com quatro autores basilares: Linda Hutcheon, que nos auxiliará com a teoria literária, Stuart Hall, que utilizaremos para entender a questão da identidade, Paul Gilroy, que trata da questão da identidade diaspórica, e Gayatri Spivak, para entendermos os conceitos referentes aos sujeitos subalternizados, especialmente da mulher.

Palavras-chave: identidade; diáspora; Itamar Vieira Júnior.

Introdução

Itamar Vieira Júnior, baiano de Salvador, autor nacionalmente conhecido por seu único romance – até então publicado – *Torto Arado* também publicou e foi premiado por escrever contos. O autor que foi aclamado pela crítica nacional e internacional e que foi premiado mais de uma vez, conquistando o Prêmio Leya em Portugal, em 2018, e no Brasil, em 2020, foi premiado no Jabuti e no Oceanos pelo seu romance de estreia, também já havia publicado contos. Antes da publicação do grande sucesso *Torto Arado*, Itamar publicou *Dias*, em 2012 e *A oração do carrasco* em 2017, que, recentemente em 2021, ganhou reedição com mais cinco contos, com o nome *Doramar ou a odisseia: histórias*. As doze estórias contidas nessa coletânea têm um protagonismo feminino muito claro, as personagens e narradoras são mulheres fortes e que narram suas histórias buscando especialmente os elementos da memória. Há a presença de múltiplas vozes narrativas, escolhidas pelo autor de acordo com o que ele pretende causar no leitor e, por meio de alegorias, ele nos apresenta temas que são muito dolorosos, mas que são importantes: povos escravizados (negros e indígenas), a travessia de navios negreiros e as disputas por terras. Assim como há também diálogos com outros autores e pensadores: Clarice Lispector, Hannah Arendt, Arthur Bispo do Rosário, entre outros. Ao abordar a violência contra os povos originários do Brasil, Itamar Vieira Júnior apresenta ao leitor narrativas potentes nas quais reinam as diversas alteridades que foram violentamente invisibilizadas pelo poder hegemônico branco.

Após uma leitura dessa coletânea de contos, percebeu-se a possibilidade de fazer uma análise, sob a ótica da formação identitária, especialmente a formação da identidade da mulher negra, relacionando duas personagens dos contos intitulados “Alma” e “Doramar ou a odisseia”. As duas personagens que dão nome às duas narrativas curtas estabelecem relações de semelhanças

com relação à formação identitária que acontecem principalmente por serem personagens femininas. De acordo com Stuart Hall (2006) “as identidades modernas estão sendo *descentradas*, isto é, deslocadas ou fragmentadas”, e assim, os sujeitos desse tempo - assim como os sujeitos da pós-modernidade - estão construindo sua identidade em meio a essa fragmentação e a esse deslocamento, marcados pelo não-pertencimento. Também segundo Hall (2003) a cultura mundial tem se desenvolvido de modo diaspórico nos tempos modernos, especialmente a partir de 1942, ainda durante a Segunda Guerra Mundial. A convivência de movimentos culturais distintos e a união entre diferentes culturas em um mesmo território tem propiciado também um intercâmbio cultural em todas as manifestações artísticas, incluindo a literatura. Esse multiculturalismo global, de certa forma, foi influenciado pela dispersão forçada dos povos, um movimento conhecido como diáspora.

O que propomos, nesse artigo, é deslindar as semelhanças entre essas duas personagens, especialmente no que se refere a essa formação da identidade diaspórica. Embora distantes temporalmente, as duas personagens protagonistas dessas narrativas guardam semelhanças principalmente por serem personagens que foram subalternizadas ao longo do tempo. O enredo dos contos supracitados aborda o processo de construção da história de duas mulheres diaspóricas, subalternizadas, que foram marginalizadas ao longo de séculos na história de nosso país. As memórias que essas mulheres carregam e a forma como elas narram passagens de suas vidas constituem um material importante para observarmos como esse sujeito se constitui e como percebemos essa identidade que está, em determinada medida, fragmentada e no entre-lugar, construída no não-pertencimento.

Pretendemos iniciar o artigo conceituando alguns termos importantes para a análise, como diáspora e identidade e para isso contamos com estudiosos dessas áreas. Para esse embasamento teórico, privilegiaremos vozes abalizadas da crítica literária e que também tiveram suas vidas, de certa forma, marcadas pela diáspora. Stuart Hall, Frantz Fanon e Paul Gilroy são autores que têm esse olhar direcionado para os sujeitos diaspóricos e que nos ajudam a compreender as questões ligadas à identidade e ao não-pertencimento, características das duas personagens que analisaremos.

Em seguida, para a análise propriamente dita, retornaremos às narrativas que compõem o *corpus* desse artigo exemplificando com trechos e mostrando as semelhanças entre as duas personagens escolhidas e as características referentes ao não-pertencimento e a diáspora e, conseqüentemente relacionando à formação da identidade fragmentada. Dessa forma, conseguiremos entender a formação da identidade das personagens das narrativas escolhidas. E, finalmente, teceremos algumas considerações finais numa breve seção de texto objetivando não esgotar a análise, mas concluir se atingimos o objetivo proposto nessa introdução.

O sujeito diaspórico e a identidade

Diáspora é um termo normalmente utilizado para designar povos que foram submetidos a uma saída forçada de seus lugares de origem, assim como para designar a dispersão de determinado povo pelo mundo. Embora existam outras conotações para esse termo, usaremos a mesma definição de Stuart Hall, que utiliza o termo para teorizar a formação da identidade dos povos colonizados do continente africano e que se dispersaram ao redor do mundo. Hall teoriza e enfoca a diáspora principalmente com os povos caribenhos, mas sua definição também nos auxiliará nas análises da literatura brasileira, já que os brasileiros também têm em sua formação povos originários do continente africano. Para o teórico, “a questão da diáspora é colocada principalmente por causa da luz que ela é capaz de lançar sobre as complexidades, não simplesmente de se construir, mas de se imaginar a nação (*nationhood*) e a identidade caribenhas, numa era de globalização crescente” (HALL, 2003, p. 25-26). Assim, o sujeito diaspórico tem sua identidade construída nesse espaço que é fluido, assim como as águas do Atlântico. Sua formação identitária não é pura e nem homogênea, mas construída nessa mistura do que é do colonizador e do que é diaspórico, para esses sujeitos que transitaram pelo Atlântico.

Paul Gilroy também escreveu sobre os povos diaspóricos e segundo o autor, em *Atlântico Negro* (2001) a diáspora constitui não somente uma dispersão forçada, mas um processo que muda as definições de pertencimento e identidade. O sujeito diaspórico ao se deslocar para outro lugar passa por mudanças significativas, impactando não só no seu modo de vida, mas na sua psique e no seu entendimento como indivíduo e sujeito numa sociedade. O processo de formação dessa nova identidade perpassa vários estágios e provam que a identidade se constrói no trânsito e no processo. Desse modo, a questão do lar e do não-pertencimento está intimamente ligada ao estar ausente no local de origem da identidade e não, obrigatoriamente, ligada à ideia de pátria. Essa construção desse pensamento é importante para a análise das duas narrativas escolhidas, pois a ideia de pertencimento é norteadora da trajetória das personagens.

Gilroy (2001) também nos diz que a identidade africana é constituída nesse entre-lugar, nesses caminhos orientados pelo Atlântico e, para isso, ele parte da ideia de que as comunidades negras, em sua formação cultural, experimentaram esse intercâmbio entre os continentes, constituindo assim, uma identidade fragmentada, que não está centrada em um único lugar. Esse não-pertencimento é experimentado tanto no lugar de origem quanto no lugar de destino, pois em nenhum dos lugares eles têm sua cultura contemplada de forma integral. As personagens que analisaremos também experimentam essa fragmentação, pois são descendentes de africanos que precisaram deixar sua terra de origem e partir para uma nova vida em outro continente.

Como uma das duas narrativas escolhidas – “Doramar ou a odisseia” – é ambientada na contemporaneidade, também contaremos com o auxílio de Stuart Hall com relação ao que ele escreve sobre a identidade na pós-modernidade. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, ele nos diz o seguinte:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2006, p. 12).

Dessa maneira, entendemos que o sujeito pós-moderno e o sujeito contemporâneo passam por essa fragmentação justamente porque o mundo em que ele vive, o pós-moderno, também está fragmentado, e de certa forma, esfacelado. A sociedade pós-moderna – e conseqüentemente a contemporânea – passou por diversas transformações sociais e políticas, conflitos globais e avanços tecnológicos que resultaram em um comportamento vacilante, inquieto e com possibilidades ilimitadas. Essas identidades contraditórias ou não resolvidas, como nos afirma Hall, são o resultado desse processo pelo qual a sociedade passou nas últimas décadas, especialmente após as duas grandes guerras. E, especificamente em relação à mulher negra – que é nosso objeto de análise – Spivak nos escreve que: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2014, p. 13). Assim, a mulher é considerada por essa teórica, sujeito ainda mais subalternizado, sem voz relevante e que seja ouvida.

É nesse contexto de uma sociedade acelerada e fragmentada que temos as narrativas contemporâneas, também contendo as mesmas características e apresentando personagens que também vivenciam os paradigmas do homem pós-moderno. Para Linda Hutcheon (1991), “o pós-moderno constitui uma força problematizadora em nossa cultura atual, pois levanta questões sobre o senso comum e o “natural”. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado”. Assim, a narrativa contemporânea exige do leitor uma profundidade maior nas reflexões visando uma compreensão dos fatos para entender como se insere esse homem contemporâneo e, focando mais no nosso trabalho, tentar compreender como se constrói essa identidade de uma mulher que é contemporânea e que carrega traços da diáspora. É nesse aspecto também que pretendemos analisar as duas narrativas escolhidas, contidas em *Doramar ou a odisseia: histórias*.

A identidade da mulher diaspórica em “Alma” e “Doramar ou a Odisseia”

Caminhei por muitas luas cheias, sob o sol de fogo, minhas mãos estavam sujas, minhas vestes rasgadas, destruídas, meu cabelo embolado como um novelo, sem um fio que fosse um caminho para desatar, meus seios amarrados com uma teia de palha de buriti, a pele cortada em todos os cantos, com cascões negros de sangue seco, os pés com os ossos rachados e com terríveis feridas; eu manejava as ervas que encontrava no meio da mata e fazia unguentos com as poças d'água, com a lama de qualquer resquício de frescor, com ervas vivas e verdes como minha avó me ensinou, fazia tantas coisas (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n).

Assim começa a narrativa de “Alma”, uma das duas narrativas curtas escolhidas para essa análise. Com orações curtas, como um monólogo interior, que refletem a agilidade das ações que a narradora vivencia e cenas que parecem incompletas e efêmeras. Os períodos são extensos – chegando a ultrapassar uma página inteira –, a pontuação acompanha o fluxo da narração e a linguagem é muito próxima da oralidade. A escolha dessa técnica narrativa pelo autor foi muito acertada, pois transmite ao leitor a atmosfera da vida fragmentada e conturbada da personagem. Esse conto trata da vida da ex-escravizada Alma que consegue fugir da casa de seus patrões e começa a vagar por dias, meses e, possivelmente, anos. Uma mulher negra, destituída de humanidade pela estrutura social vigente, que caminha por paisagens desérticas até encontrar um lugar em que é possível plantar e constituir uma nova família. Alma é uma mulher que carrega muitas dores, desde a retirada de seus filhos ainda bebês, da perda de seu companheiro e da privação de sua liberdade por muitos anos. No trecho seguinte, temos o relato da personagem sobre o sofrimento de perder seu companheiro: “o Inácio, me tiraram o Inácio também, da forma mais triste, é das poucas coisas que sei que nunca vou esquecer, eu me lembro dessa vida de antes e cada espinho que agora entra na minha pele é muito pequeno perto da dor de antes” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n).

Alma narra duas histórias que estão entrelaçadas: memórias do passado – desde quando ela foi escravizada – e memórias recentes, desde que ela decidiu buscar sua liberdade. A personagem renasce para uma nova vida a partir do momento que decide envenenar seus antigos donos e ter sua liberdade de volta. Como última escrava que permanece na fazenda, Alma estava muito sobrecarregada fisicamente pelo trabalho exaustivo e também estava completamente cansada de não ter sua própria identidade e sua vida livre. Dessa forma, a mulher decide, depois de muitos anos pertencendo a outros, seguir seu próprio destino, recriando e fortalecendo uma identidade antes fragmentada.

Já a outra narrativa escolhida, uma história que se passa nos dias atuais, conta a trajetória de Doramar, uma empregada doméstica que está trabalhando em um feriado de Sexta-feira Santa. Narrado com mesclas de narrativa em primeira pessoa, por Doramar e a maior parte em terceira pessoa, o que lhe confere também uma característica de narrativa pós-moderna. É um conto que lembra as narrativas clariceanas, permeadas por momentos de epifania, fluxo de consciência e monólogo interior. Há também uma clara referência ao clássico *Odisseia* tanto de Homero quanto

de James Joyce, o que torna o conto ainda mais contemporâneo. O primeiro parágrafo dessa narrativa curta já mostra ao leitor a potência da história:

De repente, um calafrio tomou conta de Doramar, quando entrou pelo corredor e chegou ao patamar da escada que desceria. Emanava dali um odor fétido, cheiro de lixo de qualquer matéria que apodrecia ao calor e no despertar das horas que aproximavam o fim da tarde. Apressada, ela pulava os degraus para antecipar sua viagem às profundezas do dia. De dois em dois, saltava, os pés em desequilíbrio, o corpo jovem e esguio, os brincos em desalinho (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n).

As duas narrativas, embora distantes no tempo narrado – a primeira nos remete ao fim do período escravagista no Brasil e a segunda é contemporânea – guardam semelhanças com relação à formação da identidade dessas personagens, que são duas mulheres que sofrem as consequências da diáspora. Logo no início dos dois contos, temos a narração que apresenta ao leitor essas personagens. Alma, narrando em primeira pessoa, apresenta-se ao leitor como “uma mulher que anda”, que está em busca do seu destino. “Caminhei por muitas luas cheias, sob o sol de fogo, minhas mãos estavam sujas, minhas vestes rasgadas, destruídas, meu cabelo embolado como um novelo, sem um fio que fosse um caminho para desatar, meus seios amarrados com uma teia de palha de buriti (...) (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n). Já Doramar, é apresentada ao leitor por um narrador em terceira pessoa, em um trecho em que suas sensações é o que destaca de mais importante: “De repente, um calafrio tomou conta de Doramar, quando entrou pelo corredor e chegou ao patamar da escada que desceria. Emanava dali um odor fétido” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n). Ao escolher essa forma de apresentação dessas duas personagens, o autor ressalta que elas têm em comum o fato de serem mulheres subalternizadas, e que, embora de maneiras distintas, precisam traçar suas próprias histórias mesmo carregando o fardo de serem marcadas pela diáspora.

A construção da identidade dessas personagens acontece também pela forma como elas são vistas e são tratadas pelo Outro. O sujeito diaspórico, muitas vezes, se constitui pelo olhar do colonizador e pelo que o poder hegemônico branco lhe permite. Alma vê sua identidade sendo construída por sua ex-senhora, que lhe dá um nome:

[...] e eu, uma mulher que caminha, e por um tempo só caminho, sou uma mulher que caminha sempre em frente e não volta para o que deixou lá longe, agora muito atrás de mim, caminho assim, esperando encontrar o acalanto de um lugar onde exista a liberdade, eu, uma mulher que nasceu acorrentada aos desejos dos meus senhores, eu que não tinha nome porque não era nada, que um dia toquei o coração da minha senhora e ela disse que eu tinha uma Alma (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n).

Ao se apropriar desse nome e consequentemente começar seu processo de construção de identidade, Alma percebe que pode construir sua própria história e é a partir desse momento que ela passa a desejar ainda mais sua liberdade. O nome constitui fator importante na formação da identidade e, mesmo um nome dado pelo colonizador é importante no processo identitário de Alma.

Doramar, por sua vez, vê sua identidade também sendo construída pelo olhar dos outros, pelas ações que a vida lhe impõe, em como as situações se apresentam para ela:

Ficava com as luzes dos postes para guiá-la, então, a um destino não escolhido. Levantou-se e subiu em mais um coletivo, tentando seguir seu próprio caminho. Mais uma vez Doramar seguia, segurando-se às barras do ônibus, encaixando-se nos espaços possíveis do lotação. Doramar, outra vez, a empregada doméstica cansada de seu trabalho, fechava os olhos de novo para tentar encontrar o que não sabia, o que havia ficado para trás (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n).

Doramar, embora não fosse declaradamente escravizada, também precisava se submeter às condições de trabalho contemporâneas e levava uma vida que era possível dentro do que lhe era imposto. A personagem está condicionada a trabalhos em que as condições muitas vezes são análogas ao trabalho escravo. A formação da sua identidade estava – também como sujeito diaspórico – limitada aos desejos do outro, do patrão branco.

A fragmentação da identidade também aparece nas situações em que as personagens analisadas, como representantes de povos diaspóricos, estão sempre perdendo algo em suas vidas, sejam pessoas amadas ou sua liberdade. Alma convive com as lembranças de tudo que lhe fora arrancado das formas mais violentas possíveis: seus filhos que lhe foram tirados antes mesmo de completar a amamentação, sua liberdade, seu companheiro de vida. Nos trechos que seguem, ela narra algumas dessas perdas: “e da primeira vez que me levaram um filho urrei de tristeza, como uma cadela, meus filhos arrancados como uma ninhada de cães, um a um foram retirados de mim” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n) e “o Inácio, me tiraram o Inácio também, da forma mais triste, é das poucas coisas que eu sei que nunca vou esquecer, eu me lembro dessa vida de antes e cada espinho que agora entra na minha pele é muito pequeno perto da dor de antes” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n). Para Doramar, na narrativa que se passa nos dias atuais, essas perdas são mostradas de outra forma. Para o sujeito diaspórico contemporâneo, as perdas de oportunidade são as mais significativas e elas exemplificam a dificuldade desse sujeito de se estabelecer como indivíduo e ter sua identidade validada. No trecho que segue é possível identificar situações que presenciamos cotidianamente nas grandes cidades e que subalternizam esses sujeitos:

Doramar seguia disposta a não voltar, não era possível enfrentar mais um dia. Era apenas um cão que não importava, a carne dilacerada e viva, a chaga aberta. Tinha a dimensão do trabalho diário, da vida e da morte nos morros da cidade, tinha a lembrança do que era a fome, do que era a fome, do que era pedir aos motoristas parados nas sinaleiras. Sabia o significado de um polegar para baixo, o indicador de um lado para o outro. Para os moradores da cidade alta ela era apenas a mulher que servia para limpar os vasos (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n).

Alma e Doramar apresentam muitas semelhanças na construção de suas identidades. Como mulheres negras e diaspóricas essas semelhanças são muito evidentes e importantes para a construção dessas personagens, mas elas também apresentam diferenças que são significativas para

o entendimento da narrativa. A primeira diferença observada é com relação a como essas personagens reagem diante das adversidades que a vida lhes apresenta. Alma é uma mulher de movimento, uma mulher que tenta trilhar seu próprio caminho em busca de liberdade, uma mulher que se define como “uma mulher que anda”:

Continuo a andar e por onde eu ando há cercas, há terra, mas toda terra parece estar cercada, toda terra agora tem homens armados, guardando cada um seu pedaço, continuo a andar à procura de um canto onde eu possa ficar, repousar, porque já não posso mais voltar, deixei a beira do mar, não volto mais, porque minhas mãos guardam o preço da liberdade (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n).

Doramar, assim como é mais comum aos sujeitos contemporâneos e, diferente de Alma, tende a paralisar diante dos problemas apresentados. No trecho que segue, conseguimos observar essa característica:

Olhando o animal, ela pôs a mão na boca, como quem segura o vômito que o impacto daquele encontro produziu. Os olhos estupefatos, um pequeno desespero, sem gritos, sem grandes emoções, Doramar descobria naquele fim de tarde a vida não programada. Pensou em se aproximar, mas logo se conteve: o medo da morte, das escolhas, o imprevisível rompia a rotina (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n).

Percebemos a personagem, assim como um Ulisses feminino e contemporâneo que tenta sobreviver aos desafios que o dia e a vida lhe oferecem. As epifanias também aparecem em alguns momentos como elemento paralisante das ações.

Além da questão do movimento, o final das duas narrativas também pode ser considerado um elemento no qual essas narrativas diferem, embora o final de Doramar se ligue ao início da narrativa de Alma. Com esse parágrafo, a narrativa da história de Alma é encerrada, mostrando como ela conquistou sua liberdade:

Lavando meu cabelo, penteando com muito cuidado, pensava no que encontraria, pensava na viagem, não pensava neles, calmamente me fortalecia (...) estava como uma dama de companhia, foi assim que eu deixei aquela casa, caminhando com os sapatos da minha senhora, passando por ruas cheias, por ruas vazias, entrando na mata, dormindo no sereno, contando as luas, esquecendo as luas, caminhando para onde o sol ia (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n).

Como uma narrativa cíclica, o leitor conhece o final da história que se liga ao seu próprio começo, assim como se liga ao final da narrativa de Doramar:

Levanto e sinto meus pés tocarem o chão de terra. Espero minha mãe chamar. Doramar, ah Doramar, no seu nome cabe um mar inteiro, ah terra. ah chão. Esquecer é a liberdade, sinto as primeiras gotas de chuva chegarem à minha cabeça. Ah, chuva! Era o calor morno do quarto no outono (...) Continuo a andar devagar, o chão vai se desfazendo em água, meus pés amassam a lama e marcam o caminho. Vou tecendo minha cama no chão de lama para descansar da vida, para poder deitar e dormir (VIEIRA JÚNIOR, 2021, s/n).

O elemento terra, a água e a união dos dois – o barro – é o que liga essas duas narrativas. Ao se deitar na lama e desejar andar para tecer sua história, Doramar se assemelha a Alma que era uma personagem que andava e caminhava, buscando formar suas próprias identidades, ambas tentando se constituírem como sujeitos. As semelhanças entre as duas personagens estão ligadas principalmente à questão da diáspora, pois são duas mulheres que experimentaram de formas diversas o não-pertencimento, a fragmentação identitária e o estar no entre-lugar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois contos escolhidos de *Doramar ou a odisseia: histórias* são apresentadas as histórias de duas mulheres negras, diaspóricas que vivem em contextos históricos diferentes, mas igualmente marginalizantes. Estão retratadas nessas personagens as muitas mulheres que, ao longo da história do Brasil, passaram e passam por situações semelhantes. Vieira Júnior apresenta nessa coletânea de narrativas curtas um panorama geral das situações vividas pelos povos habitantes do nosso país desde sua colonização, não só com personagens mulheres, mas especialmente com elas, que estão condicionadas, segundo Spivak a uma maior condição de subalternidade.

Entendemos que ao analisar de forma comparativa essas duas narrativas, conseguimos demonstrar como aconteceu a formação da identidade dessas personagens tanto no contexto histórico de pós-abolição da escravidão quanto no contexto da contemporaneidade. Foi possível perceber que, embora distantes temporalmente, essas mulheres passam pelas mesmas situações e os mesmos problemas característicos de povos diaspóricos. Assim como foi possível observar também que suas identidades são construídas, sobretudo em um entre-lugar, em uma fragmentação característica de quem precisou deixar seu lugar de origem e que também não pertence ao lugar de destino. Embora essa análise não se esgote com os trechos demonstrados, conseguimos iniciar uma discussão com dois contos dessa importante coletânea publicada recentemente e que pode gerar muitas análises não só com a temática da formação identitária brasileira, assim como pode compor *corpus* de trabalhos relacionados os estudos de gênero.

Referências

GILROY, P. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCA, 2001.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

FERNANDES, Nathalia Caroline A. Ribeiro e. A identidade da mulher diaspórica em *Doramar ou A Odisseia: histórias*, pág. 9-18, Curitiba, 2022.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014.

VIEIRA JÚNIOR, I. **Doramar ou a odisseia**: histórias. São Paulo: Todavia, 2021.

A MULHER NEGRA E A SUPERAÇÃO DA VIOLÊNCIA SEXUAL EM *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Autora: Dinair Iolanda da Silva Natal (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo busca verificar como as protagonistas dos contos “Aramides Florença”, “Shirley Paixão” e “Lia Gabriel”, da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), de Conceição Evaristo, superam situações de submissão e abuso. Toma como ponto de partida a inversão de posicionamento nos contos, em que a mulher negra passa a ser o centro e o homem, o outro na relação. Sua voz de protesto e atos de insubmissão são vistos como exemplos de feminismo usado em causa própria. Utiliza-se do conceito de pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, a fim de determinar questões de autoria e do possível caráter de narrativas de si dos contos, e do pensamento da militante socialista Angela Davis, de repercussão internacional, para denunciar os abusos sofridos pela mulher negra e pôr em relevo sua capacidade de resistência. Em suma, este trabalho procura imergir na obra de Conceição Evaristo, a fim de compreender sua visão da vivência traumática da mulher negra como personagem-título dos contos da coletânea *Insubmissas lágrimas de mulheres*.

Palavras-chave: mulher negra; abuso sexual; identidade e resistência; Conceição Evaristo; escrevivência; Philippe Lejeune.

Introdução

Conceição Evaristo retrata nos treze contos da coletânea *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016) relações familiares traumáticas, reflexo direto das questões sociais e raciais da sociedade brasileira, que observou em sua vivência, relações essas que passam a constituir o tema de sua escrevivência nos contos selecionados para a análise neste trabalho “Aramides Florença”, “Shirley Paixão” e “Lia Gabriel”. A autora traz na capacidade de sua escritura diferentes tipos de relações familiares, em seus treze contos que fazem parte das vozes das mulheres, como forma dos discursos e ao esgarçar os limites da narrativa que configuram a criação de estratégias, contra a base machista de violência física, psicológica ou simbólica contra a mulher.

Pode-se dizer que a escrevivência de Evaristo, nos contos fazem parte de uma tendência global de luta contra qualquer tipo de hegemonia e submissão. Sua escritura inverte a base machista convencional de violência física, psicológica e simbólica contra a mulher, ao criar personagens femininas capazes de resistir e tomar nas mãos instrumentos que as transformam de agredidas em agressoras. A autora estabelece vínculo estreito entre o ficcional e o real, na voz de suas protagonistas narradoras, que experimentam a ascensão do patamar de submissão a que a mulher negra está relegada, fornecendo-lhes estratégias de resiliência, insubmissão e resistência.

Evaristo relata para os leitores as experiências narradas pelas diversas mulheres que visita. A relação entre os sexos é transportada para um contexto em que a mulher assume a iniciativa de agir e por isso se coloca em posição de superioridade. As protagonistas evaristianas criam uma

hierarquização em suas narrativas, em que comandam a ação e os homens não têm identidade própria, designados apenas como “pai de meus filhos”, “Ele”, “Cachorro” e outros epítetos que revelam novos sentidos e significados.

Conceição Evaristo teve contato com a miséria dos afrodescendentes no Brasil e com a posição ainda mais difícil da mulher negra, nos anos que viveu na favela Pindura Saia, em Belo Horizonte. Nascida naquele local em 1946, ali viveu até os 21 anos. Em 1973, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde se graduou em Letras pela UFRJ e em dois mundos, a maternidade e a vida docente, eram nas horas vagas que Conceição dava continuidade a seus estudos, tornando-se mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Sua estreia na literatura aconteceu em 1990, com publicações nos *Cadernos Negros* e com as obras: *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da memória* (2006), *Olhos d'água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016). Em virtude da atenção despertada por sua produção literária, participou de vários eventos internacionais como palestrante.

Em *O pacto autobiográfico* (2008), Philippe Lejeune estabelece mecanismos para a identificação da autobiografia: a identidade do narrador, do personagem e do autor, cujo nome deve figurar na capa do livro. Considerando o interesse de Evaristo por problemas de identidade da mulher negra que, em defesa própria e de suas congêneres, assume novo papel na relação entre os sexos, este trabalho toma como base de análise a conceituação de Lejeune. Merece menção o registro que abre espaço para a diferença em *Mulheres, raça e classe* (2013), da ativista Angela Davis afirma que, são poucas as mulheres negras nos Estados Unidos que não sofreram alguma tentativa de abuso sexual, ou foram vítimas de estupro e sevícias por não aceitarem a submissão. “Desde a reconstrução até ao presente, as mulheres negras trabalhadoras domésticas consideram o abuso sexual perpetuado pelo “homem da casa” como um dos seus maiores riscos ocupacionais” (DAVIS, 2013, p. 69).

Conceição fez um ponto de partida ao evidenciar nessas narrativas em primeira pessoa pela narradora e em terceira pessoa, uma fronteira para expressar sua habilidade de demonstrar os sentimentos e pensamentos das personagens. Segundo Hall (2013), pode-se considerar que as suas próprias fronteiras de identidade e identificação são consequências estabelecidas performaticamente. Em tempo, suas personagens foram vítimas de submissão sexual. Todavia, retoma a relação de diferentes mulheres negras a destinos associados a categorias não determinantes, mas estão numa permanente construção de uma narrativa de si. Jaime Ginzburg denomina que “a associação entre terror e poder não é casual; ela acentua a vulnerabilidade da infância, em um meio em que a comunicação entre os membros da família nunca se estabelece de forma plena” (GINZBURG, 2010, p. 207).

As vozes das mulheres negras

“Eu aprendi que as pessoas vão esquecer o que você disse,
as pessoas vão esquecer o que você fez, mas nunca,
esqueceram o que você fez elas sentirem”
Maya Angelou em *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*.

Ao transmitir os relatos de cada conto em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, que trazem temas como; estupro, desprezo pelo simples fato de nascer mulher, abuso de menores, transexualidade, abandono, violência doméstica e relacionamento inter-racial. Conceição Evaristo, destrói o discurso de um ser dominador e um dominado. Segundo Adichie a “gente que diz que a mulher é subordinada ao homem porque isso faz parte da nossa cultura. Mas, a cultura está sempre em transformação” (ADICHIE, 2015, p. 56).

De acordo com a leitura de Philippe Lejeune (2014, p. 8), é partir da escrita, “na intenção de construir um inventário de textos autobiográficos e de entender seu funcionamento”, assim, vamos focar o questionamento: a violência nas escritoras negras Conceição Evaristo e a autora Maya Angelou (pseudônimo de Marguerite Ann Johnson) que em suas obras faz seu desenvolvimento desde a infância com a avó, e aos oito anos quando sofreu um estupro, vítima do namorado de sua mãe, após passar por uma fase de mudez quando uma vizinha utiliza da literatura como ferramenta de libertação e resistência e foi aos quarenta e dois anos que Maya publicou sua obra *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, em 1970, escrevendo sobre violência psicológica e abusos. Como vemos em *Ainda assim, eu me levanto*, de 1978:

(...) Acima de um passado que está enraizado na dor
Eu me levanto
Eu sou um oceano negro, vasto e irrequieto
Indo e vindo contra as marés, eu me levanto
Deixando para trás noites de terror e medo
Eu me levanto
Em uma madrugada que é maravilhosamente clara
Eu me levanto
Trazendo os dons que meus ancestrais deram
Eu sou o sonho e as esperanças dos escravizados
Eu me levanto
Eu me levanto
Eu me levanto! (ANGELOU citado por RIBEIRO, 2016, p. 12).

A poesia é permeada na figura da mulher que se transformou Maya Angelou por meio da sua luta, mulher negra, que após o trauma do estupro brotou na poesia como um lugar de criação. Já a autora Toni Morrison, a primeira mulher negra a receber um Nobel de Literatura. Em uma de suas obras: *O olho mais azul*. Morrison nos concede uma sequência narrativa, ao mesmo tempo que

marca a presença de uma personagem a qual a escritora nos insere em um processo através da humilhação e humanização da protagonista Pecola (que tem um desejo de ter os olhos azuis). Este romance de 1960, é dividido em 4 partes: outono, primavera, verão e inverno e o viés do olhar da perspectiva externa: “Se tivesse outra aparência, se fosse bonita, talvez Cholly fosse diferente, e a sra. Breedlove também. Talvez eles dissessem: ‘Ora, vejam que olhos bonitos os da Pecola. Não devemos fazer coisas ruins na frente desses olhos bonitos’” (MORRISON, 2003, p. 56).

Com olhar de um narrador externo narra diversos tipos de violência físicas e psicológica por brancos, negros e agressões por outras crianças também negras. Na vida de Pecola Breedlove, ao ser achincalhada pelas outras crianças pelo simples fato de ser uma menina negra, de cabelos crespos, que a condiciona fora dos padrões de beleza de uma sociedade americana dos anos 1940 e que deseja ser branca, loira e sonha ter olhos azuis, como a atriz Shirley Temple. Pecola, abusada sexualmente pelo pai que resultou em uma gravidez e o trauma com a morte do filho prematuro. “Uma menina negra anseia pelos olhos azuis de uma menina branca, e o horror do cerne do seu desejo só é superado pelo mal da realização” (MORRISON, 2003, p. 204).

Nos contos de Conceição Evaristo as mulheres em busca de uma identidade deixam explícito questões complexas de suas vidas, cada vez mais violentas com seus companheiros e ou daquele que deveriam protegê-las, assim a partir de uma estrutura narrativa, dá-se um início a presença das personagens femininas sendo refletida na análise dos contos de suas vidas. Para Lejeune “uma vida pode ser contada em uma hora, 10 ou 50. Serão obtidos assim graus de ampliação diferentes” (2014, p. 179). Considerando a estrutura e as vozes narrativas, dispomos em apresentar alguns conceitos de Philippe Lejeune (2014, p. 43), em oposição às formas de ficção a biografia fornece informações a respeito de uma “realidade” extrema ao texto. A violência no conto *Insubmissas lágrimas de mulheres* oferece essa aversão, mulheres negras que passam de vítimas às mulheres que se levantam e resistem. Propõe levar em consideração esse diferencial da violência:

(...) há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, ...causando danos ... a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais (MICHAUD, 1989, p. 119).

As experiências vividas deixam marcas e as separam do outro, por critério de significação moral ou social, pela representação de um estereótipo de ser mulher negra em relação ao homem, quer seja negro ou branco, desestabilizando a ideia de sujeito de direito, abrindo uma fenda ou espaçamento no sujeito.

Elas não aceitam nenhum tipo de submissão por puro preconceito: “São insubmissas na aceção de pessoas que lutam contra regimes políticos, rebelam-se com as leis ou as acham injustas, não aceitam ordens ou não as cumprem” (THOMÉ, 2012, p. 190 citado por LOPES, 2017, p. 107).

A autora Bianca Lopes (2017) percebeu que a postura de Conceição Evaristo diante da violência contra a mulher já se caracterizou como postura feminista na sua vivência. Segundo Philippe Lejeune (2014, p. 179), comentou que “uma narrativa de vida não é apenas uma soma de informações (que poderiam ser obtidas por outros meios): é, antes de tudo, uma estrutura (a reconstrução de uma experiência vivida em discurso) e um ato de comunicação.

Insubmissas lágrimas de mulheres de Conceição Evaristo

As mulheres que contam suas histórias a partir de suas vidas e seus sofrimentos, que Conceição Evaristo através das experiências vividas, na medida que a sua experiência desestabiliza o outro e o diminui frente a força do se reerguer dessas mulheres assim, a autora traz suas histórias vividas, de lembranças dos detalhes, de recordar do que e quando aconteceu como um efeito de um trauma. Os relatos de vida de mulheres entrevistadas, de maneira intensa e dramática segundo a autor Evaristo:

Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver (EVARISTO, 2016, p. 5).

Conforme Lejeune (2014, p. 182), trata que “uma narrativa de vida se elabora em geral”. Porém, Conceição Evaristo desconstrói a imagem do forte, nos apresentando uma reflexão e o deslocamento dessas mulheres que contam suas histórias, “no qual se incluem uma definição do campo do real” (LEJEUNE, 2014, p. 43). São mulheres que representam um acesso a várias mulheres e suas histórias, traumas e imagens que flutuam em suas recordações.

“Aramides Florença”

No conto a personagem Aramides, como em todos os outros contos da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, a protagonista é a mulher que com resiliência se levanta, diante de uma outra versão que vai do retrato do homem machista ao medíocre chegando ao cômico. A autora exibe a insignificância do violentador diante da vítima violentada, o qual, em nenhum momento o opressor aparece ou se faz menção do seu nome. O que conforme Bianca Meira Lopes:

Neste sentido, a preocupação do homem é em se sentir homem, o que para ele depende fortemente de ter relações sexuais com uma mulher. Quando isso não é concedido por parte dela, ele se sente contrariado a ponto de usar a força física para conseguir o que quer (LOPES, 2017, p. 112).

No começo eram muitos apaixonados até o dia em que Aramides avisou que o seu homem seria pai, e os prenúncios começaram a aparecer conforme a barriga crescia, no começo ela achava que eram deslizes do seu homem esquecer o barbeador com a lâmina do seu lado da cama, neste dia fez um corte em seu ventre ou quando próximo de estourar a sua bolsa, se olhava no espelho com a barriga enorme, ele veio para lhe abraçar fumando um cigarro e o macerou em seu ventre. Mas, Aramides achava que era atrapalhação de marinheiro de primeira viagem, mas as coisas só pioraram:

Passada as duas semanas, uma noite, já deitados, o homem olha para o filho no berço, perguntou à Aramides, quando ela novamente seria dele, só dele. A indagação lhe pareceu tão despropositada, que ela não conseguiu responder, embora tenha percebido o tom ciumento da pergunta (EVARISTO, 2014, p. 16).

O homem antes representado com um olhar caloroso e convidativo agora com o nascimento do filho é representado na imagem tradicional de predador, bruto, macho. A insignificância do homem no conto se reforça no fato da ausência de seu nome apenas seu ato de crueldade é descrito:

Ninguém por perto para socorrer o meu filho e a mim. Numa sucessão de gestos violentos, ela me jogou sobre a cama, rasgando minhas roupas e tocando violentamente com a boca um dos meus seios que já estava descoberto, no ato de amamentação do meu filho. E, dessa forma, **o pai** de Emildes me violentou (EVARISTO, 2014, p. 16, ênfase nossa).

Conceição Evaristo reforça o fato de não mencionar o nome dos homens e ainda o apresenta como ser ridículo e medíocre em meio a um ato de estupro. “E quando ele se levantou com o seu membro murchado e satisfeito, a escorrer o sangue que jorrava de mim, ainda murmurou entre os dentes que não me queria mais, pois eu não havia se dele, como sempre fora, nos outros momentos de prazer” (EVARISTO, 2014, p. 18). “A violação era uma arma de dominação, uma arma de repressão, cujo maior objetivo era extinguir a vontade das mulheres escravas em resistir, e nesse processo, desmoralizar os seus homens” (DAVIS, 2013, p. 25).

“Shirley Paixão”

A morte do companheiro mesmo sendo simbólica, para Shirley esse era o fato que ela queria, morto e se não fosse a vizinha era isso que iria acontecer. Para proteger a vida de Seni, a mais velha das minhas filhas. No começo eu cuidava de cinco meninas, três eram dele, a mãe falecera e duas minhas que o pai havia sumido, abandonando as meninas.

Shirley tornara a mãe de todas e ele o pai que implicava e acusava as filhas. O pai não tinha paciência com Seni, foram morar com Shirley quando Seni faltava três meses para completar nove anos, e agora já estava com doze e era a mais tímida das cinco. A escola chamou Shirley para conversar com o psicólogo sobre Seni. Shirley sai preocupada com a menina, pois sabia que o pai

“quando se dirigia à menina era sempre para desvalorizá-la, constantemente com palavras de deboche” (EVARISTO, 2016, p. 29). Mas, nesse dia foi diferente, ele ficou com raiva. Ao perceber que pela primeira vez aquele seu homem olhava diferente para a filha, ele foi enxotado de casa, mas o homem retornava. “Então, puxou violentamente Seni da cama, modificando naquela noite, a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto e levava aos fundos da casa, para machucá-la, como aconteceu. Naquela noite, o animal estava tão furioso” (EVARISTO, 2016, p. 30). Nesse conto, Shirley transforma medo em coragem para proteger a vida de Seni. Quando o pai novamente

[...] avançou sobre Seni, gritando, xingando os maiores impropérios, rasgando suas vestes e expondo à nudez aquele corpo ainda meio-menina, violentado diversas vezes por ele, desde quando a mãe dela falecera. (...) um homem esbravejando, tentando agarrar, possuir, violentar o corpo nu de uma menina, enquanto outras vozes suplicantes, desesperadas, desamparadas, chamavam por socorro. Pediam ajuda ao pai sem perceber que ele era o próprio algoz (EVARISTO, 2016, p. 31).

Pode ser sentido como a morte da submissão e o surgimento de uma nova geração de mulheres negras que lutam por um ideal, porque aquele pai não é um ideal e nem um marido. Shirley quis preservar o direito das futuras gerações de mulheres negras. “Quando vi caído o corpo ensanguentado daquele que tinha sido meu homem, nenhuma compaixão tive. E, se não fosse uma vizinha, eu continuaria o meu insano ato. Queria matá-lo (EVARISTO, 2016, p. 26). Para Lopes (2017), toda história tem um teor real, mesmo que inventada, concordando que:

[...] as histórias contadas no livro estão presentes na vida de mulheres e famílias. As agressões narradas fazem parte do cotidiano de muitas mulheres, como se vê diariamente nos noticiários, ou seja, o enredo não é algo desconhecido, pelo contrário, é mais comum na sociedade brasileira do que se pode imaginar (LOPES, 2017, p. 108).

A *Revista Direito News* (2021) menciona em reportagem na Bolívia a história de uma mulher que, ao chegar em casa, flagrou o marido estuprando sua filha de apenas cinco anos; ela matou o marido com cem machadadas. No Brasil, no *GI- Globo* (2020), a mulher decide voltar para casa mais cedo, quando estava na porta de casa ao ouvir gritos de sua filha correu para socorrer e se depara com a cena infeliz de sua filha sendo violentada. O marido ainda teria pedido para que ela se aproximasse para fazerem sexo a três. Os dois foram levados para a delegacia e o homem foi preso com base na Lei 11.340 (BRASIL, 2006) – Lei Maria da Penha, após registro da ocorrência.

O abusador, violentador mais difícil de incriminar se é doméstico, o que está dentro de casa. Natal (2019) em seu poema “Abuso”, expressa:

Na noite fria

Ele me espia
A boca seca e trêmula
O grito implícito na garganta
Mãos geladas em meio a manta
Será esta noite ou na outra
O sono me atormenta
Mas o detrimento sofrido
Piora ao não ser socorrida
Ele entra no quarto e abusa
Destrói sonhos de menina
Eu escuto um sussurro
Cala boca guria
Será que...
Um dia eu
Fugiria
Como
Faria?
Vou
Ter
Um bebê
E agora (NATAL, 2019, p. 1).

Este poema traz uma representação de uma menina que é abusada sexualmente por um homem que vive em sua casa, e o poema é apresentado na forma de poesia concreta, sua imagem é a figura de gestante. Uma menina que não sabe como parar com o abuso e/ou se afastar do abusador. Assim como na história de Shirley não terminou com a morte simbólica daquele que tinha sido seu homem e abusador de sua filha Seni, que também pertence às mulheres insubmissas que não se deixam vencer pelos traumas e que lutam para “suplantar as dores do passado” (EVARISTO, 2016, p. 38).

“Lia Gabriel”

Conceição Evaristo, ao iniciar a escuta da história de Lia Gabriel, enquanto sua narrativa em primeira pessoa, veio a lembrança, não só de Aramides, mas das outras tantas mulheres: Shirley, Marias e Déboras. Narrativas que se intrometeu entre nós, como conceitos de verdades, origens e presença de seus homens, maridos, machos, pai dos meus filhos, cachorro ou simplesmente aquele animal, que sem nome continuou no anonimato. A identidade ou falta dela indica, como já mencionado, a sua desconstrução do provedor, cabeça ou o que sustenta a família.

Lia Gabriel é mais uma história de violência doméstica sofrida por uma mãe de três filhos. Mas tudo piorou quando o laudo, aos quatro anos do mais novo, diagnosticou esquizofrenia. O pai havia se mandado dois anos atrás, usou uma briga em que foi para casa da mãe cuidar das feridas do corpo e da alma e ele aproveitou para ir embora, ao ir embora leva todos os móveis da casa e as roupas. Dormindo as crianças no chão Lia toma as rédeas de sua vida, ao começar a dar aulas em casa como professora de matemática, mesmo perdendo alguns alunos por causa do comportamento

de Máximo Gabriel, e assim foram crescendo as gêmeas e nas madrugadas consertava pequenos aparelhos:

Nas horas vagas, isto é, na solidão da madrugada, comecei a fazer pequenos consertos em aparelhos domésticos e, hoje, sou a única mulher que tem uma oficina eletrônica na cidade. Desde menina, eu tinha certo pendor para montagens de rádio, televisão, etc. Transformei essa habilidade em profissão. Durante muito tempo, enquanto as crianças eram pequenas, sobrevivemos das aulas que eu dava em casa, e do dinheiro da loja “tudo tem conserto” (EVARISTO, 2016, p. 99).

Com o tempo, a serenidade de seu filho culminou em autoflagelo, mas quando passava era um menino que gostava de desenhar, desenhos que pareciam reais, assim era a vida de tormentas e calmarias. O pai para as crianças era como se nunca tivesse existido. Mas um psiquiatra pediu para que Máximo ficasse longe de Lia e das gêmeas, ao leva-lo a clínica para internar, pois havia uma raiva contida nele, e nas perguntas surgiu o nome do pai, o maldito nome do pai, o nome da mãe hora trouxe a lembrança:

Era uma tarde de domingo, eu estava com as crianças assentadas no chão da sala, fazendo uns joguinhos de armar, quando ele entrou pisando grosso e perguntando pelo almoço. Assentada eu continuei e disse que o prato dele estava no micro-ondas, era só ele ligar. Passados uns instantes, ele, o cão raivoso, retornou à sala, e avançou sobre mim, arrastando-me para a área de trabalho. Lá abriu a torneira do tanque e, tapando minha boca, enfiou minha cabeça debaixo d’água, enquanto me dava joelhadas por trás. Não era a primeira vez que me agredia. As crianças choravam aturdidas. Eu só escutava os gritos e imaginava o temor delas. Em seguida, ele me jogou no quatinho de empregada e, com um cinto na mão ordenou que eu tirasse a roupa, me chicoteando várias vezes. Eu não emitia um só grito, não podia assustar mais as crianças, que já estavam apavoradas. O que me doía era o choro desamparados delas. Depois, ele voltou à sala e me trouxe o meu menino, já nu, arremessando a criança contra mim. Aparei meu filho em meus braços, que já sangravam. Começou então nova sessão de tortura. Ele me chicoteava agora com o Gabriel no colo (EVARISTO, 2016, p. 106).

Foi assim que Lia, ao relatar essas histórias para a doutora de Máximo Gabriel, entendeu o porquê que, em dias de crise, ele chutava para tirar o monstro e dizia que queria matar o pai. Segundo Freud (1969, p. 268), quando o filho descobre que o pai não é o mais poderoso, mais sábio e mais rico dos seres, fica insatisfeito com ele, aprende a criticá-lo e tudo o que havia de admirável e de indesejável se desliga da figura do pai. Segundo uma pesquisa no G1. Globo (2020), as mulheres negras têm mais dificuldade em denunciar crimes e acessar serviços públicos de proteção. Ao considerar esses dados, os números de mulheres negras assassinadas são de 75% em relação às mulheres brancas. Isto é, a narrativa evaristiana realoca as mulheres negras na “escrivência” como índices de um lugar institucionalizado da mulher negra num dado momento histórico, desfazendo o que a subalternidade e submissão as colocou.

Lia só sentia “culpa, vergonha, remorsos por ter escolhido tal homem para ser pai dos meus filhos” (EVARISTO, 2016, p. 107). Para Conceição Evaristo as histórias quando contadas “o real vivo fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento)

entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso” (EVARISTO, 2016, p. 5). Concordando com a teoria de Philippe Lejeune, “(...) não apenas porque o modelo estará disposto a falar ‘naturalmente’, mas porque o pesquisador já terá uma vasta compreensão da história do modelo, do meio em que vive, e poderá, então, melhor captar o que está implícito em seu discurso (LEJEUNE, 2014, p. 179). Cada uma buscou reinscrever-se.

Considerações finais

O conjunto de elementos de violência aplicados às mulheres na obra de Conceição Evaristo, nem se considera a presença do homem, o algoz, pois esse não tem um nome, e quando aparece no conto é desconstruído ao ser citado como: pai dos meus filhos, ele, o cão raivoso, aquele animal. O conhecimento da escrevivência de Conceição Evaristo na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* está associada, portanto, ao realismo de famílias com a falta desse pai ou pela desconstrução do legado paternal que consistiu em construir o afetivo às mulheres mães. Esses contos em que se fez um recorte para mulheres abusadas ou violentadas e vítimas de estupro; “Aramides Florença”, “Shirley Paixão” e “Lia Gabriel” faz-se na fluidez, que se dá pela experiência em que a violência está em última instância.

A experiência individual de cada mulher aqui contada traz no processo o aporte da teoria da obra *O pacto autobiográfico* de Lejeune feito nos apontamentos. Assim, a obra em estudo propôs um emergir na problematização da relação com as entrevistadas que compõe no real da escrevivência na obra. Nesse sentido, cada conto da obra é uma discussão em si que tentou apresentar essas mulheres as quais foram superiores, em relação às estruturas de violência doméstica sofridas, um drama em que foram as protagonistas e tiveram ascensão, reinventando mulheres que se colocaram no devir de sua própria construção.

Em conclusão, buscamos justificar neste artigo a asserção inicial de que Conceição Evaristo confere a seus contos parâmetros de realidade e concretude, com uma narrativa que mantém vivas as experiências traumáticas da mulher negra na luta contra os elementos que a desfiguram no drama social.

Referências

ADICHIE, C. N. **Sejamos todos feministas**. Trad. Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRÉ, M. C. **O ser negro**: a construção de subjetividades em afro-brasileiro. Brasília: LGE, 2008.

NATAL, Dinair Iolanda da Silva. A mulher negra e a superação da violência sexual em *insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo, pág. 19-30, Curitiba, 2022.

BRASIL. Referências de fonte eletrônica. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006, Lei Maria da Penha. Presidência da República Secretaria Geral Subchefia Para Assuntos Jurídicos. 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em: 6 nov. 2021.

DAVIS, A. Referências de fonte eletrônica. **Mulheres, raça e classe**. Tradução livre – Plataforma do gueto – 2013. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2017/08/davis-angela-mulher-raca-e-classe-cap-11-p-116.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2022.

DIAS, R. K. **Igual a todas, diferente de todas**: a re-criação da categoria “mulher” em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras da Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2015.

DIREITONEWS. Referências de fonte eletrônica. **Mulher mata marido com 100 machadadas após encontrá-lo estuprando filha de 5 anos**. Disponível em: <https://www.direitonews.com.br/2021/10/mulher-mata-marido-machadadas-estuprando-filha.html>. Acesso em: 6 nov. 2021.

EVARISTO, C. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 2. ed., Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FREUD, S. **Algumas reflexões sobre a psicologia do escolar**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB, v. 13).

G1. GLOBO. Referências de fonte eletrônica. Mulheres negras são as principais vítimas de homicídios; já as brancas compõem quase metade dos casos de lesão corporal e estupro. 16 de setembro de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/09/16/mulheres-negras-sao-as-principais-vitimas-de-homicidios-ja-as-brancas-compoem-quase-metade-dos-casos-de-lesao-corporal-e-estupro.ghml>. Acesso em: 6 nov. 2021.

GINZBURG, J. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2012.

NATAL, Dinair Iolanda da Silva. A mulher negra e a superação da violência sexual em *insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo, pág. 19-30, Curitiba, 2022.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. 2. ed., Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.

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

LOPES, B. M. A força da mulher diante da dominação masculina em alguns contos de Insubmissas Lágrimas de Mulheres, de Conceição Evaristo. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, São Paulo, v. 17, n. 2, pp. 106-120, jul./dez. 2017.

MICHAUD, Y. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

MORRISON, T. **O olho mais azul**. Trad. Manuel Paulo Ferreira. 2. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NATAL, D. I. S. Abuso. In: VÁRIOS AUTORES. **Antologia poética**. São Paulo: Fomento, 2020.p. 9-10.

RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

**IMAGINAÇÃO COMO PRESENÇA EM UMA *NEO SLAVE NARRATIVE*: *EU, TITUBA...*
BRUXA NEGRA DE SALEM, DE MARYSE CONDÉ**

Autora: Ana Paula Costa de Oliveira Padovino (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: As *slave narratives*, a matriz das histórias de vida de pessoas escravizadas, trazem em sua estrutura elementos de sentido e de presença estrategicamente combinados. Todavia, a crítica que recebem é pelo fato de que faz parte da estrutura desses relatos a “validação” do texto do autor negro por algum branco abolicionista, o qual, em muitos casos, é o próprio sujeito que registra por escrita a narrativa oral do escravizado. No romance *Eu, Tituba... Bruxa Negra de Salem*, Maryse Condé apresenta uma proposta de *neo slave narrative*, na qual é uma mulher negra que registra a narrativa da escrava Tituba, já morta, para trazer a sua autobiografia póstuma, sua história de vida jamais contada. Nesse sentido, este trabalho estabelece relação entre imaginação e memória, adotando-se a visão de Tony Morrison, no ensaio “The site of memory” (1995), para relacionar a estrutura do romance de Condé e a vida interior das personagens.

Palavras-chave: *Neo slave narrative*; Maryse Condé; Tony Morrison; memória.

Introdução

O romance *Eu, Tituba... Bruxa Negra de Salem*, Maryse Condé, foi publicado em 1986 e, desde então, há muitos artigos, dissertações e teses que brilhantemente analisam o sentido da obra, o que torna bastante desafiador dizer algo sobre ela que ainda não tenha sido verificado ou analisado. Portanto, este artigo não tem a pretensão de trazer uma leitura original do livro, mas sim de destacar elementos estruturais na edição analisada, do gênero e das estratégias autobiográficas no romance que constituem efeitos de presença em meio aos efeitos de sentido do texto literário, produzindo experiência estética. O conceito de presença a ser utilizado é o mesmo adotado por Lígia Diniz (2020):

Presença: 1) Não se reduz a tangibilidade ou pura percepção pelo corpo; 2) Estende-se da dimensão sensorial (mesmo que vicária) para a dimensão das emoções; 3) Não se dispõe em um *continuum* que desemboca na interpretação da experiência, mas, ao contrário, habita o excedente que resiste a ela e a afeta por isso; 4) e diante dessas três disposições, permite que se produzam efeitos sobre o corpo, frequentemente intensos e efêmeros, no espaço da imaginação (DINIZ, 2020, p. 160).

É importante destacar que, no texto literário, predominam os efeitos de sentido, mas estes podem trazer a dimensão da presença a partir de sua materialidade (tipografia, cheiro do papel e, no caso do romance estudado, elementos da capa e do prefácio).

Ouso dizer que alguns gêneros textuais se afinam melhor com a produção de efeitos de presença específicos. É o caso das escritas de si, que incluem as memórias, as autobiografias, as cartas e os diários, por exemplo. Nesses gêneros, como predomina a subjetividade e as estratégias de escrita intimista que lhes são típicas, a descrição da vida interior do narrador-personagem e as imagens, bem como o pressuposto de que as experiências narradas teriam de fato sido vivenciadas

ou seriam vivenciáveis podem mais facilmente afetar os leitores, especialmente se estes buscam o gênero já com o desejo de obter experiência estética com um texto baseado na experiência vivida de alguém que existe ou existiu.

Tituba existiu, mas dela só se sabe que foi uma mulher antilhana escravizada, levada de Barbados para os Estados Unidos em 1689 pelo seu senhor, Samuel Parris, quando este assumiu a paróquia Salem Village, em Massachusetts Bay Colony. Em 1691, foi a primeira mulher a ser acusada de bruxaria no processo que se estabeleceu em Salem, a famosa caça às bruxas. Tudo começou quando a filha e a sobrinha do reverendo, Betty Parris (nove anos) e Abigail Williams (11 anos), disseram ter sido mordidas enquanto dormiam e, depois disso, passaram a entrar em transe e a ter convulsões. Segundo a *Encyclopedia of African American History* (2010), no verbete “Tituba”, a acusação de bruxaria se deu após Tituba fazer um bolo de bruxa, a pedido da vizinha dos Parris, para salvar as meninas dos efeitos de um possível feitiço:

A vizinha dos Parris, Mary Sibley, pediu ajuda a Tituba e John Indian para fazer um bolo de bruxa, uma prática que supostamente protegeria as meninas e revelaria os nomes de seus aflitos. Tituba assim o fez; no entanto, os sintomas das meninas pioraram após o uso do bolo de bruxa. Depois do médico da aldeia, Dr. Griggs, não encontrou nenhuma causa médica aparente para essas aflições físicas, a bruxaria foi declarada responsável, e as meninas nomearam Tituba e suas vizinhas Sarah Good e Sarah Osbourne como as perpetradoras. As três mulheres foram interrogadas no tribunal da cidade de Salem pelo juiz John Hathorne em março de 1692 (COBBY, 2010, p. 266)¹.

Ainda que no início do longo julgamento, negasse qualquer relação com a feitiçaria, ao final, Tituba confessou perante o tribunal que se comunicava com o demônio e que havia feito mal às meninas que estavam sofrendo ataques. Foi indiciada por bruxaria e presa em Boston, onde ficou reclusa por 13 meses. O reverendo Parris negou-se a pagar as despesas do enclausuramento de sua escravizada; depois disso, supõe-se que, em nove de maio de 1693, Tituba foi vendida a um comprador, cujo nome não se menciona na história oficial, para cobrir tais despesas. Não há registros históricos sobre o que lhe teria acontecido a partir de então e nem da vida dela antes de chegar a Salem.

Também não se sabe com certeza a origem étnica de Tituba Indien; ela é descrita tanto como indígena *Arawake* quanto como de origem africana (COBBY, 2010). Pode-se supor, de qualquer forma, que a raça, somada ao fato de ela ter vindo de Barbados, onde se pratica a religião *hoodoo*, deve ter contribuído para construir a sua imagem de bruxa perante os puritanos, que acreditavam que a cor escura da pele era um sinal da maldição (ROEDEL, 2020). Com tudo isso (e

¹ The Parris's neighbor, Mary Sibley, asked Tituba and John Indian to help her make a witch cake, a practice that would supposedly protect the girls and reveal the names of their afflictors. Tituba did so; however, the girls' symptoms became worse after the use of the witch cake. After the village doctor, Dr. Griggs, could find no apparent medical cause for these physical afflictions, witchcraft was declared to be responsible, and the girls named Tituba and their neighbors Sarah Good and Sarah Osbourne as the perpetrators. All three women were cross-examined in the Salem town court by Judge John Hathorne in March 1692 (COBBY, 2010, p. 266).

por tudo isso), por muitos anos, quem na academia estadunidense se interessaria pela história de uma feiteira negra escravizada no século XVII?

Em uma visita aos EUA, em 1985, a partir de uma experiência de racismo e da identificação com a origem caribenha da escravizada, a escritora afro-caribenha Maryse Condé interessou-se pela história de Tituba. Quando procurou obter mais informações sobre ela, deparou-se com a falta de documentação histórica e o desconhecimento dos historiadores a respeito da suposta bruxa de Barbados (HANCIAU, 2004). Mediante essa ausência, Condé resolveu reunir os fragmentos e as breves menções à Tituba e escrever a história dela, nunca oficialmente contada. A partir de sua pesquisa, escreveu o romance *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem* (1986), originalmente em francês, uma autobiografia ficcional narrada pela própria Tituba, incluindo o antes e o depois do episódio da caça às bruxas de Salem.

Gayatri Spivak (2010), em seu artigo “Pode o subalterno falar?”, destaca a extrema subalternidade das mulheres das sociedades colonizadas, do terceiro mundo, as quais não possuem voz. No mesmo texto, Spivak critica a estrutura o movimento pós-colonial, baseado especialmente nos estudos de Foucault e Deleuze, argumentando que como se trata de uma corrente teórica na qual europeus criticam os europeus, mantém-se o poder dos brancos de narrar as histórias dos não brancos e afirma que é necessário que as intelectuais do terceiro mundo assumam o papel de criar situações que oportunizem às subalternas falarem por si mesmas. Maryse Condé é, sem dúvida, uma dessas intelectuais, mas como poderia uma subalterna como Tituba (uma mulher do século XVII) falar ou contar a sua história de vida? Por meio da ficção.

A história oficial não contempla a versão dos derrotados, mas a literatura sim, a partir de suas histórias ditas não-oficiais (CAVAGNOLI, 2016). Nela pode haver lugar para aqueles cujas vozes nunca foram registradas e acesso à vida interior desses sujeitos, assim como pode trazer atmosferas e ambientes de uma época no passado (GUMBRECHT, 2010) permitindo ao leitor disposto a isso, estabelecer até mesmo certa proximidade com as personagens. Já no que se refere à criação do romance histórico – neste caso especificamente daqueles que abordam da história dos subalternos, como os escravizados nas Américas –, o processo poderia ser associado metaforicamente ao da construção de um mosaico, no qual se unem, por meio da imaginação, fragmentos e cacos de registros históricos e de memórias para construir a ficção.

Slave narratives e estratégias de presença

A experiência estética é capaz de trazer presença na ausência (GUMBRECHT, 2020), por isso a literatura, por meio dos efeitos de sentido, se presta tão bem a recriar existências apagadas, materializando-as ao afetar por meio de imagens a dimensão sensorial e a dimensão das emoções dos leitores (DINIZ, 2020). Nesse sentido, as *slave narratives*, a matriz das histórias de vida de

pessoas escravizadas, trazem em sua estrutura elementos de sentido e de presença estrategicamente combinados.

Escritas nos Estados Unidos especialmente nos séculos XVII e XIX, a partir do século XX, passou-se a questionar o formato e o conteúdo dessas narrativas, havendo quem colocasse em dúvida o fato de elas terem mesmo sido escritas por pessoas escravizadas. James Olney (1984), ao elencar características de um plano mestre que caracteriza esse gênero de narrativa autobiográfica, destaca como um de seus elementos constitutivos a **clara presença** (como perdão do trocadilho) de abolicionistas brancos por trás do texto, seja como editores ou amanuenses. Ele destaca, inclusive, trechos de algumas narrativas exemplares que denotam inserções ou correções no texto, termos ou referências intertextuais com obras clássicas – cuja leitura ele considera pouco provável tendo em vista que tais autores escravizados, de uma forma geral, não tinham amplo acesso a obras clássicas ou a um letramento erudito.

Olney (1984) também destaca o caráter coletivo dessas narrativas. Os textos abordam mais especificamente a instituição da escravidão do que a vida pessoal e a memória individual de seus autores – o que, de certa forma também se alinha a um projeto abolicionista. O aspecto coletivo é verificável pela estrutura do gênero, que se constrói tanto por elementos textuais como extratextuais, utilizados como estratégias para dar efeito de verdade à narrativa autobiográfica:

<i>Slave Narratives</i> , segundo James Olney	Estrutura do gênero	Estrutura de “Eu, Tituba...”
Elementos pré-textuais	- retrato (foto) assinado pelo autor-narrador; - indicação textual de que o relato foi escrito pelo narrador, estabelecendo a ideia do pacto autobiográfico; - testemunhos, prefácios ou introduções escritos por abolicionistas brancos - um amigo do narrador ou amanuense/ editor/ escriba do texto – e o aviso de que não houve exagero na narrativa, que se trata da verdade sobre o que ocorreu, sem o intercurso da imaginação e que o relato até subestima os horrores da escravidão; - epígrafe poética, usualmente de William Cowper	- foto da autora Maryse Condé, na 2ª orelha, na contracapa do romance; - indicação de que a autora é vencedora do New Academy Prize 2018 (Prêmio Nobel alternativo) e de outros prêmios; - prefácio de Conceição Evaristo, comentários elogiosos à obra (Angela Davis, do <i>rapper</i> Choice) – ambos negros; - epígrafe assinada pela própria autora, estabelecendo uma relação entre ela e o espírito de Tituba
O texto em si	- inicia com a história do nascimento do narrador, geralmente sem datas, mas com a indicação de lugares ou de acontecimentos; - referência ao parentesco, geralmente envolvendo um pai branco;	- inicia com a história da concepção de Tituba: sua mãe Abena fora estuprada por um branco dentro do navio quando trazida da África para ilha de Barbados, no Caribe, sem data especificada; - o pai é um homem branco, europeu, não há referências posteriores

	• descrição de um senhor, amante ou capataz cruel, relato das chicotadas e de abuso de mulheres; • relato sobre um escravizado forte e trabalhador, muitas vezes "puro africano" – que, por não haver razão para isso, se recusa a ser chicoteado; • registro dos obstáculos impostos contra a alfabetização dos escravizados e das dificuldades enfrentadas para aprender a ler e escrever; • descrição de um senhor “cristão” (que, muitas vezes, morreu aterrorizado) e a afirmação de que estes são piores do que aqueles que não professam nenhuma religião; • referência às quantidades e aos tipos de alimentos e roupas dados aos escravizados, o trabalho que lhe era exigido para um dia, uma semana, um ano; • relato de um leilão de escravos, de famílias sendo separadas e destruídas, do sofrimento de mães cujos filhos lhes são arrancados dos braços, de escravizados sendo transportados em caixotes; • descrição de patrulhas, de tentativas fracassadas de fuga, de perseguição por homens e cães; • fugas bem-sucedida(s) para estados livres, descrevendo grandes sacrifícios (esconderem-se durante o dia, viajar à noite guiados pela Estrela do Norte) e a recepção por Quakers amistosos que ofereciam alimentos; • adoção de um novo sobrenome (frequentemente sugerido por um abolicionista branco) para se adequar à nova identidade social como homem livre, mantendo o primeiro nome como marca de continuidade da identidade individual; • reflexões sobre escravidão	a ele, tampouco sobre os ancestrais maternos; • a mãe, Abena, é morta ao defender-se de seu senhor, abusivo e cruel, em uma tentativa de estupro. A primeira senhora de Tituba é Susanna Endicott, de barbados, cuja crueldade se verifica por meio do absoluto desprezo racista que tem por Tituba (aqui se estabelece um marcador da consciência decolonial da personagem e a percepção de que a opressão de raça sobrepõe a de gênero); • o pai adotivo de Tituba, Yao, é um africano escravizado na mesma fazenda que Abena. Muitas vezes chicoteado, acaba por suicidar-se. Já o marido de Tituba, John Indien, é retratado como um escravizado que se submete aos seus senhores a qualquer custo para manter-se vivo. • Tituba não é alfabetizada, como a grande maioria das mulheres escravizadas (por isso precisaria de uma escriba para registrar sua história de vida); • o senhor de Tituba é Samuel Parris, um puritano misógino, violento e fanático, que agride a escravizada, a esposa e a filha; • descrição dos trabalhos realizados por Tituba (domésticos) e por John Indien (dentro e fora da casa de seus senhores); • Tituba, após sair da prisão em Boston, é colocada à venda em um mercado de escravos, onde vê mães e filhos sendo afastados e o desumano comércio de pessoas; • após retornar a Barbados, Tituba descreve os <i>marrons</i>, escravizados fugidos e revolucionários que recebem outros negros, pegam em armas contra os senhores e lutam contra a escravidão; • ocorre, mas em um outro sentido: ao casar-se com John Indien, Tituba adora o nome do marido, por quem renuncia à sua liberdade e vai viver com ele como escravizada; • presente em vários trechos do texto

Elementos pós-textuais	• um apêndice ou apêndices contendo notas de venda de material documental, detalhes de compra da escravidão, trechos de jornais, reflexões adicionais sobre a escravidão, sermões, discursos antiescravidão, poemas, apelos ao leitor por fundos e apoio moral na batalha contra a escravidão.	• nota historiográfica de Maryse Condé, reafirmando a existência de Tituba e a falta de documentação sobre o que lhe aconteceu após ser liberta da prisão em Boston.

Quadro 1: Comparativo da estrutura das *slave narratives* versus romance *Eu, Tituba*. Quadro elaborado pela autora deste artigo com base nos textos de Condé (2020) e Olney (1984).

O quadro acima estabelece um comparativo entre elementos pré-, pós- e do texto em si das *slave narratives* e do romance *Eu, Tituba*, ..., assemelha-se estruturalmente às *slave narratives*. Todavia, ao mesmo tempo, também se diferencia da estrutura do gênero; no livro de Condé, quem realiza o registro da *slave narrative* se é uma escritora negra e caribenha, a quem Tituba teria confiado a sua história de vida jamais contada. Além disso, autobiografia de Tituba inclui elementos históricos, culturais, ambientes e paisagens, elementos de presença, mas, especialmente, a vida interior da personagem – o que se constitui num elemento estrutural autobiografia, mas ausente na estrutura das *slave narratives* (MORRISON, 1995).

Conclusão

Toni Morrison (1995), em seu ensaio “The site of memory”, aborda o conteúdo das *slave narratives* estabelecendo simultaneamente um liame entre elas e sua ficção como também apontando suas contradições como narrativas de vida dos escravizados. A autora destaca o fato de que as pessoas negras ou marginalizadas raramente foram chamadas a participar dos discursos oficiais, ainda que elas fossem o tema desses discursos, e o ostensivo apagamento da vida interior do narrador-escravizado no gênero citado. Já o que caracteriza os romances de Morrison é justamente pela presença da vida interior das personagens, que a escritora acessa em seu processo criativo, por meio das suas memórias e da imaginação, que ela explica surgirem-lhe a partir de imagens associadas a aspectos emocionais e sensoriais. A autora conta que acessa sentimentos, pensamentos e sensações em suas *memories within* das lembranças (as próprias suas e as dos outros, especialmente as de seus ancestrais) e completar o processo com a imaginação, que entende como um ato ligado à memória. Morrison (1995) diz que os escritores possuem memória emocional, registrada nos nervos e na pele, inundada pela onda da imaginação. Para definir o funcionamento dessa memória, a ganhadora do prêmio Nobel usa a metáfora das inundações do Rio Mississippi que, desviado em alguns trechos para que fossem construídas áreas residenciais e casas, ocasionalmente inunda esses locais, retomando a memória de sua configuração natural.

Nesse sentido, ao estabelecer-se uma relação entre imaginação e memória de na visão de Morrison para a construção do romance e da vida interior das personagens, pode-se dizer que *Eu, Tituba...*, de Condé, também reconstrói a estrutura *slave narratives*, no sentido de estas serem os primeiros registros escritos de vidas de pessoas escravizadas, muitas vezes construídas a partir da oralidade para um escritor; mas vai além dessa proposta ao combinar história e ficção autobiográfica póstuma, memória emocional e imaginação, relação com a natureza e com o sobrenatural em um livro-mosaico que conjura imagens, sensações, afetos e efeitos de presença em seus leitores.

Referências

AZEVEDO, M. M. de. Toni Morrison's 'Site of Memory': where memoir and fiction embrace. **Revista da Anpoll**, n. 22, pp. 159-172, jan./jun. 2007.

CAVAGNOLI, A. C. A. P. **Quando os mortos começam a falar**: por um feminismo negro descolonial na literatura afro-caribenha. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

COBBY, R.L.K. Referências de fonte eletrônica. “Tituba” In: **Encyclopedia of African American history**. ALEXANDER, L.M., RUCKER, W.C., Santa Barbara – Califórnia: ABC-Clio, 2010. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4181949/mod_resource/content/1/African_American_Encyclopedia.pdf. Acesso em: 28 fev. 2022.

CONDÉ, M. **Eu, Tituba**: bruxa negra de Salem. Trad. Natália Borges Polezzo. 7. ed., Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

DINIZ, L.G. **Imaginação como presença**: o corpo e seus afetos na experiência literária. Curitiba, Ed. da UFPR, 2020.

EVARISTO, C. **Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural**: depoimento [jun. 2017]. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TV BRASIL, 2017.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-RIO, 2010.

PADOVINO, Ana Paula Costa de Oliveira. Imaginação como presença em uma *neo slave narrative*: *Eu, Tituba... bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé, pág. 31-38, Curitiba, 2022.

HANCIAU, N. **A feiticeira no imaginário ficcional das Américas**. Rio Grande: Ed. da FURG, 2004.

MORRISON, T. *The site of memory* In **Inventing the truth: The art and craft of memoir**. 2. ed., Boston/New York, Houghton Mifflin: Ed. William Zinsser, 1995. pp. 83-102.

OLNEY, J. “I was born”: slave narratives, their status as autobiography and as literature. **Callaloo**, Baltimore, n. 20, pp. 46-73, 1984.

ROEDEL, H. Referências de fonte eletrônica. Do Mito de Cam ao racismo estrutural: uma pequena contribuição ao debate. Projeto AFRO-PORT: Afrodescendência em Portugal [FCT/PTDC/SOC-ANT/30651/2017]. Lisboa. No.02. Julho. 2020. 01-19. Disponível em: <https://cesa.rc.iseg.ulisboa.pt/afroport/artigos/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

SMITH, V. New Slave narratives. In: FISCH, A. A. (Org.). **The African American Slave Narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

A VOZ DA MULHER ESCRAVIZADA EM *O CRIME DO CAIS DO VALONGO*

Autora: Celia Regina Celli (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo deste trabalho é refletir sobre a literatura afro-brasileira como elemento de construção da identidade negra feminina, a partir da análise da narrativa de *O crime do cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, pois a intenção da autora é identificar e problematizar as questões étnico-raciais, assim, rompendo imagens e discursos estereotipados que foram construídos e fossilizados no imaginário coletivo. Para tanto, os elementos abordados na narrativa de Eliana Alves Cruz foram analisados sob a perspectiva de teóricos e escritores que problematizam essas questões como, Frantz Fanon (2008), Paul Gilroy (2011), Tzvetan Todorov (2006), Conceição Evaristo, dentre outros.

Palavras-chave: literatura afro-brasileira; Cais do Valongo; identidade negra feminina.

Introdução

A literatura afro-brasileira de autoria feminina resgata vozes perdidas entre as narrativas de autores brancos. Essas autoras escrevem com referências aos seus ancestrais, fortalecendo a produção literária nacional de autoria feminina, com destaque para Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus e outras autoras tão significativas como Eliana Alves Cruz. A partir do contexto da literatura negra feminina, mais especificamente o da literatura afro-brasileira, é possível verificar o momento histórico na literatura de Eliana Alves Cruz, conhecida como autora negra contemporânea que recupera a condição histórica da escravidão de seus ancestrais, exalta sua coragem e procura contar sua história de sua própria perspectiva. Essa perspectiva das referências do período da escravidão no Brasil, que se dá quando as personagens interligam-se a partir de referências comuns, como a vinda dos escravizados de Moçambique ao Brasil, que são evidenciadas na narrativa analisada em *O crime do cais do Valongo*.

Analisaremos, portanto, o romance sob a perspectiva do diálogo com a história, mas enfatizando a característica da escrita literária de Eliana Alves Cruz que concede voz a seus ancestrais. Consequentemente, para Paul Gilroy (2001), a diáspora se apresenta como um processo de desterritorialização, no qual o sujeito diaspórico africano reconstrói uma nova identidade, já que não é mais somente africano e não pertence inteiramente ao outro lugar. A ideia de reconfiguração da identidade presente no conceito de diáspora abriga uma noção pós-moderna de não pertencer a nenhum lugar:

A ideia de diáspora oferece uma alternativa imediata à disciplina severa do parentesco primordial e do pertencimento enraizado. Ela rejeita a noção popular de nações naturais espontaneamente dotadas de uma consciência de si próprias, compostas meticulosamente por famílias uniformes; ou seja, aqueles conjuntos intercambiáveis de corpos ordenados que expressam e reproduzem culturas distintas em absoluto, assim como pares heterossexuais formados com perfeição. Como uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e da cultura delimitada e codificada no corpo, a diáspora é um conceito que problematiza a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Ela perturba o

poder fundamental do território na definição da identidade ao quebrar a sequência simples de elos explanatórios entre lugar, localização e consciência (GILROY, 2007, p. 151).

Assim, a discussão subsequente enfatiza a exclusão, a discriminação racial e de gênero em um Atlântico negro de sofrimento cruel, que a voz da narradora negra condena com veemência, lamentando a perda dos milhares que não resistiram à *middle passage*².

Identidade afrodiaspórica

Para Eliana Alves Cruz, o regresso ao passado é uma tentativa de valorizar e buscar as relações e as identidades afrodiaspóricas. É um caminho necessário para resgatar a origem, a árvore genealógica, enraizada na África e as relações resultantes. Desse modo, a produção escrita que se refere a um determinado momento histórico, traz para a narrativa literária a ancestralidade dos povos africanos, a relação de pertencimento étnico-racial e de um lugar de fala sobre si e sua origem, segundo destaca Fanon (1968), é a voz de “os condenados da terra”.

Na tentativa de voltar ao passado para reconstruir a história, relacionamos o texto literário de Eliana Alves Cruz a uma perspectiva afrodiaspórica e histórica para pensar a ascendência afro-brasileira a partir do momento histórico e da ancestralidade, associados no título da obra *O crime do cais do Valongo*.

A produção literária de Eliana Alves Cruz, mulher negra e literata, ganhou peso quando a autora se conectou aos movimentos sociais contemporâneos e ao deslocamento dos afrodescendentes ao Brasil. Eliana é jornalista, nascida no Rio de Janeiro, onde trabalha como chefe do Departamento de Imprensa da Confederação Brasileira de Esportes Aquáticos. É também vice-presidente do Comitê de Mídia da Federação Internacional de Natação – FINA – e com esse cargo, cumpre seu trabalho de inclusão da presença negra no esporte. Como escritora, destacou-se com o romance *Água de barrela*, resultado de cinco anos de pesquisa sobre a história de sua família desde o momento em que chegaram ao Brasil. Em 2015, o livro recebeu o Prêmio Oliveira Silveira, em concurso realizado pela Fundação Cultural Palmares. Já está disponível nova edição pela Malê Editora. É notável a profundidade dos personagens e a verossimilhança das situações como elementos fundamentais da narrativa, que abrange três séculos da história de vida de uma família africana no Brasil.

Em 2016, Eliana Alves Cruz integrou a 39ª edição dos *Cadernos Negros*, com poemas de sua autoria, e, no ano seguinte, contribuiu com dois contos para a 40ª edição. Com o objetivo de resgatar a memória social e cultural afro-brasileira, seu romance *O crime do cais do Valongo* enquadra-se como romance histórico e policial, cuja narrativa tem início em Moçambique e chega

² A expressão *Middle Passage* tem uso consagrado na historiografia de língua inglesa e designa o trecho mais longo – e de maior sofrimento – da travessia do Atlântico realizada pelos navios negreiros (GILROY, 2007, p. 38).

até o Rio de Janeiro. Segundo a própria autora, foi a descoberta de objetos em escavações recentes na região do Cais do Valongo que a motivou a escrever o romance. Entre 1811 e 1831, milhares de escravos negros desembarcaram nesse cais, onde restaram vestígios de sua passagem. A narrativa é feita das memórias de ancestrais escravizados da autora, que morreram no local. Em entrevista à *Médium Books*, Eliana se refere à gênese do romance:

A ideia surgiu quando vi objetos encontrados nas escavações. Junto com os restos do que foi o cais por onde entraram de 1811 a 1831 entre 500 mil a um milhão de escravizados vindos das mais diferentes partes do continente africano, também surgiram brincos, contas, cachimbos, peças de jogos, enfim, objetos muito pessoais. Imediatamente minha imaginação voou para o passado tentando saber detalhes dos que aqui chegaram. Uma destas peças, um brinco em formato de meia lua, me levou direto à Moçambique. Neste momento começou a criação do livro (MÉDIUM BOOKS).

Na entrevista, a autora observa que o resgate da memória e a preservação da identidade cultural negra são possíveis em narrativas de teor testemunhal, às vezes autobiográfico, a exemplo de *Água de barrela*, ou em narrativas autoficcionais como *O crime do cais do Valongo*.

Na busca pela ancestralidade, é importante destacar, afirma Eliana, que desde a chegada ao Brasil eram proibidas tanto as religiões como as diversas línguas africanas. Quando surgiam publicamente vinham subordinadas à cultura e religião brancas, o que resultou na satanização de tais manifestações, vistas até hoje como práticas maléficas.

O crime do cais do Valongo

Além do aparecimento do brinco de meia lua na narrativa e de indícios significativos da personagem protagonista Muana Lomuè, Eliana Alves Cruz começa a narrativa de *O crime do cais do Valongo* com um recurso que utiliza em diversos momentos, inclusive na primeira página (Figura 1) que é a reprodução de recortes de jornais da época. Conforme se verifica ao final do livro, Cruz utilizou reproduções de recortes da *Gazeta do Rio de Janeiro*, em sua maioria, e do *Jornal do Commercio*, no período entre 1809 (pouco após a chegada da Corte portuguesa ao Brasil) e 1835. Tais notícias não apenas conferem registro histórico à narrativa, mas também caracterizam a personagem Muana, pois descobrimos desde o início da narrativa que ela sabe ler e escrever.

O meu sinhô já chegou? Sim! Já estou indo, meu sinhô! Ligeiro me apronto e chego de volta antes da hora de sua ceia.

(...) no local da Imprensa Régia, onde todas as quartas-feiras desde o ano anterior, quando o jornal começou a circular, meu amo enviava por mim anúncios de seus negócios próprios ou daqueles em que era meeiro, para que saíssem na *Gazeta do Rio de Janeiro* do sábado seguinte. (...) As primeiras vezes que lá estive foi com meu senhor, mas depois, de tanto me ver perambulando na loja da *Gazeta*, o criado Justino já me conhecia e recebia os papéis dos avisos mesmo que eu estivesse sozinha. Ele me sorria e estendia a mão. Eu entendia tudo o que estava escrito, mas o Justino nem desconfiava e era melhor que continuasse assim (CRUZ, 2018, p. 13-14).

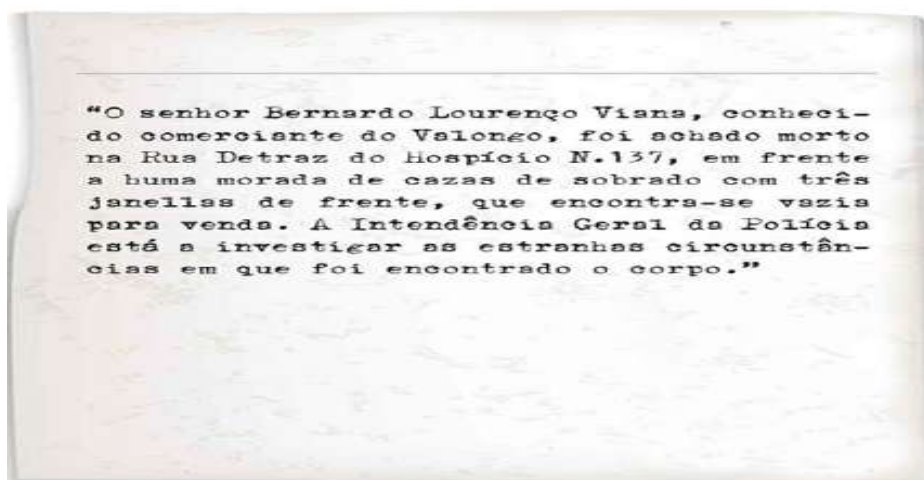


Figura 1: Primeira notícia a compor a narrativa de *O crime do cais do Valongo* (CRUZ, 2018, p. 7).

A sagacidade de Muana Lomuè se destaca desde o início da narrativa, pois ela sabe ler e escrever e demonstra o modo inteligente com que esconde essas habilidades. Tais competências poderiam prejudicá-la, lembrando que Muana vivia em uma época em que era proibido o acesso de escravos ao letramento. Outro elemento importante é a escolha de registro linguístico quando se dirige ao seu senhor e quando narra para o leitor, como observamos na citação acima. No primeiro contexto, Muana apresenta uma postura de subserviência, com as escolhas das palavras, condizente com sua condição de escrava. Na segunda situação, o tom é mais formal e muito expressivo, o que caracteriza a linguagem da Muana narradora. Seu posicionamento crítico em relação à sociedade é evidenciado, quando retrata as pessoas e a região do Cais do Valongo:

O Valongo não era nada bem-visto. Ficava um tanto fora da cidade, que tinha uma costa com muitas enseadas e ilhotas repletas de trapiches e escritórios. A enorme Pedra do Sal nos separava do resto. Para chegar ao outro lado, eu tinha que dar uma volta enorme pelo morro da Conceição. Quase toda a casa aqui era também um depósito de gente... gente para venda. As pessoas de bem fugiam deste lugar, mas para muitas eram esses negócios “sujos” que fingiam não ver que pagavam seu rapé, finos tecidos, aulas de música, livros raros e carruagem (CRUZ, 2018, p. 14-15).

Gilroy (2001, p. 129) destacou como distintas linguagens presentes nas manifestações artísticas dos africanos escravizados atuaram como elementos necessários para a liberdade de expressão que era negada às pessoas traficadas. “A arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural” (GILROY, 2001, p. 129). Segundo o autor, o acesso reduzido dos escravizados à alfabetização, levou-os a um importante mecanismo de comunicação, protesto, contestação, já que não se limitou ao poder das palavras faladas ou escritas.

Ao retomar Gilroy (2001), confirmamos na narrativa de Eliana Alves Cruz que as culturas e identidades negras que surgiram na diáspora são o resultado de trocas de conhecimentos por meio de intercâmbios culturais realizadas por meio do Atlântico, e não podem ser separadas da vivência

escravocrata. A história da escravidão, a luta pela liberdade, o racismo e o seu combate são importantes para a configuração da identidade cultural dos afrodescendentes no Brasil. Por essa ótica, a existência do Cais do Valongo como referência identitária juntamente à memória da escravidão, são essenciais na atualidade (Figuras 2 e 3).



Figura 2: Sítio Arqueológico Cais do Valongo. Rio de Janeiro, RJ, 2011. Foto de Fernando Frazão – Agência Brasil.



Figura 3: Cais do Valongo, 2011. Foto de Fernando Frazão – Agência Brasil.

Na narrativa de Eliana Alves Cruz, ao destacar a importância histórica dos africanos que chegaram ao Cais do Valongo e ao destacar quando Muana assume a narrativa no capítulo “Eu leio, eu escrevo”. A voz de uma mulher negra escravizada apresenta uma personagem que utiliza meios discursivos até então negados a ela e aos demais escravizados. Em tal contexto, encontramos um diálogo com o prefácio da edição brasileira de *O Atlântico Negro*, no qual Gilroy menciona a importância dos movimentos negros no Brasil, com o reconhecimento do racismo como elemento que estrutura a sociedade brasileira. O racismo nasceu quando o primeiro navio de tráfico de

africanos escravizados chegou ao Brasil e as consequências são sentidas por toda a população negra brasileira, já que é evidente a falta de oportunidades profissionais, educacionais e as discriminações sofridas diariamente e, há uma ênfase ao apagamento da importância histórica e social dos africanos na construção da sociedade brasileira.

Ao analisarmos a narrativa de Muana Lomuè, conforme visto anteriormente, há uma diferença entre a forma como ela se dirige ao seu dono e o discurso da narradora Muana. Eliana Alves Cruz, ao determinar o enfoque narrativo em Muana, possibilita o contexto para que as palavras da escravizada não sejam somente de uma personagem que foi a testemunha de um assassinato, mas, sobretudo, de um indivíduo que possui seu papel histórico.

Cruz elabora a narrativa a partir da interpretação de notícias de periódicos da época realizada por uma escravizada. Em determinados trechos do romance, Muana Lomuè ressalta a sua condição de escravizada, ao ser tratada como um objeto que pode ser vendido, bem como pelo fato de conseguir interpretar a situação deplorável de muitos portugueses brancos, principalmente em relação à guerra contra Napoleão Bonaparte:

Lia avidamente a Gazeta. Precisava saber o dia em que meu senhor Bernardo decidira vender por “preços cômodos” a hospedaria com suas cadeiras, camas, mesas e negros, ou mesmo quando decidiria vender apenas um de nós três. Eu acompanhava também as coisas da guerra que o branco Napoleão Bonaparte estava travando com os brancos portugueses da terra de dona Ignácia. Ficava ansiosa pelo próximo acontecimento na Gazeta do sábado seguinte. Não entendia bem algumas coisas, mas dava para ver que estavam passando um mau bocado... e isso, devo confessar, me dava um certo prazer (CRUZ, 2018, p. 17).

[...] Os cativos chegavam aos lotes. Eu comecei a cuidar do Umpulla e ela viu que eu não era – como dizem –, boçal. Essa palavra que usam para chamar os que não sabem a língua deles e não bem nada das coisas que consideram importantes. Mais tarde ela me pegou tentando ler o que estava escrito em um pote contendo urgentos. Tremi, mas a irmã tomou-me para ajudante. No entanto, como eu arrumaria os frascos sem misturá-los se não sabia ler corretamente? Mesmo com medo do que estava a fazer, ela arriscou-se e ensinou-me. Eu tentava decifrar tudo o mais que tivesse escrita ao alcance dos olhos (CRUZ, 2018, p. 23-24).

O domínio da leitura proporciona à Muana Lomuè um afastamento da sua realidade de escravizada, ao possibilitar o questionamento de sua condição e de seus iguais. Em uma passagem narrada por Muana, Bernardo Lourenço Viana a obrigou, juntamente aos demais escravos de sua propriedade a presenciar as torturas ao escravo Nathanael. Mas o fato de saber ler os anúncios dos jornais, possibilitou que Muana soubesse com antecedência as intenções de seu senhor em vender o escravo para outro engenho:

O Nathanael, coitado, quase foi parar nos infernos, se eu não entendesse o que o senhor escrevia. Por isso, para saber sempre o que vão fazer esses senhores, agreguei outros treinos e letras ao que aprendi em minha terra e ao que a irmã Maria do Carmo me ensinou no Lazareto, mas ninguém pode jamais descobrir que eu leio os avisos que ele coloca na Gazeta e também as cartas que me manda pôr no correio. Não é bisbilhotice, como alguém pode dizer, mas proteção (CRUZ, 2018, p. 19).

No mesmo trecho percebemos o resgate da história africana dos antepassados, pois a narradora faz referência a sua vida antes da escravidão, quando menciona ter sido aluna da irmã Maria do Carmo no Lazareto em Moçambique. Também no capítulo “O passado um dia volta”, Muana Lomuè, ao conversar com o advogado inglês João Toole, com princípios abolicionistas, relata sua vida em Namuli, Moçambique, antes de ser capturada e traficada.

A voz em primeira pessoa da narradora negra escravizada possibilita que o leitor conheça seus antepassados: sua família, o seu vínculo com o pai, que a ajudou a aprender outros idiomas, e de seu amado Umpulla, de quem ganhou o brinco em meia lua (objeto encontrado no Cais do Valongo que motivou Eliana Alves Cruz a escrever o romance). O presente foi dado por Umpulla a Muana antes de terem sido escravizados e mandados ao Brasil. Tal fato ocorreu devido a um pacto entre portugueses e árabes, que alegaram incompatibilidade religiosa ao entregar a família da narradora para a venda como escravos. É importante destacar o posicionamento da mãe de Muana, antes da família ser escravizada e mandada ao Brasil, ao recusar ser vendida, comete suicídio com uma facada na própria barriga, um ato de resistência adotado por muitos africanos traficados.

Percebemos uma ruptura em um modelo literário composto por estereótipos de personagens africanas escravizadas, pois as personagens negras de Eliana Alves Cruz apresentam subjetividade e uma complexidade vista somente nas narrativas das autoras negras contemporâneas. Ao relembrarmos autores dos séculos XIX e XX, teremos mulheres negras estereotipadas, muito sensualizadas, como Rita Baiana em *O Cortiço* e Gabriela de Jorge Amado. Ao fazermos um paralelo com Muana e essas personagens, percebemos que Cruz rompeu com os lugares comuns destinados às negras em nossa literatura e consequentemente em nossa sociedade.

A personagem Muana Lomuè infringe as expectativas geradas pela abordagem ainda problemática do ensino da história da escravidão que ainda coloca uma mulher negra escravizada como um indivíduo subalterno em comparação aos brancos. Mas a estratégia utilizada por Cruz envolve o leitor, já que ele é tratado como interlocutor que acompanhará como o crime no Cais do Valongo será desvendado, o que nos remete a Tzvetan Todorov, autor que aborda em seus estudos as características da novela policial. O romance de Eliana Alves Cruz enquadra-se nas características do romance policial, pois “não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito” (TODOROV, 2006 p. 95). Em uma notícia de jornal, na primeira página da narrativa, é revelada a morte do proprietário de Muana: Bernardo Lourenço Viana, e o crime ocorreu no Cais do Valongo. Na tessitura da narrativa, Cruz relata o momento presente alternado com flashbacks, nos quais temos, como vimos anteriormente, sua história em Moçambique e sua vinda para o Brasil na condição de escravizada. Nesse contexto de idas e vindas da narrativa ocorre um maior suspense em relação à descoberta de quem matou Bernardo Lourenço Viana. O crime

serve de pretexto para outros elementos surgirem na narrativa, como a religiosidade e a busca pelos ancestrais, conforme destaca Muana:

Apenas vamos viver em outro lugar, junto aos ancestrais, mas para isso precisamos de sepultura digna ou continuaremos vagando aqui, onde não é mais nossa morada, assombrando os vivos e o mundo. Naquela altura, apenas com 13 estações das chuvas, eu já possuía dois ancestrais sem residência e errantes nesta Terra de dores. Isto me agulha a alma, me corrói o espírito até hoje. Eles me visitam com o grupo dos que não foram, me suplicam, e não sei o que fazer para que encontrem a casa dos nossos mais velhos (CRUZ, 2018, p. 128).

Eu caminhava no meio, escoltada pela guarda formada por meus irmãos, meu pai, minha mãe, Sofia, o escravo do engenho Tamarineiras e o chefe Mamatundu. Sentia que voava. Uma guarda que apenas eu via (CRUZ, 2018, p. 162).

No trecho acima, percebemos uma camada de realismo fantástico com as manifestações sobrenaturais vistas por Muana e ao final do romance descobrimos que o advogado João Toole era também uma manifestação sobrenatural que surgia para a escrava. Ele havia sido professor de Bernardo Lourenço Viana e fora morto pelo escravocrata por defender a causa abolicionista.

As personagens negras de Eliana Alves Cruz tornam o crime um elemento secundário na narrativa. A “primeira história”, de acordo com a terminologia de Todorov, se resume “ao que se passou efetivamente”, ao crime no Cais do Valongo. A “segunda história” é “precisamente a história desse livro” (TODOROV, 2016, p. 96): são as histórias das trajetórias de Muana e sua família, e dos outros escravizados: Marianno, Roza, Nathanael que são importantes, mais do que a história do assassinato de um escravocrata.

O verdadeiro crime ocorrido no Cais do Valongo e suas consequências rotularam o povo africano e segundo Fanon houve o processo de “psicopatologização do negro”: desde criança os sujeitos são bombardeados com uma “uma série de proposições que, lenta e sutilmente, graças às obras literárias, aos jornais, à educação, aos livros escolares, aos cartazes, ao cinema, à rádio, no indivíduo – constituindo a visão do mundo da coletividade à qual ele pertence” (FANON, 2008, p. 135), e, infelizmente, estes valores aos quais a criança negra é submetida, são valores brancos. Fruto do colonialismo, “o arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro” (FANON, 2008, p. 160).

Com a dupla interpretação possível do título do romance, constatamos que o crime no Cais do Valongo é a morte de Bernardo Lourenço Viana, destacada na primeira notícia da primeira página da narrativa. Porém, a escolha do Cais do Valongo, local onde ocorre o crime, evidencia a importância histórica desse lugar e a função que possuía: lugar de chegada de milhões de africanos escravizados. Esse é o crime destacado na narrativa de Cruz, com ênfase a uma sociedade que, para afirmar uma pretensa superioridade branca proporcionou a “destruição dos valores culturais, das

modalidades de existência. A linguagem, o vestuário, as técnicas são desvalorizadas” (FANON, 2011, p. 274).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A voz da mulher escravizada em *O crime do cais do Valongo* é de uma narradora negra, testemunha de um crime, com um papel histórico muito relevante, pois, segundo a teoria de Gilroy: a existência do Cais do Valongo enquanto símbolo identitário, exalta a resistência ao racismo estrutural. Temos uma proposta de análise da narradora Muana, como uma personagem questionadora, com voz, que lê e escreve, a qual opõe-se ao contexto histórico ao qual estava inserida. Destaca-se, dessa forma, que os escravizados não foram e “não têm sido vítimas passivas nem tampouco cúmplices voluntárias/os da dominação” (KILOMBA, 2019, p. 49).

O romance de Eliana Alves Cruz, possui um papel importante na literatura afro-brasileira, qual seja a busca pela ancestralidade. Em *O crime do cais do Valongo*, a história e a ancestralidade são instrumentos de concretização da liberdade e da representação do negro, conforme afirma Conceição Evaristo: “É vivendo, se vendo e vendo o outro como partícipe que mantém seu olhar pairando no passado e no presente, questionando-se sobre o futuro”.

Em relação ao protagonismo de personagens negras na literatura brasileira contemporânea, temos um embate relativamente recente em um passado marcado por uma personagem negra como escrava, sem direitos como cidadão, como grupo social inferiorizado, como foi destacado na obra de Aluísio Azevedo, em *O Cortiço*. No entanto, atualmente, autores criam personagens negras com voz e relatam suas trajetórias, como, entre tantos outros, Luís Gama, Solano Trindade, Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus. E a literatura como denúncia é uma das características de Eliana Alves Cruz, que ao dar voz às suas personagens negras, relata ao leitor todas as dificuldades e o descaso social, os quais os negros sofreram e ainda sofrem no Brasil.

Em *O crime do cais do Valongo*, Eliana traz a narradora africana que resgata suas lembranças e consequentemente a preservação das raízes ancestrais, com a intenção de buscar a identidade dos afrodescendentes. Quando a personagem lembra suas origens em Moçambique, legitima o lugar e a proporção da ancestralidade feminina ao longo da narrativa.

Dessa forma, a narrativa de Eliana Alves Cruz ressignifica a História, utilizando tanto recursos de uma historiadora, como os recursos da sua formação como jornalista, com a pesquisa de fontes periodísticas da época, quanto da sutileza de dar luz às supressões observadas nos registros históricos brasileiros. Ao realizar as indagações adequadas em relação aos discursos jornalísticos pesquisados e, com a tessitura do texto literário, destacou as histórias que precisavam ser conhecidas, como o que ocorreu no Cais do Valongo. Eliana Alves Cruz desconstruiu conceitos

historicamente consolidados em relação à população negra, em uma perspectiva de valorizar as identidades étnico-raciais, com ênfase à voz da mulher negra escravizada.

Referências

CRUZ, E. **O crime do cais do Valongo**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, M. A. (Org.) **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

FANON, F. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GILROY, P. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2001.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

SOUSA, R. L. C.; FREITAS, R. V. Referências de fonte eletrônica. A genealogia negro-brasileira contemporânea de autoria feminina na literatura de Conceição Evaristo: tempo, temporalidade e ancestralidade em *Olhos d'água* (2018). **Criação & Crítica**, n. 29, pp. 198-216, mai. 2021. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 16 out. 2021.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

REDEMOINHO EM DIA QUENTE: SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A INDEPENDÊNCIA DA MULHER NEGRA NORDESTINA NO ÂMBITO SOCIAL

Autora: Cleide Rosa Paulino Pelegrini (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo situa-se numa abordagem acerca da obra literária *Redemoinho em dia quente*, escrita por Jarid Arraes. Observa-se como autora narra contos que evocam a diversidade feminina a partir da cidade do Cariri (CE). Tais mulheres nordestinas negras lutam pelo seu espaço enquanto mulher e profissional, em suas várias faixas etárias. Diante desse contexto, o problema de investigação é analisar como a autora explora a narrativa para denunciar os direitos das mulheres e a sua vulnerabilidade na sociedade, e como eram submetidas por conta de seu gênero, além dos costumes numa sociedade patriarcal. O objetivo é refletir o comportamento emocional dessas mulheres mediante os desafios que elas enfrentam para ganhar seu espaço e voz na sociedade. A fundamentação teórica para contextualizar o objeto da pesquisa está baseada na leitura de autores e artigos publicados de GILROY (2001) e FANON (2008).

Palavras-chave: Preconceito racial; traumas emocionais; sistema patriarcal; luta por igualdade.

Introdução

O presente artigo é produto da disciplina Poéticas e políticas afro-americanas do Mestrado de Teoria Literária do programa de pós-graduação da Uniandrade. Tem por objetivo analisar o perfil dessas mulheres no contexto colocado pela autora Jarid Arraes a partir da cidade do Cariri-CE. Do nordeste rico, insubmisso e inventivo. Terra muito antiga (Bacia do Araripe, período Cretáceo, Geopark Araripe), ela guarda conexões profundas com o passado e o futuro. O seu presente, portanto, é o da Arte, do Sagrado e do Profano em festa.

A obra literária divide-se em contos que permeiam histórias plurais que sintetizam as memórias que a própria autora viveu enquanto criança, adolescente e jovem adulta em Juazeiro do Norte, Ceará. A obra divide-se em duas partes: Na parte I, Sala das candeias e a parte II Espada no coração.

Remetendo ao título da obra *Redemoinho em dia quente*, considera-se como vivências de mulheres tomadas em seu interior por dias turbulentos com marcas cotidianas da resistência, a angústia e a tensão de vida de noites que fazem a roda dos dias de milhares de mulheres brasileiras girar. É possível inferir a partir do título da obra *Redemoinho em dia quente* que levanta a poeira em sol quente que é o ponto de partida para interpretar essa terra de sentimento íntimo, abrasador, caótico.

Todas as mulheres de *Redemoinho em Dia Quente* precisam lidar com o próprio íntimo que ecoa e transborda os corpos de meninas, moças, mulheres adultas e idosas. Jarid Arrais tem 28 anos e é nascida em Juazeiro do Norte, cordelista, poeta e feminista atuante, sobretudo no mundo literário.

No Cariri, onde morou até 2014, ela fundou o Pretas Simoa (Grupo de Mulheres Negras do Cariri) e o Femica (Feministas do Cariri). Aos 20 anos, criou o blog Mulher Dialética e chegou a ser colunista da revista Fórum para questões de gênero. Em São Paulo, onde mora hoje, deu início

ao Clube de Escrita para Mulheres e, antes disso, publicou As lendas de Dandara, sobre aquela que teria sido a mulher de Zumbi dos Palmares.

O recorte socioespacial e territorial da obra é Cariri/CE, espaço geográfico que é a confluência do Nordeste brasileiro (Mapa 1). Do nordeste rico, insubmisso e inventivo. Terra muito antiga (Bacia do Araripe, período Cretáceo, Geopark Araripe), ela guarda conexões profundas com o passado e o futuro.

Os contos que compõem a obra evocam a diversidade do feminino a partir de mulheres do Cariri, meninas e mulheres, moças e velhas, crentes e descrentes, apegadas à terra e com vontade de ver o mundo. Todas elas estão nestas páginas. Histórias que beiram a crônica, falam da vida, do dia, das tradições, das relações, das famílias, de Deus e bastante de Padre Cícero (Padim Ciço).

A obra traz como elementos temáticos dos contos: criança, adolescente, mulher adulta ainda idosas, artista, trabalhadoras da periferia, católicas, projeções fantasmais, loucas, insólitas, homo, bi, transexual e meninas. Um material riquíssimo que versa sobre a complexidade da realidade, a cultura brasileira, o machismo, a LGBTQI fobia, e o debate sobre as dificuldades de materialização dos direitos humanos.

Jarid Arraes constrói um espaço carregado de efeitos de presença na obra, em cada um de seus contos, deste modo, de forma sinestésica, é possível sentir cheiros, ouvir os sons das ruas e observar as cores das casas coloridas intensificadas pelo sol forte do meio-dia. Ao se referir com carinho, medo, aproximação ou, até mesmo, certo distanciamento, a autora determina caráter humano ao próprio território do Ceará que tanto conhece.

A leitura da obra me instiga e me direciona para análises de três contos: “Moto de Mulher”, “Telhado quebrado com gente morando dentro” e “Olhos de Cacimba”.

1. “Moto de Mulher”

O conto “Moto de Mulher” é redigido em 1ª pessoa (busca de liberdade e independência), possui uma linguagem fluída próxima a oralidade, fala do regionalismo, originalidade e a fluência da voz.

Trata da profissão de mototaxista, muito comum em vários estados nordestina e predominantemente masculina, neste conto o ponto mais relevante é que coloca em discussão as vivências de uma mulher que inicia sua jornada de trabalho ao adquirir uma moto nova. Protagonizado por uma mototáxi, em “Voz”, cheio de referências à cultura dos anos 90. *Moto de mulher*, a personagem finalmente consegue comprar sua tão sonhada moto e sai para trabalhar pela primeira vez como motoboy, mas se depara o tempo inteiro com o preconceito.

Além disso, tem que lidar com suas dúvidas que surgem devido a própria falta de autoconfiança, reflexos da cultura imposta pela sociedade

O conto mostra essa personagem no seu primeiro dia de trabalho e de como ela tem que vencer os paradigmas da profissão por ser mulher, que recebe risinhos sarcásticos por sua “condição” e por tudo o que acontece com ela.

Analisando o perfil dessa mulher é evidente a luta por independência profissional, resistindo e rompendo a opressão patriarcal, quebrando paradigmas do conceito estipulado profissionalmente à mulher. Para reafirmar minha consideração:

Conforme Fanon, “A cultura é construída, portanto os valores dela também o são. É preciso perceber o quanto a reificação desses papéis subalternos e exotificados para negras nega oportunidades para desempenharmos outros papéis e ocuparmos outros lugares” (FANON, 2008, p. 97).

De acordo com o sistema patriarcal papéis atribuídos à mulher, como o ato de cuidar da casa, como evidenciado no trecho que se segue: “Enquanto ela varria e aguava o chão sem cimento, para não subir poeira, eu lavava os pratos no tanque que ficava no quintal” (ARRAES, 2019, p. 39).

O conceito sobre o papel atribuído à mulher é decorrente do sistema patriarcal normatizado pelo sistema religioso que atravessou a história e ainda há resistência quanto ao gênero na condição de mulher.

Por isso, é possível analisar que neste conto a mulher é apregoadada pelo discurso masculino quando um homem ajuda a protagonista de Moto de mulher a levantar a moto. “Ele me ajudou a levantar a moto e empurrar até a rua. Fui mancando e mandando uma mensagem pro celular da senhora da sacola. (...) O pedreiro parou a moto no pezinho e fez cara de riso. E tu és mototáxi, é?” (ARRAES p. 27).

Percebe-se nesta citação da obra o conceito de desigualdade, preconceito de opressão do gênero feminino, isso é explícito pela expressão irônica do homem.

2. “Telhado Quebrado com Gente Morando Dentro”

No conto “Telhado quebrado com gente morando dentro”, há uma relação de cumplicidade entre duas irmãs, a narradora e Juliana, sua irmã. Neste conto, não temos a informação de qual é o nome da narradora-personagem, porém o vínculo entre as duas é muito forte e perceptível desde os primeiros momentos do texto.

A narradora relata ter por Juliana uma verdadeira adoração, pois via nela um exemplo de “menina”, força, controle sobre situações adversas e cuidado para com os outros.

Juliana tinha apenas 14 anos, ou seja, legalmente ainda era considerada uma adolescente, de acordo com o ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente, Lei 8.069, de 1990).

No entanto, em decorrência da imposição que a sociedade designa ao sexo feminino, já exercia alguns papéis atribuídos à mulher, como o ato de cuidar da casa, como evidenciado no trecho que se segue: “Enquanto ela varria e aguava o chão sem cimento, para não subir poeira, eu

lavava os pratos no tanque que ficava no quintal.” (ARRAES, 2019, p. 39), em que fica clara a naturalidade com que a narradora e sua irmã se colocam nos afazeres domésticos.

Não que isso seja algum problema, buscamos apenas ressaltar o quanto isso ainda está incutido em nossos comportamentos sociais ao ponto de não conseguirmos perceber.

O conto “Telhado quebrado com gente morando dentro” ainda traz uma cena sobre a tentativa de abuso que uma das irmãs (Juliana) sofre do pai. A obra conta: “Estava muito mal porque nosso pai tinha tentado uma coisa com ela. Aproveitou que ela estava sozinha em casa, de tarde, e quase foi longe demais. Na cama de casal, empurrou, puxou a saia, inventaram que estava sem calcinha, mas não estava, espalharam na rua inteira, foi só porque ela gritou muito que ele não foi além, foi quase” (ARRAES, 2019, p. 42.43).

Vive-se, ainda, ali dentro nesta casa de “telhado quebrado”, o drama, a dor, o medo e a moça sendo difamada pela vizinhança, os comentários maldosos e acusação de culpa por ser mulher e deveria se comportar. E como diz a sociedade, ou seja, contextualizando, mesmo com o “*telhado quebrado*”, isto é, rompido o direito de amparo e liberdade da adolescência, colocando em xeque seu psicológico, marcado por lembranças ruins e ferindo a dignidade dessa adolescente mulher. O conto nos direciona a refletir como as mulheres são vítimas, porém continuam sendo fortes e consertando as suas goteiras.

3. “Olhos de Cacimba”

Este conto apresenta a mulher e o feminino no Brasil por meio da personagem Fátima, que defende a liberdade da mulher e do feminino, e problematiza um “conflito de gênero”. “Olhos de cacimba” nos cativa, pois ao ler a narrativa percebe-se que olhos profundos e misteriosos se refere a personagem Fátima, cuidadora e técnica de enfermagem como diz o texto, caracterizada como mulher forte, independente, pertencente em um contexto social e religioso que rompe com o sistema patriarcal. Essa mulher resolve buscar a sua maneira de viver e não aceita se casar por imposição do pai. Fátima sai de casa em busca de liberdade e vivências de escolhas individuais.

Como diz o conto: “E então só havia duas escolhas: sair de casa ou parar de estudar e cumprir o papel destinado a todas as moças que são esposas, mães que bordam as ilusões dissipadas de uma vida que nunca terão” (ARRAES, 2019, p. 127).

Fátima sofre a consequência da escolha individual, rompe com o patriarcado e traz polêmicas quando toma as rédeas do seu destino. A partir da voz narradora do conto, Fátima chega na casa de Josélia. As duas personagens centrais são mulheres idosas pertencentes em um contexto social e religioso semelhantes. Josélia compartilha vivências com Fátima em que suas escolhas individuais sempre foram anuladas em detrimento dos outros.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

As mulheres deveriam ser educadas, mas apenas para a maternidade. A esfera pública seria domínio exclusivo de uma cidadania masculina esclarecida, que parece ter se orientado pela concepção de Rousseau da vida civil em Esparta. Delany pode hoje ser reconhecido como progenitor do patriarcado do Atlântico negro (GILROY, 2001, p. 77).

Josélia submeteu aos pais que escolheram o casamento por ela. Ela sofrera uma vida carregada de sofrimentos e violência por parte do marido que era alcoólatra, o marido de Josélia abandonou a família, e as crianças ficaram sob a responsabilidade dela. Depois dos filhos criados, abandona a mãe repetindo o comportamento do pai.

Fátima, ao contrário de Josélia, não se submeteu aos costumes sociais de construir uma família e se casar. Fátima veio recomendada pela amiga da filha, apareceu como um redemoinho em dia quente, levantando a terra toda. Incomodou com a voz alta e os pés pesados, mas tinha os olhos bons. Josélia sempre entendia os olhos bons que guardam poços de histórias tristes. Olhos de quem estava acostumada a afundar injustiças no fundo do corpo (ARRAES, 2019, p. 124).

O encontro dessas duas mulheres nos permite refletir sobre reflexo do patriarcal e do sistema religioso que muitas vezes reflete na questão de gênero, reprimindo a liberdade de escolha da mulher e como consequência gerando a discriminação e o preconceito disseminado no contexto social.

Discussão e análise de conteúdo

Diante dessa configuração apresentada, considera-se pontuar semelhanças entre os contos.

Conto	Principais aspectos
“Moto de mulher”	Sofre com o patriarcal, mas quebra paradigmas e busca sua independência enquanto mulher. Luta sozinha em silêncio pela sua liberdade. Sofre a discriminação e rejeição pela sociedade.
“Telhado quebrado com gente morando dentro”	Sofre discriminação e rejeição pela sociedade Reflexo do patriarcal
	Juliana luta sozinha em silêncio.
“Olhos de cacimba”	Sofre o reflexo do patriarcal, mas rompe e busca sua independência quando sai de casa para continuar os estudos.

Quadro 1: Comparação dos contos. Adaptado de Arraes (2019).

Considerando as narrações dos contos apresentados, encontra-se o mesmo discurso de mulheres que de qualquer idade que sofre o caos do redemoinho em dia quente: a violência, o abuso, a discriminação, o preconceito, a opressão feminina. Todas as mulheres sejam: meninas ou idosas sofrem no seu íntimo a busca de se reencontrar e de possuir a sua liberdade de escolha.

O regionalismo é a marca existencial dessas mulheres que têm dificuldade de romper com o cotidiano e costumes por conta da opressão do patriarcal. O redemoinho representa essa vulnerabilidade da mulher negra nordestina que no seu interior traz essa bagunça nos dias quentes.

Embora as histórias contadas sejam diferentes, porém o contexto social é o mesmo, e a resistência de luta, angústia, opressão são iguais. No entanto, a bravura dessas mulheres mudam o rumo de sua história como o conto “*Moto de Mulher, Olhos de Cacimba*”, protagonizada pela personagem Fátima.

Considerações finais

Conclui-se, portanto, que análise desses contos: “Moto de Mulher”, “Telhado quebrado com gente morando dentro” e “Olhos de Cacimba” contribuem para reflexão de lutas de classes, discriminação e preconceito racial. Todas as personagens sofrem o machismo incutido no comportamento da sociedade sendo um reflexo do sistema patriarcal que vem ultrapassando há muito tempo, refletindo em nossa contemporaneidade.

Os contos analisados de Jarid Arraes em *Redemoinho em dia quente* são uma crítica e denúncia social representado por memórias de mulheres negras nordestinas, um redemoinho engolidas por muitas injustiças sociais que oportuna, muitas vezes, a mulher desempenhar uma função que perante a sociedade foi atribuída ao sexo masculino como em “Moto de Mulher”. O compartilhamento de memórias e traumas ainda é o retrato de muitas adolescentes que sofrem o abuso psicológico e até físico no contexto familiar.

Em se tratando de submissão por parte da mulher firmado pelo sistema patriarcal, ao homem foi assegurado mantenedor do lar, sendo ofício da mulher cuidar do lar e dos filhos. Por conta disso, em “Telhado quebrado com gente morando dentro”, mantém-se o silêncio da personagem Juliana que sofreu a tentativa de abuso por parte do pai. Considerando essa condição, não tendo como a mãe sustentar suas filhas, resolve manter-se em silêncio também e aceitar o marido pelo fato de ser o supridor do lar.

Assim percorrem muitas histórias nas famílias, em nosso cotidiano, de “Telhado quebrado com gente morando dentro”. As vozes não param nessa obra, ainda no conto “Olhos de cacimba”, permite uma reflexão também sobre o silêncio da personagem Fátima, mas que rompe o patriarcal em busca da sua liberdade de escolha pessoal. Essa mulher é a representação de muitas mulheres que escolheram viver seus sonhos em detrimento do casamento.

No entanto, possivelmente ainda há mulheres que sofrem a repressão pela sociedade que segue as regras do patriarcal. Essa repressão continua em evidência em nossos dias, representada em muitas famílias que mantêm o mesmo sistema no lar reprimindo mulheres com conceitos do

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

sistema patriarcal que perpassam gerações. A obra literária *Redemoinho em dia quente*, de Jarid Arraes, retrata os arquétipos de milhares de mulheres brasileiras negras e nordestinas.

Referências

ARRAES, J. **Redemoinho em dia quente**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

GILROY, P. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2001.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

MADALENA, A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO CONTIDA NO CONTO DE MIGUEL TORGA, E RELAÇÕES COM MARIA MADALENA, PERSONAGEM BÍBLICA

Autora: Amanda Ferreira Cilião (UNIANDRADE/ PROSUP-CAPES)³

Orientadora: Profa. Dra. Camila Marchioro (UNIANDRADE/ UFPR)⁴

Resumo: O presente trabalho propõe um debate acerca da representação do feminino e relações entre o conto “Madalena” (*Bichos*, 1940), de Miguel Torga, e Maria Madalena, conhecida personagem bíblica. Para isso, busca-se esclarecer o conceito de intertextualidade e analisar as relações de gênero presentes no conto. O artigo reflete ainda sobre fatos da vida de Miguel Torga que são importantes para compreensão e análise da presente narrativa. Dessa forma, abarcam-se as questões religiosas tais como adereçadas pelo autor em sua obra e suas semelhanças com a representação do feminino em “Madalena”, buscando observar como o enredo e a representação do espaço relatam os impasses entre vontade individual e coletiva.

Palavras-chave: Madalena; Miguel Torga; representação do feminino; questão de gênero.

Introdução

Este trabalho propõe uma reflexão do conto “Madalena”, de Miguel Torga, com foco no relato ficcional do lugar da mulher em uma comunidade tradicional portuguesa no século XX⁵. O artigo busca trazer uma visão crítica, considerando a questão de gênero em um conto escrito por um homem. Indagar como a narrativa representa a que se submetem as mulheres a fim de serem aceitas em suas comunidades.

Mulher forte, dona de si e de suas vontades, após cometer “um erro”, em suas palavras e na perspectiva de sua sociedade. Madalena, ao mesmo tempo, segue e quebra a tradição moral de sua comunidade tradicional. Sofre sozinha ao esconder uma gravidez indesejada a fim de evitar um casamento forçado que salvaria sua honra e arruinaria sua liberdade. Apesar de, à primeira leitura, parecer que “Madalena” foge um pouco à regra dos demais contos de *Bichos* (1940), a personagem principal demonstra instintos basilares do ser humano que podem ser relacionados a ações animais.

Em *Bichos* (1940), Miguel Torga relata questões religiosas e enfatiza tanto os instintos animais em humanos quanto características tipicamente humanas em animais, subvertendo nosso senso comum.

Miguel Torga

Miguel Torga, pseudônimo de Adolfo Correa da Rocha, nasceu em São Martinho de Anta, Vila Real, Portugal, em 12 de agosto de 1907. De família humilde, começou a trabalhar aos dez anos. No ano de 1918, foi para o Seminário de Lamego, onde, após estudar, decidiu que não

³ Mestranda do Programa de pós-graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE.

⁴ Professora titular do Programa de pós-graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE.

⁵ A proposta aqui apresentada surgiu através dos debates feitos em sala de aula durante a disciplina de Tópicos de Leitura I, modernismo Português.

seguiria como padre. Esse tempo no seminário deixou marcada a questão religiosa, que mais tarde pode ser vista em suas obras.

Em todos os contos da obra *Bichos*⁶, cujo mote aponta para uma forte intertextualidade com a Bíblia e questões religiosas, há presença de temas que envolvem Deus e o homem e que colocam em igualdade de instintos animais e humanos. A natureza é igualmente um tema recorrente em alguns contos desse livro.

Adolfo tinha conhecimento vasto da Bíblia iniciado no tempo de estudo no seminário. Segundo José Luís Ávila Silveira, após completar a quarta classe, o pai de Adolfo ofereceu-lhe uma escolha: seminário ou Brasil? E foi dessa forma que o escritor começou seus estudos no seminário de Lamego, com outros meninos “igualmente infelizes e pobres” (TORGA, 1969, p. 78). Conforme Rita Lopes, o autor “admite que a única religião compatível com a sua natureza possa ser o catolicismo” (1993, p. 8). Entretanto, o cristianismo, para ele, não se torna um lugar de pertencimento, mas um contraponto pelo qual o mundo passa a ser visto e a partir do qual a própria igreja é avaliada enquanto entidade social:

Digam lá o que disserem, o resultado é o mesmo: a tragédia das religiões é que o nosso tempo não tem mais problemas religiosos. Ninguém procura soluções divinas para as dificuldades que nos atormentam. Cada homem, cada povo, cada assembleia internacional nada mais pretendem do que encontrar saídas humanas para as grandes inquietações humanas. E discutem-se os meios técnicos, econômicos, políticos, etc., etc., que possam resolvê-las, e não meios religiosos. (...). A igreja, como morada de transcendência e redil materno do rebanho, deixou de ter o sentido profundo de outrora. (...). Como forças coletivas capazes de semear o mundo de catedrais ou de cruzadas, as religiões estão mortas (TORGA, 1978, p. 59-60).

Após um ano de estudos no seminário, o jovem Adolfo não se adapta, assim, resta-lhe a opção dada pelo pai: partir para o Brasil. Todavia, da mesma forma que não se amoldou ao seminário, também não se afeiçoa à vida no Brasil e à vida na fazenda de café do tio em Minas Gerais onde:

É previsivelmente assolado pela energia gigantesca da natureza tropical. E não se trata apenas do esplendor sufocante da natureza física, mas também da seiva biológica e anímica que extravasa os limites da paisagem e determina os comportamentos animais e humanos. Dir-se-ia que o contexto geográfico-cultural transmontano das narrativas contísticas e romanescas do autor exprime a mesma relação simbiótica. E é verdade, mas no Brasil é tudo amplificado em desmesura. A terra é excessivamente fértil aos olhos e braços de um menino habituado à carência portuguesa; o pacto religioso com a transcendência rompe as normas de decoro e conveniência aprendidas num catolicismo paganizado (FERREIRA, 2007, p. 113-114).

A experiência no Brasil é reelaborada em sua obra, espaço em que incorpora a relação simbiótica com a natureza e a partir do qual reinterpreta o decoro católico. Após passar a

⁶ *Bichos*, livro de contos, autoria de Miguel Torga, foi publicado pela primeira vez em 1940, contendo ao todo quatorze contos.

adolescência nas terras do tio, regressa a Portugal, onde cursa medicina na faculdade de Coimbra⁷. Enquanto ainda estudava, Adolfo começou a publicar seus primeiros textos. Ao todo, são mais de cinquenta obras publicadas entre romances, ensaios, contos e dramaturgia, construindo a figura que conhecemos por Miguel Torga. “Quase não oferece livros a ninguém, recusa dedicatórias e autógrafos, nunca confiou os seus livros a nenhuma editora, preferindo sempre “edições do autor”, com pequena tiragem e no papel mais barato possível. (António Freire, in Lendo M.T.)” (SILVEIRA, 2016).

Fernanda Soares de Aguiar, em seu artigo “A representação da situação da mulher no conto ‘Madalena’ de Miguel Torga”, explica que o escritor surgiu durante o movimento modernista, esse dividido em dois momentos *Orfismo* (1915-1927) e *Presencismo* (1927-1940), entretanto, após algumas publicações para *Presença*, Torga se afasta das diretrizes pré-estabelecidas pela revista, pois sua obra tem “caráter reivindicativo” e a revista pretendia isenção ideológica, religiosa e moral. Dessa forma, é difícil delimitar a sua filiação à segunda fase do modernismo. O diálogo da obra de Miguel Torga com a religião se dá por uma “recusa do Divino”, nos termos Nayade Anido (1975), ou por um “duelo” com o Criador. Esse duelo manifesta-se na sobreposição do homem e da natureza. Carlos Carranca salienta que “para Torga o homem é mais importante que Deus e é através dos bichos, das pedras, das plantas, que este recupera a inocência perdida, a das primeiras descobertas.” (CARRANCA, 2000, p. 20). Sendo assim, Torga não nega Deus, apenas se desinteressa por sua figura na medida em que Deus, por sua própria onipotência, não necessita de e tampouco desperta sua atenção, enquanto que o humano, por seu caráter imperfeito, é muito mais interessante.

Sobre a tendência vivenciada por Pessoa e continuada por Torga, Rita Lopes afirma que se digladiam, na cultura portuguesa, duas situações opostas: a que tem como modelo um Cristo sofredor e aquela que: “tem como modelo e inspiração uma Mãe-Terra, acolhedora e generosa”, onde se dá “uma alegria e uma plenitude ao rés da terra e à medida do homem” (LOPES, 1993, p. 92). Nesse sentido, é ao rés da terra que Torga nos apresenta Madalena, personagem do conto homônimo do livro *Bichos*.

Maria Madalena, uma mulher pecadora ou uma mulher forte e subestimada?

Não é possível fazer uma análise do conto sem antes observar o título “Madalena”. A escolha desse nome não é uma coincidência. Miguel Torga estabelece uma intertextualidade com Maria Madalena, mulher forte, retratada na Bíblia como pessoa de confiança de Jesus, assim como descrita nos Evangelhos (verificar: Lc 8,2. Lc 7,36–50. Mc 15,40. Mc 15,47. Mc 16,1. Jo 20, 1–18).

⁷ 1925-Adolfo Rocha regressa do Brasil. O tio decide recompensá-lo pelos cinco anos de trabalho na fazenda, pagando-lhe os estudos de medicina na Universidade de Coimbra.

Quanto ao termo intertextualidade, a filósofa Júlia Kristeva, refletindo os estudos de Mikhail Bakhtin (1981), sublinha:

Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto é construído como um mosaico de citações; todo texto é absorção e transformação de outro. A noção de intertextualidade substitui aquela subjetividade, e a linguagem poética é lida pelo menos como dupla (KRISTEVA, 1984, p. 66).

Júlia Kristeva descreve em seu livro que todo texto é um “mosaico de citações”, Kristeva expõe que somos uma soma de tudo o que lemos. A intertextualidade é intrínseca à comunicação e, na literatura, pode ser evidente e deliberada, como no caso de Torga, ou indireta. O conto “Madalena” traz uma intertextualidade implícita, pois em nenhum momento o autor faz referência ao texto bíblico, deixando a encargo do leitor a relação.

Com o conhecimento teológico que obteve no seminário e desenvolvido ao longo da vida, a suposição é que Torga tenha escolhido esse título para direcionar a leitura, indicando para o leitor uma assimilação entre as duas *Madalenas*: Maria Madalena, conhecida por alguns como prostituta e por outros como adúltera e a Madalena do conto, que “pecou” ao se deixar levar pelo instinto e se entregar a Armindo. Esse encontro resultou em uma gravidez indesejada, o que, em uma comunidade católica, rural e tradicional, não era bem-visto.

A Maria Madalena, personagem bíblica, é conhecida popularmente como pecadora e prostituta, perdoada por Jesus e salva de um apedrejamento. Entretanto, não há registros na Bíblia de que Maria Madalena tenha sido de fato prostituta. A primeira aparição de Madalena na Bíblia se dá no evangelho de Lucas, onde a narrativa conta que Jesus expulsou de seu corpo sete demônios e, na sequência, ela se torna uma das mulheres que o acompanham: “E algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos malignos e de enfermidades: Maria, chamada Madalena, da qual saíram sete demônios” (Lc, 8,2).

Ainda, pode ser visto nas passagens bíblicas seguintes que, após esse primeiro encontro e durante a vida de Jesus, Maria Madalena esteve em momentos cruciais na trajetória de Cristo. Como na crucificação, funeral, mas, principalmente, foi Maria Madalena que encontrou o sepulcro vazio após a ressurreição.

E no primeiro dia da semana, Maria Madalena foi ao sepulcro de madrugada, sendo ainda escuro, e viu a pedra tirada do sepulcro. Correu, pois, e foi a Simão Pedro, e ao outro discípulo, a quem Jesus amava, e disse-lhes: Levaram o Senhor do sepulcro, e não sabemos onde o puseram. Então Pedro saiu com o outro discípulo, e foram ao sepulcro. E os dois corriam juntos, mas o outro discípulo correu mais apressadamente do que Pedro, e chegou primeiro ao sepulcro. E, abaixando-se, viu no chão os lençóis; todavia não entrou (Jo 1,2.3.4.5).

Após o encontro de Maria Madalena com Jesus ressuscitado, não há mais citações sobre ela na Bíblia:

E Maria estava chorando fora, junto ao sepulcro. Estando ela, pois, chorando, abaixou-se para o sepulcro. E viu dois anjos vestidos de branco, assentados onde jazera o corpo de Jesus, um à cabeceira e outro aos pés. E disseram-lhe eles: Mulher, por que choras? Ela lhes disse: Porque levaram o meu Senhor, e não sei onde o puseram. E, tendo dito isto, voltou-se para trás, e viu Jesus em pé, mas não sabia que era Jesus. disse-lhe Jesus: Maria! Ela, voltando-se, disse-lhe: Raboni, que quer dizer: Mestre. Disse-lhe Jesus: Não te detenhas, porque ainda não subi para meu Pai, mas vai para meus irmãos, e dize-lhes que eu subo para eu Pai e vosso Pai, meu Deus e vosso Deus. Maria Madalena foi e anunciou aos discípulos que vira o Senhor, e que ele lhe dissera isto (Jo 20,11.12.13.14.16.17.18).

Existem na Bíblia, ao todo, quatorze *Marias*. Nome comum em Israel por ser o nome da irmã de Moisés. Como descrito no evangelho de João, podemos ver que, apenas em um versículo, dentre quatro mulheres, três chama-se Maria: “E junto à cruz estavam a mãe de Jesus, e a irmã dela, e Maria, mulher de Clopas, e Maria Madalena” (Jo 19, 25).

Maria Madalena pode ter sido confundida ou propositalmente assimilada a uma Maria que foi salva por Jesus de um apedrejamento resultante de uma suposta traição ao marido; como agradecimento, lavou os pés de Jesus com seus cabelos e lágrimas (Jo 12:3). Na passagem sobre a lavagem dos pés, temos três Marias: a primeira é a mulher cujo nome não é citado nos escritos, porém, é conhecida como adúltera e condenada ao apedrejamento (Lc 7, 36-50), a segunda é irmã de Marta e Lázaro, a qual ungiu os pés de Jesus com bálsamo (Jo 12, 1-11) e, por último, a mulher que foi liberta dos maus espíritos e abdicou da vida e dedicou a seguir a trajetória do Jesus (Lc 8).

O critério de que Maria Madalena é a mesma Maria considerada prostituta, além da assimilação com outras *Marias*, pode se dar pelo fato de Jesus ter tirado sete espíritos de seu corpo, o que, de certo modo, pode ser interpretado como uma mulher extremamente pecadora ou de má vida. Entretanto, no próprio livro sagrado, é descrito em outro acontecimento que outra mulher liberta de sete espíritos não era uma pecadora contumaz, mas uma mulher doente (Mc 7, 29).

A Bíblia teve a decisão final sobre os livros que fariam parte de sua estrutura no dia oito de abril de 1546, em um conselho da igreja católica, chamado Concílio de Trento. No século XVI, o Clero era, e ainda hoje o é formado por líderes homens. Esse concílio excluiu uma série de textos de cunho gnóstico, condenados no séc. II por bispos como Justino, Ireneu e Valentino. Muitos desses textos apócrifos foram encontrados em 1945, dentre eles estava o chamado *Evangelho de Maria*.

Carol Cornwall Madsen, em seu livro *The First Fifty Years of Relief Society: Key Documents in Latter-day Saint Women's History*, fez um compilado de documentos comprovando a existência de mulheres exercendo papel importante dentro da igreja católica. Essa contribuição feminina jamais fora divulgada pelos órgãos oficiais da igreja. Desse modo, uma das explicações

para a associação de Maria Madalena com o pecado é que, para a igreja, não era aceitável uma mulher ser de inteira confiança de Jesus. Em virtude do poder do Clero, que era um dos alicerces da sociedade ocidental, as histórias dessas mulheres eram deixadas à margem. Dessa forma, a assimilação de Maria Madalena à Maria que foi prostituta diminui e repensa a posição dessa mulher dentro da história do evangelho, pois a afasta do lugar ocupado pelos apóstolos. Essa assimilação é, ainda hoje, a reputação comum de Maria Madalena.

Quando Miguel Torga intitula seu conto como “Madalena”, acessamos, de imediato, pelo recurso intertextual, o peso desse senso comum atrelado ao pecado, todavia, ao decorrer da narrativa, outras características de Madalena vão sendo apresentadas.

Madalena de Miguel Torga

O conto “Madalena”, de Miguel Torga, narra a triste história de uma mulher, demonstrando seu sofrimento e sua solidão após uma gravidez indesejada, resultante de um encontro em que, bêbada, deitou-se com Armindo. Madalena planeja o casamento, porém, sua segunda revelação no conto é que Armindo não procurava compromisso sério com ela: “Mas o cão só pensava na carniça. Quando voltou, trazia apenas o vício assanhado. E mostrou-lhe o caminho. – Para isso, vai às da Vila...” (TORGA, 2003, p. 38)

O conto todo tem um tom pesado e lúgubre, a história inicia-se com Madalena já na Serra Negra, com o sol alto, e o narrador descrevendo toda a hostilidade do ambiente: Queimava. Um sol amarelo, denso, caía a pino sobre a nudez agreste da Serra Negra. As urzes torciam-se à beira do caminho, estorricadas. Parecia que o saibro duro do chão lançava baforadas de lume (TORGA, 2003, p. 35).

Madalena deixa claro que prefere a morte a assumir um filho, solteira, na comunidade rural em que vivia. Em nenhum momento demonstra a ideia de ficar com o bebê, o conto todo segue o tom do pesar e da angústia sofrida por ela:

Graças a essa firmeza, estava quase a chegar ao fim do fadário na consideração de toda a gente. Bastava agora ter coragem e ânimo nas pernas. Não. Nem Roalde, nem o badana se haviam de rir. Dera com o nariz no sedeiro, realmente. Na primeira quem quer cai... Mas tomara a peito manter-se pura daí em diante, e fizera vingar a sua (TORGA, 2003, p. 36).

Quando sente os primeiros sinais do parto, ainda de madrugada, Madalena parte para a casa da amiga Ludovina⁸ que morava em Ordonho. Antes de chegar a Ordonho, precisa parar e acaba tendo o filho sozinha, no meio da Serra, uma região desértica. A descrição da paisagem se assemelha com o estado psicológico de Madalena. Em vários momentos do conto o narrador

⁸ No conto não é mencionado até que ponto Ludovina sabe da gravidez. Da mesma forma, não é comentado sobre o que iria acontecer com a criança quando Madalena chegasse a Ordonho.

descreve as atitudes de Madalena zoomorfizadas: “boca... já mal a sentia, de tão seca... Era um buraco encortiçado, por onde o ar passava em labaredas. Quase que lhe apetecia ferrar os dentes no toco dum carvalho, a ver se a humedecia” (TORGA, 2003, p. 37). O filho nasce morto, e assim termina o conto. Em seguida, de forma instintiva, ela o enterra.

O pé, sem ela querer, foi escavando e arrastando terra... Aos poucos, o seu segredo ia ficando sepultado... O pé tentava deslocar agora uma laje que estava ao lado. Era pesada demais. E as mãos ajudaram... O sol, cada vez mais baixo, lançava os últimos avisos da sua luz. E os olhos de Madalena viram claro. Eram horas de regressar. Eram horas de voltar à aldeia e matar aquela sede sem fim na fonte fresca da Tenaria (TORGA, 2003, p. 39, 40).

A palavra fonte tem forte simbologia significando manancial de vida, as águas sempre novas. *O dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant mostra que a simbologia das palavras faz muito sentido para o peso e o contexto do conto. Algumas delas são repetidas mais vezes como cachorro, cadela sol e a água:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte da vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2021, p. 59).

As referências à água são repetidas, na maior parte, enquanto Madalena está em trabalho de parto. Sente sede e está em um ambiente desértico, isso faz com que sonhe com e almeje água, porém, até o momento, o único líquido com que ela tem contato é a água que escorre entre suas pernas:

Ah, mas a sede cortava-lhe o tempo ao meio! O futuro para um lado, vago, distante, irreal; o presente para o outro, urgente, positivo. Água! Tivesse ela à mão a fonte da Tenaria, um olho marinho que fartava os lameiros e ficava na mesma, água a jorros com que matar a sede da boca, do peito, da barriga, do corpo inteiro, e tudo seria simples... Mas água, só a que lhe inundou de repente as partes, e lhe escorria pelas coxas abaixo, quente, viscosa, pesada... (TORGA, 2003, p. 38).

Madalena encontrava-se em um ambiente seco em que a natureza se voltava contra ela. A sua sede extrema a faz ter delírios e aos poucos o caráter animalesco vai se revelando e a personagem é incorporada à paisagem, quase que devorada pela secura do local. Outro ponto importante em toda a obra *Bichos* é a animalização. Nesse conto, isso ocorre com a reincidência das palavras carneiro, reca, cachorro e cadela e de vocabulário relacionado a ações feitas por bichos: “Dias depois da desfeita, quando se lhe chegou com olhinhos de carneiro” ((TORGA, 2003, p. 36); “consentir que se utilizasse dela como de uma reca, não” (p. 36); “Quase que lhe apetecia ferrar os dentes no toco dum carvalho” (p. 37); “com o maldito do filho dentro da barriga aos coices” (p. 37); “Danado, ainda rosnou”. Instintivos, assim são os personagens humanos do conto de Torga.

Armindo, pela caracterização de Madalena no início do conto, é marcado por falas mansas. Todavia, após a noite que passaram juntos passa a ser caracterizado como malandro, tihoso e desavergonhado: “E tudo por causa das falinhas doces do Armindo, daquelas falinhas mansas, repenicadas” (TORGA, 2003, p. 38). Veja que “repenicadas” remete a “sons agudos ou muito vibrantes”, de modo que a animalização de Armindo é constante ao longo da narrativa.

Já Madalena está relacionada ao elemento terra que, citado na obra algumas vezes, tem sua importância ligada aos seus instintos animais. Além de ter o filho afastada e sozinha (ligação com o animal), ao ver que a criança não tem vida e após passar o assombro, ela começa a sentir os pés enterrarem o bebê como que imbuídos de força sobrenatural, como forma instintiva da natureza: “O pé, sem ela querer, foi escavando e arrastando terra... Aos poucos, o seu segredo ia ficando sepultado” (TORGA, 2003, p. 39).

Além da terra, elemento ao qual Madalena tanto se conecta, também o sol assume papel importante no seu processo de parto. O simbolismo do sol é tão diversificado quanto rico de contradições podendo ser:

(...) manifestação da divindade (...) É o olho de Deus supremo (...) O sol imortal nasce toda manhã e “se põe toda noite no reino dos mortos; portanto, pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte; mas, ao mesmo tempo, pode guiar as almas pelas regiões infernais e trazê-las de volta a luz no dia seguinte” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2021, p. 916).

O sol, em oposição à terra, castiga Madalena. Distante, age como “o olho de Deus supremo” e seu calor assola o corpo sofrido da mulher que, penitente, sofre de sede. Além disso, é o marcador de tempo do conto, pois quando ela sai de casa, ainda está escuro, nesse momento é quando começa a ter os primeiros sinais do nascimento do bebê:

Começara a sentir as dores de madrugada, vagas, distantes, quase gostosas. E, a esse primeiro aviso, resolvera partir. Já agora, por mais um pouco, era levar a cabo aquele timbre. Sabê-lo, até ali, só ela e Deus. Nem o maroto que lhe fizera o serviço desconfiava. Sempre fora senhora do seu nariz (TORGA, 2003, p. 38).

Enquanto Madalena já está em Serra Negra e quando sol está no ponto mais alto, meio-dia, o momento de maior dor e, conseqüentemente, de maior calor anuncia o clímax do conto e o nascimento do filho, “Queimava. Um sol amarelo, denso, caía a pino sobre a nudez agreste da Serra Negra. As urzes torciam-se à beira do caminho, estorricadas. Parecia que o saibro duro do chão lançava baforadas de lume” (TORGA, 2009, p. 35).

Quando o sol se põe, ocorre também a constatação da morte do bebê (reforçando a simbologia de Chevalier que alia o pôr do sol ao anúncio de morte), nesse ponto se dá o desenlace da história:

Suava em bica. Escorria das fontes à sola dos pés. O sol já não estava a pino. Ia caindo, agonizante, para os lados do Marão. A última dor morrerá há um segundo, ou há horas, ou há semanas? Não

sabia. Sabia, sim, que o sofrimento se apagara de vez e a deixara, como deixa o cortiço o enxame que parte. Nem um som, nem a presença duma aragem a quebrar a solidão que a cercava. Apenas num céu em fim de incêndio um mormaço cerrado. Abriu de todo os olhos turvos. Entre as pernas, numa poça de sangue, estava caído e morto o filho. Carne sem vida, vermelha e suja. O segredo dela e de Deus!... (TORGA, 2009, p. 39).

O espaço, portanto, é também um personagem, Serra Negra é nua, desértica, solitária, inhóspita. O ambiente reflete a própria personagem e sua personalidade. Os elementos essenciais descritos e reiterados durante a história lhe são renegados e isso é representativo do seu sofrimento. A água, fonte da vida, é negada no seu momento de maior dor, e é com a água que ela sonha enquanto está em trabalho de parto, como se a água da Tenaria fosse seu paraíso. A terra, lugar de fertilidade e nascimento, para Madalena é uma cova, leito de sua agonia. O sol, indicador de tempo, é para ela como um castigador, quente e implacável. Madalena estava submetida a todos esses elementos, assim como um animal sozinho, tendo seus desejos mais básicos negados.

Madalena, representação do feminino e questão de gênero

A questão central é como um homem pode narrar as dores e sofrimentos de uma mulher em uma situação específica como a retratada no conto? Levando em consideração o contexto patriarcal de Portugal em 1940, é de fundamental importância a exposição feita por um homem de um assunto tão delicado. O homem na sociedade tinha e ainda hoje tem, um lugar de poder privilegiado de discurso “Um fato incontestável, com o qual a pesquisadora de autoria feminina se defronta, é o apagamento da produção literária feminina (...) o funcionamento da linguagem depende de uma homogeneidade conquistada a força da exclusão da fala feminina (...). (SCHWANTES, 2006, p. 7)

“Madalena” é um conto narrado com a visão de fora do enredo, classificado por Genette (1979) como heterodiegético. Narrador especial e forte, ao associar a natureza áspera aos sentimentos de Madalena e, também, ao revelar uma solidariedade com ela na história que narra. A forma de expor o conto de Torga é um ponto de relevância. O narrador conhece todas as ações, sentimentos e caráter psicológico da personagem. Quanto à ambientação, o narrador descreve o ambiente como um personagem e associa ações e a trajetória de Madalena ao espaço. Já o nome do conto remete o leitor a uma questão de gênero. Maria Madalena, como dito antes, é assimilada popularmente a uma adúltera, o imaginário popular liga o nome “Madalena” ao adultério ou à prostituição. Dessa forma, parte-se para a leitura com a informação comum e recorrente da condenação ao apedrejamento.

Podemos ver que, apesar de ser uma mulher forte e de confiança de Jesus, Maria Madalena foi subjugada por ser mulher. Esse tipo de julgamento da sociedade ainda hoje tem seu peso. Mulheres não têm mais medo de apedrejamento – com exceção de algumas religiões - mas continuam com medo de que suas atitudes sejam expostas e julgadas:

O mundo sempre pertenceu aos machos. Nenhuma das razões que nos propuseram para explicá-lo nos pareceu suficiente. É revendo à luz da filosofia existencial os dados da pré-história e da etnografia que poderemos compreender como a hierarquia dos sexos se estabeleceu. Já verificamos que, quando duas categorias humanas se acham em presença, cada uma delas quer impor à outra sua soberania; quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade, seja na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade. Se uma das duas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão. Compreende-se, pois, que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher (BEAUVOIR, 1970, p. 81).

À época em que Torga publica seu livro *Bichos*, em 1940, Portugal avançava a passos lentos rumo à igualdade de gênero. Graças a esforços de várias mulheres (muitas escritoras) por meio de movimentos e grupos organizados desde o início do século, como o Grupo Português de Estudos Feministas, a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, a Associação de Propaganda Feminista e o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Com o salazarismo, os grupos passaram a ser usados de forma enviesada, a fim de promover a ideologia de Salazar. Essas iniciativas eram, em sua maioria, dirigidas e organizadas por mulheres letradas e de uma classe social mais abastada, havendo assim uma dificuldade muito grande em fazer as ideias chegarem às mulheres das aldeias, às peixeiras e demais mulheres ainda privadas do letramento. Dessa maneira, o mundo retratado por Torga em “Madalena” é um mundo ainda distante dos benefícios e do conhecimento trazidos pelos grupos feministas portugueses. No universo de Torga, entre Armindo e Madalena se estabelece uma relação de poder na qual o homem é o dominante. Joan Scott, em seu ensaio *Gender: A Useful Category of Historical Analysis* (1989), discorre sobre o gênero e suas dominações, entre essas Joan destaca:

Mas isso é só um aspecto. “Gênero”, como substituto de “mulheres”, é igualmente utilizado para sugerir que a informação a respeito das mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica no estudo do outro. Este uso insiste na ideia de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado dentro e por esse mundo. Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia das esferas separadas e defende que estudar as mulheres de forma separada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tem muito pouco ou nada a ver com o outro sexo. Ademais, o gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos (SCOTT, 2012, p. 7).⁹

Hoje, o apedrejamento como punição não é comum como antigamente, porém, a humilhação, o isolamento ainda é algumas das formas de julgamentos feitos pela sociedade. Sendo o país de Portugal conhecido por manter tradições, isso se intensificava mais em uma comunidade rural, onde a personagem morava, por isso, o peso e o medo da nódoa. A letra “A” grande e vermelha estampada para o julgamento da sociedade, de Nathaniel Hawthorne, passou pelos anos

⁹ But only one facet. "Gender" as a substitute for "women" is also used to suggest that information about women is necessarily information about men, that one implies the study of the other. This usage insists that the world of women is part of the world of men, created in and by it. This usage rejects the interpretive utility of the idea of separate spheres, maintaining that to study women in isolation perpetuates the fiction that one sphere, the experience of one sex, has little or nothing to do with the other. In addition, gender is also used to designate social relations between the sexes. (SCOTT, 1989, p. 5)

de diferentes formas, porém, até hoje temos a *Letra Escarlata*, diferenciada, mas como o mesmo intuito: apontar, humilhar e subjugar uma mulher.

Todavia, Madalena de *Bichos* não foi adúltera, o que recai sobre ela é o peso do “erro” cometido ao se entregar a Armindo “O malandro até jeropiga tinha ali à mão! E ela, a tola, comera, bebera e, por fim, rolara na palha aos berros (...) e ao acordar – perdera o melhor”.¹⁰ (TORGA, 2009, p. 29). A escolha do título, fazendo intertextualidade com Maria Madalena, nos faz ver o outro lado, o lado da mulher que, aos olhos da comunidade, cometeu um pecado. Nesse sentido, há uma aproximação entre as Madalenas, no sentido do pecado aos olhos do grupo. A comunidade de Madalena reforça a moral católica e a sua atitude entra em conflito com os preceitos de uma sociedade da qual ela faz parte e a qual ela reproduz de modo paradoxal. Segundo Durkheim: “Uma religião é um sistema solidário de crenças e de práticas relativas a coisas sagradas, isto é, separadas, proibidas, crenças e práticas que reúnem numa mesma comunidade moral, chamada igreja, todos aqueles que as aderem” (DURKHEIM 1996, p. 32).

Aqui, o sociólogo usa o termo “igreja” a fim de se referir à coletividade moral. Nesse sentido, a comunidade moral na qual se insere Madalena exige dela a virgindade e a submissão, elementos dos quais a personagem principal desvia: “Sempre fora senhora do seu nariz” (p. 35), todavia, ao enxergar a sua atitude como um erro, ela entra em consonância com os padrões morais coletivos “Dera o tropeção, é certo, mas em seguida conseguira esconder a nódoa dos olhos do mundo - a nódoa maior que pode sujar uma mulher” (p. 36). Instaure-se aí o paradoxo da Madalena de *Bichos*, ao mesmo tempo em que é forte, dona de si e aceita sofrer um parto arriscado no qual o bebê nasce morto. Madalena reproduz a voz da sua comunidade ao julgar seus próprios atos conforme os padrões morais católicos. Nesse sentido, aceita colocar seu corpo e sua vida em risco para não ser socialmente/moralmente “apedrejada”, uma vez que o erro que fica em silêncio não pode ser julgado pelo grupo. Madalena sofre sozinha, como um bicho, pois o fardo da vergonha coletiva lhe parece pior que o sofrimento físico e a culpa individual. O conceito de gênero parte do princípio de que relações entre homens e mulheres são construções sociais, sendo papéis sociais atribuídos. Madalena era uma mulher forte, vivia sozinha em uma sociedade tradicional, após Armindo foi levada a uma situação que fugia de seu controle. Simone Beauvoir na obra *The second sex* (1984) descreve em sua frase mais famosa “não se nasce uma mulher, torna-se uma”. (BEAUVOIR, 1970)¹¹, se encaixa com a situação passada pela personagem.

Assim, ao referir-se à Madalena bíblica, o conto retoma a tradição popular que usa Madalena como representação de certo modo de ser feminino. Como a representação remete à semelhança e à imagem, a personagem de Torga é o modelo de uma dada realidade. A Madalena do

¹⁰ Outra questão a ser observada nesse conto é o indício de abuso. Madalena estava sob o efeito de bebida alcoólica e dormindo. Em nenhum momento ela questiona o fato de Armindo ter cometido o ato enquanto ela dormia.

¹¹ “You aren’t born a woman, you become one”. (BEAUVOIR, 1984)

livro *Bichos* passa a existir enquanto identidade e se consolida na sua diferença. Desse modo, tem seu lugar determinado e passa a existir no universo literário como representação de certo modelo social e, portanto, estando subordinada a relações de poder. Segundo Chakravorty Gayatri Spivak, em *Pode o Subalterno Falar?* (2010), tradicionalmente, o espaço reservado à mulher na sociedade e na literatura é o do silenciamento, todavia, com a luta feminista e a presença de mais mulheres no campo da escrita, as personagens femininas ganharam voz. Nesse sentido, Torga abre espaço para que as dicotomias de Madalena possam ser ditas:

A cultura machista influencia a forma que enxergamos o mundo, de modo que a literatura por ser escrita por homens não é imparcial nesse sentido, isto é, de uma maneira ou outra, a obra tem intrínseca a percepção de vida de seu autor e termina por eternizar o pensamento de uma época, a propagar a cultura, pois, como define Paganini (2007, p. 2), —a literatura como arte reflete as representações da cultura de um povo (RIBEIRO; SILVA, 2014, p. 132).

O conto relata gradações de fatos e apresenta uma mulher complexa, sua voz reflete a dificuldade de ser mulher em uma sociedade patriarcal a confusão que enfrenta a fim de encontrar um equilíbrio entre a vontade individual e a expectativa da coletividade. Desse modo, no conto, Torga questiona indiretamente o Estado, a sociedade portuguesa conservadora, os dogmas da igreja e mostra com insatisfação a realidade tradicional e o tratamento destinado a algumas mulheres de sua época (representadas por Madalena), além disso, escancara o sofrimento de quem se encontra subalternizado em meio aos jogos de poder do patriarcado. Segundo Alves, homens também deram sua contribuição para o movimento feminista:

O feminismo é um movimento que luta contra o sexismo, o machismo, a exclusão social e política, o assédio sexual, a violência, a falta de liberdade de escolha e defende os direitos iguais entre os sexos, em uma sociedade sem discriminações de gênero e com igualdade de oportunidades e equidade entre homens e mulheres (ALVES, 2018).

Como foi relatado no conto, todo o sofrimento dessa mulher foi o medo de ser julgada por uma sociedade extremamente patriarcal, perde sua liberdade de escolha. A exclusão social, sofrida por Madalena é uma prova de que o julgamento, que para ela era uma nódoa, era motivo de humilhação e rejeição da comunidade rural em que vivia e tinha grande peso nas suas escolhas. Por esse motivo, Madalena se isola, entretanto, ao mesmo tempo em que teme o julgamento do coletivo, sozinha, recusa-se a casar com Armindo apenas por aparência e decide não criar o filho fruto desse relacionamento, contrariando os dogmas. Aqui, a própria força das relações de poder produz um efeito contrário à ética partilhada pela sociedade da aldeia: a força individual de Madalena luta para se sobrepor, pouquíssimo de sua vontade prevalece.

Considerações finais

Por muito tempo, mulheres foram deixadas à margem, apagadas e diminuídas aos homens e suas regras. Um ponto importante desse conto, portanto, é a pessoa que o escreveu: um homem, nos anos 40 do século XX. Miguel Torga foi sensível à dor e à pressão que a sociedade pode fazer com uma mulher. O escritor teve a sensibilidade de contar a história com o olhar voltado exclusivamente pela ótica de Madalena. Torga primeiro relatou uma mulher forte, reiterando várias vezes sua solidão. “Dera o tropeção, é certo, mas em seguida conseguira esconder a nódoa dos olhos do mundo...” (TORGA, 2003, p. 35-36).

Mantendo sua posição, ela não gostaria, de nenhuma forma, de ser pedida em casamento por estar esperando um filho de Armindo. Por esse motivo, não contou a ninguém sobre sua gravidez. Esse olhar crítico é extremamente inteligente por parte do autor, assim como quando é colocado o título, o leitor começa a ler o conto com um juízo pré-estabelecido.

Em conformidade com Torga, podemos analisar, de forma ainda mais reiterada, o preconceito da sociedade historicamente proibindo a mulher de desfrutar da sexualidade, assim como é feito pelos homens. Veja-se que Madalena dorme no momento em que sentiria prazer: “angustiado. E cederia. Um minuto de fraqueza, ou de piedade concedida a tamanho desespero, e ao acordar - perdera o melhor. Mas pronto. Estava feito, estava feito” ((TORGA, 2003, p. 37). Como é conhecido historicamente, a gravidez era uma prova da consumação do ato sexual.

Outro ponto para observar no conto é a reincidência das palavras *sozinho* e *solidão*. “Como vivia só, ninguém, felizmente, dava fé das suas mágoas. E os meses iam correndo” (TORGA, 2003, p. 38). Madalena decidiu isolar-se, antes de ser excluída pela comunidade, ela relata que preferia a morte. A palavra “felizmente” pode ser entendida como sarcasmo, já que, Madalena passou nove meses chorando, sem apoio e sem ajuda.

O paralelo entre a Madalena do conto e a Madalena bíblica se dá no momento em que a vontade individual se choca com e se molda à moralidade coletiva. Maria Madalena tornou-se o que reiteradamente foi dito sobre ela, independentemente do que de fato se deu. O medo da Madalena de Torga era o mesmo, tornar-se o seu próprio julgamento. Assim, ela se refere a sua gravidez indesejada como uma “nódoa”.

O conceito geral do conto é a reflexão a respeito da sociedade e o que essa pressão pode causar na vida de uma pessoa. Quando nasce o filho e Madalena volta para Roalde, após todo o tempo de solidão e dor, antes mesmo de procurar apoio de alguém, a única decisão que toma é beber a água da Tenaria. a água teria o significado de fonte da vida, meio de purificação, centro de regenerescência. É tudo isso que Madalena busca no momento, uma forma de regenerescência. Uma forma de voltar a pertencer à sociedade que a excluía.

Referências

AGUIAR, F. S. Referências de fonte eletrônica. **A representação da situação da mulher no conto ‘Madalena’ de Miguel Torga**. Universidade Federal do Amazonas. Disponível em: <https://edoc.ufam.edu.br/retrieve/e8dad999-edcc-4014-b9df-1f4f0638e937/TCC-Letras-2019-Arquivo.004.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.

ALVES, C. T. C. Referências de fonte eletrônica. Clero e masculinidades: entre o autoritarismo e o pastoreio. **Dom Total**, 17 maio 2019. Disponível em: <https://domtotal.com/noticia/1357039/2019/05/clero-e-masculinidades-entre-o-autoritarismo-e-o-pastoreio/#:~:text=Formado%20por%20homens%2C%20o%20clero%20cat%C3%B3lico%20pode%20sofrer,s%C3%A3o%20verdadeiras%20testemunhas%20afetivas%20da%20viv%C3%Aancia%20do%20Evangelho.?msclkid=85096291bc2d11ec8787c5a5bb7e29e3>. Acesso em: 14 abr. 2022.

ALVES, J. E. D. Referências de fonte eletrônica. **Homens pioneiros do feminismo e da luta pela equidade de gênero**. Disponível em: <https://www.ecodebate.com.br/2018/02/28/homens-pioneiros-do-feminismo-e-da-luta-pela-equidade-e-de-genero-artigo-de-jose-eustaquio-diniz-alves/>. Acesso em: 6 jan. 2022.

ANIDO, N. Miguel Torga e a recusa do divino. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 24, pp. 31-40, mar. 1975.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. v. 1.

BEAUVOIR, S. **The Second Sex**. New York: Knoff, 1984.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

BRASIL. Referências de fonte eletrônica. **Código Criminal do Império do Brasil**. 16 dez. 1830. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm. Acesso em: 29 dez. 2021.

BRASIL. Referências de fonte eletrônica. Lei n. 11.106/05, de 28 de março de 2005. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 29 mar. 2005. Disponível em: <http://www6.senado.gov.br/sicon/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

CARRANCA, C. **Torga: o bicho religioso**. 2. ed., Lisboa: Universitária Editora, 2000.

CILIÃO, Amanda Ferreira. *Madalena*, a representação do feminino contida no conto de Miguel Torga: relações com Maria Madalena, personagem bíblica, pág. 56-71, Curitiba, 2022.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2021.

FERREIRA, A. M. Referências de fonte eletrônica. O Brasil de Miguel Torga. **Revista Derivas**, pp. 113-119, 2007. Disponível em: http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Derivas_2007.pdf. Acesso em: 2 mai. 2022.

FRAZÃO, D. Referências de fonte eletrônica. **Biografia de Miguel Torga**. Disponível em: https://www.ebiografia.com/miguel_torga/. Acesso em: 6 jan. 2022.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa: ensaio e método**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

HAWTHORNE, N. **A letra escarlata**. Trad. Sodrê Viana. São Paulo: M. Claret, 2006.

HOLBROOK, K.; MULVAY, D.; CORNWALL, C. **Madsen the First Fifty Years of Relief Society**. Salt Lake City: Church Historian Press, 2016.

KRISTEVA, J. **O texto do romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LOPES, R. J. Referências de fonte eletrônica. A verdade sobre Maria Madalena: O que os evangelhos apócrifos dizem sobre a suposta mulher de Cristo. **Superinteressante**, 3 jun. 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/a-verdade-sobre-maria-madalena/?msclkid=05e40ef4bc2a11ec8dfa8e54e867982a>. Acesso em: 14 abr. 2022.

LOPES, T. R. L. **Miguel Torga: ofícios a “um deus de terra”**. Porto: Asa, 1993.

PORTUGAL. Referências de fonte eletrônica. **Código civil português**. 25 nov. 1966. Disponível em: <https://www.igac.gov.pt/documents/20178/358682/C%3f%b3digo+Civil.pdf/2e6b36d8-876b-433c-88c1-5b066aa93991?msclkid=b1d59491bc4c11ec8155dab7c647533c>. Acesso em: 14 abr. 2022.

RIBEIRO, A. S.; SILVA, A. T. Referências de fonte eletrônica. A construção do ardil feminino na literatura: sob a perspectiva de Penélope e Capitolina. **Revista Letras Raras**, v. 3, n. 1, pp.

CILIÃO, Amanda Ferreira. *Madalena*, a representação do feminino contida no conto de Miguel Torga: relações com Maria Madalena, personagem bíblica, pág. 56-71, Curitiba, 2022.

122-143, mai. 2015. Disponível em:
<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/233/188>. Acesso em: 1 set. 2022.

RUBEN, M. Referências de fonte eletrônica. **Trento, Concílio de (1545-1563)**: História da Igreja – Prof. Márcio Ruben. Disponível em:
<https://historiadaigreja-com.webnode.com/p/trento-concilio-de-1545-1563/>. Acesso em: 6 jan. 2022.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHWANTES, C. Referências de fonte eletrônica. Dilemas da representação feminina. **Revista OPSIS**, Universidade Federal de Goiás, v. 6, pp. 7-19, 2006. Disponível em:
http://www.catalao.ufg.br/historia/revistaopsis/sumarios/OPSIS2006/OPSIS2006_01_0.PDF. Acesso em: 22 fev. 2010.

SCOTT, J. **Gender**: a Useful Category of Historical Analyses. Gender and the Politics of History. New York: Columbia University Press, 1989.

SCOTT, J. Referências de fonte eletrônica. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Trad. Christine Rufino Dabat Maria Betânia Ávila. 2012. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAAnero-Joan%20Scott.pdf. Acesso em: 6 jan. 2022.

SEBASTIANI, L. **Maria Madalena**: de personagem do evangelho a mito de pecadora redimida. Petrópolis: Vozes, 1995.

SPIVAK, C. G. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

TORGA, M. **Bichos**. Lisboa: Planeta de Agostini, 2003.

_____. **A criação do mundo I**. 4. ed., Coimbra: Edição do autor, 1969.

_____. **Diário VI**. 3. ed., Coimbra: Edição do autor, 1978.

OS MUITOS DESTINOS PARA O ÓDIO NO POEMA *A CENA DO ÓDIO*, DE JOSÉ SOBRAL DE ALMADA-NEGREIROS

Autora: Ana Lúcia Corrêa Darú (UNIANDRADE)

Coautora: Cláudia da Rocha Moreira Sampaio de Andrade (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Camila Marchioro (UNIANDRADE)

RESUMO: Este artigo pretende resgatar as diversas categorias da sociedade europeia para quem se dirigiu a raiva ou o ódio que o poeta José Sobral de Almada-Negreiros expressa por meio do eu-lírico, em primeira pessoa, no poema *A cena do ódio*, escrito em 1915. O poema foi escrito durante os três dias e as três noites em que durou a Revolução de 14 de maio de 1915, em Lisboa. Por meio dos teóricos Massaud Moisés e da estudiosa da obra de Almada-Negreiros, a professora Alexandra Soares, entre outros, serão identificados os vapores cáusticos que estavam nas praças de Lisboa e que promoveram a ebulição social daquele ano. As críticas feitas por Julio Dantas e seus seguidores por ocasião da publicação de textos de modernistas na revista *Orpheu* também estavam na concepção de *A cena do ódio*, um poema-manifestação, um desabafo.

Palavras-chave: Almada-Negreiros; Lisboa; Modernismo português; Revista *Orpheu*.

Introdução

O presente artigo pretende resgatar as diversas categorias da sociedade europeia para quem se dirigiu a raiva ou o ódio o poeta José Sobral de Almada-Negreiros, expressos por meio do eu-lírico, em primeira pessoa, no poema *A cena do ódio*, escrito em 1915.

José Sobral de Almada-Negreiros nasceu em São Tomé e Príncipe, em 1893, e faleceu em Lisboa, em 1970. Era filho de pai português e mãe luso-angolana. Foi criado e educado em Lisboa, assim como seu irmão, Antônio. Em 1896, após a morte da mãe, eles vão viver em Paris. Em 1913, está novamente em Lisboa onde faz sua primeira exposição individual composta por 90 pinturas. No evento, conhece Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro. O encontro será importante para o engajamento nas artes escritas, já que juntos, Almada-Negreiros, Pessoa e Sá Carneiro decidem editar uma revista trimestral de literatura destinada a Portugal e Brasil, a Revista *Orpheu*. Ela seria o veículo para levar aos leitores textos literários de novos e irreverentes escritores, com estilo e conteúdo vanguardista, que inspiraram movimentos literários subsequentes de renovação da literatura portuguesa.

O nome da revista refletia o desejo dos envolvidos de acrescentar lirismo e inovação às artes, já que Orfeu, o poeta-cantor da mitologia grega, filho do deus Apolo e da ninfa Calíope, herda da figura paterna uma lira que, uma vez tocada por suas mãos, revela um canto tão primoroso que nada e nem ninguém consegue se manter imune à sua magia. Orfeu é o mito da transformação e da renovação. Orfeu também designa o *Orfismo*, um movimento breve iniciado pelos pintores franceses por volta de 1912. Tal movimento “refletia o desejo dos artistas envolvidos de acrescentar um novo elemento de lirismo e cor ao austero cubismo intelectual de Picasso, Braque e Gris” (CHILVERS, 1996, p. 387).

DARÚ, Ana Lúcia Corrêa; ANDRADE, Cláudia da Rocha Moreira Sampaio de. Os muitos destinos para o ódio no poema *A cena do ódio*, de José Sobral de Almada-Negreiros, pág. 72-84, Curitiba, 2022.

Na verdade, foi o poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) que usou o termo *orfismo* para designar esse grupo de artistas pertencentes ao Cubismo. Apollinaire arrolou como praticantes do *orfismo*: Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp e Frank Kupka. “Os orfistas faziam da cor o principal meio de expressão artística, e Delaunay e Kupka incluíram-se entre os primeiros artistas a pintar obras totalmente não figurativas, perseguindo uma suposta analogia entre a abstração pura e a música” (CHILVERS, 1996, p. 387).

Com a publicação da revista *Orpheu*, em 1915, inicia-se o movimento literário que lança propriamente o Modernismo português, cujo principal representante foi Fernando Pessoa (1888-1935). Segundo Massaud Moisés, moderno é um vocábulo polissêmico:

Designa o contemporâneo de quem fala ou escreve: o moderno para Zola era o cientificismo, as teorias de Claude Bernard, enquanto para os românticos consistia no gosto da melancolia e das ruínas. Mas também nomeia o novo que se anuncia por entre as brumas do aqui e agora, ou a proposta revolucionária capaz de romper a cadeia do convencionalismo; nessa acepção, o moderno é o signo das vanguardas, da inconformidade e do futuro que se esboça no ramerrão do presente: o moderno era Claude Monet, com seu ousado projeto ‘realista’, ao passo que Delacroix representava o passado digno de repúdio (MOISÉS, 1996, p. 11).

Vale lembrar que o início do Modernismo na Europa e, principalmente em Portugal, está envolto em uma sequência de alterações na cultura decorrentes do clima político-social e artístico-literário do início do século XX, que é de extrema efervescência, resultado da consolidação da revolução industrial, do progresso tecnológico, das mudanças nas relações sociais e, também, de disputas político-territoriais que ocorriam na Europa, já ao final do século XIX. Conforme revela Moisés, “Os primeiros anos do século XX europeu acusam profundas e amplas transformações culturais e estéticas, das quais não poucas tinham sido lentamente gestadas ao longo do século XIX” (MOISÉS, 1992, p. 235).

Ainda no começo do século XX, especificamente em Portugal atravessa o processo da queda da monarquia, o que gera um clima de tensão, principalmente com a ditadura política proclamada pelo então chefe da pasta do reino, o político João Franco Ferreira Pinto Castelo-Branco (1855-1929).

João Franco, em 10 de maio de 1907, com a ciência do rei D. Carlos I, dissolve as Câmaras Municipais e as Juntas de Paróquia eleitas pelo povo, demite funcionários, persegue políticos e insatisfeitos com o reino, toma decisões arbitrárias, proibindo a liberdade de imprensa, de associação e de reunião, entre outras medidas inconstitucionais.

A agitação social é crescente e, no dia 1 de fevereiro de 1908, são assassinados D. Carlos I e seu filho Luís Filipe, herdeiro do trono, no terraço do Paço, em Lisboa. Morre aí, também, o franquismo, pois João Franco demite-se e é substituído por um governo de transição, denominado de *governo de acalmação*. Este será o 56º governo da Monarquia Constitucional portuguesa sendo

presidido por Francisco Joaquim Ferreira do Amaral (1844-1923). Ferreira do Amaral é nomeado pelo novo rei D. Manoel II, que se tornou o último rei de Portugal, pois foi deposto em um golpe de estado conhecido por Revolução de 5 de outubro de 1910.

Dos partidos políticos resultantes da Revolução de 1910, destacam-se o Partido Democrático, que viria a ser dominante nos anos seguintes, o Partido Evolucionista e o Partido Unionista, estes últimos, embora tivessem pouca participação na república, tinham em si uma consistência relevante.

Com a revolução de 1910, estava nascendo a Primeira República Portuguesa, proclamada às nove horas, na varanda da Câmara Municipal de Lisboa. Um governo provisório é liderado por Teófilo Braga que esteve à frente até a aprovação da Constituição em 1911. A Assembleia Nacional Constituinte elegeu o primeiro Presidente da República, Manuel de Arriaga (1840-1917), por sufrágio secreto, e o antigo Congresso da República foi transformado em Câmara dos Deputados e Senado. Arriaga, com 71 anos de idade, foi o primeiro Chefe de Estado eleito do novo regime, mas seu mandato foi prejudicado por insurreições monárquicas e crescente instabilidade social e política, dividindo-se o país entre os satisfeitos e os insatisfeitos.

Perante a nova situação em que se encontra o país, logo se formam duas facções, opostas no modo como a encaram: uma delas, satisfeita, ou conformada com a República, procura dar-lhe bases, uma doutrina ou filosofia tipicamente portuguesa; a outra, a dos inconformados, dos insatisfeitos com o novo estado de coisas, assume um caráter contrarrevolucionário e aglutina-se em torno de Antônio Sardinha (1888-1925), em 1914, formando o grupo do Integralismo português, de que veio a sair o Estado Novo, em 1926 (MOISÉS, 1992, p. 236).

Para tentar conter as insatisfações populares e políticas, Manuel de Arriaga convida o general Pimenta de Castro para formar o governo, dando origem à instauração de uma ditadura, com dissolução inconstitucional do Congresso da República. A decisão deu origem a um golpe denominado Revolta de 14 de maio de 1915, desencadeada pelos republicanos democráticos, com o apoio da Marinha. A revolta, que se constituiu na mais violenta manifestação militar em Lisboa, no século XX, deixou cerca de 200 mortos e 1000 feridos. Ela acabou derrubando o general Pimenta de Castro.

Perante a formação de uma junta militar que reclamava a reposição da ordem do presidente constitucional, Manuel de Arriaga deixa o cargo em 26 de maio e é, então, substituído na Presidência da República, por outro açoriano, o professor Teófilo Braga, em sessão do Congresso de 29 de maio de 1915. O mandato de Teófilo Braga dura até 5 de outubro do mesmo ano, quando ele é substituído pelo recém-eleito presidente da república Bernardino Machado (1851-1944). O mandato de Bernardino dura até 5 de dezembro de 1917, quando ele é deposto na sequência do movimento, comandado por Sidónio Pais.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

O relato das ocorrências que estavam no cotidiano da população é importante, pois o clima de total instabilidade política no país é agravado pelas negociações e alianças feitas por conta da eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914.

Como é sabido, em 5 de outubro de 1910, Portugal mudou de forma de governo com a instauração da República. Entretanto, a Europa aguardava o fósforo que acendesse o rastilho daquela que seria a Primeira Guerra Mundial, assim designada mais por força dos efeitos do que pelas motivações ou interesses (PINTO, 2014, p. 29).

Nesse cenário, há um estado de convulsão social e econômica em curso. A divisão do país entre aqueles que queriam a participação dos portugueses na Guerra e aqueles que não o desejavam tornou-se inevitável. Portanto, as incertezas políticas, além do terror que se avizinhava com a Primeira Guerra Mundial, proporcionaram uma intensa insatisfação social.

O ano de 1915, que começara simbolicamente com a explosão de um arsenal anarquista, conheceu cinco governos, três presidentes, uma ditadura, três atentados a tiro contra políticos democráticos, uma revolução sangrenta e as primeiras eleições gerais realizadas sob a Constituição da República. No final do ano era praticamente certo que Portugal entraria na guerra (BARRETO, 2015 p. 72).

Por certo, todas essas ocorrências influenciaram as representações artísticas concebidas nesse período, já que as muitas questões político-sociais e culturais alteraram a mentalidade, principalmente, dos europeus, que sempre estavam na vanguarda em todos os setores da sociedade. Os artistas portugueses não ficam imunes aos novos ventos que sopram da França, da Espanha, da Alemanha, da Inglaterra, entre outros países, partilhando dessas novas propostas artísticas que insurgem em meio ao caos da Guerra e das mudanças.

A revista *Orpheu* – o orfismo

A revista *Orpheu* foi uma revista de vanguarda. A palavra *vanguarda* é um termo derivado do mundo militar, quer dizer, aquilo que vai à frente, em oposição ao que fica para trás. Na arte, há também esse critério de estar além do seu tempo, representações que têm estreita relação com o novo, o diferente, o pioneirismo da inovação. Os vanguardistas se aventuram por meio de formas de se expressar inéditas e surpreendentes, em oposição ao que está no passado. Um artista de vanguarda é aquele que rompe com o passado e que está adiante.

Almada-Negreiros foi um artista inquieto e multidisciplinar, desenvolvendo-se como pintor, poeta, ensaísta, dramaturgo e romancista. Sua ligação com as escolas vanguardistas estava no âmago de sua personalidade. Assim, integrou o grupo da revista *Orpheu*, criada em 1915, por Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Raul Leal, Augusto de Santa-Rita Pintor, Luís de

Montalvor, Rui Coelho, Tomás de Almeida, Alfredo Guisado, Armando Cortes-Rodrigues e o brasileiro Ronald de Carvalho. No primeiro volume da revista, direcionada aos meses de janeiro, fevereiro e março, na introdução, Luís de Montalvor escreve:

Bem propriamente, ORPHEU, é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento... Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos (MOISÉS, 1992, p. 239).

Almada-Negreiros se proclama modernista e futurista. Ele escreve quatro manifestos de vanguarda, ganhando fama de escandalizar em locais públicos, sozinho ou junto com Santa-Rita Pintor. Sua arte é chocante, alucinada, irreverente e tem a intenção de perturbar a classe burguesa e a classe política, símbolos da estagnação na cultura e do modo de vida portugueses.

A aderência ao modernismo significa, pois, o rompimento com o passado, inclusive em sua feição simbolista, embora dele fosse caudatário. Por outros termos, corresponde a um momento em que as consciências se elevam para planos de universal indagação, para a verificação de uma angústia geral, fruto da crise que engolfava a Europa e o Mundo. A guerra de 14 é manifestação nítida dessa crise, provocada pela necessidade de abandonar as velhas e tradicionais formas de civilização e cultura (de tipo burguês) e de buscar novas fórmulas substitutivas (MOISÉS, 1992, p. 240-241).

Um segundo número da revista *Orpheu* foi publicado ainda em 1915, desencadeando um escândalo e uma reviravolta cultural. São tempos de muita irreverência, de uma poesia elevada ao mais alto grau, uma forma de expressar uma nova cosmovisão. Nas palavras de Massaud Moisés, “(...) sem compromisso com ideologias de caráter histórico, político, científico ou equivalente” (MOISÉS, 1992, p. 239).

O incômodo que os textos presentes na revista *Orpheu*, em seu primeiro volume, haviam causado, desencadeou as mais duras críticas pelos membros da burguesia lisboeta, principalmente, do médico e escritor Júlio Dantas, figura reconhecidamente intelectual da época. O médico e a imprensa teceram críticas jocosas chamando os escritores de “doidos varridos”, “literatura de manicômio”, “poetas paranoicos”. Almada-Negreiros responde às críticas de Dantas por meio de um manifesto, o *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, poema satírico, publicado em 1916. O teor da publicação é virulento, irônico e sarcástico. O manifesto questiona a mesmice e o pouco talento do médico, além de se dirigir a ‘todos os Dantas que houver por aí’¹². Segundo a professora Alexandra Soares, em relação ao que se achava publicado na revista *Orpheu*, a crítica foi implacável.

¹² O Manifesto Anti-Dantas foi o maior texto virulento do jovem Almada (que contava com 23 anos de idade na época) cujo alvo era Júlio Dantas e, como diz o texto, a ‘todos os Dantas que houver por aí’. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/23188843-Manifesto-anti-dantas.html>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

DARÚ, Ana Lúcia Corrêa; ANDRADE, Cláudia da Rocha Moreira Sampaio de. Os muitos destinos para o ódio no poema *A cena do ódio*, de José Sobral de Almada-Negreiros, pág. 72-84, Curitiba, 2022.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

A sanidade do meio intelectual aburguesado da Lisboa de 1915 não tardou em classificar os seus colaboradores de “poetas paranoicos”, na voz do eminente Doutor Júlio Dantas, nem em rotular os poemas como “literatura de manicómio”. À época, esta literatura “excêntrica” só poderia ser entendida pelo pequeno meio literário lisboeta como sintoma da loucura e da degenerescência dos seus autores. Contudo, tão forte foi a curiosidade pelos escritos dos “loucos de manicómio” que a primeira edição de *Orpheu* se esgotou em duas semanas, contrariando todas as expectativas (SOARES, 2010, p. 4).

Para os poetas de *Orpheu*, Dantas representava o passado, ou a incapacidade de inovar na forma ou na expressão artística. Ele era o representante fiel de tudo o que era retrógrado e antiquado. Sobre *Orpheu*, a poeta e artista plástica Ana Hatherly escreve:

Os movimentos de vanguarda, que sempre põem em questão os valores culturais vigentes em determinado tempo em determinada sociedade, caracterizam-se, sobretudo modernamente, pela sua ação «terrorista»: são pequenos grupos de indivíduos vigorosos que não têm ao seu dispor as forças da organização dominante, o *status quo* que sempre reage alarma (HATHERLY, 1975, p.7).

Um poema em meio ao caos

A Revolta de 14 de maio de 1915 foi um golpe de estado, liderado por Álvaro de Castro e pelo general Sá Cardoso, com o objetivo de derrubar o governo do general Pimenta de Castro e a reposição da plena vigência da Constituição Portuguesa de 1911. Almada-Negreiros, contaminado pelos vapores cáusticos do evento, pela cidade de Lisboa em ebulição e pelas críticas feitas por Júlio Dantas e seus seguidores, concebe *A cena do ódio*, um poema-manifestação, uma insurgência, um levante em versos para externar o que a revolta representava, do seu próprio ponto de vista antiacadêmico, anticonvencional ou “anti-tudo-que-seja-mau-e-falso-em-arte”, conforme o próprio artista registra no *Manifesto Anti-Dantas*.

Sendo o poema concebido durante os três dias e três noites em que ocorria a revolução, é inevitável que se encontre nos versos uma fermentação tóxica, própria de eventos revolucionários. É o que revela a estudiosa Alexandra Soares:

O tom inflamado e fortemente agressivo do poema, impresso no número 3 de *Orpheu* (o número que não houve) e dedicado a Álvaro de Campos, embora derive de uma atitude hostil ao público própria dos movimentos de vanguarda (ilustrada, por exemplo, no título do manifesto dos futuristas russos “Uma bofetada na cara do gosto público”) e ainda que devedor do cariz incendiário dos manifestos futuristas, deve, em primeiro lugar, ser entendido como reação, ou contra-ataque, às acusações de loucura, excentricidade e paranoia difundidas pela imprensa. “A Cena do Ódio” constitui-se, portanto, em parte, como defesa dos de *Orpheu* perante os outros, os que tinham uma concepção ultrapassada do que deveria ser a literatura no século XX e que davam continuidade às formas de fazer e de dizer próprias dos paradigmas literários do Romantismo e do Realismo. (SOARES, 2010, p. 17)

O poema *A cena do ódio* é dedicado a Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Em seu título, destaca-se a palavra *cena*, que traz o sentido de movimento, de algo que está ocorrendo. Em uma cena, há um panorama que provém de um antes e segue para um depois. Na DARÚ, Ana Lúcia Corrêa; ANDRADE, Cláudia da Rocha Moreira Sampaio de. Os muitos destinos para o ódio no poema *A cena do ódio*, de José Sobral de Almada-Negreiros, pág. 72-84, Curitiba, 2022.

estrutura do poema, o eu lírico expressa o sentimento de desabafo, de ódio, em primeira pessoa. Isso é visível já no primeiro verso: “Ergo-Me Pederasta¹³”.

Nos 710 versos livres e 36 estrofes, há uma total instabilidade de forma. Em relação ao universo semântico, há muitas palavras inventadas ou que são justaposição como em ‘hei-de¹⁴’, ‘trovão-clarim¹⁵’, ‘almas-noites¹⁶’, ‘d’Invasores¹⁷’, qu’inventaste¹⁸. Há anáforas, paradoxos, onomatopeias, 290 pontos de exclamação, 27 pontos de interrogação, 54 apóstrofes, entre outros elementos que o artista utiliza para criar efeitos de forma. Almada-Negreiros se apropria da plasticidade, da multiplicidade e da elasticidade do código linguístico como se estivesse criando uma pintura, onde não há limites para o uso das cores, formas e perspectivas. O artista, que transita pela literatura, pelo desenho e pela pintura, explora as palavras com a mesma distorção e fragmentação com que trabalhavam os cubistas, ou seja, com os elementos da linguagem das artes visuais.

No poema, há um caldeirão onde fervilham as mais variadas culturas e tempos, que se presentificam por meio da citação de livros sagrados, mitos, nomes de personalidades mundiais, eventos simbólicos para a história, além de palavras que revelam raiva, ódio e desprezo. Há ainda um panorama da humanidade, enfatizando a sexualidade plural, os comportamentos distorcidos, a hipocrisia moral, a família distorcida burguesa, a crítica aos costumes tradicionais. Há uma crítica a elementos que estão presentes na formação de cada indivíduo social. É essa conformação que o Modernismo demoniza, contesta e dissecar. É possível observar esse caldeirão já na primeira estrofe:

Ergo-Me Pederasta apupado d’ imbecis,
divinizo-me Meretriz, ex-líbris do **Pecado**.
e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!
Satanizo-Me Tara na Vara de **Moisés!**
O **castigo** das serpentes é-Me riso nos dentes,
Inferno a arder o Meu cantar!
Sou Vermelho-Niagara dos **sexos** escancarados nos chicotes dos cossacos!
Sou Pan-Demônio-Trifauce enfermigo de Gula!
(...)
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe I)

A sexualidade é apresentada nas palavras pederasta, meretriz, pecado, tara, vara, sexos. As alusões à religiosidade estão nas palavras *divinizo-me*, *serpentes*, *pecado*, *castigo*, *Moisés*, *inferno*, *arder*, *pan-demônio*, *satanizo-me*. E esses termos criam paradoxos. Ao mesmo tempo em que há o

¹³ *Ergo-Me Pederasta* é uma expressão citada no primeiro verso.

¹⁴ *Hei-de* é uma expressão citada primeiramente na segunda estrofe, mas é recorrente por 26 vezes no poema.

¹⁵ *Trovão-clarim* é uma expressão citada na segunda estrofe.

¹⁶ *Almas-noites* é uma expressão citada na segunda estrofe.

¹⁷ *D’Invasores* é uma expressão com apóstrofo citada na quarta estrofe.

¹⁸ *Qu’Inventaste* é uma expressão com apóstrofo citada na quinta estrofe.

termo *satanizo-me*, nota-se, no mesmo verso, a personagem bíblica *Moisés*. Mas essa é uma das marcas do Modernismo: o confronto das ideias.

O confronto está mais evidenciado, quando o eu lírico se dirige às personalidades históricas de forma essencialmente irônica, oportunizando um contraponto ao que o burguês deixou como legado no mundo. A burguesia, os burgueses, os poderosos do sistema são o alvo maior do artista.

Olha Hugo! Olha Zola! Cervantes e Camões,
e outros que não são nada por te cantarem a ti!
Olha Nietzsche! Wilde! Olha Rimbaud e Dowson!
Cesário, Antero e outros tantos mundos!
Beethoven, Wagner e outros tantos gênios
que não fizeram nada,
que deixaram este mundo tal qual!
Olha os grandes o que são estragados por ti!
O teu máximo é ser besta e ter bigodes.
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe XXV)

O poema *A cena do ódio* se constitui por meio de uma expressão de grande raiva. A palavra ódio é repetida oito vezes e outras palavras, com esse mesmo valor semântico, aparecem como: *odeio, raiva, iras, maldição, angústia, raivosa, feras, ladrões, nojentos, chacina, matança, morticínio, extermínio, nefastos*, entre tantas outras. Todas elas cumprem o desejo do artista de impactar o leitor com um bombardeio verbal.

A cena do ódio é um poema de certa forma narrativo, de consistência ácida, e que arrola todo um universo representativo, fazendo alusão à civilização estilhaçada e mostrando toda uma força de destruição e de desagregação. É o caos que surge com a violência das relações humanas, com a hipocrisia das classes burguesa e política. Aliás, dentre todas as categorias sociais e históricas às quais o eu lírico se dirige, há uma que é o maior foco: o burguês.

A destituição da burguesia

A burguesia é uma classe social que surge, na Europa, como resultado do desenvolvimento dos burgos medievais e do comércio na sociedade feudal. A categoria vai enriquecendo e tornando crescente seu poder, passando a dominar as outras classes, a partir da Revolução Francesa (1789). Atualmente, o vocábulo denota os detentores do capital, em oposição à classe trabalhadora. O burguês hoje é o comerciante, o industrial, o proprietário de terras e de imóveis. Ele acumula riqueza, adentra à política, ao mecenato, e ainda domina os códigos sociais, interferindo na criação de condutas sociais, econômicas e jurídicas de um país.

Os *orfistas*, ou mais tarde, os modernistas, queriam atingir e chocar a burguesia, classe parasita, consumidora de romances românticos e poemas, cuja estética simbolista agradava. O verso livre, a falta de métrica ou de uma estética perfeita, os temas sociais, a revolta contra a

sociedade eram algo que provocava, insinuava novas maneiras de produção estética e novos contextos, o que já ocorria nas artes visuais por meio do Cubismo – movimento que decompunha as formas figurativas em formas geométricas. De acordo com a estudiosa Alexandra Soares, tudo tinha a intenção de causar uma instabilidade nos sentidos e perturbar o olhar do observador, provocando novas experiências estéticas, capazes de questionar não apenas a arte, mas a sociedade:

A paródia, ou a alusão paródica que Almada faz a certos monumentos do cânone literário ocidental é parte integrante de um objetivo mais profundo de feroz ataque aos pilares sobre que assenta o edifício da cultura ocidental e às estruturas mentais que sustentam e justificam essa cultura e a sua suposta superioridade. A desconstrução e a subversão são procedimentos estratégicos ao serviço do ataque à normalidade burguesa (SOARES, 2010, p. 19).

Não apenas a paródia, o exagero das interjeições, a repetição (anáfora) e o excesso dos pontos de exclamação têm um papel de confirmar a vaidade, a ignorância e a avareza da classe burguesa. Em todo o poema, o ódio aos burgueses é visceral:

Tu, que te dizes Homem!
Tu, que te alfaixas em modas
E que fazes cartazes dos fatos que veste
Pra que se não vejam as nódoas de baixo!
(...)
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe V)

Ó burguesia! Ó ideal com i pequeno!
Ó ideal ricocó dos Mendes e Possidónios!
Ó cofre d'indigentes
cuja personalidade é a moral de todos!
Ó geral da mediocridade!
Ó claqué ignóbil do vulgar, protagonista do normal!
Ó catitismo das lindezas d'estalo!
Aí! lucro do fácil,
cartilha-cabotina dos limitados, dos restringidos!
Aí! dique-impecilho do Canal da Luz!
Ó coito d' impotentes
a corar ao sol no riacho da Estupidez!
(...)
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe VII)

E tu, meu rotundo e pançudo-sanguessugo
Meu desacreditado burguês apinocado¹⁹
da rua dos bacalhoeiros do meu ódio
co'a Felicidade em casa a servir aos dias!
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe XXIII)

Eu queria cuspir-te a cara e os bigodes,
quando te vejo apalermado pelas esquinas
a dizeres piadas às meninas,
e a gostares das mulheres que não prestam
e a fazer-lhes a corte

¹⁹ Apinocado significa bem vestido; bem arranjado; elegante.

DARÚ, Ana Lúcia Corrêa; ANDRAGE, Cláudia da Rocha Moreira Sampaio de. Os muitos destinos para o ódio no poema *A cena do ódio*, de José Sobral de Almada-Negreiros, pág. 72-84, Curitiba, 2022.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

e a apalpar-lhes o rabo,
esse tão cantado belo cu.
que creio ser melhor o teu ideal
que a própria mulher de cu grande!
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe XXVI)

Mas antes, mil vezes antes,
aturar os burgueses da My Ireland
que estes desta Terra
que parece a pátria deles!
Ó Horror! os burgueses de Portugal
têm de pior que os outros
O serem portugueses!
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe XXX)

O vocabulário, com o qual o poeta ataca os burgueses, contribui para que o poema se torne explosivo: “ricocó”; “Ó cofre d’indigentes”; “mediocridades”; “pançudo-sanguessugo”, e palavras de baixo calão como “cuspir-te”, “rabo”; “cu”.

Segundo escreve a professora Alexandra Soares, “No fundo, trata-se de atacar os pútridos pilares que sustentam as ideologias da cultura e da civilização ocidental burguesa e de destruir a reputação dos seus representantes, a fim de propor um modo de estar no mundo (...)” (SOARES, 2010, p. 21).

A destituição de uma sociedade

Além dos burgueses, o eu lírico dirige seu ódio a classes que obtêm vantagens indevidamente, às categorias que observam a destruição da sociedade, mas nada fazem, apenas cavam seus privilégios. Assim, o eu-lírico traz, também, um ataque à monarquia e à vida inútil daqueles que já nascem com as biografias feitas:

E tu, também, vieille-roche, castelo medieval
fechado por dentro das tuas ruínas!
Fiel epitáfio das crônicas adúladoras!
E tu também, ó sangue azul antigo
que já nasceste co’a biografia feita!
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe IX)

O eu-lírico destitui, ainda, as prostitutas por viverem de favores dos políticos e dos burgueses.

E tu também, ó Beleza Canalha
co’a sensibilidade manchada de vinho!
Ó lírio bravo da Floresta-Ardida
À meia-porta da tua Miséria!
(...)
Ó nu d’aluguer

DARÚ, Ana Lúcia Corrêa; ANDRADE, Cláudia da Rocha Moreira Sampaio de. Os muitos destinos para o ódio no poema *A cena do ódio*, de José Sobral de Almada-Negreiros, pág. 72-84, Curitiba, 2022.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Na meia-luz dos cortinados corridos!
Ó oratório da meretriz, a mendigar gorjetas
Prà sua Senhora da Boa-Sorte!
(...)
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe XII)

A classe trabalhadora também não é poupada pelo artista, pois os humildes, os simples estão enjaulados em sua própria ignorância, na falta de busca pelo saber

E tu também, ó Humilde ó Simples!
Enjaulados na vossa ignorância!
Ó pé descalço a calejar o cérebro!
O músculo da saúde de ter fechada a casa de pensar!
(...)
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe XIII)

E vós ó gentes que tendes patrões,
Autômatos do dono a funcionar barato!
Ó criadas novas chegadas de fora pra todo o serviço!
Ó costureiras mirradas,
Emaranhadas na vossa dor!
Ó reles caixeiros, pederastas do balcão,
a quem o patrão exige modos lisonjeiros
e maneiras agradáveis prós fregueses!
(...)
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe XIX)

O ódio do eu-lírico não se esquece dos políticos, dos juízes, dos jornalistas e dos militares.

E vós também, nojentos da Política
que explorais eleitos o Patriotismo!
(...)
E vós também, pindéricos jornalistas
que fazeis cócegas e outras coisas
à opinião pública!
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe XX)

E tu também roberto fardado:
Futrica-te espantalho engalonado
apeia-te das patas de barro,
larga a espada de matar
e põe o penacho no rabo!
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe XXI)

Em toda a parte tu és o admirador
e em toda a parte a tua ignorância
tem a cumplicidade da incompetência
dos que te falam ‘té dos lugares sagrados.
Sim! Eu sei que tu és juiz
e qu’inda ontem prometeste à tua amante,
despedindo-a num beijo de impotente,
a condenação dos réus que tivesses

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRAGE, Curitiba, Paraná, Brasil.

se Ela faltasse à matinée da Boa-Hora!
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe XXVI)

Por fim, o eu-lírico retoma e direciona o ódio aos críticos dos poetas que publicaram na revista *Orpheu*.

Tu arreganhas os dentes quando te falam d'Orpheu
e pões-te a rir, tomo os pretos, sem saber porquê.
E chamas-me doido a Mim que sei e sinto o que Eu escrevi!
Tu que dizes que não percebes;
rir-te-ás de não perceberes?
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe XXIV)

Por certo, o ódio do poeta é mais dirigido a Júlio Dantas e a seus colegas burgueses que se encontravam em uma posição social influente. É para eles que o poeta faz uma cena, uma cena de ódio.

Considerações finais

O poema *A cena do ódio*, que reflete o início do século XX, em Portugal, aparece impregnado das causas e das consequências dos conflitos político-sociais que estavam ocorrendo no âmago do governo local, e que desencadearam a queda da monarquia e a implantação da República. *A cena do ódio* é o despejar de bombas de linguagem ácida.

A intenção dos 710 versos é abrir fogo contra inúmeras categorias da sociedade, principalmente, a classe burguesa. Mas há outras classes na mira de Almada-Negreiros. Ele vai estilhaçar, com sua metralhadora de ódio, todas elas, já que, para o poeta, a sociedade, ou a vida na sociedade europeia, é mergulhada em uma falsa ideologia, em uma hipocrisia que se oculta na estampa refinada dos tecidos dos ternos, na fumaça dos charutos, na ignorância, na corrupção dos sentimentos e da inteligência humana.

Larga a cidade masturbadora, febril,
rabo decepado de lagartixa,
labirinto cego de toupeiras,
raça de ignóbeis míopes, tísicos, tarados.
anémicos, cancerosos e arseniados!
Larga a cidade!
Larga a infâmia das ruas e dos *boulevards*.
esse vaivém cínico de bandidos mudos.
(ALMADA-NEGREIROS, 1985, Estrofe XXXIV)

O ódio que está no título do poema se dirige a uma sociedade conformada, que não reage. E se ela não reage, os artistas modernistas terão que provocar tal reação. Nos versos acima, estrofe final do poema, o eu lírico traz um recado àqueles que desejam uma vida integral.

DARÚ, Ana Lúcia Corrêa; ANDRAGE, Cláudia da Rocha Moreira Sampaio de. Os muitos destinos para o ódio no poema *A cena do ódio*, de José Sobral de Almada-Negreiros, pág. 72-84, Curitiba, 2022.

Referências

BARRETO, J. O ano do Orpheu em Portugal. In: DIX, S. (Org.). **1915: o ano Orpheu**. Lisboa: Tinta-da-China, 2015.

CHILVERS, I. **Dicionário Oxford de arte**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: M. Fontes, 1996.

HATHERLY, A. O significado histórico do Orpheu (1915-1975). **Revista Colóquio Letras**, Lisboa. n. 26, jul. 1975.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. 27. ed., São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. **História da literatura brasileira: Modernismo**. 3. ed. rev. e aum., São Paulo: Cultrix, 1996.

NEGREIROS, J. de A. **Obras completas: poesia**. Lisboa: IN-CM, 1985. v. I.

PINTO, J. F. Portugal na Primeira Guerra Mundial: a força da inevitabilidade. **Revista ResPública: Revista de Ciência Política, Segurança e Relações Internacionais**, Lisboa, n. 14, 2014.

SOARES, A. P. C. **Na linha do fogo: “a cena do ódio” (1915)**, de José de Almada Negreiros. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

O LUGAR DA LIBERDADE: DE FLAUBERT A SARTRE

Autora: Nazareth de Maria Leite Queiroz (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo, desenvolvido na disciplina de Poética da Modernidade e vinculado à linha de pesquisa Poéticas do Contemporâneo, objetiva estabelecer uma relação entre a obra *Madame de Bovary*, de Gustave Flaubert, e *A náusea*, de Jean-Paul Sartre. Para tanto, utiliza-se da pesquisa bibliográfica, perquirindo o movimento existencialista e valendo-se da concepção de liberdade, entendida como elemento indispensável da condição humana e não um direito que possa ser concedido ou negado. Desta forma, espera-se oportunizar uma reflexão sobre a liberdade da existência, a partir de Emma Bovary, inserida numa sociedade burguesa e patriarcal, e Antonie Roquentin, que se dá conta da falta de significação de sua vida. Percorrer o texto literário de Flaubert a Sartre é, assim, uma tentativa de compreender o processo pelo qual um indivíduo se faz sujeito, tendo por mediação a relação dialética entre a liberdade e os fatores que a determinam.

Palavras-chave: modernidade; romance; Gustave Flaubert; liberdade; existencialismo; Jean-Paul Sartre.

Introdução

O presente artigo é resultado dos estudos da disciplina Poética da Modernidade: os fundadores da modernidade: Baudelaire e Flaubert do Programa de Pós-graduação em Teoria Literária. Tem por objetivo, estabelecer uma relação entre os dois autores, Gustav Flaubert, da obra *Madame de Bovary* (2010), e *A náusea* (1980), de Jean-Paul Sartre. Neste artigo, utiliza-se como procedimento metodológico a pesquisa bibliográfica. Atribuímos-lhes um caráter existencialista e, para tanto, nos valeremos de uma concepção de liberdade a partir da filosofia existencialista de Sartre. Busca-se introduzir nuances importantes na análise do conceito de liberdade, entendida como sendo uma condição humana, e não um direito que possa ser concedido ou negado, no interior de um determinado contexto social. Qual a relação entre as duas obras? O que tudo isto tem a ver com o existencialismo sartreano?

A protagonista tem nos olhos as impressões registradas pelo autor: ousadia. Sim, Emma era ousada, inquieta e apreciava a leitura de romances, fugia da realidade com sua idealização romântica, o eu lírico da linguagem subjetiva que não encontrou na existência. Emma casa com Charles Bovary de acordo com as convenções da época e percebe de forma dialética que seu cotidiano não estabelece relação com suas leituras românticas. As mulheres de seu tempo, de seu meio social realizavam sua existência no casamento e na maternidade.

Como vemos, seus anseios foram estilhaçados, sua angústia instaura-se pela busca da liberdade, em fazer suas escolhas, sua falta de condição de realizar seu projeto de vida idealizado. “A tragédia de Emma é não ser livre”, disse Mário Vargas Llosa (1979). Levaria um século para Emma ler, *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (1980), onde defende a liberdade feminina, na célebre frase “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. O novo momento da história se consolida no campo econômico, político, cultural e social da burguesia na Europa e personagens despontam, como o burguês industrial, o proletário, o *flâneur*, a prostituta, o transeunte sem rumo, o

trabalhador que corre para lá e para cá, as senhoras de olhos nas vitrines e as carruagens que transportam homens com chapéus elegantes pelos *boulevards*.

A modernidade na literatura também avança com o surgimento do romance que, por sua vez, estaria associado a uma nova condição socioeconômica, um novo homem onde essa nova classe social deseja se ver representada. Quase dois séculos separam a publicação *Madame de Bovary* dos dias atuais. Mas, próximo de um século da publicação de Flaubert, em 1938, Jean-Paul Sartre publica sua obra: *A náusea*.

O romance é um marco inaugural do seu existencialismo, antecipando em forma ficcional muitos dos argumentos filosóficos depois aprofundados no clássico *O ser e o nada*, de 1943. Percorrer o texto literário de Flaubert a Sartre é uma tentativa de compreender o processo pelo qual um indivíduo se faz sujeito, por meio da relação dialética entre a liberdade e os fatores que a determinam. Sobre isso diria Sartre a *Madame de Bovary*: “somos aquilo que fazemos com o que querem fazer de nós”.

Para Sartre, o homem está lançado no mundo, sem nenhuma razão de ser e tem sua vida em suas mãos. Só existe na medida em que se faz, que se projeta para ser. O homem, por assim dizer, primeiro existe, surge no mundo, se descobre e só assim se define. Portanto, tal como descreve o existencialismo, só será na medida em que se fizer. Em linhas gerais, o autor quer que o homem agarre novamente as rédeas de sua vida, para que assim possa realizar o seu projeto e exercer plenamente a sua liberdade.

A náusea foi escrita sob a forma de diário, onde está presente uma narrativa que acompanha tanto o tempo cronológico quanto psicológico do protagonista Antoine Roquentin, um historiador com cerca de trinta anos, um intelectual que já viajou para muitos lugares e que decide largar tudo e morar na cidade de Bouville, com o objetivo de escrever a biografia de um marquês que viveu na cidade durante o século XVIII. O personagem se dá conta que sentir a existência resulta do ato de pensar, ou seja, estamos presos à existência, na medida que pensamos existimos e a consciência dessa condição vívida nos provoca náuseas.

Ao ouvir uma canção, o personagem se tranquiliza. Somente quando ele se deixa envolver pelo ritmo da música é que a náusea se esvanece. A música o preenche e toma todo o ambiente do café, dando-lhe a impressão de linearidade, uma vez que a canção tem começo, meio e fim, diferentemente da vida do personagem. A música possui uma essência, é determinada, completa em si mesma, ao passo que a realidade humana é completamente desprovida de determinismos prévios e sem nenhuma razão de ser. É assim que Antoine Roquentin gostaria que fosse a sua vida, a música preenche inquietação de forma paradoxal. Ao passar no jardim público, eis que finalmente o incômodo de Antoine se evidencia. O personagem consegue perceber de forma clara o que tem o aborrecido. A noção da existência se revela e compreende de maneira racional o que se tem passado desde o início de suas anotações no diário. A existência o aborrece, a Náusea se apossou

por completo dele e já não há mais a ilusão de se livrar dela. Ele sabe, de maneira clara, que não se trata de uma doença. Ao contrário disso, ele relata: “A náusea sou eu” (SARTRE, 2020, p. 147).

Emma e Antonie, sentem que a presença forte e inevitável de sua existência lhes causa náuseas, um enfrentamento com a vida que causa angústia. Na verdade, observamos que o absurdo é a chave do realismo e do existencialismo, onde tudo se transforma em nada e nada em tudo. Emma identifica a liberdade e sua condenação por não a alcançar, situações inconciliáveis, pois é livre quem não está condenado. É essa ideia que Antonie define para seguir para Paris, sua liberdade é não escapar da angústia. No romance, a busca de Emma termina, somos livres para escolher, ainda que não escolhamos.

Madame de Bovary

À primeira vista, *Madame de Bovary* possui um enredo simples: uma jovem mulher, Emma Bovary, tem um casamento infeliz com um oficial de saúde um tanto enfadonho na província da Normandia, no norte da França. Influenciada por leituras românticas na juventude, sonha com uma vida mais excitante, porém suas tentativas de forçar a realidade e satisfazer suas fantasias produzem resultados desastrosos.

O que nos atrai e ao mesmo tempo nos choca na leitura do romance é a angústia de Emma, sua consciência infeliz. Uma personagem desiludida que expressa o descontentamento com a vida, o que a faz infeliz e, por isso, questiona sua situação. O estado de espírito de Emma é de angústia existencial, de perda da identidade de si mesma. Parece significativo que o escritor tenha destacado no início da obra as características de Charles Bovary, o novato na sala de aula, um rapaz do campo, de aproximadamente quinze anos, de ar sensato e embaraçado.

De início, o romance de Flaubert não apresenta Emma. Talvez essa estratégia do autor de se demorar na figura de Charles seja mais um recurso para evidenciar a sua frágil figura. O narrador, ao se debruçar sobre a figura do personagem, deixa transparecer uma certa impiedade. Charles é descrito como um ser meio abobalhado, passivo, diante das humilhações dos colegas. Essa descrição será uma constante na narrativa e se acentuará mais a partir do momento em que Charles passará a ser visto pelos olhos de Emma. Talvez o narrador aja assim para estabelecer um contraste entre Emma e Charles de forma a evidenciar suas diferenças:

Um romance tem sido mais sedutor para mim na medida em que nele apareciam, combinadas com perícia em uma história compacta, rebeldia, a violência, o melodrama e o sexo. Em outras palavras, a máxima satisfação que pode produzir em mim um romance é provocar, ao longo da leitura, minha admiração por alguma inconformidade, minha cólera por alguma burrice ou injustiça, minha fascinação por essas situações de deformado dramatismo, de excessiva emocionalidade que o romantismo pareceu inventar porque usou e abusou delas, (...) *Madame de Bovary* é pródiga nestes ingredientes (LLOSA, 1997, p. 16).

Na verdade, o narrador nos apresenta o primeiro homem na vida de Emma, um sujeito sem força, sem malícia, que não percebe a vida, que sua existência se constitui de fatos, não percebe bem o que acontece com ele mesmo, sem grandiosidade. Charles demonstra ser um tipo de homem bem aquém do que esperava Emma quando lia suas histórias e despertava seu desejo em fantasias.

O que essa sociedade esperava dele, enquanto representante da classe média numa província da França do século XIX? Aquilo que as mães desejam para os filhos: saber ser um homem forte, viril, provedor e protetor da família? Charles era apático, sua conversa sem impactos, suas ideias desfilavam com um traje comum, sem excitações, riso ou devaneio. Não sabia nadar, nem esgrimir, nem atirar e não pôde, um dia, explicar o termo equitação que Emma encontrou num romance (FLAUBERT, 2010, p. 60).

Nesse sentido, ainda no Capítulo I, Charles, na função de oficial de saúde, quando vai cuidar do pai de Emma que havia quebrado a perna, demonstra que não tinha formação e nem prática necessária para exercer sua profissão. No trecho a seguir podemos verificar sua maneira de agir, na qual ele utiliza um discurso de improviso, de alívio ao invés de aplicar seus conhecimentos de oficial da saúde: “A fratura era simples, sem nenhuma espécie de complicação. Charles não teria ousado desejar uma mais fácil. Então, lembrando os procedimentos de seus mestres junto ao leito dos feridos, reconfortou o paciente com todo tipo de ditos espirituosos e de afagos cirúrgicos” (FLAUBERT, 2010, p. 28).

A conduta de Charles, profissional da saúde, que, ao perceber um ferimento simples, fica aliviado, revelando-se um homem pouco decidido, que não configura a imagem de homem forte, robusto e confiável tal qual um personagem de romance romântico. Seria Charles apenas um indivíduo? Flaubert não escolheu esse modelo por Charles, mas por Emma. A náusea de Flaubert é primeiramente a razão pela qual é o primeiro romancista moderno. Charles, ao negar estabelecer um embate com sua realidade profissional, não se engaja na busca de um sentido para a vida, o que demanda sentimento de liberdade por meio da realização do seu projeto de vida.

No terceiro capítulo da primeira parte da obra, passamos a reconhecer aquela que se tornaria Madame Bovary. Emma nos é apresentada na perspectiva de Charles, a maneira como aconteceu a aproximação dos dois. A jovem que chamou a atenção de Charles:

Uma jovem, com vestido de merino azul enfeitado com três folhos, apareceu a porta da casa para receber o Sr. Bovary (...). O que tinha de belo eram os olhos: embora fossem castanhos, pareciam pretos, por causa dos cílios, e seu olhar atingia o interlocutor com franqueza e com uma cândida ousadia (FLAUBERT, 2010, p. 28).

Podemos observar que o narrador atribui à Emma o adjetivo ousadia. Esse dado é importante, uma vez que, ao longo do desenvolvimento da obra, poderá esclarecer a personalidade de Emma. Não obstante, a imagem dos olhos da personagem, como colocada pelo narrador, representaria o uso do discurso indireto livre, pois sabemos se tratar da visão de Charles em relação

à Emma. A seleção desses detalhes, os olhos, o olhar, que apresentam a personagem, representa uma característica flaubertiana, aproximando à vida real, como nos indica chega até o íntimo do personagem, uma aproximação a sua consciência (LLOSA, 1979, p. 155).

Após tornar-se viúvo, a partir do capítulo III, ocorre o envolvimento de Charles com Emma e o pedido de casamento. Ao aceitar a proposta Emma não manifesta grande entusiasmo, mas também não se mostra desgostosa. Ao se preparar para os festejos do casamento, demonstra ao pai seu excêntrico desejo de casar-se “(...) à meia-noite, sob a luz de vela”. Um desejo familiar que encontrava na leitura dos textos românticos. Logo depois do casamento, embora se esforce para sentir emoções compatíveis com a paixão, Emma descobre que o homem com quem se casou não lhe provoca nada do que julga ser romântico. E o narrador registra, desse modo, a primeira inquietação da protagonista. Mas Emma não é capaz de expressar o que se passa com ela. “E Emma procurava saber o que se entendia exatamente, na vida, pelas palavras felicidade, paixão, embriaguez, que lhe haviam parecidos tão belas nos livros” (FLAUBERT, 2010, p. 51).

A personagem, apesar de fazer conjecturas sobre sua vida interior, não é capaz de expressar o que sente. A única linguagem que conhece é a dos romances românticos que não é suficiente para interpretar seus desejos, sua condição de mulher, o distanciamento com a realidade. Emma permanece sem sair do seu estado de latência, sem assumir sua existência efetiva, permanece no casulo. Insatisfeita com a monotonia de seus dias de casada, busca na literatura romântica, o alimento para preencher seu vazio existencial. Emma lê romances que vão povoando seu imaginário, conduzindo-a a um comportamento fantasioso que relacionados a idealização amorosa. E não poderia ser diferente. Que perspectiva seria diferente para seu contexto?

As mulheres de seu tempo, de seu meio social realizavam sua existência no casamento e na maternidade. Emma, desde menina, se preparou por meio da linguagem que lhe era acessível. Como vemos, os anseios de Emma foram estilhaçados, sua angústia não tem fim, na busca da liberdade, o adultério, por consequência desse fator de ordem subjetiva, a sua falta de condição de realizar seu projeto de vida idealizado.

No livro, *Um quarto para si*, de Virginia Woolf, num ciclo de conferência dedicado à relação entre as mulheres e a literatura, a autora propõe uma situação ficcional. Imaginemos, diz Virgínia, que Shakespeare tivesse uma irmã e ela fosse inteligente, sensível e dotada de uma mente inventiva para as humanidades, talentosa com a poesia e dramaturgia. Enquanto Shakespeare recebia uma formação para desenvolver seus talentos, sua irmã era preparada para os afazeres domésticos, na preparação do casamento, depois desempenhando somente o papel de esposa e mãe. É um convite, a possibilidade de tirar as mulheres da solidão de vê-las dar a vida à irmã de Shakespeare e engendrar novos destinos para todas as Emma.

O drama da nossa protagonista reside em ter a audácia de viver seus próprios sonhos, mas ela sabe que sua posição social de mulher e, como mulher, seu universo real é restrito, seu espaço é

o da casa, seu destino é somente o casamento e a maternidade. Sua fala no fragmento que se segue é exemplar para ilustrar seu conflito interno.

Um homem, pelo menos, é livre; pode percorrer as paixões e os países, saltar obstáculos e experimentar os prazeres mais longínquos. Mas uma mulher fica continuamente tolhida. Inerte e ao mesmo tempo flexível, tem contra si as fraquezas da carne e as dependências da lei. A sua vontade, como o véu de seu chapéu, preso por um cordão, ondula a todos os ventos; há sempre algum desejo que arrasta, alguma conveniência que retém (FLAUBERT, 2010, p. 118).

É relevante indagar se falta a Emma um discurso mais competente para simbolizar seu vazio, uma vez que esse discurso só virá um século mais tarde com o início do movimento feminista. Emma, da forma que pôde, foi buscar uma linguagem nos romances românticos, mas esse discurso foi insuficiente, entretanto apresentou-lhe a certeza da aridez da realidade. Abriu-lhe uma ferida maior na sua existência. Quando dizemos que a Emma falta sobretudo discurso sobre o que sente, nos referimos ao fato de seus anseios não encontrarem espaço no discurso social. Como vimos, o que ela elege como seu discurso é apenas a literatura romântica, que carrega no seu bojo uma linguagem subjetiva, idealizadora da realidade. Tampouco pode encontrar referência no discurso que circula socialmente, pois este é legitimador da ordem que ela quer transgredir. Até mesmo a construção de sua feminilidade é feita a partir de identificações imaginárias. Não há na vida de Emma mulheres reais a quem ela possa tomar como referência ou onde possa se apoiar para construir sua identidade de mulher. À Emma é negada essa experiência e ela elege como modelos as protagonistas dos romances que lê constitui-se também como uma personagem romântica.

Por algum tempo, tenta assumir sua posição de mulher casada, mas se entendia ao lado de Charles, que é absolutamente satisfeito com a vida que leva. O baile no *Château La Vaubyessard* é o lugar real que antes só existia na fantasia e desperta na personagem a outra que ela deseja ser, levando-a a querer o que não tem e a sonhar com o que não é. Para Emma, o real é o imaginário. Suas relações com os amantes são fantasias romantizadas e isso completa a insuficiência do discurso romântico para dar conta de seu desejo. Ela se apropria desse discurso para fazer-se sedutora, entretanto, ironicamente, é o responsável pelo fim de sua ilusão romântica.

Com Léon, a experiência amorosa é um pouco diferente. A princípio, é ela a mulher sedutora, experiente, capaz de realizar as fantasias eróticas do seu amante. Léon assume a posição passiva, assim como Emma, tem na vivência com sua amante o mesmo tipo de identificação que a literatura inspirou no comportamento. Esgotada a experiência erótica, a relação vai-se enfraquecendo, já que, para além do sexo, nada significava em termos de experiência humana. Aliás, cada experiência amorosa só lhe dava uma certeza: o vazio existencial, suas escolhas não diminuíram suas angústias. Mais e mais sua ferida existencial crescia, “desamparo é paralelo da angústia”, diz (SARTRE, 1978, p.12), e acrescenta, A escolha é possível num sentido, mas o que

não é possível é não escolher. Posso sempre escolher, mas devo saber que, se eu não escolher, escolho ainda”.

Nem mesmo suas lembranças de experiências frustradas trazem Emma para o real, as imagens da fantasia deformam sua percepção. Este sentimento advém do fato de que seus amantes eram simples objetos de desejo, similares aos objetos que comprava para se vestir. Emma é sua própria rival, costurada pela narrativa do dúbio de Flaubert. Os objetos de luxo e os amantes são coisas de que Emma se apropria para instalá-los no seu vazio. O desejo de ser outra não é em Emma apenas um delírio. É talvez o que justifica uma busca de sua própria feminilidade que, na narrativa, oscila ora para uma posição passiva, ora para uma posição ativa. Mas também se recusa a se render a uma vida previsível como a do casamento. Relembrando sua vida de solteira, ela consegue identificar que a inquietação e o desespero vieram depois de casada, Llosa acrescenta:

Embora morra jovem e tenha uma morte atroz, Emma, pelo menos, graças à sua valentia para aceitar-se como é, vive experiências profundas que as virtuosas burguesas de Yonville nem sequer pressentem, numa existência tão rotineira como a de galinhas e cachorros. Eu louvo que Emma em vez de sufocar seus sentidos tratasse de apaziguá-los, que não tivesse escrúpulo em confundir “cul” e o “couer”, que, de fato, são parentes próximos, e que fosse capaz de acreditar que a lua existia para iluminar sua alcova (LLOSA, 1979, p. 25).

Se Emma não sabia, ou melhor, não podia saber de seus desejos mais profundos, pelo menos os intuía. Ao engravidar, desejou que a criança fosse um menino. Um menino é desejado como uma revanche, contra todas as restrições que uma mulher de seu tempo tem que se curvar. Ao dar à luz a uma menina, sua decepção a faz desmaiar. Uma menina significa a continuidade de um destino que pouco se pode interferir. Um destino que Emma quer contrariar, embora a forma de buscar esse destino a que se propõe só pode levá-la à morte.

Os amantes são para Emma uma equivocada completude, o desejo de preencher o vazio. São gritos-mudos que denunciam a sua inadaptação à realidade que o marido representa. O desejo de Emma é uma maneira de lutar contra a condição feminina que elege o casamento como um lugar fixo de onde a mulher não pode se mover, contra essa rigidez que Emma, a seu modo, tenta se desvencilhar. Dela, diz Mário Vargas Llosa: “Emma representa e defende de modo exemplar um lado humano brutalmente negado por quase todas as religiões, filosofias e ideologias, e apresentado por elas como motivo de vergonha para a espécie” (LLOSA, 1979, p. 18).

O fim de Emma não poderia ser outro: É engolida pelo real que tentou de toda forma não enxergar. O real é implacável, destrói seus sonhos amorosos e demonstra a força esmagadora do capital, cujo representante é o comerciante *L'Heureux*, o homem que a chantageia, vendendo-lhe mercadorias cada vez mais caras. Tragada pela falta de autonomia financeira, Emma não encontra outra solução senão a morte, o silêncio absoluto, pois, parcialmente, ela em vida já o teve.

Segundo Llosa, “E há duas mortes: uma ilusória e outra real”. Sendo assim, Llosa (1979, p. 177), nos diz que *Madame de Bovary* é, com efeito, um mundo de seres cujas existências se

compõem de mesquinhezes, hipocrisias, misérias e sonhos menores. Isto, além de significar uma ruptura com os mundos epônimos do romance romântico, inaugura a era novelesca contemporânea, onde a mediocridade irá afundando sistematicamente os heróis, subtraindo-lhes grandeza, moral, histórica, psicológica”. Flaubert marcou a literatura francesa com profundidade em suas análises psicológicas, seu senso de realidade, sua lucidez sobre o comportamento social, e pela força de seu estilo no romance *Madame de Bovary*.

A modernidade

A janela se abre, o homem percebe da sua varanda numa visão mais apurada da sociedade, mais do que bailes em castelos, belas damas acompanhadas. A modernidade, sobretudo no século XIX, inaugurada pela Revolução Industrial, que altera a estrutura de produção europeia, as cidades crescem, as ruas se encheram de casebres.

A modernidade tem múltiplos sentidos no pensamento de Walter Benjamin. Uma de suas mais importantes inspirações é reconhecida na obra de Charles Baudelaire, principalmente em sua poética. No entanto, em um texto em prosa de Baudelaire, encontramos imagens de uma época que, provavelmente, fertilizaram o modo como Benjamin se posiciona em relação à modernidade. Charles Baudelaire apresenta uma imagem importante de um exercício estético que encontra um direcionamento na crítica benjaminiana:

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado (BAUDELAIRE, 2006, p. 860).

O termo modernidade e moderno são alvos de reflexões por inúmeros teóricos que tentam apreender os sentidos e significados dos processos individuais, sociais e culturais que esses conceitos configuram ao longo da história. Nessa esteira, a modernidade não pode ser vista como algo que se estabelece em um piscar de olhos. Sua transição pressupõe o movimento fluido que nos faz olhar o passado e buscar nas raízes das primeiras mudanças, a transformação das forças de trabalho que nos impulsionam para a difusão do conhecimento, tecnologias e experiências diferenciadas das relações humanas.

A modernidade na literatura também avança com o surgimento do romance que, por sua vez, estaria associado a uma nova condição socioeconômica, um novo homem onde essa nova concepção de classe social deseja se ver representada. Considerando a modernidade, podemos inferir que Baudelaire é um dos poetas mais importante do século XIX ao criar uma poesia

moderna, realista, ousada, progressiva, transgressora, de linguagem crítica, bem como da observação do simples, do sujeito comum, do cotidiano, da subjetividade do humano. Com certeza o que nos atrai ao mesmo tempo nos choca no livro *Flores do Mal* é a temática dos poemas, do primeiro ao último verso, uma confissão oscilante entre a luz e as trevas.

A náusea

Quase dois séculos separam a publicação de *Madame de Bovary* dos dias atuais. Mas, próximo de um século da publicação de Flaubert, em 1938, Jean-Paul Sartre publica sua obra: *A náusea*. O romance é um marco inaugural do seu existencialismo, antecipando em forma ficcional muitos dos argumentos filosóficos depois aprofundados no clássico *O ser e o nada* em 1943. Percorrer o texto literário de Flaubert a Sartre é uma tentativa de compreender o processo pelo qual um indivíduo se faz sujeito, por meio da relação dialética entre a liberdade e os fatores que a determinam. Sobre isso diria Sartre à Madame de Bovary: “somos aquilo que fazemos com o que querem fazer de nós”.

Jean-Paul Sartre foi o autor mais representativo dos existencialistas, e em uma de suas conferências, “O existencialismo é um humanismo”, proferida em 1945, o filósofo explica de forma bastante clara o existencialismo ateu francês, sendo importante destacar que a mencionada palestra foi imprescindível para enfrentar as críticas ao seu pensamento existencialista, é justamente lançadas por forças sociais antagônicas, sendo destaque o movimento marxista e a religião cristã, e é justamente com um enfoque humanista que Sartre expõe a defesa de sua teoria. Sartre distingue duas diferentes vertentes de existencialismo: o cristão e o ateu. Na primeira, o autor inclui autores como Karl Jaspers (1883-1969) e Gabriel Marcel (1889-1973) e, na segunda, Martin Heidegger (1889-1976) e ele próprio. Ateu ou cristão, os dois tipos convergem no mesmo ponto: a existência precede a essência, o que significa dizer que não há nenhum tipo de determinismo e nem há natureza humana.

O homem está lançado no mundo, sem nenhuma razão de ser e tem sua vida em suas mãos. Só existe na medida em que se faz, que se projeta para ser. O homem, por assim dizer, primeiro existe, surge no mundo, se descobre e só assim se define. Portanto, tal como descreve o existencialismo. Só será na medida em que se fizer. Em linhas gerais, autor quer que o homem agarre novamente as rédeas de sua vida, para que assim possa realizar o seu projeto e exercer plenamente a sua liberdade:

(...) o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar. Assim, não há natureza humana, pois não há um Deus para concebê-la. O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir da existência, (...), o homem nada é além do que ele se faz (SARTRE, 1978, p. 6).

É oportuno salientar que é o cerne do existencialismo sartriano, o entendimento de que a existência precede a essência, o que significa dizer que não há no sujeito que o guie previamente, que o determine ou o impulsione. Não há nenhum tipo de natureza humana, uma vez que não há Deus ou nenhuma espécie de ser superior para a conceber. O homem é e será o que ele quiser ser, a partir da constituição do seu projeto, portanto, ele será o que ele concretizar a partir da sua existência.

É reconhecido pelos existencialistas que o homem é angústia em razão de sua eterna condição de fazer-se, de escolher-se a todo instante, atribuídas à existência humana. É importante ressaltar que, ao escolher a si, o homem escolhe a humanidade inteira e, quando se apercebe da responsabilidade de seus atos e suas reais consequências, torna-se impossível fugir do estado de angústia resultante disso, a náusea. O homem não pode deixar de decidir, sendo claro que a própria omissão é também uma escolha, de sorte que não se pode justificar, sob nenhum pretexto, eis que o não agir também traz resultados. Ou seja, o homem faz caminho. Sendo o único protagonista de sua vida, é responsável por si. Outra característica do homem existencialista é o desespero, a angústia resultante desamparo de si, na medida em que pode contar apenas consigo. Esse é o conceito importante do existencialismo, colocar o homem de posse de sua vida, que assume responsabilidade vida.

Destaca-se que o homem é livre, independentemente das condições. Pelo olhar sartriano, existem duas formas de se lidar com a liberdade: pode-se agir de má-fé ou pode ser responsável pelas escolhas, ser engajado. Agir de má-fé é uma tentativa de fugir das responsabilidades impostas pela liberdade:

(...) má-fé (...) é mentir a si mesmo. Por certo, para quem pratica a má-fé, trata-se de mascarar uma verdade desagradável ou apresentar como verdade um erro agradável. A má-fé tem na aparência, portanto, a estrutura da mentira. Só que – e isso muda tudo – na má-fé eu mesmo escondo a verdade de mim mesmo (SARTRE, 2013, p. 94).

Para Sartre, ser é escolher, o homem se faz no mundo, ele escolhe a todo momento ao engajar-se, e mesmo quando se omite, ele também escolhe. Por essa razão, quando escolhemos, escolhemos também a humanidade. Justamente por ser livre e por poder escolher, o homem, que é verdadeiramente responsável pela sua escolha, não consegue fugir do sentimento de angústia, já que, ao escolher a si, escolhe a humanidade inteira. O sentimento de angústia pode ser descrito como sendo o que fazemos da nossa liberdade. O ser humano é fundamentalmente livre, mas tenta a todo momento fugir de sua liberdade, uma vez que precisa escolher a cada instante o sentido de sua existência, isso é extremamente angustiante. Sua vida é contingente e ele é quem deve dar sentido a ela a todo momento.

O existencialista costuma declarar que o homem é angústia; isso significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas o que escolhe ser, mas é também um legislador

que escolhe ao mesmo tempo o que será a humanidade inteira, não poderia furtar-se do sentimento de sua total e profunda responsabilidade (SARTRE, 2010, p. 28).

A náusea é o primeiro romance publicado por Sartre que trata, de forma ficcional, os princípios do existencialismo, mas será em especial a angústia a questão exaustivamente tratada no romance. Vale ressaltar que a obra teve sua publicação negada por vários editores e inicialmente foi nomeada como Melancolia. O principal propósito da obra literária sartriana seria o de atentar o leitor a uma possível solução simbólica para os impasses existenciais do ser humano.

Em *A náusea*, Antoine Roquentin se desinteressa pela história do Marquês e também é acometido por uma estranha sensação de aversão às pessoas e sua condição existencial. O personagem se dá conta que sentir a existência resulta do ato de pensar, ou seja, estamos presos à existência na medida que pensamos, existimos e a consciência dessa condição vívida lhe provoca náusea, ele é acometido subitamente por uma sensação de repulsa pela cidade que vive e pela condição existencial das pessoas que o cercam, percebendo que os habitantes de *Bouville* se limitam a determinismos e vivem uma vida cheia de má-fé, que o incomoda. Ao notar essas alterações toma a decisão de escrever um diário, para que ele possa registrar seu dia a dia, e compreender o que foi que mudou em sua vida.

Antoine tem a sensação de estar enlouquecendo e, por esse motivo, ele julga necessário anotar sua rotina e suas sensações como uma forma de ordenar melhor seus pensamentos, já que há nele um sentimento de estranheza com tudo que o cerca. É importante perceber se quem mudou foi ele ou as pessoas que o cercam ou a cidade, como o próprio personagem descreve nas primeiras páginas do diário:

O melhor seria anotar os acontecimentos dia a dia. Manter um diário para que possam ser percebidos com clareza. Não deixar escapar as nuances, os pequenos fatos, ainda quando pareçam insignificantes, e sobretudo classificá-los. É preciso que diga como vejo esta mesa, a rua, as pessoas, meu pacote de fumo, já que foi isso que mudou. É preciso determinar exatamente a extensão e a natureza desta mudança (SARTRE, 2011, p. 13).

O personagem descreve fatos passados e de sua rotina, querendo encontrar uma espécie de sentido, um encadeamento entre os fatos contingentes de sua vida. Escrever no diário significa para Antoine atribuir significado para seu passado e presente, como ele sublinha no trecho a seguir: “Quis que os momentos de minha vida tivessem uma sequência e uma ordem como os de uma vida que recordamos” (SARTRE, 2011, p. 61).

Nesse trecho se observa o imenso desejo do personagem de que a vida fosse previsível, sequenciada e, assim, ele se livraria do peso da liberdade e da responsabilidade da existência que exerce sobre ele, se livraria também do enjoo. A falta de ordenação com que Antoine narra os acontecimentos auxilia o leitor a mergulhar junto com ele na falta de necessidade de encadeamento entre todos os acontecimentos que lhe ocorrem. Os fatos narrados num diário nem sempre tem continuidade, deixa transparecer espaços descontínuos, dessa forma, tanto para Antoine, como para

os leitores, a contingência dos fatos ocorridos se apresenta de forma progressiva no decorrer do romance.

A náusea para Sartre é a condição do homem se sentir abandonado no mundo, sem razão de existir, e que é, portanto, responsável pelo seu projeto existencial e suas escolhas. Assim, o protagonista é um homem solitário e se limita a frequentar poucos lugares. Ele é cliente do Café Mably, onde observa com atenção os hábitos do gerente, que mantém sempre a mesma rotina, e também dos seus clientes. Ele nota que são pessoas com hábitos muito diferentes dos dele, alguns têm cargos públicos, são pais de família, têm profissões e, principalmente, necessitam de companhia para dar significado à existência. O Café é para Antoine Roquentin e para todos os outros que o frequentam, uma espécie de refúgio e de justificativa para suas vidas, como ele relata: “Também eles, para existir, precisam estar reunidos” (SARTRE, 2020, p. 20).

Outro lugar frequentado por Antoine é o *Rendez-Vous des Cheminots*, onde ele encontra a dona, Françoise. Os dois não mantêm propriamente uma relação de amizade, mantém uma relação carnal, onde é tirado proveito de ambas as partes. Ela necessita de um homem para aliviar seus desejos e Antoine necessita expurgar “certas melancolias que o atingem” (SARTRE, 2020, p. 22). Os personagens não conversam. Os dois apenas deixam o momento fluir. Ainda que juntos por alguns instantes, os dois continuam sós em suas existências. Muitas vezes, ao se refugiar no Café Mably, Antoine escuta uma música de jazz, intitulada *Some of These Days*, interpretada na voz de uma cantora americana. Ao ouvir a canção, o personagem se tranquiliza. Somente quando ele se deixa envolver pelo ritmo da música é que a náusea se esvanece. Como afirma Artur Ricardo de Aguiar Weidmann, em seu artigo “O efeito do jazz em *A náusea* de Jean-Paul Sartre,

[...] o papel da música no romance está ligado à possibilidade de superação, ou pelo menos de suspensão do absurdo. Pois, quando a mesma é executada, além de invadir a atmosfera das situações, parece invadir por completo o personagem devolvendo-lhe a segurança que sentia antes da descoberta da contingência. (...). Em geral, quando ouve a música, o personagem torna a experimentar a sensação de familiaridade com o mundo através da manifestação da necessidade e do sentido que este sempre lhe pareceu ter. Significa que a experiência estética, vivida através da música, doa ao real uma súbita e temporária ilusão de ordem através do ritmo sincopado do jazz (WEIDMANN, 2016, p. 153).

O personagem se alegra por escapar de seu mal-estar, gerado pela constatação da contingência de sua existência, nem que seja por alguns instantes. A música possui uma essência, é determinada, completa em si mesma, ao passo que a realidade humana é completamente desprovida de determinismos prévios e sem nenhuma razão de ser. É assim que Antonie Roquentin gostaria que fosse a sua vida, como a duração de uma música: previsível e exata. Em cada momento dessa duração, pode-se esperar pelo que vai acontecer, a música não nos decepciona, não nos desencanta.

O personagem observa a falta de significado para seus dias e na vida daqueles que convive. A primeira atitude de mudança que decide tomar é a de parar de escrever a biografia do Marquês de Rollebon, pois não vê sentido em descrever os fatos ocorridos na vida de outra pessoa, conclui que

a biografia tenta reunir fatos desconexos e dar um sentido para os fatos narrados, quando, na verdade, há muitas coisas que se passam na vida de uma pessoa e que dependem ou independem de circunstâncias imprevisíveis. De que adianta significar o passado e tentar lhe atribuir qualquer espécie de necessidade? O senhor de Rollebon está morto, bem como o seu passado. O presente é o que existe, aqui e agora. Antoine registra em seu diário: “o sr. de Rollebon acabava de morrer pela segunda vez” (SARTRE, 2020, p. 115).

Escrever biografia perde o sentido para Antonie, já que ele se dá conta da falta de significação para o que se passa na vida de qualquer um. A existência é contingência, por isso não há razão para se procurar sentido em fatos sem significado. Talvez escrever um romance, conclui, para exercer sua liberdade, o engajamento na escrita, e principalmente, para que retome as rédeas de seu projeto de vida.

Ao passar no jardim público, eis que finalmente o incômodo de Antoine se evidencia. O personagem consegue perceber de forma clara o que tem o aborrecido. A existência o aborrece, a náusea se apossou por completo dele e não há mais a ilusão de se livrar dela. Ele sabe, de maneira clara, que não se trata de uma doença. Ao contrário disso, ele relata: “A náusea sou eu” (SARTRE, 2020, p. 147).

Durante uma conversa com Anny, sua ex-namorada revela ter mudado completamente, ela não consegue precisar com exatidão como e quando se deu essa mudança, mas, assim como Antoine, sentiu sua vida se transformar de repente. É nesse momento que ele percebe que, apesar da falta de comunicação entre eles, os dois dividem as mesmas angústias. Ela estava tão perdida quanto ele. Ela sobrevive aos dias, não se sente mais capaz de se encantar com pessoas, relata a personagem, “vivo rodeada por minhas paixões defuntas” (SARTRE, 2020, p. 166). Anny se refugia em seu passado, em bons momentos e busca em suas memórias um porto seguro para afastar de si a agonia de sua existência e confessa à Antoine: “- Vivo no passado. Recordo tudo o que me aconteceu e ordeno-o. Assim de longe não dói” (SARTRE, 2020, p. 174).

O passado é sempre confortável e seguro para se acomodar, ainda que ilusório. Recorrer ao passado como conforto é um meio para preencher o nada que é a condição humana e para fugir da responsabilidade das escolhas constantes do projeto presente. Para Antoine, refugiar-se em suas memórias passadas não é mais uma alternativa, não lhe basta, essa alternativa também não satisfaz Anny por completo, mas, diferentemente de Antoine, ela prefere continuar a viver na má-fé e fugir da liberdade do que engajar-se em seu projeto de vida. Essa é a principal diferença entre os dois. O personagem principal enfrentará sua condição existencial e ressignifica seu projeto de vida, enquanto Anny continuará a viver de suas memórias como fuga do presente e afastar de si a angústia que sente diante de sua liberdade. A ex-namorada representa, no romance, a última ruptura de Antoine com o seu passado. Agora ele tem certeza de que está livre e que precisa ressignificar o seu projeto de vida de forma engajada e responsável.

Assim o personagem percebe esse enjoo que se apossou dele. Ele existe. Ele sabe que precisa ser responsável com ele mesmo, por seu projeto de vida. Antoine decide começar uma nova vida em Paris, com a certeza da contingência de sua existência, sem temer sua condição existencial. Antoine decide se mudar para Paris, com o objetivo de escrever um livro e deixar Bouville. A liberdade para Sartre não é uma conquista, é antes de tudo condição da existência e, portanto, a liberdade realiza-se na ação intencional, ou seja, na escolha, ato que o homem não pode se negar, e nesse exercício o homem se faz constantemente e também faz a humanidade, ao escolher, elege e instaura um modo de ser para os outros.

Breves considerações finais

Os personagens são figuras literárias que ressoam com força em dois grandes clássicos. Compará-las, no entanto, permite ao leitor uma reflexão contundente sobre a liberdade da existência, na qual está inserida Emma numa sociedade burguesa, patriarcal, e Antonie, que se dá conta da falta de significação para o que se passa na sua vida.

A personagem de Flaubert é forte, transgressora, que denuncia o fracasso do casamento tradicional, mas se entrega aos seus devaneios na busca de liberdade nas escolhas que faz, por não ser dona do sim e do não da sua existência. O personagem de Sartre descreve sua vida com a falta de significado, sua existência o aborrece, mas depende somente das escolhas de seu projeto de vida. A liberdade é o fio tênue que liga as similitudes entre Emma e Antonie. Flaubert compõe Emma de maneira alienada, moldando-a ao estereótipo de mulher leitora de romances românticos, ingênua em seus desejos reprimidos, mas audaciosa em confronto com a realidade social. Nesse sentido é que se recorreu ao processo de Antoine, onde há o reconhecimento de que a existência precede a essência, o homem é liberdade, constrói-se, faz-se a cada minuto e a cada ação, mesmo quando se omite.

Emma no desejo de atingir sua liberdade, não conseguiria compreender a contingência da sua existência, mesmo instigando uma sociedade que não estava preparada para ver escancarada numa personagem feminina com a virilidade de um homem. Pois apenas os homens em seu tempo, poderiam fazer escolhas, ser livre. Que destino teria Emma se ela ousasse significar sua liberdade e percebesse a contingência da sua existência? Já Antonie reconhece na sua experiência, na sua história, seu projeto de vida, o que significa dizer que, apesar da constatação de que o passado não pode determinar nem justificar o seu presente, é a partir do seu projeto que ele determinará suas escolhas futuras, a partir de seu engajamento responsável com a sua própria vida.

Quando dizemos que a Emma falta sobretudo espaço para expressar sobre o que sente, nos referimos ao fato de seus anseios latentes não encontrarem lugar no discurso. Mas, ainda que encontrasse uma forma de nomear sua angústia poderia significá-la? O que é ser mulher? Como vimos, seu discurso é a literatura romântica, que é insuficiente para encontrar novas escolhas. Tampouco pode encontrar referência no discurso que circula socialmente. Assim, em pânico, onde

tudo que buscou se perde, se lança para a morte, enquanto Antoine vai em direção contrária, decide significar sua existência apesar da angústia espreitar.

Ambos, Emma e Antoine, sentem que a presença forte e inevitável de sua existência lhes causa náuseas, um enfrentamento com a vida que causa angústia. Emma identifica a liberdade e sua condenação, situações inconciliáveis, pois é livre quem não está condenado. É essa ideia que Antoine define para seguir para Paris, sua liberdade, é não escapar da angústia. O mundo de Antoine cabe no poema de Carlos Drummond, quando nos fala “mais vasto é meu coração”. A busca de Emma termina, somos livres para escolher, ainda que não escolhamos.

Referências

BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FLAUBERT, G. **Madame de Bovary**. Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Abril, 2010. (Abril Coleções, v. 3).

PRATA, T. A. Linguagem e imaginação: a filosofia da literatura nos primeiros escritos de Sartre. **A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura**, v. 2, n. 5, 2013.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. A imaginação; Questão do método, / Jean Paul Sartre; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução de Virgílio Ferreira, São Paulo: abril Cultura, 1978.

SARTRE, J.-P. **A náusea**. Trad. Rita Braga. 26. ed., Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2020. (Coleção Grandes Romances).

LLOSA, M. V. **A orgia perpétua**: Flaubert e Madame Bovary. Trad. Piero Angarano, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1979.

WEIDMANN, A. A. **O efeito do jazz em A náusea de Jean-Paul Sartre**. 2016.

WOOLF, V. **Um quarto só seu**. São Paulo: L&PM, 2019.

QUEIROZ, Nazareth de Maria Leite. O lugar da liberdade: de Flaubert a Sartre, pág. 85-99, Curitiba, 2022.

RAN DE AKIRA KUROSAWA: UM OLHAR ORIENTAL SOBRE A TRAGÉDIA DE *REI LEAR* DE SHAKESPEARE

Autor: Fabricio de Lima Moraes (UNIANDRADE)

Autora: Profa. Dra. Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE/UFPR)

Resumo: A terceira das “quatro grandes” tragédias de Shakespeare, *Rei Lear* (1605), foi transposta para o cinema por Akira Kurosawa em 1985. Essa versão filmica, intitulada *Ran*, também se caracterizou como uma tradução intercultural, uma vez que a tragédia shakespeariana, ambientada na Grã-Bretanha, foi adaptada para o Japão feudal. Essa adaptação cinematográfica é considerada uma das melhores transposições já feitas da obra shakespeariana. O profundo conhecimento que Kurosawa demonstra ter da obra trágica de Shakespeare torna-se perceptível em outras duas adaptações intituladas *Trono manchado de sangue* (1957), baseada em *Macbeth*, e *O homem mau dorme bem* (1960), uma retomada de *Hamlet*. Dentro desse contexto, o enfoque da pesquisa visa a estudar a transposição intermediária de *Rei Lear* para o cinema na visão de Kurosawa. A análise da passagem do texto fonte para o texto-alvo foi realizada a partir dos teóricos Robert Stam, Linda Hutcheon, Maurice Hindle, Donald Richie, dentre outros.

Palavras-chave: Shakespeare; Kurosawa; *Rei Lear*; *Ran*.

Introdução

Rei Lear é a terceira das quatro grandes tragédias de Shakespeare, tendo sido escrita, provavelmente, no início do século XVII, mais especificamente nos anos de 1605 e 1606. A sociedade inglesa do século XVI e início do século XVII ainda era muito influenciada por valores que predominavam na época medieval, muito embora o Renascimento já tivesse ganhado força. Dentre tais valores medievais, estava a ideia do teocentrismo, onde Deus seria o centro de todo o universo, enquanto o homem e a sociedade deveriam seguir um destino pré-determinado, que definia desde a hierarquia social até a harmonia dos reinos e das relações sociais. Barbara Heliodora, ao comentar a obra *Como quizerem*, declara que: “Uma das marcas básicas do teatro renascentista foi a transição do religioso para o secular, das glórias da vida futura para os gozos da vida presente” (HELIODORA, 2016, p. 17). Por esse prisma, Gerd Borheim (1997) menciona que apesar do teatro shakespeariano assentar suas raízes no teatro medieval, Shakespeare e seus contemporâneos “(...) atrevem-se a perpetuar uma ruptura que levou nada menos do que à reinvenção do teatro, (...) um teatro que ostenta, mesmo em seus altos e baixos uma vitalidade sem igual” (BORNHEIM, 1997, p. XII).

Em *Rei Lear*, como era comum nas obras de Shakespeare, muitos dos valores medievais foram subvertidos, pois nas peças shakespearianas o homem passa a ser representado como o centro das relações e dos acontecimentos sociais, além de ser o responsável pelo seu próprio destino. Nesse contexto, Heliodora menciona que:

Os elisabetanos viam a necessidade de uma perfeita interligação entre o indivíduo, o Estado e a natureza. O *Rei Lear* expressa o abalo que se dá nesses três níveis quando o mal atua sobre todo o conjunto: uma vez que se instaura um tal processo, ninguém fica isento de suas conseqüências, e ele arrasta culpados e inocentes, indistintamente, em sua trilha destruidora (HELIODORA, 1998, p. 6).

Em *Rei Lear*, o mal está interligado a um ato de transgressão da natureza. Na peça, Lear comete o erro, não tanto ao entregar o poder nas mãos de suas filhas mais velhas, mas, sobretudo, ao deserdar a sua filha Cordélia. Mais tarde, as filhas, Goneril e Reagan, também transgridem a natureza quando expulsam e abandonam o próprio pai. O erro de Lear abala a sociedade nos três níveis: ele desagrega a família, desestabiliza o Estado uma vez que provoca uma guerra civil enquanto a tempestade reflete o desequilíbrio da natureza.

Ao acreditar nas palavras bajuladoras de Regan e Goneril e preterir o amor justo de Cordélia, Lear dá início a uma desestruturação familiar que recai sobre a sua própria trajetória de rei e de homem. O dever da gratidão que ele esperava receber das filhas mais velhas não ocorreu como ele calculava. Entretanto, no final da peça, Cordélia tenta salvá-lo mas não consegue mais interferir nos desdobramentos da ação trágica. A degradação do Estado se verifica com a instabilidade do reino, já que a situação desencadeia o que podemos chamar de guerra civil: os maridos de Regan e Goneril, Duque de Cornwall, e Duque de Albany, respectivamente, planejam uma guerra, um contra o outro; além da desagregação interna do reino, acontece no final da peça a invasão das tropas francesas. Ademais, Lear deseja manter o título de rei e todos os seus privilégios, mas não quer exercer as responsabilidades que o cargo exige. Já a degradação da natureza é representada pela violenta tempestade na qual Lear fica exposto: a sua consciência é deflagrada apesar de sua loucura. Como Heliodora enfatiza: “O que Shakespeare faz, em seus cinco atos, é contar a terrível história de um rei de oitenta anos que tem de aprender a ser homem. (...) O processo do aprendizado é extremamente doloroso” (HELIODORA, 1998, p. 7-8).

Quando Ben Jonson, um dos homens mais eruditos da era elisabetana, escreveu sobre Shakespeare dizendo que “ele não foi de um século, mas de todos os tempos”²⁰ (BOYCE, 1991, p. 323), ele não poderia ter imaginado a implicação dupla de suas palavras: por um lado, esse verso enaltece o eterno apelo de Shakespeare, enquanto que, por outro lado, ele pode ser interpretado como a descrição de um processo literário de apropriação textual e cultural que já estava em curso naquele dado momento, no qual cada nova geração tenta redefinir Shakespeare em termos contemporâneos. Realmente, o que impressiona em Shakespeare são todas as leituras possíveis que seus textos permitem (MIRANDA, 2006, p. 76-77). Dentro do enfoque das adaptações, Linda Hutcheon menciona que “As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você” (HUTCHEON, 2013, p. 22).

Mesmo depois de tantos séculos, as obras de Shakespeare ainda continuam a ser muito apreciadas, e várias adaptações têm sido realizadas ao longo dos anos para as mais variadas mídias

²⁰ “*He was not of an age but for all time*”.

contemporâneas. Por esse motivo, as adaptações das peças shakespearianas ocupam um lugar de destaque no âmbito dos estudos intermediáticos:

Se considerarmos a frequência de encenações de peças shakespearianas no mundo inteiro, o grande número de filmes, pinturas, óperas, balés, composições musicais e produções literárias que estabelecem uma relação intertextual com sua obra, não restam dúvidas de que Shakespeare continua a dialogar com a atualidade. Pode-se dizer que o apelo duradouro da dramaturgia de sua obra ontem e hoje é derivado de diversos fatores: a matriz estética de sua obra que combina elementos da alta cultura e da cultura popular; a trans-historidade de seus escritos que se adaptam à produção cultural de diferentes períodos históricos e localizações geográficas; o estatuto mítico de seus textos que absorve a problemática de todos os tempos e os múltiplos pontos de vista utilizados por ele para relativizar questões controversas, permitindo, assim, uma multiplicidade de leituras a partir de óticas contemporâneas (CAMATI; MIRANDA, 2016, p. 11).

A partir desses pressupostos iniciais, este trabalho tem como objetivo analisar a transposição intermediática e intercultural do *Rei Lear* para o cinema na visão de Akira Kurosawa. A adaptação fílmica da tragédia shakespeariana recebeu o título de *Ran – os senhores da guerra*.

Ran – Os senhores da guerra

Ran – Os senhores da guerra (1985) não foi a única obra de Kurosawa baseada em peças de Shakespeare, pois em 1957 ele já tinha produzido o filme *O Trono manchado de sangue*, que é uma adaptação de *Macbeth*, denominada por Kurosawa de “meu Shakespeare preferido” (RICHIE, 1984, p. 116). Em 1960 o diretor realizou outra transposição fílmica intitulada *Homem mau dorme bem*, que é uma adaptação de *Hamlet*. Os filmes *Ran: os senhores da guerra* e *O trono manchado de sangue* são histórias que se passam no Japão feudal, época dos samurais, enquanto *Homem bom dorme bem* é uma atualização para o cenário contemporâneo das grandes corporações japonesas.

A peça *Rei Lear* de Shakespeare foi escrita para ser apresentada no palco elisabetano do *Globe Theatre*, que havia sido construído no ano de 1599. Esse teatro, construído durante o reinado da rainha Elisabete I, era a céu aberto e possuía várias características que o diferenciam dos palcos atuais. Era um teatro em que predominava o texto, ou seja, as palavras e o ator (a encenação propriamente dita). Era um palco muito ágil, com muitas entradas e saídas, praticamente sem cenário. No cinema, ao contrário, o que predomina é a imagem e, portanto, o cenário passa a ser um dos elementos mais importantes. As imagens são muito impactantes.

Para realizar a transposição intermediática, ou seja, adaptar a peça de Shakespeare, escrita inicialmente para ser apresentada no teatro elisabetano e transformá-la em um filme, Kurosawa teve que fazer diversas modificações. Ele precisou criar cenários, figurinos, trilhas sonoras e vários outros elementos necessários para uma produção cinematográfica. O próprio Akira Kurosawa fez a seguinte afirmação: “Desde o momento em que me tornei um diretor de cinema, penso não somente na música, mas nos efeitos sonoros que colocarei nos filmes” (KUROSAWA, apud MIRANDA; INOKUCHI, 2009, p. 173). Importante lembrar que, enquanto no teatro elisabetano existia a

predominância dos texto e da representação, no cinema o que predomina é a imagem, e isso faz com que o cenário seja muito importante. Além da transposição intermediária, Kurosawa também teve que realizar a transposição intercultural, pois inseriu a história de Shakespeare no Japão feudal, que é muito diferente da sociedade inglesa dos séculos XVI e XVII.

Em *Ran*, Kurosawa desloca o texto dramático shakespeariano, cujo locus espaço-temporal é a Bretanha pré-cristã do século VIII, para o Japão do século XVI. Assim como Shakespeare, Kurosawa se volta para o passado, para a história de seu país na construção de sua narrativa, como indivíduo inserido em um determinado contexto com o qual mantém contínuo e inevitável contato. Kurosawa, de forma similar ao que Shakespeare realizava com suas peças, reconstrói a história elisabetana, tendo em vista elementos característicos da cultura nipônica, o estilo de filme que intenta produzir (um *Jidaigeki*, isto é, um filme de época) e suas próprias idiossincrasias, na condição de diretor. Além disso, vale notar que nesse mesmo período (século XVI), William Shakespeare produzia suas peças para o teatro londrino. O fato reforça a ligação de *Ran* com o texto shakespeariano, ao mesmo tempo em que ilustra a multiplicidade de culturas, sociedades e indivíduos – no mesmo período, as sociedades inglesas e japonesa se encontravam em realidades bastante distintas (SANTOS, 2013, p. 6).

Em sua adaptação, Kurosawa trabalhou os cenários de forma impactante, assim como fez com os figurinos que chegam a ser fantasiosos de tantos efeitos visuais que foram inseridos. O jogo de luzes que reflete sobre as cores bem como o contraste dos exércitos com a natureza, tudo foi planejado para impressionar os espectadores, sobretudo o público ocidental, já que Kurosawa tinha interesse que sua obra fosse reconhecida no Ocidente. De fato, Kurosawa “foi o primeiro a divulgar o cinema japonês para o Ocidente, e chegou a servir de paradigma para o cinema norte-americano” (SOBRINHO, 2004, p. 8). *Ran* chegou a ganhar o Oscar de melhor figurino no ano de 1986 e até hoje é reconhecido e admirado pela qualidade de seus cenários e figurinos.

As cenas das batalhas e guerras também impressionam o público, já que Kurosawa trabalha com cores e sincronias que fazem a guerra parecer uma coreografia. As cenas de morte, de sangue, por mais terríveis que sejam, acabam sendo belas no filme, dada a forma como são representadas. É interessante lembrar que os filmes anteriores, *O trono manchado de sangue* e *Homem mau dorme bem*, foram produzidos em preto e branco, assim como a maioria dos filmes de Kurosawa, já que são antigos. Porém, acaba sendo curioso o fato de um diretor de cinema que trabalhou a maior parte de suas obras no preto e branco, ter se tornado uma referência no uso das cores.

Em *Ran: os senhores da guerra*, Kurosawa brinca com as cores, ele as explora de diversas formas, como na vestimenta dos filhos de Hidetora, por exemplo. Cada filho usa uma cor diferente, específica, que representa suas respectivas personalidades. Taro, o mais velho, usa o amarelo, que significa a ambição pelo poder e pela riqueza, que está compatível com o seu desejo de ocupar o lugar do pai. Jiro, o filho do meio, usa vermelho, que representa a guerra, o sangue e o ódio, já que ele matou, sem compaixão, o próprio irmão, além de atentar contra a vida de seu pai, fato que deu origem às guerras e perseguições durante o filme todo. Saburo, o filho mais jovem, que apresenta uma equivalência com a Cordélia, usa o azul, que representa a pureza, a honestidade e a sabedoria.

Os exércitos de cada um dos filhos também se destacam com as cores correspondentes a eles em seus estandartes. As cores dos respectivos exércitos, dentre outros aspectos, contribuem para o espectador se localizar nas cenas de guerra, além de ser possível identificar quem está retrocedendo e quem está vencendo.

Hidetora, por sua vez, usa o branco, que representa a união de todas as cores, o que simboliza a união do império. Quando ele resolve entregar o poder para os seus filhos, Kurosawa insere a simbologia das flechas que é conhecida como “a parábola das três flechas”. Hidetora dá uma flecha para cada filho e pede para que eles as quebrem, o que conseguem fazer facilmente. Depois, ele dá três flechas para cada um, e pede para que quebrem as três flechas juntas. Os filhos, a princípio, não conseguem quebrá-las. Hidetora menciona que eles não conseguem quebrá-las porque as três juntas são mais fortes, referindo-se ao fato de que se os três filhos ficarem unidos, o império será indestrutível. Mas Saburo consegue quebrar as flechas com o joelho e demonstra para o pai que o império também poderia ruir se fosse dividido entre eles. Essa simbologia das flechas não existe na obra de Shakespeare, tendo sido acrescentada por Kurosawa para representar a tragédia que se seguiria com a divisão do reino.

Torna-se importante mencionar que na peça de Shakespeare, Lear gostava de bajulação e queria ser rei sem ter qualquer responsabilidade. Conforme já mencionado anteriormente, em Shakespeare, “direitos e deveres são indissociáveis e, quando Lear afirma que quer se livrar de suas obrigações e “se arrastar sem cargas até a morte”, ele não tem idéia de até que ponto esse seu suposto desejo será realizado” (HELIODORA, 1998, p. 6). Entretanto, em Kurosawa, na cultura japonesa a situação era diferente. Conforme lembra Diandra Souza Santos:

Os anos que se encerram entre o final do século XV e meados do século XVI marcam um momento singular na história japonesa, definido pelos historiadores como Período Sengoku, ou Período dos Estados Guerreiros. Como assinala Curtis Andressen em *Small History of Japan: from Samurais to Sony* (2002), esse período se caracterizou por apresentar uma estrutura de organização política nos moldes feudais, em que o imperador constituía uma figura simbólica de poder, não o exercendo de fato. O controle era exercido pelo Xogum (ou Shogun, abreviação de *seitai-shogun*, palavra de origem japonesa que significa “Comandante do Exército”, figura a quem o imperador concedia o poder supremo de controlar o país em seu nome, delegando-lhe responsabilidades civis, militares, judiciárias e diplomáticas (SANTOS, 2013, p. 7).

Essa, portanto, é uma diferenciação significativa da obra de Shakespeare em relação à de Kurosawa, pois enquanto para a sociedade elisabetana era intolerável essa atitude de manter o título de rei sem exercer de fato o poder, no Japão feudal isso era comum, já que os comandantes militares, chamados Shoguns, é que administravam o reino no lugar do imperador, que apenas sustentava o título e os privilégios do cargo. No filme de Kurosawa, os Shoguns são os próprios filhos de Hidetora, já que os três são samurais e comandantes militares. O que contribuiu para a degradação do Estado em *Ran*, na verdade, foi a ambição de seus filhos, aliada às artimanhas de

Lady Kaede que, por desejo de vingança, os encorajou a colocar em práticas suas ambições, causando a ruína total do império. Esse desejo de vingança de Lady Kaedy está ligado ao passado de Hidetora.

Na obra de Shakespeare, em momento algum Lear é retratado como sendo uma pessoa má ou cruel, pois não é apresentado um histórico a seu respeito para se saber o que ele teria reinado no passado. Na obra de Kurosawa, por sua vez, Hidetora é representado como sendo uma pessoa extremamente cruel, que destruiu a família de suas noras, e as obrigou a se casarem com Taro e Jiro:

Os senhores feudais que foram vencidos nas disputas são sacrificados, juntamente com suas famílias, com exceção de uma única mulher de cada um dos dois clãs inimigos (uma das filhas de cada senhor feudal). Estas mulheres são poupadas para que a paz seja instituída através do casamento de cada uma delas com os dois primeiros filhos de Hidetora (MIRANDA; INOKUCHI, 2009, p. 157).

Hidetora tinha, no passado, arrancado os olhos de uma criança, o irmão de Sue, por pura maldade. No auge de sua ruína, ele reencontra o rapaz já crescido. Porém, em vez de se vingar, o irmão de Sue dá abrigo a Hidetora e toca a flauta para acalmá-lo de seu sofrimento. Com isso, Hidetora fica assustado, por não entender porque o rapaz o ajudava ao invés de se vingar. Entretanto, Kurosawa deixa claro que isso era por influência do Budismo. Por fazer parte da cultura japonesa, o Budismo foi introduzido e trabalhado em *Ran: os senhores da guerra*. Alguns conceitos dessa cultura foram explorados no filme, mais especificamente na personagem Sue, da qual falaremos mais adiante.

Em Shakespeare, a cena equivalente a esta é a da tempestade, onde Lear percebe a verdadeira natureza do homem e faz menção àquelas pessoas que são desprovidas de recursos materiais e precisam sobreviver às adversidades da vida. Ele rasga a própria roupa para se igualar a Edgar, ficando apenas em sua essência humana, sem as ilusões sociais com as quais sempre esteve acostumado. Por esse motivo, Barbara Heliodora menciona que *Rei Lear*, como já mencionamos anteriormente, representa a transformação de um rei em homem, pois ali, na cena da tempestade, ele reconhece verdadeira natureza quando diz:

Tu ficavas melhor numa tumba do que encarando com o corpo descoberto esses desatinos dos céus. Não será o homem mais do que isso? Tu não deves seda ao verme, couro à besta, lã ao carneiro, perfume ao gato. Há! Olha aqui um trio bem sofisticado; tu és a coisa em si; o homem, sem confortos, não é mais do que esse pobre animal nu e bifurcado, como tu. Fora, empréstimos! Venham; desabotoem-me aqui (SHAKESPEARE, 1998, p. 107).

Quando Hidetora está no deserto, abandonado, ele não faz praticamente nada além de fugir e gritar, tornando-se um fardo para Kyoami (o Bobo). Lear, por sua vez, quando está abandonado, debaixo da tempestade, faz grandes discursos e reflexões magistrais sobre a condição do homem e

sua verdadeira natureza. Conforme já mencionamos, é evidente que no teatro elisabetano o texto e a palavra eram essenciais, e isso justifica a riqueza nas falas dos personagens de *Rei Lear* em relação aos dos de Kurosawa, já que a produção cinematográfica dá preferência para a imagem. O fato dos bem elaborados solilóquios de Lear não terem sido reproduzidos por Kurosawa não representa nenhum demérito no filme, já que no ato de adaptar, não existe qualquer obrigação do autor do texto alvo ser fiel em relação à obra que o inspirou. É exatamente esse pressuposto que Robert Stam menciona quando se refere a uma suposta hierarquia entre o original e adaptação:

A desconstrução também desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original” (STAM, 2006, p. 22).

Torna-se evidente a diferença que existe entre Lear e Hidetora, tanto na personalidade quanto na “lição aprendida”. Em verdade, o que Kurosawa está representando é o caos absoluto, e tanto é assim que a palavra *Ran* pode ser traduzida livremente como *Caos* (SOBRINHO, 2004, p. 15). No auge de sua ruína, Hidetora reflete, com surpresa, sobre as razões que levaram o irmão de Sue a tratá-lo bem, o que sugere que ele possa ter percebido, naquele momento, o quanto havia sido injusto e cruel com aquelas pessoas, já que esboça uma reação de medo, apesar de não pronunciar palavra alguma nesse sentido.

Hidetora construiu seu império por meio por meio da violência, do assassinato, ateando fogo em aldeias, e cometendo atrocidades semelhantes. A jovem Kaede (Edmundo), cujo pai morreu pelas mãos de Hidetora, irá instigar a discórdia entre os membros da família. A loucura do Lear japonês é assustadora, pois, em suas alucinações provocadas pela ruína de sua família, e pelo seu próprio sentido de ruína, ele reconhece todo o mal que havia cometido. No filme, o bobo possui um humor cheio de verdades trágicas, e, ao contrário da peça, acompanha o seu senhor até a morte (SOBRINHO, 2004, p. 15).

A última cena do filme é muito significativa, pois mostra o irmão de Sue, Tsurumaru, na beira de um penhasco, sozinho. Como era cego, e esperava por sua irmã Sue, sem saber que ela tinha sido morta a mando de Lady Kaede. Na mão do rapaz vemos apenas a foto do Buda Amida, que sua irmã lhe deu como amuleto para proteção. Nessa cena Kurosawa mostra Tsurumaru “à beira de um abismo, segurando uma *sansara* budista, tendo ao fundo um pôr-do-sol vermelho e a imagem de Buda caindo no abismo, num ato que simboliza o caos absoluto” (SOBRINHO, 2004, p. 15).

Na peça de Shakespeare, Lear tem apenas mulheres como filhas, mas isso foi modificado por Kurosawa, já que no Japão feudal onde se passa a narrativa, não era possível que uma mulher se tornasse herdeira do clã. Dessa forma, para que a trama pudesse estar compatível com a realidade japonesa da época dos samurais, Kurosawa substitui as mulheres por homens. Isso,

evidentemente, faz parte do trabalho de adaptação intercultural, para que a obra pudesse fazer sentido na cultura para a qual estava sendo produzida. É nesse sentido que Santos explica:

Fica também nítido, na produção de Kurosawa, que a estrutura político-social desse período é centrada no patriarcado, característica fundamental para a compreensão de um dos deslocamentos realizados por Kurosawa: a transformação das três filhas de Lear nos três filhos de Hidetora. Se por um lado, na peça, as três mulheres estão no centro político da trama, agindo diretamente e desafiando o poder masculino representado pelo pai e pelos maridos, na releitura fílmica, Lady Kaede e Lady Sue, esposas de Taro e Jiro, respectivamente, estão restritas à esfera doméstica, sem nenhuma forma de intervenção sócio-política direta. Tal releitura das personagens femininas decorre das diferentes noções de liderança vivenciadas por Shakespeare e por Kurosawa (SANTOS, 2013, p. 8).

Sue, a esposa de Jiro, é adepta do Budismo e, por esse motivo, não guarda nenhum rancor de Hidetora, muito embora ele tenha matado os pais dela, destruído o castelo onde moravam e cegado seu irmão mais novo. Hidetora não entende como ela consegue respeitá-lo depois de tudo o que ele havia feito e a questiona do motivo de ela não sentir ódio. Sue, por sua vez, justifica sua atitude com base em preceitos budistas:

Dentre todas as adaptações, *Rané* aquela em que o diretor operou maiores desvios, pois, apesar de reconhecermos o *Rei Lear* de Shakespeare, a transformação é muito grande, e são inseridos muitos elementos novos que complicam a trama. Embora o filme retrate o caos, o tempo de se viver sob a queda dos antigos paradigmas, Kurosawa demonstra sua fé, ao mencionar a filosofia budista, representada por dois personagens: Tsurumaru e Sue, que aceitam todas as adversidades da vida como uma ordem divina, dedicando momentos às orações, ou melhor, aos *mantras* e ao estudo do *sansara*, perdendo os seus opressores e as atitudes maléficas dos Homens (SOBRINHO, 2004, p. 17).

A personalidade de Lady Kaede, por sua vez, é diferente da de Sue, pois ela possui rancor de Hidetora e manifesta o seu desejo de vingança. Kaede é ardilosa, sutil e consegue manipular tanto Taro quanto Jiro, conduzindo-os para a tragédia. Ela mesma admite, no final, que planejou tudo por vingança. Ela é uma figura que remete ao teatro Nô. A forma como ela anda, sua maquiagem parecida com uma máscara, suas expressões, gestos. Todos os detalhes remetem ao teatro Nô que, para os ocidentais, pode parecer um tanto estranho. Hidetora também apresenta elementos característicos do teatro Nô em sua aparência, como afirma Sobrinho:

Akira Kurosawa usou da fusão de motivos de *Nô* tradicionais, suprimindo-os com formas modernas, e produzindo um enredo dramático. As partes iniciais do filme exemplificam essa tendência ao *Kabuki* e ao *Nô*, como nas cenas de ação. As tímidas e atemorizantes expressões faciais levantam a gama emocional dos personagens. As transformações faciais de Hidetora são análogas às máscaras do teatro japonês, alteradas por diversas vezes no decorrer do enredo, de acordo com os acontecimentos. O estado emocional dos personagens é percebido, não por sorrisos ou por palavras, mas pela tonalidade de seus rostos, que passam, de um tom corado, a um branco quase fantasmagórico, nos momentos trágicos (SOBRINHO, 2004, p. 17).

O teatro Nô é uma representação artística japonesa tradicional, e apresenta diversas simbologias que, muitas vezes, só podem ser compreendidas por aqueles que já possuem alguma afinidade com essa forma teatral. Uma das características do teatro Nô é o uso de máscaras. Durante a encenação, o espectador não vê as expressões faciais do ator, mas apenas a máscara que ele usa. Dessa forma, a interpretação sobre o humor e sobre aquilo que está acontecendo na peça depende da interpretação de todo o conjunto.

Em *Ran*, embora Lady Kaede não esteja usando máscaras, suas expressões faciais bem como a maquiagem que usa deixa claro que Kurosawa tinha em mente as encenações do teatro Nô. O rosto de Lady Kaede é estático, ou seja, não tem expressões. As roupas que usa também são compatíveis com as vestimentas utilizadas no teatro Nô. Dessa forma, a obra de Kurosawa se torna uma mídia híbrida pois, embora seja cinematográfica, também apresenta elementos e representações teatrais. Kurosawa consegue, ao criar o filme com base na obra de Shakespeare, ganhar amplo reconhecimento no mundo ocidental, sem deixar de lado as tradições japonesas.

Considerações finais

As obras de Shakespeare são revolucionárias para a época em que foram escritas. O bardo foi um dos principais dramaturgos ingleses do período elisabetano-jaimesco. Aquela sociedade representava uma transição entre a Idade Média e o Renascimento sendo que este estava em seu auge nos séculos XVI e XVII. Uma das características das peças shakespearianas é a subversão dos valores que predominavam naquele período. Ele, por exemplo, dá voz às mulheres que, precariamente, conseguem subsistir à manipulação do jogo do poder. Bornheim (1997, p. X) menciona que “o que impressiona na figura de Shakespeare está precisamente em uma certa radicalidade em saber dizer as coisas novas, em expressar a aurora dos tempos modernos”. Os protagonistas das peças shakespearianas são seres humanos, sujeitos às mesmas paixões e ambições que qualquer outra pessoa da sociedade.

Kurosawa, ao realizar a adaptação da obra shakespeariana, como é comum a essa forma de transposição intermediária, teve que lidar com a transformação das palavras em imagem. Já em relação à adaptação intercultural, consegue com sucesso transferir a peça para o Japão feudal, fazendo a inserção de samurais e vários outros elementos da cultura oriental, tornando-se um grande sucesso tanto no Japão quanto no Ocidente. Dentro do filme, foram acrescentados elementos do teatro Nô e outros simbolismos próprios do Japão, com intuito de valorizar a representação e o significado de cada cena, além de transformar a obra em uma produção multimidiática, já que contém elementos teatrais em suas encenações.

Como a obra de Shakespeare trabalha com sentimentos e qualidades humanas, torna-se dotada de universalidade, da qual Harold Bloom já havia falado:

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

O que a Bíblia e Shakespeare apresentam em comum, na verdade, é bem menos do que a maioria das pessoas imagina, a meu ver, o elemento comum é um certo universalismo, global e multicultural. A noção de universalismo não está muito em voga, exceto em instituições religiosas e junto àqueles que por elas são influenciados. Porém, não vejo como seria possível conceber Shakespeare sem encontrar um meio de explicar sua presença ubíqua, nos contextos mais improváveis: ao mesmo tempo, aqui, lá, em todo lugar (BLOOM, 2000, p. 27).

Por trabalhar com o ser humano e suas complexidades, a obra de Shakespeare é universal, atual e capaz de representar a realidade das mais diversas culturas existentes no mundo. Em *Ran*, Kurosawa está representando o caos total, dando ênfase aos sentimentos de vingança, que são naturais do ser humano, e aos ensinamentos do perdão, próprios da cultura budista, que faz parte da tradição e da sociedade japonesa.

Referências

BLOOM, H. **Shakespeare: a invenção do humano**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BORNHEIM, G. Prefácio. In: HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE/Cultura Inglesa, 1997.

CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. de. Apresentação. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. de. **Shakespeare sob múltiplos olhares**. 2. ed., Curitiba: Ed. da UFPR, 2016. pp. 11-15.

HELIODORA, B. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. **Rei Lear**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

_____. A Inglaterra e o teatro elisabetano. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. de. **Shakespeare sob múltiplos olhares**. 2. ed., Curitiba: Ed. da UFPR, 2016. pp. 17-22.

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

MIRANDA, C. A. de. Por que reescrever Shakespeare? In: MALUF, S. D.; AQUINO, R. B de (Org.). **Dramaturgia em cena**. Maceió: EDUFAL, 2006.

MIRANDA, C. A.; INOKUCHI, S. T. Um olhar oriental sobre Shakespeare: trono manchado de sangue de Akira Kurosawa. **Revista Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 7, pp. 151-180, 2009.

MORAES, Fabricio de Lima. *Ran* de Akira Kurosawa: um olhar oriental sobre a tragédia de *Rei Lear* de Shakespeare, pág. 100-110, Curitiba, 2022.

Ran – Os senhores da guerra. Direção: Akira Kurosawa, Produção: Serge Silberman e Masato Hara. Paris (FR): StudioCanal, 1985, 1 DVD.

RICHIE, D. **Os filmes de Akira Kurosawa.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTOS, D. Referências de fonte eletrônica. Shakespeare e Kurosawa, nobres e samurais: aspectos culturais em uma releitura japonesa de *Rei Lear*. **Revista Inventário**, Salvador, 2013. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/13/shakespeare-kurosawa-nobres-samurais-rei-lear-diandra-santos.pdf>. Acesso em: 26 out. 2022.

SHAKESPEARE, W. **Rei Lear.** Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

SOBRINHO, A. O cinema de Kurosawa: a arte total. **Revista Estudos Japoneses**, São Paulo, n. 14, pp. 7-20, 2004.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, pp. 19-53, 2006.

LITERATURA DISTÓPICA E ADAPTAÇÕES FÍLMICAS NOS SÉCULOS XX E XXI

Autor: Marcos de Souza Moraes (UNIANDRADE)²¹

Orientadora: Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE/FAE)

Resumo: Este trabalho objetiva apresentar as produções literárias distópicas, suas principais obras e características, assim como discorrer sobre as obras pós-apocalípticas e sua relevância no universo literário. Focalizando especificamente os contextos literário e cinematográfico, serão analisados o livro *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, e as adaptações fílmicas homônimas, dirigidas por François Truffaut (1966) e Ramin Barhani (2018). O trabalho está vinculado à linha de pesquisa Literatura e Intermedialidade e ao projeto intitulado “Do livro impresso às hipermídias: literatura e outras artes”. Quanto aos procedimentos metodológicos, foram utilizados a pesquisa científica aplicada, de teor qualitativo, descritivo e bibliográfico. Dessa forma, as análises foram baseadas nas discussões teóricas de Julio Bentivoglio, Ariel Gómez Ponce, Gérard Genette, Linda Hutcheon, entre outros.

Palavras-chave: distopias; pós-apocalíptico; utopia; ficção científica; adaptação fílmica.

Introdução

Atualmente, devido às turbulências políticas e sociais que afligem a contemporaneidade, os livros sobre distopia têm adquirido destaque. As obras distópicas fornecem componentes que permitem a reflexão crítica sobre a realidade: elas tratam de sociedades imaginárias nas quais as condições existenciais são mais degeneradas do que a existente. A sociedade distópica é definida, “pela inexistência de direitos e garantias fundamentais, sendo altamente autoritárias, quando não totalitárias. A principal vítima sacrificada no altar dos ainda fictícios Estados distópicos é, sem dúvida alguma, a liberdade” (MATOS, 2013, p. 353). A literatura distópica tem por característica ser uma antítese da utopia. Ela é crítica sobre a realidade vigente, busca projetar uma sociedade com os valores morais e existenciais degenerados, governos repressivos e totalitários, revelando um futuro pessimista para a humanidade.

A distopia revela o medo da opressão totalizante. A distopia apresenta alguns traços que lhe são característicos: costumam explorar moralmente os dilemas presentes que refletem negativamente no futuro, oferecem crítica social e apresentam as simpatias políticas do autor, exploram a estupidez coletiva, o poder é mantido por uma elite pela somatização e consequente alívio de certas carências e privações do indivíduo, possuem discurso pessimista, raramente “flertando” com a esperança. A distopia no campo do imaginário exerce um poder de crítica e persuasão com o poder de chocar e abalar lógicas, certezas, verdades absolutas. Por isso, faz-se importante observar e analisar as manifestações literárias, cinematográficas e artísticas como reprodutoras de uma espécie de imaginário do medo, mas jamais de resignação (ARAÚJO, 2011, p. 6, ênfase do original).

As obras literárias distópicas mais relevantes são *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, que compõe, juntamente com *1984*, de George Orwell, *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, e *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess, os principais livros desse gênero literário. Algumas

²¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE.

distopias abordam o estado de exceção, muito utilizado por regimes totalitários, com o objetivo de suspender as leis que estão em vigor, para garantir a soberania do regime de governo.

Literatura distópica, de ficção científica e pós-apocalíptica

A literatura distópica teve origem na segunda metade do século XX e ganhou elevada relevância neste início do século XXI. A narrativa distópica busca demonstrar um futuro com elementos tecnológicos e sistemas de controle, mostrando que, no início do século XX, o gênero distópico afetaria a sociedade com a comercialização de livros, filmes, jogos e séries.

A distopia já vem sendo imaginada há algum tempo na literatura, em obras como Frankstein (1831), de Mary Shelley, O Presidente Negro (1926), de Monteiro Lobato; 1984 (1949), de George Orwell; Fahrenheit 451 (1953), de Ray Bradbury; O Processo (1925, de Franz Kafka; a HQ V de Vingança (1982), de Alan Moore, e Ensaio sobre a cegueira (1995), de José Saramago. Além disso, a distopia é muito divulgada atualmente por meio do cinema (BENTIVOGLIO, 2017).

A **distopia** constitui o presente que dialoga e recria o passado em seus próprios termos; elas são importantes para entender a relação tanto com o tempo quanto com a história. Para Bentivoglio (2019), a **distopia** é um deslugar, um lugar em transição, que surgiu primeiro no cenário literário, o que já significava a queda do otimismo sobre o futuro, refletindo o aumento desse novo paradigma.

As obras distópicas geralmente destacam as consequências desastrosas dos avanços tecnológicos na sociedade. Um exemplo disso se dá nos avanços da biotecnologia, a internet e os meios de comunicação. O mesmo ocorre quando olhamos para os avanços das ciências sociais, como dispositivos econômicos, métodos educacionais e modelos de casamento e relacionamento interpessoal.

As produções literárias distópicas tiveram destaque em meados do século XX, porém, o primeiro livro desse gênero foi publicado em 1924, pelo escritor russo Ievguêni Zamiátin, e foi chamado *Nós* – o qual influenciou obras distópicas icônicas como *1984* e *Admirável mundo novo*. Entre as obras do autor, a que obteve mais destaque foi *Nós*, que trata de um futuro distante, no qual a população mundial foi reduzida e a sociedade é controlada por um Estado único. O indivíduo é oprimido diante do enaltecimento do coletivo: as pessoas não possuem nomes e são identificadas por meio de códigos. Além disso, qualquer insubordinação é punida com a morte. Os líderes desse Estado subsidiam a construção de uma nave com o objetivo de levar esse estilo de vida a outras galáxias. Um dos responsáveis por sua construção, que é o narrador do livro, escreve um diário com o intuito de esclarecer os futuros leitores sobre esse mundo de felicidade. Isso muda quando ele conhece uma mulher misteriosa e passa a experimentar sentimentos ocultos como sonho, amor e fantasia.

A obra literária escrita por George Orwell, pseudônimo de Eric Arthur Blair, chamada *1984*, é uma das mais importantes da literatura mundial e um dos expoentes do gênero distópico. O

livro *1984* discorre sobre um governo totalitário, no qual o Grande Irmão vigia as ações da população por meio de câmeras que não podem ser desligadas. A história é contada sob o ponto de vista do personagem Winston Smith, que habita essa sociedade opressora, onde a manipulação de informações está institucionalizada. A mentira, em *1984*, é recontada pelas mãos de Winston, que é funcionário do governo e responsável por alterar as notícias, para fazer valer as verdades oficiais. O mundo é dividido em três regiões (Oceania, Eurásia e Lestásia) e estes territórios estão sempre em guerra uns contra os outros. Essa sociedade é pautada no lema: “Guerra é Paz, Liberdade é Escravidão e Ignorância é força” (ORWELL, 2020, p. 14). No decorrer da história, Winston arrisca sua vida ao se envolver com uma organização secreta antigoverno, e também de forma amorosa com uma integrante do departamento de ficção, Julia. Os dois resolvem atuar contra o governo.

A segunda obra distópica de grande relevância na segunda metade do século XX é *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. Publicada em 1932, retrata uma sociedade formada por castas construídas por meio da engenharia genética. As pessoas são classificadas mediante uma seleção em laboratório. Os mais limitados intelectualmente são encaminhados para trabalhos braçais e, os mais inteligentes, destinados a cargos de liderança. Essa sociedade está regida sob o lema “Comunidade, Identidade e Estabilidade” (HUXLEY, 2014). A história gira em torno de John, um indivíduo caracterizado como selvagem que vive isolado da sociedade e habita uma reserva com a mãe, e a sua relação com a casta superior, a elite dessa sociedade, na qual os cristãos são encarados como seres inferiores.

Existem outras produções artísticas distópicas de destaque no século XX, como: o livro *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, e a adaptação fílmica de François Truffaut; o livro *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess, e o filme de Stanley Kubric; a produção literária *Blade runner*, de Philip J. Dick, e a obra fílmica de Ridley Scott. Essas obras foram fundamentais para a popularização do gênero na sociedade.

As produções distópicas no início do século XXI foram abundantes. No final dos anos 2000 e início de 2010, ocorreu um aumento nas sagas distópicas, principalmente infantojuvenis, considerando-se obras literárias, adaptações fílmicas e séries. Devido ao contato permanente com aparatos tecnológicos e a certo pessimismo com o futuro da geração atual, esse tipo de obra é bem aceita pelo público. Essas distopias tecnológicas têm por princípio:

Jogos vorazes alcançou um nível de popularidade muito grande entre os jovens. O livro chegou a ficar cinco anos na lista dos mais vendidos do *The New York Times* (THE NEW YORK TIMES, 2022). A obra literária da autora Suzanne Collins é uma trilogia que trata de um futuro sombrio e narra uma luta mortal contracenada por crianças e transmitida em tempo real para os habitantes de um país decadente, lugar que, no passado, correspondia ao território da América do Norte. O livro foi traduzido em mais de 30 idiomas e foi sucesso ao redor do mundo. Foi lançada uma versão fílmica em 2012, que também alcançou sucesso de bilheteria.

Outra obra de bastante popularidade foi o livro *Divergente*, da autora Veronica Roth. O livro apresenta uma Chicago futurista em que a sociedade está dividida em cinco grupos dedicados ao cultivo de uma virtude, como: a amizade, a abnegação, a audácia, a franqueza e a erudição. Por meio de uma cerimônia de iniciação, os jovens, aos dezesseis anos, passam por um teste em que devem escolher a qual grupo devem se unir para o restante de suas vidas. Essa obra também foi adaptada para os cinemas em 2014, com grande sucesso entre a população infantojuvenil.

A força do gênero distópico no século XXI pode ser vista em histórias do passado que retornaram em adaptações e ficaram populares. Foi o caso do livro *O conto da aia*, escrito por Margaret Atwood, em 1985, que se tornou uma série em 2012, obtendo grande repercussão.

Outras produções ainda estão despertando a curiosidade das pessoas neste século XXI, como a série *Black mirror*, lançada em 2011, a obra literária *A Seleção*, da autora Kiera Cass, publicada em 2012, e o livro *Duna*, de Frank Herbert, publicado em 1965 e com uma adaptação para os cinemas de muito sucesso em 2021, são exemplos de obras que perpetuam a popularidade do gênero distópico atualmente.

As obras dos gêneros ficção científica e pós-apocalíptica possuem elementos que compartilham características. Tais gêneros são bastante explorados neste século XXI, pela indústria do cinema e literária. O livro que iniciou o gênero ficção científica foi *Frankenstein*, escrito por Mary Shelley e publicado em 1818.

Frankenstein inaugurou um novo gênero literário, a ficção científica e serviu de modelo para novos romances similares, como Dr. Jekyll e Mr. Hyde, por exemplo. Ele possui muitas referências históricas e filosóficas, visto citar autores e filósofos, como Paracelso ou Darwin, revelando não exatamente como a vaidade leva os indivíduos à perdição, mas como a soberba do conhecimento científico na modernidade é perigosa (BENTIVOGLIO, 2019, p. 33).

Outras publicações de ficção científica consagraram tanto os livros como as adaptações decorrentes deles. Obras como *As crônicas marcianas*, de Ray Bradbury; *Eu Robô*, de Isaac Asimov; *Uma odisseia no espaço*, de Arthur Clarke; *Vinte mil léguas submarinas*, de Júlio Verne; *O planeta dos macacos*, de Pierre Boulle, são clássicos desse gênero.

As ficções pós-apocalípticas caracterizam-se por antecipar acontecimentos do fim do mundo sob perspectivas variadas. As obras trazem situações com desastres naturais como terremotos, maremotos, pestes; ocupação do planeta Terra por outras formas de vida, como alienígenas e dinossauros; existências de seres monstruosos, como zumbis e vampiros; ou eventos de caos humanitário, como guerras nucleares e uso de armas biológicas. São utilizados elementos distópicos para mostrar como a sociedade pode encarar as consequências e a sobrevivência diante desses eventos extremos.

Essas ficções [pós-apocalípticas] manifestam uma revisão de nossa história: dos erros que a sociedade cometeu, dos acontecimentos que estariam certificando o fim da nossa existência, e do trágico que nós mesmos temos forjado. Nesse sentido, o pós-apocalíptico parece, melhor, funcionar como advertência que nos previne dos males que podem acontecer a um mundo sobrecarregado, hoje, pelas crises que o capitalismo instaura, pelas cruéis formas da violência e da guerra, e por um meio ambiente que dá, cada vez mais, sinais de esgotamento (ROAS, 2021, p. 90).

A literatura pós-apocalíptica tem forte relação com a distopia e a ficção científica. Obras como a *Guerra dos mundos*, de H. G. Wells; *Estação onze*, de Emily St. John Mandel; *A praga escarlate*, de Jack London; *O último homem*, de Mary Shelley; e outras trazem esses elementos de relação entre os gêneros.

Fahrenheit 451

O livro *Fahrenheit 451*, escrito em 1953 por Ray Bradbury, foi a primeira distopia americana que ganhou relevância na literatura mundial. A obra reforça os temas abordados nas produções distópicas anteriores de Orwell, Huxley e Zamiátin, uma sociedade em que impera a censura e a repressão à liberdade de fluxo das informações e da proliferação de ideias contrárias às impostas pelo regime vigente.

O livro nasce de uma insatisfação do autor com a ascensão de regimes totalitários, principalmente a União Soviética, Alemanha e Itália. Bradbury é muito crítico ao surgimento de um novo meio de entretenimento, a televisão, esse dispositivo passou a tomar o lugar da literatura na preferência de opções de lazer no cotidiano das pessoas. Em *Fahrenheit 451*, temas como a alienação, uniformização de pensamento através dos meios de comunicação e a opressão de governos autocratas são explorados em profusão. A obra literária trata de uma sociedade no futuro, em que os livros são proibidos e os bombeiros, ao invés de apagarem incêndios, ateiem fogo às obras literárias. A história é contada a partir do ponto de vista do personagem chamado Guy Montag, um bombeiro que segue uma vida previsível. Sua rotina foi alterada quando ele conhece uma adolescente chamada Clarisse McClellan. Ela não se enquadra nos padrões estabelecidos nessa sociedade, pois tem hábitos e comportamentos que diferem de seus conterrâneos: aprecia o contato pessoal e a observação atenta das coisas que a cercam.

Em seu trabalho no corpo de bombeiros, Montag é chefiado por Beatty, um personagem disciplinador. Em uma das ações no corpo de bombeiros, Beatty convoca Montag e sua equipe para a casa de uma senhora com uma suspeita grave. Ela sofrera uma denúncia por parte da vizinha: era suspeita de possuir livros clandestinamente. Os bombeiros chegaram de forma repressiva e foram recebidos com uma citação literária: “Aja como homem, mestre Ridley; havemos hoje de acender uma vela tão grande na Inglaterra, com a graça de Deus, que tenho fé que jamais se apagará” (BRADBURY, 2020, p. 57). Essa citação remete à fala de Hugh Latimer para Nicolas Riddley, quando foi queimado por heresia, em 1555. O suicídio da senhora gerou em Montag diversos

questionamentos sobre o motivo de ela sacrificar sua vida e não se deixar subjugar pela proibição. A literatura eleva o senso crítico do indivíduo, a pessoa passa a questionar todos os âmbitos de sua vida. Através das experiências transmitidas pelos autores de livros, pode permitir ao leitor absorver e aprender sobre outros costumes, culturas e possibilita contato com denúncias que podem ser feitas através das obras literárias. Os governos autoritários censuram o acesso a essas informações por receio do indivíduo se rebelar contra o sistema em que vive.

O suicídio da senhora que era perseguida pelos bombeiros por possuir uma biblioteca em sua residência e o desaparecimento de Clarisse faz com que Montag passe a questionar o sistema opressivo em que vive e ele passa a se rebelar contra isso escondendo os livros das operações do corpo de bombeiros em sua residência e articulando planos para destruir Beatty e seus colegas de trabalho.

Com o enfrentamento de Montag ao regime opressor e sua exclusão através de uma morte simulada pelos bombeiros com o intuito de dar uma satisfação à população, ele se torna um indivíduo excluído e encontra uma sociedade de renegados, são professores de artes e literatura de importantes universidades do passado, eles perderam seus empregos e se colocaram contra o controle informacional. Fundaram uma sociedade de homens-livro. Segundo Kopp (2011, p. 230): “Os homens-livro que vagam distantes das cidades são marginais e deixaram o convívio urbano. São reconhecidos como anormais, mas não incorrem em nenhum delito se não possuírem livros”. Essa sociedade é nômade e eles se caracterizam pela memorização de livros com o objetivo de num futuro, com a queda do regime vigente, eles possam publicar esses livros gravados em suas mentes.

Questões intermediáticas de *Fahrenheit 451*

A obra *Fahrenheit 451* obteve bastante destaque no meio literário despertando interesse de vários artistas com o intuito de utilizar o livro para adaptações em outras formas de arte. A adaptação mais icônica foi o filme produzido pelo diretor François Truffaut, tendo sua estreia em 1966. Mais de quatro décadas depois, em 2018, foi lançada uma nova adaptação fílmica da obra *Fahrenheit 451*, realizada pelo cineasta Ramin Bahrani. Essa nova versão tem o propósito de atualizar a obra para atrair o público do século XXI, explorando o caráter tecnológico nas cenas.

Para entender as relações intermediáticas, a princípio é necessário apresentar considerações sobre mídia. Para McLuhan (1974) as mídias são sistemas sígnicos, veículos de mediação, representação e comunicação. Elas consistem em toda estrutura de difusão de informações, notícias, mensagens e entretenimento que estabelecem um canal intermediário de comunicação não pessoal, de comunicação de massa, utilizando-se de vários meios, entre eles jornais, revistas, rádio, televisão, cinema, mala direta, *outdoors*, informativos, telefone, internet etc. De acordo com Bruhn (2020, p. 17), uma mídia pode ser uma pintura de Picasso, um aparelho de televisão ou o gênero ópera. As mídias incluem não somente os meios de comunicação de massa, mas também a

literatura e as outras artes, visto que veiculam informação e reúnem todo um aparato social e cultural em sua volta. Para Bruhn (2020), as dimensões dessas mídias podem ser divididas em mídias básicas, qualificadas e técnicas.

A dimensão mídias básicas pode ser exemplificada por palavras escritas, imagens em movimento ou padrões de som rítmicos, e essas dimensões particulares de mídias básicas podem, sob certas condições, fazer parte das mídias qualificadas como a literatura narrativa escrita, um artigo de jornal, um documentário ou uma música sinfônica. Assim, as mídias qualificadas nas artes são mais ou menos sinônimos de formas de arte. Cinema, literatura narrativa e escultura são exemplos de mídias qualificadas, mas nem todas as mídias qualificadas são estéticas. A terceira dimensão de mídia, a das mídias técnicas, é a superfície de projeção material-tecnológica, o que torna as mídias qualificadas perceptíveis em primeiro lugar; por exemplo, uma tela de TV, um pedaço de papel ou uma interface de telefone celular. Em suma, mídias técnicas exibem mídias básicas ou qualificadas. (BRUHN, 2020, p. 17)

A análise que será realizada neste trabalho utilizará a mídia básica, que consiste na obra literária de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, e as obras filmicas homônimas de François Truffaut e Ramin Bahrani, que são definidas como mídias qualificadas, segundo Bruhn (2020).

O conceito de palimpsesto trazido por Gerard Genette consiste numa metáfora que usa o pergaminho onde a primeira escrita foi apagada para ser reutilizada. O que podemos ler por baixo é o hipotexto e o novo texto é o hipertexto. De acordo com Genette o palimpsesto representa:

Todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2006, p. 5).

Para Rajewsky, a intermedialidade trata do cruzamento de fronteiras midiáticas que podem sofrer uma transposição. Uma forma de transposição midiática é a adaptação, considerada um mecanismo de adequação que, segundo Hutcheon (2013, p. 22), “envolve uma interpretação/reinterpretação e uma criação/recriação do artista. É uma operação que implica reescritura, diálogo intercultural, intermedial e intertextual”. Elas são criações novas que trazem consigo suas próprias particularidades, é uma transposição criativa e interpretativa de obras. Essas adaptações são narradas de uma forma única, podendo ser simplificadas ou mais desenvolvidas, porém, não são inteiramente inventadas.

Uma obra literária pode gerar variadas formas de interpretação, podendo ser adaptada para cinema, videogame, ópera etc. É possível fazer novas leituras, que são “parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução” (STAM, 2006, p. 27). É possível perceber a liberdade na interpretação na adaptação filmica de François Truffaut e Ramin Bahrani. Eles basearam seus filmes no livro *Fahrenheit 451*, no entanto, cada diretor deu ênfase diferenciada à sua obra filmica.

Uma forma característica de intermedialidade é a chamada remediação. Rajewsky (2020, p. 54) cita os teóricos Jay Bolter e David Gusin para exemplificar a remediação como a representação de uma mídia em outra por meio da ótica da cultura, levando a uma constante transformação ou, como a lógica formal, pela qual novas mídias remodelam formas de mídias anteriores. Portanto, para Rajewsky (2020, p. 54), cada mídia responde a, reimplanta, compete com, e reforma outras mídias. A remediação estudada por Rajewsky pode ser observada na obra fílmica de Ramin Bahrani, pois, como veremos mais adiante, o diretor utilizou recursos tecnológicos atuais no século XXI para atrair a atenção da nova geração, cercada de tecnologias em seu cotidiano.

A adaptação é um mecanismo de adequação que segundo Hutcheon (2013, p. 22) “envolve uma interpretação/reinterpretação e uma criação/recriação do artista. É uma operação que implica reescritura, diálogo intercultural, intermedial e intertextual. São revisitações deliberadas, anunciadas e extensivas de obras do passado”. Consiste numa transposição criativa e interpretativa de obras. Para Hutcheon (2013, p. 60), a adaptação é um palimpsesto extensivo que simultaneamente é uma alteração para um conjunto diferente de convenções.

Os adaptadores recontam as histórias de forma particular. Eles utilizam técnicas similares aos contadores de histórias; selecionam partes das narrativas, podem simplificar, como também ampliá-las, fazem analogias, criticam etc. As histórias recontadas podem ser tomadas de outros lugares, sem que sejam inteiramente inventadas. As adaptações para o cinema podem sofrer algumas alterações da obra original com o intuito de manter a progressão da narrativa no filme. Os diretores podem ampliar passagens importantes do romance que são viáveis para a passagem do texto para imagem. Conforme Rajewsky (2020, p. 56), a adaptação cinematográfica é uma transposição intermediática de obras literárias ou “outras formas de adaptações intermediáticas: a qualidade do intermediático se relaciona aqui ao processo de transformação de um texto fonte ou de um substrato textual ancorado em uma mídia específica dentro de outra mídia”. O diretor da obra fílmica a ser adaptada sofre uma pressão devido à expectativa de como as modificações empregadas vão ser encaradas pelo público e crítica especializada.

A obra fílmica baseada em outra mídia, principalmente as adaptações de obras literárias para o cinema, recebem críticas negativas por ressignificar as histórias para se adequarem a um novo público. Para os críticos, a originalidade é um dos principais argumentos contra as adaptações. Críticas negativas às adaptações de obras literárias para o cinema sempre foram uma constante ao longo da história, pois recontar significa ajustar as histórias para que agradem ao novo público. Essa é uma das preocupações do diretor ou adaptador, além do fato de a obra precisar ser rentável do ponto de vista financeiro.

Adaptação fílmica de François Truffaut

A obra filmica *Fahrenheit 451*, lançada em 1966 e dirigida por François Truffaut, foi seu quinto filme produzido. O enredo do livro destoa das temáticas abordadas em suas películas anteriores, todavia, o fato de utilizar os livros como protagonistas da história o seduziu.

O protagonista, o bombeiro Montag, imaginado por Truffaut, é caracterizado por um anti-herói, um personagem controverso. Truffaut não concebia a ideia de tornar Montag como um herói tradicional em sua obra filmica. Essa inserção do diretor foi positiva por tornar o personagem imprevisível aos olhos dos espectadores, contudo, essa concepção do diretor desagradou o ator Oskar Werner, que interpretou Montag na obra filmica, e que exigia um desfecho heroico para o personagem.

Devido ao fato de Bradbury ser um crítico ferrenho à popularização da televisão na sociedade americana e o livro *Fahrenheit 451* ter isso como tema central, Truffaut decidiu incluir uma cena para prestar uma homenagem ao escritor. Os bombeiros invadem uma casa suspeita e descobrem livros, escondidos por um rebelde, dentro de uma televisão. É um detalhe sutil, mas que representa o descontentamento de Bradbury devido à incipiente popularidade da TV nos lares americanos, a partir da década de 1950.

Clarisse ganha bastante destaque nessa obra filmica. Uma cena incluída pelo diretor foi a amizade entre Clarisse e uma senhora que mantinha uma vasta biblioteca de forma clandestina em sua casa. O diretor teve a sensibilidade de dar a essa senhora um pouco mais de evidência do que na obra literária, dando mais valor à importância dessa personagem na obra. Clarisse e a senhora perseguem Montag com o intuito de observar seus passos e suspeitam que ele possa ser um possível aliado.

Além disso, Truffaut preserva a vida de Clarisse, que, na obra literária, é morta pelos bombeiros, e Montag a encontra na floresta onde os homens-livro estão escondidos. Os dois são encarregados de decorar obras literárias com a esperança de repassá-las assim que não estejam sob a égide do governo opressor. O diretor preservou Clarisse oportunamente, já que na obra literária Clarisse é eliminada de forma abrupta. O leitor fica com a sensação de que Montag e Clarisse irão se encontrar na floresta dos homens-livro. Portanto, Truffaut deve ter tido esse mesmo entendimento e incluiu a cena final desse encontro.

Apesar da exclusão de personagens tão marcantes como o Sabujo Mecânico, o cão que persegue os dissidentes do regime, e Faber, as alterações realizadas pelo diretor foram bem executadas, destacando o maior aproveitamento da personagem Clarisse no filme. Truffaut estava consciente da atemporalidade dessa obra filmica, razão pela qual ele desconsiderou utilizar muita tecnologia para agradar os espectadores do final da década de 60 do século passado: não queria que o filme ficasse datado, e obteve êxito nessa linha de pensamento. Com o passar das décadas, a obra de Truffaut tornou-se um clássico do cinema.

Adaptação filmica de Ramin Bahrani

Ramin Bahrani é um produtor, roteirista e diretor americano graduado em Artes pela Universidade de Columbia. Seu primeiro trabalho como diretor foi o filme *Man push cart*, de 2005, premiado no Festival de Cinema de Venice e exibido no Festival de Cinema de Sundance. Seu trabalho mais recente é um documentário chamado *2nd chance*, lançado em 2022.

A sua adaptação filmica de *Fahrenheit 451* traz uma atualização para atrair a nova geração do século XXI. Ela explora o caráter tecnológico como, por exemplo, na utilização de realidade virtual, no uso das mídias sociais e na proibição e perseguição pelos bombeiros dos detentores de obras literárias, incluindo os livros digitais.

O filme de Ramin Bahrani, baseado no livro *Fahrenheit 451*, teve sua estreia no ano de 2018. Essa nova adaptação da obra traz elementos tecnológicos e mais ação às cenas, quando comparada à adaptação filmica de François Truffaut, caracterizada por ser uma versão dramática.

A história tem como protagonista Guy Montag, um bombeiro que vive em um lugar indefinido nos Estados Unidos, que tem um objetivo peculiar: ao invés de apagar incêndios, ele atea fogo às obras literárias, que são proibidas nessa sociedade. Montag tem por característica exibir as missões que lidera nas redes sociais, sendo acompanhado pelos moradores da cidade na internet.

O chefe de Montag na corporação, capitão Beatty, assume o papel de antagonista, o que é uma característica comum entre a obra literária e essa adaptação filmica. Ele atua junto a Montag e sua equipe em perseguição aos **enguais**, nome dado aos leitores de obras proibidas. Os bombeiros atuam queimando os livros e destruindo os servidores onde os livros eletrônicos estão armazenados. Beatty, no filme, tem uma relação paternalista com Montag.

Nessa versão filmica, Clarisse apresenta outras características. É uma mulher amadurecida, com um leve toque de arrogância e está inserida no submundo dos excluídos nessa sociedade. É uma personagem complexa, em algumas situações é informante dos bombeiros e em outras adota a causa dos **enguais**. A posição do diretor em desconstruir a personagem Clarisse foi uma atitude ousada que descaracterizou a personagem, principalmente por torná-la uma agente dupla, informante dos bombeiros e atuante dos **enguais**.

Um dos fatores para Montag decidir aderir à causa dos **enguais** são as vagas lembranças que ele tem da sua infância. Esse elemento foi inserido pelo diretor e não está na obra literária. Foi uma mudança oportuna na obra filmica por ser mais ligada ao gênero ação, que traz o herói com traumas mal resolvidos do passado. Portanto, isso foi uma inovação positiva em *Fahrenheit 451*. Essa reminiscência aparece em alguns momentos do filme. No começo, Montag parece confuso, sua mente está muito doutrinação e ele não consegue interpretar. Quando resolve combater a censura aos livros, compreende que, na recordação, ele assistia à captura do seu pai por esconder livros em sua residência.

O momento de conscientização e da mudança de postura de Montag em relação às suas atitudes se dá na circunstância em que é realizada uma denúncia à casa de uma senhora que detinha uma grande coleção de livros escondidos, os bombeiros invadem a residência, retiram os livros escondidos e na hora de queimá-los a moradora decidiu atear fogo a si mesma junto às obras literárias.

Esta cena é revisitada com efeitos especiais para mostrar o dramatismo da cena, enfatizando a beleza das chamas, e colorindo a tela com tons quentes. As redes sociais e as telas gigantes transmitem, sem cessar, imagens do ato da suicida, chocando a população, que não compreende a grandeza do gesto desta mártir (MANCELO 2019, p. 9).

O diretor Ramim Bahrani usou um recurso de crítica política no filme. Na cena em que Montag está queimando servidores ele diz: “Hora de queimar pela América de novo” (FAHRENHEIT 451, 2018). Essa citação remete ao lema de campanha do ex-presidente dos EUA Donald Trump. É uma crítica pertinente do diretor à sociedade americana, com Donald Trump à frente, por ser marcada pelas políticas ostensivas, principalmente de anti-imigração em seu governo. Essa cena reforça o caráter opressor dessa sociedade futurista, caracterizada pela alta repressão e censura.

Outro fator interessante incluído por Bahrani é o acompanhamento da mídia jornalística nas operações dos bombeiros, em que são explicitamente apoiadores e divulgadores da atividade opressiva liderada por Beatty e Montag. A mídia auxilia o regime inclusive na divulgação de falsas notícias, como a divulgação da notícia sobre suicídio da senhora, na qual suas palavras são substituídas para não revelar o real motivo de seu sacrifício.

A abordagem relacionada à violência, a ênfase aos recursos tecnológicos empregados no controle da sociedade e a opressão empregada pelas forças de segurança contra os opositores foram bem aplicados. A obra serve de denúncia para uma sociedade como a que vivemos, pois, apesar de estarmos cercados pelas facilidades que a tecnologia nos apresenta, ela pode ser utilizada de maneira vil por organizações e governos.

Considerações finais

A pesquisa realizada foi embasada nos estudos das principais obras literárias de distopia com ênfase nas adaptações filmicas de *Fahrenheit 451* de François Truffaut (1966). Também foram destacadas as características fundamentais das obras de ficção científica e pós-apocalíptica.

Neste estudo, foi possível verificar a diferença de abordagem dos diretores em retratar a mesma obra. Enquanto François Truffaut decidiu ser mais conservador em utilizar tecnologia no filme com receio de deixar a obra filmica datada, Ramin Bahrani foi ousado, em inserir mídias digitais e tecnológicas no filme para atualizar o romance e despertar o interesse da nova geração inserida no contexto altamente tecnológico. As adaptações de Truffaut e Bahrani têm em comum a

abordagem em temas centrais da obra literária, como a censura, o autoritarismo e a manipulação da sociedade. As obras possuem grande relevância na atualidade, por provocar os leitores e espectadores, levando-os a refletir sobre suas próprias vidas em sociedade.

Referências

ARAÚJO, R. B. de. Referência de fonte eletrônica. A revolução tecnocientífica e a distopia no imaginário ocidental. **Revista Brasileira de Ciência, Tecnologia e Sociedade**, Florianópolis, v. 2, n. 1, pp. 2-11, 2011. Disponível em: <https://www.revistabrasileiradects.ufscar.br/index.php/cts/article/view/118>. Acesso em: 25 ago. 2022.

BENTIVOGLIO, J. **História & distopia**. 2. ed., Vitória: Milfontes, 2019.

_____; CUNHA, M. D. R. da; BRITO, T. V. de (Org.). **Distopia, literatura & história**. Vitória: Milfontes, 2017.

BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Globo, 2020.

BRITANNICA. Referência de fonte eletrônica. Ray Bradbury. In: Britannica: encyclopedia britannica. [London, UK: Encyclopædia Britannica, 2022]. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ray-Bradbury>. Acesso em: 7 jun. 2022.

BRUHN, J. O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (Org.). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020. pp. 11-41.

CLÜVER, C. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG**, [S. l.], pp. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 30 jun. 2022.

CROWTHER, B. Screen: 'Fahrenheit 451' Makes Burning Issue Dull: Truffaut's First Film in English Opens Plaza Picture Presents Dual Julie Christie. **The New York Times**, Nova York, 15 nov. 1966. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1966/11/15/archives/screen-fahrenheit-451-makes-burning-issue-dulltruffauts-first-film.html>. Acesso em: 14 set. 2022.

MORAES, Marcos de Souza. Literatura distópica e adaptações filmicas nos séculos XX e XXI, pág. 111-125, Curitiba, 2022.

ELLESTRÖM, L. Adaptação e intermedialidade. Tradução de Erika Viviane Costa Vieira. In: _____. **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade**. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2017. pp. 199-228.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Referência de fonte eletrônica. **François Truffaut**. London: Encyclopædia Britannica, 2021. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Francois-Truffaut>. Acesso em: 05 ago. 2022.

_____. Referência de fonte eletrônica. **Ray Bradbury**. London: Encyclopædia Britannica, 2021. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ray-Bradbury>. Acesso em: 19 ago. 2022.

_____. Referência de fonte eletrônica. **Yevgeny Zamyatin**. London: Encyclopædia Britannica, 2021. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ray-Bradbury>. Acesso em: 05 ago. 2022.

Fahrenheit 451. Direção: François Truffaut, Produção: Lewis Allen. Londres (Reino Unido): Anglo Enterprises, 1966.

Fahrenheit 451. Direção: Ramin Bahrani, Produção: David Coatsworth. Nova York (EUA): HBO, 2018.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HILÁRIO, L. C. Referência de fonte eletrônica. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. 2, 2013, pp. 201-215. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em: 24 ago. 2022.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2013.

HUXLEY, A. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Globo, 2014.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2015.

KOPP, R. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20: Zamyatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MORAES, Marcos de Souza. Literatura distópica e adaptações filmicas nos séculos XX e XXI, pág. 111-125, Curitiba, 2022.

MANCELOS, J. Referência de fonte eletrônica. A sinfonia das labaredas: Fahrenheit 451, de Ray Bradbury, no filme de Ramin Bahrani. **Polissema**, Caiçara, n. 19, 2019, pp. 55-73. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/8192/1/a-sinfonia-das-labaredas.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2022.

MATOS, A. S. de M. C. Referência de fonte eletrônica. Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1 e 2, 2018, pp. 40-59. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/12600>. Acesso em: 17 ago. 2022.

MATOS, A. S. M. C. Referência de fonte eletrônica. Direito, técnica e distopia: uma leitura crítica. **Revista Direito GV**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 345-366, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1808-24322013000100013>. Acesso em: 24 set. 2022.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PONCE, A. G. Referência de fonte eletrônica. Ficção pós-apocalíptica. In: REIS, C. et al. (Ed.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)**. Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/f/ficcao-pos-apocaliptica>. Acesso em: 20 ago. 2022.

RAY BRADBURY. Referência de fonte eletrônica. **Ray Bradbury**. In: Ray Bradbury life. [US: Ray Bradbury, 2022]. Disponível em: <https://raybradbury.com/life/>. Acesso em 01 ago. 2022

RAJEWSKY, I. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (Org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020. pp. 42-74.

_____. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Trad. Thais F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012. pp. 15-45.

MORAES, Marcos de Souza. Literatura distópica e adaptações filmicas nos séculos XX e XXI, pág. 111-125, Curitiba, 2022.

ROAS, D.; GARCÍA, F; GAMA-KALHIL; M. M. (Org.). **Ficções pós-apocalípticas nas vertentes do fantástico**. A escrita literária: teorias, histórias e poéticas. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, pp. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 23 mai. 2022.

TIME. Referência de fonte eletrônica **Cinema:** Out of Nothinkness. Disponível em: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,828447-1,00.html>. Acesso em: 14 set. 2022.

TOUBIANA, S.; BAECQUE, A. de. **François Truffaut**: uma biografia. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TRUFFAUT, F. **O prazer dos olhos**: escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

A INFLUÊNCIA GÓTICA DE EDGAR ALLAN POE NA OBRA FÍLMICA EXPRESSIONISTA *O GABINETE DO DR. CALIGARI*

Autor: Raphael Moreira Jardim (FAE)²²

Orientadora: Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE / FAE)²³

Resumo: Esta pesquisa objetiva analisar a influência da literatura gótica do autor, poeta, editor e crítico literário Edgar Allan Poe (1809-1849) na construção da identidade expressionista do filme alemão *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), dirigido por Robert Wiene. Para isso, foram analisados os contos “A queda da casa de Usher”, “A máscara da morte rubra” e “Os assassinatos na rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, a fim de criar uma reflexão sobre o gótico literário, com base na obra de Daniel Serravallo de Sá, e analisar as principais estratégias de representação no cinema expressionista, conforme Laura Loguercio Cánepa. Os estudos de Eduardo Geada e Linda Hutcheon também integram o referencial teórico, no que diz respeito à literatura, cinema e adaptação. O presente trabalho está vinculado ao projeto “Do livro impresso às hipermídias: literatura e outras artes” e à linha de pesquisa Literatura e Intermidialidade.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; gótico; conto; expressionismo; cinema.

Introdução

O autor, poeta, editor e crítico literário estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849) foi o pai das histórias modernas de detetive, um dos pioneiros da ficção científica e o primeiro verdadeiro crítico literário americano. Segundo a autora Shelley Costa Bloomfield, em sua obra, *Livro completo de Edgar Allan Poe*, o escritor era “um criptograma intrigante, um enigma, um quebra-cabeça sem resposta” (BLOOMFIELD, 2008, p. 15), e suas obras transmitiam sua essência misteriosa e sombria.

Comumente é atribuído a Poe o reconhecimento por aprimorar o gênero conto e criar o gênero de ficção policial por meio de sua obra *Assassinatos na rua Morgue*. A literatura de Edgar Allan Poe conta com alguns procedimentos estéticos muito únicos, com ambientações, personagens e narrativas expressivas, como é possível observar na citação de Shelley Costa Bloomfield: “A julgar pelas páginas gastas da maioria das coleções clássicas, o mundo de Poe parece ser habitado por loucos e mulheres frágeis e angelicais, todos destinados a um final infeliz trazido pela obsessão, por caprichos do destino ou por um conhecimento sombrio e quase esquecido” (BLOOMFIELD, 2008, p. 15).

Entre os vínculos que a obra literária de Edgar Allan Poe possui com outras áreas artísticas, apenas uma foi escolhida para ser o objeto de estudo deste trabalho: as relações da narrativa gótica com o cinema expressionista alemão e a obra fílmica *O gabinete do Dr. Caligari*. Sendo assim, o presente artigo tem como objetivo principal investigar as associações da obra de Poe com o cinema

²² Aluno do 7º período do Curso de Graduação em Letras – Português/Inglês da FAE Centro Universitário.

²³ Pós-Doutorado na área de Literatura e Intermidialidade (UFPR). Professora do Mestrado e Doutorado em Teoria Literária da UNIANDRADE. Professora do Curso de Graduação em Letras da FAE Centro Universitário.

expressionista. Para isso, serão analisados os contos “A queda da casa de Usher”, “A máscara da morte rubra” e “Os assassinatos na rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, a fim de: criar uma reflexão sobre o gótico literário, com base na obra de Daniel Serravallo de Sá e Jerrold E. Hogle; e analisar as principais estratégias de representação no cinema expressionista, conforme Laura Loguercio Cánepa. O trabalho está vinculado ao projeto “Do livro impresso às hipermídias: literatura e outras artes” e à linha de pesquisa Literatura e Intermedialidade.

O gótico em Edgar Allan Poe

A literatura gótica foi popular no final do século XVIII e iniciou com a obra *O castelo de Otranto* de Horace Walpole (1717-1797), publicada em 1764. O romance ressaltou algumas características que denominaram a narrativa gótica, como histórias assombrosas em um clima de terror, em cenários como castelos e casarões antigos, como é possível observar na citação de Jerrold E. Hogle:

Uma história gótica geralmente ocorre (pelo menos por algum tempo) em um espaço arcaico ou aparentemente arcaico — seja um castelo, um palácio afastado, uma abadia, uma vasta prisão, uma cripta subterrânea, um cemitério, uma fronteira ou ilha primitiva, um casarão ou teatros antigos, uma cidade envelhecida ou submundo urbano, um armazém, uma fábrica, um laboratório ou edifício público decadentes, ou alguma nova recriação de um local ultrapassado, como um escritório com arquivos antigos, uma nave obsoleta, ou uma memória de computador (HOGLE, 2011, p. 2).²⁴

A ambientação criada para as histórias góticas traz ao leitor uma nova forma de enxergar o mundo, com curiosidade e interesse pelo desconhecido e misterioso. Segundo Pereira (2016, p. 69) “por intermédio do terror e horror, o Gótico alcança efeito, em grande escala, devido estar ligado a outro modo de representação do qual não consegue se desassociar: o grotesco”.

Nesse contexto, Edgar Allan Poe é um dos escritores que entram na discussão por trabalhar em suas obras o teor do grotesco. Como pode ser observado no prefácio de sua obra *Tales of the grotesque and arabesque* (1840), “os termos ‘grotesco’ e ‘arabesco’ traduzem com suficiente precisão o estado de espírito predominante nas histórias aqui contadas” (POE, 2019, p. 06). A obra é composta por vinte e seis contos que o autor escreveu, ao longo de três anos, e traz as narrativas arabescas, ou seja, com tons mais humorísticos, e as grotescas, com tons mais sombrios e horripilantes.

²⁴ No original: “A Gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated or seemingly antiquated space - be it a castle, a foreign palace, an abbey, a vast prison, a subterranean crypt, a graveyard, a primeval frontier or island, a large old house or theater, an aging city or urban underworld, a decaying storehouse, factory, laboratory, public building, or some new recreation of an older venue, such as an office with old filing cabinets, an overworked spaceship, or a computer memory” (HOGLE, 2011, p. 2). A tradução apresentada, no corpo do texto, é de responsabilidade da autora Maria da Luz Alves Pereira.

Conforme explica Pereira (2016, p. 72), quanto às “concepções acerca do grotesco, Poe as trazia de suas muitas leituras”. Ele era conhecedor de Hoffman por intermédio de um artigo 1841, que trazia traduções de algumas páginas de dois contos do autor alemão. Poe vai interpretar o grotesco à sua própria maneira, como é possível observar nesta passagem do conto “A máscara da morte rubra”:

Ele mesmo havia comandado a caprichosa decoração dos sete salões para a ocasião dessa grande festa. As fantasias tinham sido escolhidas segundo a sua orientação. Eram, sem dúvida, grotescas. Havia muito brilho, esplendor, coisas chamativas e espectrais — muito do que, desde então, pode-se ver em *Hernani*. Havia figuras humanas arabescas com membros e adornos desproporcionais. Havia delírios extravagantes como somente um louco criaria. Havia muito de belo, muito de atrevimento, muito de bizarrice, um pouco do terrível e não pouco de coisas que poderiam causar repugnância (POE, 2020, p. 35).

O autor cria uma simultaneidade entre os temas, demonstrando ser possível encontrar algo belo e horrível no mesmo lugar. Em outro conto de Poe também conseguimos analisar suas concepções acerca do grotesco, como mostra este trecho do conto “Assassinatos na rua Morgue”:

Se agora, além de todas as coisas, você tiver refletido adequadamente sobre a estranha desordem do quarto, teremos ido tão longe a ponto de combinar ideias de uma agilidade surpreendente, de uma força sobre humana, de uma ferocidade brutal, de uma carnificina sem motivo, de um horror grotesco absolutamente estranho à humanidade (POE, 2012, p. 131).

O narrador orienta o leitor, de modo a fazê-lo enxergar esse mundo estranho e bizarro, um lugar misterioso e impossível de existir. É possível verificar que Poe domina o gênero, ao criar cenas grotescas, para provocar estranheza ao leitor. Segundo Pereira,

Podemos inferir que ele emprega o grotesco em dois planos: primeiro, para caracterizar uma situação concreta, na qual reina a desordem, uma realidade for dos eixos; segundo, para designar uma temática geral, onde predomina o horror inconcebível, o noturno inexplorável e o fantástico sobrenatural (PEREIRA, 2016, p. 74).

Outro conto de Poe, “A queda da casa de Usher”, publicado em 1839, também pode ser analisado, considerando a estética gótica. O conto coloca o leitor dentro de uma narrativa arquitetada sob uma atmosfera com cenários antigos, como pode ser observado na seguinte citação:

Por todo um dia triste, sombrio e silente de outono, em que as nuvens baixas pairavam opressivamente no céu, eu estivera percorrendo solitário, a cavalo, uma região singularmente lúgubre, até que afinal me encontrei, ao caírem as sombras da noite, à vista da melancólica Casa de Usher (POE, 2015, p. 127).

Na primeira parte do conto já fica evidente o tom que o autor quer trabalhar. O narrador, que não se identifica, imprime um tom funesto e apresenta uma atmosfera opressora e melancólica, o que é característico de uma narrativa gótica. Poe compreende a construção da atmosfera e opta por uma estação sombria como o outono para representar o sentimento sinistro do ambiente. Outra característica que é possível analisar do gótico no conto de Poe é o cenário, uma mansão antiga e arcaica, descrita na seguinte passagem:

Não sei como foi isso, mas, ao primeiro relance do edifício, uma sensação de insuportável tristeza permeou meu espírito. Digo insuportável; pois a percepção não era em nada atenuada por aquela emoção meio agradável, já que poética, com que a mente costuma receber as imagens naturais mais severas da desolação ou do terror. Olhei para a cena à minha frente — para a casa nua e os traços simples da paisagem daquele domínio — para as frias paredes negras — para as janelas com olhos vagos — para uns poucos juncos enfileirados — e para uns poucos troncos esbranquiçados de árvores decadentes — com uma absoluta depressão da alma que não consigo comparar adequadamente a qualquer outra sensação terrena, a não ser aquela que tem o viciado ao despertar de seu sonho de ópio — a recaída amarga na vida cotidiana — a horrível queda do véu (POE, 2015, p. 127-128).

É possível observar na citação a influência que o ambiente causa no narrador. A atmosfera melancólica traz à tona um sentimentalismo que o personagem não consegue explicar de onde vem. No conto “A queda da casa de Usher” é possível observar elementos como a aspectos de desolação da casa, árvores mortas e um lago negro, que trazem ao narrador sentimentos de angústia que gradualmente vão transportando o leitor para uma narrativa construída sob uma perspectiva gótica.

O expressionismo em *O Gabinete do Dr. Caligari*

O Gabinete do Dr. Caligari é um filme mudo alemão de 1920, do gênero horror e dirigido por Robert Wiene. A produção foi importante por criar uma nova estética cinematográfica e conceber relações entre os filmes e outras formas de arte. O filme foi responsável por criar vínculos com movimentos mais progressistas das artes e atrair um novo público para a sétima arte.

Segundo Robinson (2000, p. 7), “*O Gabinete do Dr. Caligari* chegou justamente quando a indústria cinematográfica alemã precisava dele”. Assim, o filme criou novos públicos e abriu mercados que estavam fechados desde a grande guerra. A partir de 1920 foi permitida a importação de filmes estrangeiros como uma forma de fortalecer as relações com a indústria estrangeira. Com isso, *O Gabinete do Dr. Caligari* foi uma das primeiras produções a se beneficiar. Segundo Robinson:

Junto com os filmes “Kolossal” de Lubitsch, *Caligari* inaugurou uma nova exportação de filme comercial. Arte — nova, estimulante e acima de tudo visível e chique. Um ano depois do lançamento de *Caligari* nos Estados Unidos o ator e humorista americano Will Rogers inseriu em um

leiteiro em seu filme *The Ropin' Fool*: “Se acham que este filme não é bom, eu ponho uma barba e digo que foi feito na Alemanha. Aí vocês dirão que é arte” (ROBINSON, 2000, p. 53).

A era do cinema expressionista alemão começou com *O Gabinete do Dr. Caligari*, e um dos primeiros efeitos sobre essa nova prática cinematográfica foi levar a produção dos filmes para dentro de um estúdio, sem locações. O filme trabalha então a plasticidade da imagem, utilizando o cenário para expressar a dramaticidade, fazendo o espaço contribuir para a narrativa do filme, como pode ser observado neste trecho:

O efeito gerado pelo ambiente pode e deve ser muito explorado na arte dramática. Todos os elementos cênicos deveriam estar em harmonia com as emoções fundamentais da peça; aliás, não são poucos os atos cujo sucesso se deve à coerência da impressão emocional decorrente de uma ambientação perfeita, que reflete as paixões da mente. Do palco ao estilo de Reinhardt com seus efeitos estéticos de cor e forma — ao melodrama barato — com azul e música suave na cena final — a cenografia conta a estória da emoção íntima. Mas é na arte cinematográfica que se abrem as melhores perspectivas de utilização desses recursos expressivos adicionais que emanam do ambiente, dos elementos cênicos, das linhas, das formas e dos movimentos (XAVIER, 1991, p. 49).

O expressionismo é um movimento que vai trabalhar de fora para dentro, criando interpretações por meio dos cenários com temas macabros e insólitos e *O Gabinete do Dr. Caligari* é uma obra que conta com todas as características possíveis do movimento. Para o autor Eduardo Geada:

O expressionismo cinematográfico circula entre dois extremos claramente opostos que a produção artística da época procura, porém, conciliar: por um lado, a necessidade de evasão de uma realidade social demasiado inquietante; por outro lado, a projeção no exterior de uma ideologia do desespero, tão subjetiva como colectiva, tão intensa quanto possível. Não penso, portanto, que se possa dizer que o expressionismo alemão constituiu uma escola de diversas tendências, atitudes, objetivos e práticas (GEADA, 1985, p. 14).

O Caligarismo, como ficou conhecido, trouxe grande parte dessas características em seu movimento estético e, segundo a autora Laura Loguercio Cánepa (2006, p. 66), “o filme trazia uma história de loucura e morte vivida por personagens desligados da realidade e cujos sentimentos apareciam traduzidos em um drama plástico repleto de simbologias macabras (...)”. Os cenários e os objetos utilizados em cena trazem um contexto e abrem margem para as mais diversas interpretações. Entre alguns dos elementos é possível destacar as cores escuras em contraste com as cores claras, as sombras, as olheiras nos personagens e o cenário disforme (Figs. 1 e 2).



Figura 1: Cesare sequestra Jane – *O Gabinete do Dr. Caligari* (ROBINSON, 2000, p. 28).



Figura 2: Franzis e Dr. Olfen examinam Cesare na tenda de Caligari – *O Gabinete do Dr. Caligari* (ROBINSON, 2000, p. 81).

É possível observar que, tanto na produção cinematográfica quanto na literária, utilizar elementos que causam estranhamento, com atmosferas sombrias e personagens melancólicos, acaba se tornando uma forma de captar a atenção do público, assim como afirma Hutcheon: “(...) cada

forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador (...), cada modo adapta diferentes coisas – e diferentes maneiras” (HUTCHEON, 2011, p. 35).

O Gabinete do Dr. Caligari trouxe à tona temas como a morte, loucura e angústia por meio do trabalho das equipes de produção com luz e sombra, evidenciando contrastes entre preto e branco, além da utilização de cenários característicos, o que impulsionou o imaginário dos espectadores. Os contos de Edgar Allan Poe seguem o mesmo padrão: temas grotescos e sombrios direcionam o leitor a se deparar com um mundo misterioso e melancólico. Portanto, percebe-se que ambas as produções buscam, nas características da narrativa gótica, formas de apresentar suas histórias ao espectador.

Considerações finais

Edgar Allan Poe tem sido estudado e analisado, assim como suas narrativas são desconstruídas e examinadas de diversas formas. A obra é composta por contos góticos e está repleta de situações nas quais é possível observar o desgaste psicológico dos personagens, com sentimentos paradoxais em meio a cenários sombrios, melancólicos e grotescos. Em seus contos é comum se deparar com tópicos narrativos sobre morte, tristeza e solidão, sentimentos característicos da literatura gótica, famosa no século XVIII.

Em concordância a isso, também é possível encontrar os mesmos temas sombrios em outra expressão artística, como, por exemplo, no cinema expressionista alemão, iniciado com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). Em suma, as histórias sombrias de Edgar Allan Poe se assemelham à representação fílmica dirigida por Robert Wiene, por meio das narrativas melancólicas e aterrorizantes, com cenários góticos e personagens depressivos e caricatos.

Referências

BLOOMFIELD, S. C. **Livro completo de Edgar Allan Poe: a vida, a época e a obra de um gênio atormentado.** Trad. Soraya Borges de Freitas. São Paulo: Madras, 2008.

CÁNEPA, L. L. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial.** São Paulo: Papirus, 2006. pp. 66-67.

FERNANDES, A. S. A queda das casas de Edgar Allan Poe e de Roger Corman na literatura e no cinema B-side. **Revista Abusões**, [s. l.], n. 6, pp. 278, 2004.

GEADA, E. **Os mundos do cinema: modelos dramáticos e narrativos no período clássico.** Lisboa: Notícias Editorial, 1998.

JARDIM, Raphael Moreira. A influência gótica de Edgar Allan Poe na obra fílmica expressionista *O gabinete do Dr. Caligari*, pág. 126-133, Curitiba, 2022.

HOGLE, J. E. **Introduction:** the Gothic in western culture. Cambridge: Universidade de Cambridge, 2011.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação.** Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

O Gabinete do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene, Produção: Erich Pommer, Rudolf Meinert. Studio Babelsberg, 1920.

PEREIRA, M. L. A. **O gótico de Edgar Allan Poe no cinema.** Dissertação de mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

POE, E. A. **Contos do grotesco e do arabesco.** 27 contos selecionados. Trad. Lucia Helena de Seixas P. Brito. Barueri: Amarilys, 2019.

POE, E. A. **Histórias primordiais.** Trad. Fátima Pinho e Juliana Garcia. São Paulo: Novo Século, 2020.

POE, E. A. **Contos de suspense e terror.** Trad. Eliane Fitipaldi Pereira e Katia Maria Orberg. São Paulo: Martin Claret, 2015.

ROBINSON, D. **O Gabinete do Dr. Caligari.** (Das Cabinet des Dr. Caligari). Trad. José Loureiro de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

XAVIER, I. **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1991.

A MATERIALIDADE E AS FUNÇÕES DA MÚSICA EM *TRILHAS SONORAS DE AMOR PERDIDAS*, DE FELIPE HIRSCH

Autora: Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)²⁵

Resumo: Este artigo analisa a intermedialidade e a intertextualidade na peça *Trilhas sonoras de amor perdidas* (2011), de Felipe Hirsch. Nesse contexto, os objetivos deste trabalho são demonstrar a relação do teatro com a música, avaliar como espetáculo em análise corresponde ao musical *jukebox* e verificar as diferentes funções da música como elemento diegético, que completa ou reforça o significado dos diálogos e das imagens apresentados no palco. O referencial teórico deste estudo abrange os postulados de Irina Rajewsky e Jen Schröter, na parte relativa à intermídia, Gérard Genette, Lucia Santaella e Winfried Nöth, nas questões que envolvem som, palavra e imagem, além de Linda Hutcheon, Antônio Jardim e Paulo Andrés, na parte que se refere à música como intertexto.

Palavras-chave: teatro; música; intermedialidade; intertexto.

Introdução

A peça *Trilhas sonoras de amor perdidas*, de Felipe Hirsch e da Sutil Companhia de Teatro, estreou em 2011, no Festival de Teatro de Curitiba, e corresponde à segunda parte da trilogia intitulada *Som & fúria*²⁶. Protagonizado pelos atores Natalia Lage e Guilherme Weber, o espetáculo durou mais de três horas, misturando as ações e os diálogos representados no palco com sucessos de várias tendências musicais, a maioria deles tocada na íntegra, entre uma cena e outra. Marcelo Costa apresenta a história da peça desta forma:

Ele é jornalista (e assina uma coluna em um jornal em que recupera trilhas sonoras de amor perdidas) e tem um programa em uma rádio. A história começa em São Paulo em uma noite em que o rapaz está revirando suas fitas e lembrando de sua ex-mulher, Soninho (Natalia Lage). (...) Eles estão se apaixonando e começam a gravar enlouquecidamente fitas cassetes um para o outro. Tudo para eles está ligado intrinsecamente à música (COSTA, 2011, s/p).

Com base nos elementos citados acima, com destaque para o programa de rádio e as fitas cassetes, Hirsch cria situações propícias para a inserção da música na peça, que integra o perfil e a rotina dos personagens. Diante disso, o aspecto sonoro assume função preponderante no espetáculo, complementando as cenas, que retomam vários momentos da vida do casal, e envolvendo o público nessa história íntima e pessoal, que passa a ser a experiência não apenas dos protagonistas, mas de qualquer casal.

A seleção das músicas é bastante cuidadosa, resultado do profundo conhecimento musical de Hirsch, que sempre surpreende positivamente o público e a crítica, nesse aspecto. Aliás, essa característica do diretor explica o fato de ele ter assinado também *A menina sem qualidades*, minissérie veiculada na MTV (*Music Television*), em 2013. A cada episódio, uma *play-list*

²⁵ Em 2018, concluiu o Pós-Doutorado em Literatura e Intermidialidade. É professora dos cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária da UNIANDRADE e professora do curso de graduação em Letras da FAE Centro Universitário.

²⁶ A trilogia foi iniciada em 2000, com a peça “A vida é cheia de som e fúria”, que também tinha a música como elemento-base.

invejável, com mais de dez sucessos, enaltecia ainda mais a história, realçando situações, sentimentos e comportamentos.

Por todas essas razões e pela qualidade das músicas que Hirsch incluiu em “Trilhas sonoras de amor perdidas”, três meses após a estreia da peça o programa *Radiocaos*, transmitido pela estação curitibana 91 Rock (91,3 FM), fez um especial dividido em três partes (Fig. 1), para apresentar a trilha sonora da peça, na íntegra.



Figura 1: Cartazes com as músicas dos três programas que compunham o especial transmitido pela 91,3 FM, em julho de 2011. Fonte: <www.radiocaos.com.br>. Acesso em: 7 out. 2019.

O especial transmitido pela rádio teve a seguinte distribuição: 32 músicas divididas em 6 blocos, no programa 1; 29 músicas mostradas ao longo de 6 blocos, no programa 2; e 21 músicas apresentadas em 5 blocos, no programa 3. No total, os espectadores da peça e os ouvintes da rádio foram embalados por 82 sucessos, de diversos estilos musicais. O programa traz recortes da peça, alternando as músicas, com alguns trechos de falas dos personagens, para dar ao ouvinte da rádio a possibilidade de conhecer a trilha, ao mesmo tempo em que acompanha boa parte do espetáculo teatral.

O ator Guilherme Weber é o personagem-narrador. Desse modo, os tempos e as funções se alternam, a partir da seguinte correspondência: presente (narração); e passado (personagem, em diálogos com Soninho). Essa transição fica clara neste trecho:

PERSONAGEM-NARRADOR: Eu falhei. Eu errei na minha ambição de tirar a Soninho daquela cidade. Ela errou feio em ter confiado em mim.

SONINHO: Você sabe que eu te seguiria pra qualquer lugar, chuchu, mas você não tem que me prometer nada.

PERSONAGEM-NARRADOR: A gente vai embora desta cidade!

SONINHO: A gente gosta daqui. A gente tem um ao outro (HIRSCH, 2011, s/p).

A primeira fala é uma narração apenas e está situada no tempo presente. Trata-se de uma reflexão do protagonista sobre o passado. Com a fala de Soninho, a história se transporta para o passado, quando ela e o personagem-narrador conversam sobre a hipótese de mudar de cidade. O passado abrange o período de 1988 a 1994, ano em que Soninho morre. Aliás, a referência à morte dela vem logo no início da peça, sendo retomada apenas no final da história, depois de três horas de espetáculo. O final surpreende o espectador, que é levado a se sentir próximo dos personagens, e as coisas que contribuem para isso são: a utilização das músicas, ao longo da peça; e o tema simples e verossímil (o cotidiano de um casal). Em suma, o público é levado a conhecer Soninho muito bem, para depois sofrer os impactos da morte dela, ainda jovem, e do fim abrupto do relacionamento do casal.

Depois da tragédia, o personagem-narrador deixa sua cidade (Curitiba) e tenta recomeçar a vida em São Paulo. É nesse novo espaço que a história se constrói, de fato, a partir das lembranças dele com a ex-mulher, Soninho. Dessa forma, tudo o que é encenado, no palco, resulta das imagens mentais que o personagem-narrador guarda de sua ex-mulher, revelando uma perspectiva parcial da história. Fazendo uso da terminologia de James Gibson, podemos considerar a representação de Soninho, ao longo da peça, como um “substituto”²⁷ (GIBSON, 1982, p. 243), pelo fato de se tratar de um passado e de uma pessoa ausente.

Quanto à função da música, destacam-se a aproximação e a afetividade junto ao público, já que o espectador precisa compreender o tempo, “que é inseparável de uma intensificação” (BROOK, 2008, p. 25). Nesse contexto, “a música desempenha uma função essencial ao aumentar o nível de energia” (BROOK, 2008, p. 25). Evidentemente, o caráter musical da peça resulta também em outras características fundamentais, as quais serão detalhadas ao longo desta análise. Entre elas, serão discutidos o ambiente cotidiano, a profundidade psicológica, a metalinguagem e a construção narrativa.

Em síntese, os objetivos deste estudo abrangem: a intermedialidade do teatro com a música; a apresentação das características essenciais do musical *jukebox*; e a análise das diferentes funções da música na peça. Para tanto, este artigo será dividido em duas partes: “Teatro musical e intermedialidade” e “A música como intertexto”. A primeira tratará especificamente da relação intermediária, focalizando, sobretudo, o uso da música em sua própria materialidade, privilegiando o discurso múltiplo, se for considerada a complementação entre imagem, palavra (diálogo/narração) e música. Na segunda parte, o elemento musical será analisado a partir de seu

²⁷ O termo em inglês é *surrogate*. Gibson associa a substituição ao ser humano, o qual, segundo o autor, pode ser definido como um “criador crônico de substitutos” (GIBSON, 1982, p. 244). No original: “(...) chronic makers of surrogates”. Os substitutos ou *surrogates* podem ser exemplificados por desenhos, objetos, fotos, pinturas, esculturas e até mesmo músicas, pois compreendem tudo aquilo que nos permite, de algum modo, expressar a presença e a importância de uma pessoa ou de um lugar especial em nossas vidas.

caráter diegético, oscilando entre trilha sonora (função secundária) e texto propriamente dito (função primária).

Teatro musical e intermedialidade

“Trilhas sonoras de amor perdidas”, pela interferência da música de modo específico, inclusive conjugada ao tipo de cenário e ao pequeno número de personagens, retoma os musicais *jukebox*, formato frequentemente adotado nos séculos XX e XXI²⁸. De acordo com Justin Cash, nesse tipo de encenação: “As músicas são contextualizadas em um enredo dramático: geralmente [uma] história biográfica (...)”²⁹ (CASH, 2019). Há casos em que a biografia corresponde ao artista em destaque (autor ou intérprete das canções que fazem parte do espetáculo). Entretanto, em um conceito mais completo desse gênero de representação, essa característica (auto)biográfica ganha um contorno mais abrangente:

O enredo pode ser autobiográfico **ou inventado**, os personagens – reais **ou fictícios**. Ao mesmo tempo, músicas e melodias conhecidas são usadas (...). O objetivo de criar esses musicais é prolongar a vida dessas obras musicais, que fizeram sucesso em determinada época, mas que depois foram esquecidos, dando lugar a novos *hits*. Os musicais *jukebox* do final do século XX concentravam-se principalmente no pequeno público e eram íntimos por natureza. Atores de pequenos elencos, trabalhando em um estilo retrô, com um cenário mínimo, tentavam transferir o espectador para o momento em que músicos notáveis viviam e trabalhavam³⁰ (MONDE, 2012, p. 1277, grifo nosso).

Considerando a definição dada por Olga-Lisa Monde, constatamos vários pontos de contato entre a peça de Hirsch e o musical *jukebox*. O primeiro ponto diz respeito ao tipo de narrativa, de memória, com os principais episódios da vida do protagonista, sobretudo enquanto ele era casado com Soninho. Sendo assim, o diretor apresenta ao público uma autobiografia “inventada”. O segundo item, essencial, é o uso de músicas conhecidas, a fim de que essa interferência midiática e sonora possa produzir efeito na maioria dos espectadores, pelo aspecto universal das canções que fazem parte da peça. Aliás, a escolha das músicas também funciona para criar um clima nostálgico que, em “Trilhas sonoras de amor perdidas”, abrange o contexto das décadas de 1970 e 1980, principalmente. Isso se dá a partir da retomada de bandas que fizeram história (porque

²⁸ Esse modelo é recorrente não apenas no teatro, mas também no cinema, como exemplifica o filme *Rock of ages* (EUA, 2012), de Adam Shankman.

²⁹ No original: “The songs are contextualized into a dramatic plot: often [a] biographical story (...)” (Todas as traduções apresentadas aqui foram feitas pelo(a) autor(a) deste artigo.)

³⁰ No original: “The plot can be autobiographical *or invented*, the characters – real *or fictional*. At the same time well-known songs and melodies are used (...). The aim of creating such musicals is to extend lives of those musical works that once were hits of the time, but then, yielding place to newer ones, became forgotten. Jukebox musicals of the end of the XX century primarily focused on the small audience and were intimate by nature. Actors of small casts, working in a retro style with minimal scenery, tried to transfer the spectator to the time when outstanding musicians lived and worked.”

influenciaram o comportamento de toda uma geração) e de mídias específicas, como a fita cassete³¹, o rádio e o vinil.

O local de estreia da peça (o Teatro Bom Jesus, em Curitiba) também tem relevância, pois acentua a “intimidade” mencionada por Monde. Ao contrário dos grandes auditórios, o Bom Jesus tem capacidade apenas para 658 pessoas, sendo quatro vezes menor do que os teatros Guaíra (para 2.173 pessoas) e Positivo (para 2.400 pessoas). Combinando com o público reduzido, a peça de Felipe Hirsch traz apenas dois atores como protagonistas (Guilherme Weber e Natália Lage) e outras duas atrizes como coadjuvantes (Maureen Miranda e Luiza Mariani). O estilo retrô é marcado pelas mídias (fitas cassetes e discos de vinil) e pelo figurino. Por fim, o cenário também é básico, compreendendo dois sofás, um tapete, um abajur, algumas caixas, um aparelho de som, microfones e amplificadores (Fig. 2).

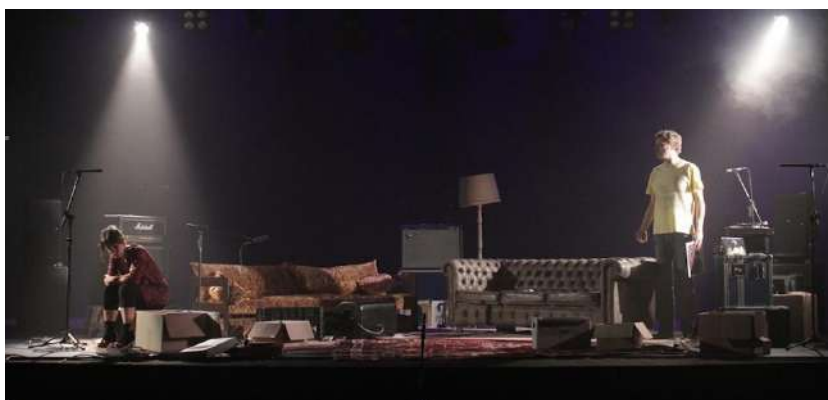


Figura 2: Cenário da peça “Trilhas sonoras de amor perdidas”, de Felipe Hirsch.

Fonte:

<https://payload.cargocollective.com/1/8/277090/5642358/TRILHAS_SONORAS_foto_MURILO_HAUSE_R_11_1000.jpg>. Acesso em: 7 out. 2019.

Aprofundando a estrutura do espetáculo, na alternância que se dá, entre narração/diálogos e as músicas, verifica-se que a intermedialidade é realizada de forma física. Isso significa que a mídia sonora não é representada. Ela interrompe a história, para se realizar plenamente, de modo concreto, quando os personagens ouvem a faixa de uma fita cassete ou de um vinil. Sendo assim, a peça pode exemplificar a categoria que Jen Schröter denomina “intermedialidade sintética”: “Os termos 'síntese de mídias' ou 'fusão' só fazem sentido se forem considerados como apresentação e recepção espaço-temporal simultânea de diferentes formas de mídias em um contexto institucionalizado”³² (SCHRÖTER, 2012, p. 20, grifo do original). Em “Trilhas sonoras de amor

³¹ A nostalgia também se estabelece, na peça, pela retomada de um comportamento típico, na década de 1980, quando amigos e namorados costumavam trocar fitas cassetes personalizadas, com uma trilha sonora que tinha um significado especial para as pessoas envolvidas no relacionamento.

³² No original: “The terms ‘media synthesis’ or ‘fusion’ only make sense if they are regarded as spatio-temporal simultaneous presentation and reception of different media forms in an institutionalized frame.”

perdidas”, a peça em si é o “contexto institucionalizado”, que, por sua vez, privilegia uma linguagem híbrida e sintética, caracterizada por imagem, fala e música, simultaneamente.

Esse conceito de Schröter ressoa no tipo de arte que Irina Rajewsky classifica como “combinação de mídias”, podendo abranger “configurações multimídias, mixmídias e intermídias” (RAJEWSKY, 2005, p. 51). Além da pluralidade, ambos os autores concordam que existe a ênfase à materialidade, nesse tipo de associação. Nas palavras de Rajewsky: “(...) cada uma dessas formas midiáticas de articulação está presente em sua própria materialidade e contribui, em sua própria maneira específica, para a constituição e significado do produto” (RAJEWSKY, 2005, p. 52).

Passando, agora, da intermedialidade para a mídia musical, especificamente, os estudiosos da área também ressaltam a concretude que se estabelece, a partir da utilização desse recurso. Conforme Antonio Jardim, o desafio da música é “fazer aparecer o concreto, numa conjuntura tão marcada pelas abstrações” (JARDIM, 2010, p. 173). De fato, o aspecto material insinua-se já na constituição social da música, que está sempre atrelada a um contexto histórico. O autor completa seu raciocínio afirmando que, na cultura ocidental, as abstrações constituem “tentativas de medir, identificar e representar a realidade” (JARDIM, 2010, p. 173). Portanto, a música, na peça de Hirsch, quando associada às falas de Soninho ou do personagem-narrador, contribui para a verossimilhança da história. Compartilhando essa ideia, Paulo Andrés confirma que a “música letrada (...) adiciona um elemento figurativo junto à abstração do som” (ANDRÉS, 2016).

No palco, o aspecto figurativo é primordial, assim como o movimento, que confere temporalidade à história. Conforme Lucia Santaella: “Imagem em movimento implica duração, corte, ritmo, aceleração, retardamento; enfim, fica impregnada de características que são próprias da composição sonora e musical” (SANTAELLA, 2019, p. 102). Portanto, embora possam constituir mídias distintas e isoladas, o teatro e a música podem ser complementares, de modo a destacar a concretude, o ritmo e a sequência das ações.

Levando em conta os conceitos apresentados até aqui, podemos constatar que a ação e as falas do espetáculo realçam as músicas e vice-versa, afinal, no musical de teatro, a história representada por meios sonoros também deve ser “mostrada” (HUTCHEON, 2011, p. 68) no palco. Embora, no livro *Imagem* (2009), Lucia Santaella e Winfried Nöth tratem especificamente das relações entre palavra e imagem, é possível emprestar os conceitos desses autores, para aplicá-los na peça em análise. Nesse sentido, em “Trilhas sonoras de amor perdidas”, a música assume o caráter de “referência indexical” ou “relais” (SANTAELLA; NÖTH, 2009, p. 55), em que “a atenção do observador é dirigida, evidentemente na mesma medida, da imagem à palavra³³ e da palavra à imagem” (SANTAELLA; NÖTH, 2009, p. 55). Esse ciclo é cumprido na peça de Hirsch, pois o espectador passa da imagem e do diálogo para a música; e, depois, da música para a imagem e o diálogo novamente. Além disso, importa o fato de a relação de interferência (que, aqui, é

³³ Na peça em questão, a palavra assume diversas formas: narração, diálogo dos personagens e música.

protagonizada pela música, que se insere na peça) permitir que as mídias apareçam “separadas uma da outra espacialmente” (SANTAELLA; NÖTH, 2009, p. 56). Isso se realiza na obra de Hirsch, já que há uma pausa entre o texto falado/narrado e a música, embora ambos façam parte da mesma moldura (o espetáculo teatral).

A música como intertexto

Pelo fato de ser inserida em diversos momentos da narrativa, a música, em “Trilhas sonoras de amor perdidas”, assume o *status* de elemento diegético. Para tanto, é imprescindível que o *start* para a inclusão da mídia sonora seja dado por um contexto ou meio específico. Indubitavelmente, a peça de Felipe Hirsch cumpre esse requisito de modo exemplar, afinal o protagonista é radialista e o cenário é repleto de fitas cassetes e discos de vinil que são ouvidos em cena.

As músicas usadas no espetáculo, ao mesmo tempo em que integram a narrativa criada pelo diretor, também são autônomas, pois existem fora do âmbito teatral. Nesse sentido, se analisadas isoladamente, elas são hipotextos, mas, a partir do momento em que são usadas como intertexto, tornam-se componentes de um hipertexto. Além disso, essa espécie de adaptação – não de uma, mas de várias músicas, para fazer um único e grande texto – resgata uma metodologia bastante peculiar, a dadaísta. Esse movimento de vanguarda era marcado pela fragmentação, pela justaposição e pelo *ready-made*, técnica responsável pelo efeito de bricolagem. Nada era criado. Tudo era recriado e ressignificado, por meio de um novo arranjo, ou seja, de uma recontextualização. Sem dúvida, a intertextualidade carrega, em sua essência, todos esses processos.

Para a maioria dos críticos, o perigo da intertextualidade, sobretudo em se tratando do teatro musical, é a imensa cisão que pode ser causada pela intercalação das diferentes linguagens: “Alguns números musicais ameaçam (...) perturbar a coerência e a previsibilidade do mundo narrativo (...)”³⁴ (MARSHALL; STILWELL, 2000, p. 44). A peça em análise, porém, contraria essa regra. A música surge, no espetáculo, de diversas maneiras, como veremos mais adiante. Entretanto, sempre é possível perceber uma clara noção de continuidade e coerência, conferindo naturalidade à história. Nos momentos em que isso não ocorre, o desvio é proposital, a fim de estabelecer a ironia, exemplificar algo ou simplesmente para promover a identificação entre público e texto, afinal, quando ouvimos música por horas a fio, raramente as letras coincidem com o que estamos vivendo, naquele instante. Portanto, essa ruptura, causada pela falta de correspondência entre o sentido das ações mostradas no palco e o conteúdo das canções, também é um modo de dar veracidade à história.

³⁴ No original: “Some musical numbers threaten [...] to disrupt the coherence and predictability of the narrative world, [...]”

Aprofundando o conceito de intertextualidade, Gérard Genette faz referência a dois processos diferentes: a citação, que é a “forma mais explícita e mais literal” (GENETTE, 2005, p. 9); e a alusão, considerada “menos explícita e menos literal” (GENETTE, 2005, p. 9). Em “Trilhas sonoras de amor perdidas”, todas as músicas inseridas na peça configuram-se como citações. A única variante é a extensão, já que há músicas tocadas apenas parcialmente, apesar de a maioria delas poder ser ouvida do início ao fim.

Depois de termos introduzido a música como intertexto, passamos à demonstração das funções que essa mídia desempenha na peça em análise. Anteriormente, apresentamos a contribuição musical para a verossimilhança da história. Porém, aqui, incluiremos o aspecto psicológico, auxiliado pela música e também com papel fundamental na ilusão de realidade. Nesse quesito, é primordial destacar que: “O personagem deve carregar o peso do conteúdo emocional da música (...)”³⁵ (MARSHALL; STILWELL, 2000, p. 11). Isso significa que, com exceção dos casos em que a música funciona como recurso de ironia, deve existir perfeita sintonia entre a atmosfera da história (calmaria, tensão, suspense, etc.) e a música utilizada em determinada cena. Além disso, a sonoridade pode dar mais vida aos personagens, tornando-os mais reais junto à percepção da plateia: “Mais do que apenas subverter a ordem narrativa usual, sua [dos personagens] autoexpressão parece quase permitir que eles saiam do texto que ocupam”³⁶ (MARSHALL; STILWELL, 2000, p. 11).

Nos exemplos dados, fica clara a ideia de que a música atua como reforço, completando os outros signos usados na encenação, que são a imagem e a palavra falada (nos diálogos e na narração). Esse tipo de associação combina com o que Santaella e Nöth definem como relação de “redundância e informatividade” (SANTAELLA; NÖTH, 2009, p. 54). A partir dessas incursões teóricas, podemos analisar este exemplo, da peça “Trilhas sonoras de amor perdidas”:

PERSONAGEM-NARRADOR: Eu conheci a Soninho no dia 13 de fevereiro de 1988. Nós nos casamos no dia 8 de janeiro de 1989. Nós ficamos casados por cinco anos e três meses. A Soninho morreu no dia 11 de maio de 1994, subitamente, em casa, comigo, de embolia pulmonar. Ela tinha 23 anos. O seu corpo foi enterrado na encosta de uma colina (Toca a música “So little time”, de Diana Dors.) (HIRSCH, 2011).

Nesse trecho, o personagem-narrador informa o espectador sobre a cronologia da história. Analisando o texto, constatamos o pouco tempo de vida, tanto de Soninho quanto do relacionamento do casal. Portanto, a escolha da música que segue a narrativa é mais do que apropriada, atuando perfeitamente como reforço, não só porque o título, “So little time”³⁷, é indicativo disso, mas também pelo conteúdo da canção: “Vou pegar o rosto dele nas minhas mãos /

³⁵ No original: “The character must carry the weight of the emotional content of the song [...]”

³⁶ No original: “More than merely subverting the usual narrative order, their self-expression appears to almost allow them to break out of the text that they occupy.”

³⁷ Em português: “Tão pouco tempo”.

Beijá-lo até que ele entenda / que nós temos tão pouco tempo”³⁸ (HIRSCH, 2011). O casal da peça também teve pouco tempo, a julgar pela morte prematura de Soninho. Sendo assim, a música de Diana Dors não apenas enfatiza isso, como também representa uma espécie de homenagem do personagem-narrador à ex-mulher e à história vivida por eles. Ou, nas palavras de Linda Hutcheon, quando se trata de teatro musical, a música e os ruídos “acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação” (HUTCHEON, 2011, p. 70). Nesse sentido, então, a música de Dors desempenha uma função fática da linguagem (JAKOBSON, 2007), que potencializa o sentimento de pena e o envolvimento emocional do público com a história.

No que diz respeito ao perfil dos personagens, a música ainda desempenha mais uma função: a de recurso facilitador na expressão de emoções. “Música e palavras juntas podem dar uma voz clara às emoções aparentemente mais confusas, sugerindo que não há nada que não possa ser expresso, por mais íntimo, difícil ou até doloroso, para que todos os nossos sentimentos possam ser ouvidos e compreendidos por outras pessoas, (...)”³⁹ (MARSHALL; STILWELL, 2000, p. 12). A história do espetáculo em questão trata de um momento particularmente difícil, que envolve a morte recente da pessoa amada. É uma fase difícil, de perda, associada à viuvez e ao recomeço. Esse contexto, portanto, justifica o uso da música, na tentativa de decifrar os pensamentos e sentimentos mais complexos do protagonista. Inclusive, na peça, há uma fala que faz menção a essa função da música: “As *play-lists* dos seus *iPods* hoje parecem extremamente *high-tech*, mas elas são apenas mais uma mutação tecnológica, temporária, programada pra fazer aquilo que a música sempre fez, **que é fazer com que as pessoas emocionalmente deformadas se comuniquem umas com as outras**”⁴⁰ (HIRSCH, 2011, grifo nosso).

Quanto à expressão dos sentimentos por meio da música, essa mídia também cumpre a função de extravasamento, em consonância com as citações apresentadas no parágrafo anterior. Nesse viés, a música não apenas reforça um significado. Ao contrário, ela traduz aquilo que não pode ser transmitido apenas por gestos ou falas. Por essa razão, Linda Hutcheon entende a música como “incorporação do excesso”, já que “a vida não pode ser contida em sua forma ordinária; é necessário ultrapassá-la em ritmo, som e movimento” (HUTCHEON, 2011, p. 71). Em entrevista ao *site* da IG (*Internet Group*), o próprio Felipe Hirsch comentou esse processo, inerente à presença da música, em “Trilhas sonoras de amor perdidas”: “No ‘Trilhas’, a música é o conteúdo de algo

³⁸ No original: “I will take his face in my hands / Kiss him till he understands / That we, have so, little time”. (A letra da música foi transcrita pelo(a) autor(a) deste artigo, a partir do arquivo de áudio gravado no programa 1 da Radiocaos – bloco 4, música 1.)

³⁹ No original: “Music and words together can give the most apparently confusing emotions a clear voice, suggesting that there is nothing which cannot be expressed, no matter how intimate, difficult, or even painful, so that all our feelings can be heard and understood by others, (...)”

⁴⁰ Esse trecho também serve de exemplo do caráter metalinguístico da peça, já que o diretor usa a música com frequência e, no excerto aqui transcrito, faz com que o personagem reflita sobre o efeito e a função da música. Esse assunto será retomado adiante, quando analisaremos outro exemplo de metalinguagem, associado ao aspecto sonoro do espetáculo.

que de alguma maneira vai traduzir uma emoção em relação com outra pessoa, um recado, uma história de amor, uma despedida. Nesse aspecto, a música é muito mais conceitual. (...) é muito mais temática” (TOMAZZONI, 2011). De modo a variar as funções da música na peça, Felipe Hirsch também faz uso das canções para estabelecer a ironia, em algumas cenas:

SONINHO: Eu não sou tão bonita quanto ela, sou?

PERSONAGEM-NARRADOR: (...). Amor, essa mulher aí é a *top model* número um do mundo.

SONINHO: Ué, e daí?

PERSONAGEM-NARRADOR: E daí?

(Toca a música “The greatness and perfection of love”, de Julian Cope e Teardrop Explodes.) (HIRSCH, 2011).

A ironia surge da combinação entre o diálogo e a música, e isso fica claro a partir da tradução do título: “A grandeza e a perfeição do amor”. Esse indício serve como uma espécie de orientação ao comportamento do personagem-narrador, que se vê obrigado a corrigir sua argumentação, para dar uma resposta favorável à Soninho, fazendo valer a “grandeza” do amor. Entretanto, se levarmos em conta a letra da canção, o sentido da cena é reorientado. Analisando um breve trecho da música, temos: “A maior imperfeição é o amor, o amor, o amor / Mas eu não consigo manter o fogo longe / Tome seu lugar / E leve o seu tempo / E é isso o que importa”⁴¹ (HIRSCH, 2011). Isso sugere que o personagem-narrador poderia contrariar as expectativas de Soninho, o que poderia desencadear uma longa, e talvez complexa, discussão. Como a cena é interrompida pela música, o espectador não fica sabendo o que aconteceu depois daquele momento. Aliás, isso corresponde à estrutura fragmentada da peça, que privilegia determinadas situações, ativadas pela memória do protagonista. Sendo assim, as pistas do título e do conteúdo da música que é associada ao diálogo do casal podem ser consideradas *flashforwards* prováveis, aguçando a imaginação do público e revelando a sutileza discursiva do diretor, na seleção musical e na montagem do espetáculo, sobretudo no que se refere à combinação entre os diálogos e as canções.

Para encerrar esta parte do estudo, voltamos à metalinguagem, já mencionada anteriormente, porque, no espetáculo em análise, essa característica surge de modo reiterado. Na primeira citação relativa a esse tema, a música foi apresentada como ferramenta eficaz de comunicação para “pessoas emocionalmente deformadas” (HIRSCH, 2011). Porém, há outros três momentos da peça em que o diretor explora a metalinguagem de modos distintos. Em uma cena, o personagem-narrador revela que o músico Marc Bolan, vocalista do T-Rex, fez parte da vida de Soninho: “Marc Bolan foi o primeiro amor da vida dela. E eu fui o último. (Toca a música “Children of revolution”, de T-Rex)” (HIRSCH, 2011). No exemplo dado, a música, em seu aspecto metalinguístico, é usada para compor a história e para delinear o perfil do personagem feminino. Posteriormente, Felipe Hirsch, aprimorando ainda mais a metalinguagem, utiliza a

⁴¹ No original: “The greatest imperfection is love, love, love / But I can't keep the fire away / Take your place / And take your time / And that's what matters”. (A letra da música foi transcrita pelo(a) autor(a) deste artigo, a partir do arquivo de áudio gravado no programa 2 da Radiocaos — bloco 5, música 2.)

música para remontar o cenário de 1980, quando era comum gravar uma seleção de músicas para o namorado ou para a namorada:

SONINHO: (...). Eu terminei com ele e fiquei com a fita, porque as músicas eram realmente fantásticas. Eu comecei a namorar o Bruno. Uma noite, ele tocou um CD dele que incluía muitas das mesmas músicas da minha fita gravada de segunda mão. Eu adorei o CD e pedi pra ele me fazer uma cópia. O Bruno disse que não faria, porque uma ex-namorada tinha feito o CD pra ele. (...). Não faça a mesma fita para múltiplos namorados! (HIRSCH, 2011)

O comportamento típico de uma geração é retratado na cena e isso contribui para o adensamento do contexto da peça, que passa a exigir a música como elemento representativo, afinal: personagens, lugares, *hobbies*, tudo gira em torno da música. Por fim, o terceiro exemplo que associa a metalinguagem ao contexto musical traz um pouco da história da banda The New York Dolls:

(...) todo mundo só falava do Velvet Underground, mas eu só conseguia me lembrar dos Dolls, um mundo de garotas diabólicas, de saltos quebrados e homens travestidos e perigosos. Uma dessas garotas, chamada Connie, decepcionou o baixista Arthur “Killer” Kane, num ritual inexplicável.⁴² (Toca a música “Looking for a kiss”, de New York Dolls.) (HIRSCH, 2011)

Nesse trecho da narração, o público tem acesso a um fato específico, que fez parte da história de um ícone do *glam rock*, nos anos 1970, e que só é conhecido pelos fãs mais aficionados ou leitores de *sites* especializados. Isso ocorre em vários momentos, durante o espetáculo, como se o personagem-narrador assumisse a postura de *alter ego* do diretor, para compartilhar com o espectador uma pequena parte de sua vasta cultura musical. Portanto, em forma de testemunho, o personagem-narrador fala da revolução causada por Lou Reed e pela banda Velvet Underground, relembra o dia da morte de Kurt Cobain, vocalista do Nirvana, além de outros episódios, notórios ou não, no meio musical.

Considerações finais

Neste artigo, analisamos a peça “Trilhas sonoras de amor perdidas”, de Felipe Hirsch, privilegiando a relação intermediária do teatro com a música, a partir dos conceitos de “combinação de mídias” (RAJEWSKY, 2005) e de “intermedialidade sintética” (SCHRÖTER, 2012). Nesse contexto, a música foi avaliada como elemento diegético e como intertexto, dando base para considerações a respeito da construção e da continuidade narrativa, do perfil psicológico dos personagens e da metalinguagem.

⁴² Esse episódio faz parte da primorosa cronologia da banda, publicada no *site* <<http://www.fromthearchives.org/nyd/chronology.html>>: “‘Trash’ é do 2º show em 27-Aug-73, onde o roadie Peter Jordon substitui Arthur. Sua namorada, Connie Gripp, havia cortado o polegar esquerdo dele, para impedi-lo de sair em turnê. Depois disso, ele se junta à banda, com a mão esquerda engessada, mas é substituído por Peter Jordon, em muitos dos shows feitos na Califórnia” (FROM THE ARCHIVES, 2019). No original: “‘Trash’ is from the 2nd show on 27-Aug-73, where roadie Peter Jordon replaces Arthur. His girlfriend Connie Gripp had slashed his left thumb to prevent him from going on tour. He joins after all, with his left hand in a cast, and is replaced by Peter Jordon on many of the Californian shows.”

Enfatizando o formato de teatro musical, também foram demonstradas as semelhanças da peça dirigida por Hirsch com o musical *jukebox*. Considerando a atualidade desse gênero, essa breve comparação acabou servindo para estabelecer a permanência dos musicais na dramaturgia, em consonância com o que John Kenrick afirma, em sua enciclopédia digital: “O musical está mudando desde que Offenbach fez sua primeira reescrita na década de 1850. E a mudança é o sinal mais claro de que o musical ainda é um gênero vivo e crescente. (...) o musical está longe de morrer. Ele sobreviverá e, ocasionalmente, prosperará, adaptando-se às mudanças nas expectativas artísticas e comerciais”⁴³ (KENRICK, 2006). De fato, se considerarmos as mudanças sociais, que, por sua vez, delineiam tanto o processo criativo do autor (incluindo as escolhas do tema, do formato e da estrutura da obra) quanto as expectativas do público e da crítica, o espetáculo analisado aqui realça a intertextualidade como conceito amplificador, que tange a intermedialidade.

Embora o teatro seja intermediário por natureza, pelo fato de fazer uso de elementos associados a outras áreas do conhecimento (como moda, *design*, música, arquitetura, literatura...), é salutar que a peça de Hirsch tenha potencializado essa estrutura, ao encenar “Trilhas sonoras de amor perdidas” em um contexto histórico específico, moldado pelas mesmas características que ressoam no espetáculo. O resultado disso é que imagem, música e palavra falada privilegiam uma comunicação plural, multimodal e intersignica. Se emprestarmos a concepção de Lucia Santaella sobre essa junção, “esses três campos — visual, verbal e sonoro — se constituem nas três matrizes da linguagem e do pensamento que estão na raiz de todos os seus desdobramentos e misturas que o ser humano foi desenvolvendo ao longo de muitos séculos” (SANTAELLA, 2019, p. 85-86). Nesse produto cultural híbrido, há uma conjunção perfeita entre ação, narração, diálogo e música, acentuando a naturalidade e a continuidade narrativa, em prol da verossimilhança.

Isso ocorre porque a peça utiliza, em sua composição, um texto de origem diversa (associado à outra mídia), de modo a promover uma linguagem híbrida. Claramente, esse artifício atende a características fundamentais da sociedade contemporânea, como multiplicidade e convergência: “(...) a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos” (JENKINS, 2013, p. 30). Na visão de Santaella, “o hibridismo de linguagens, que já se insinuava no jornal e alcança novos tipos de misturas com a inclusão do som, chegou ao seu ápice na hipermídia” (SANTAELLA, 2019, p. 103). Atualmente, vivemos em uma era dominada pelo computador e pelo *smartphone*, que são exemplos máximos de hipermídias. Portanto, o híbrido simboliza a marca de nossa época, pois, a partir desses meios de comunicação,

⁴³ No original: “The musical has been changing ever since Offenbach did his first rewrite in the 1850s. And change is the clearest sign that the musical is still a living, growing genre. (...) the musical is far from dead. It will survive, and occasionally thrive, by adapting to changes in artistic and commercial expectations.”

passamos a incorporar, em nosso cotidiano, a multiplicidade, que está sempre muito próxima, a apenas um clique ou a um toque de distância.

Referências

ANDRÉS, P. Referência de fonte eletrônica. **O abstrato e o figurativo na música**. 10 jul. 2016. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/pauloandres54/o-abstrato-e-o-figurativo-na-msica>. Acesso em: 5 out. 2018.

BROOK, P. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CASH, J. Referência de fonte eletrônica. **Jukebox musical**. 2019. Disponível em: <https://theatrelinks.com/jukebox-musical/>. Acesso em: 10 set. 2019.

COSTA, M. Referência de fonte eletrônica. **Trilhas sonoras de amor perdidas**. 4 jul. 2011. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2011/07/04/trilhas-sonoras-de-amor-perdidas/>. Acesso em: 13 set. 2019.

FROM THE ARCHIVES. Referência de fonte eletrônica. **New York Dolls: chronology**. 25 set. 2019. Disponível em: <http://www.fromthearchives.org/nyd/chronology.html>. Acesso em: 5 out. 2019.

GENETTE, G. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GIBSON, J. J. A Theory of pictorial perception. In: REED, E.; JONES, R. (Eds.). **Reasons for realism**. Selected essays of James J. Gibson. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1982. pp. 241-257.

HIRSCH, F. Referência de fonte eletrônica. **Trilhas sonoras de amor perdidas**. Disponível em: www.radiocaos.com.br. Acesso em: 31 jul. 2011.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2011.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

JARDIM, A. **Música: vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

KOBS, Verônica Daniel. A materialidade e as funções da música em *Trilhas sonoras de amor perdidas*, de Felipe Hirsch, pág. 134-147, Curitiba, 2022.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2013.

KENRICK, J. Referência de fonte eletrônica. **Musicals101.com**: the cyber encyclopedia of musical theatre, film & television. 2006. Disponível em: <http://www.musicals101.com/future.htm>. Acesso em: 16 set. 2019.

MARSHALL, B.; STILWELL, R. (Ed.). **Musicals**: Hollywood and beyond. Bristol: Intellect Books, 2000.

MONDE, O.-L. Jukebox-musical: the state and prospects. **European researcher**, Sochi, v. 27, n. 8 (2), pp. 1277-1281, 2012.

RAJEWSKY, I. O. Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality. **Intermédiatés/intermedialities**, Montreal, n. 6, pp. 43-64, 2005.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SANTAELLA, L. **Estética & semiótica**. Curitiba: InterSaberes, 2019.

SCHRÖTER, J. Four models of intermediality. In: HERZOGENRATH, B. (Ed.). **Travels in intermedia[lity]**: Reblurring the boundaries. Lebanon: Dartmouth College Press, 2012. pp. 15-37.

TOMAZZONI, M. Referência de fonte eletrônica. **Felipe Hirsch compila "Trilhas Sonoras de Amor Perdidas"**. 18 jun. 2011. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/felipe-hirsch-compila-trilhas-sonoras-de-amor-perdidas/n1597034874802.html>. Acesso em: 3 out. 2019.

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

Autor: Rubens Gomes Corrêa (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Neste artigo, proponho trazer uma reflexão sobre o conto “A terceira margem do rio” (1962) de Guimarães Rosa, permeando pela canção “Travessia” (1967), de Milton Nascimento e Fernando Brant, canção que foi inspirada na obra *Grande Sertão: Veredas*, também de autoria de Rosa. A música, de letra profunda e poética, fala sobre o sofrimento diante do amor e sobre a angústia dos dias vazios perante alguém que foi embora. Da mesma forma, o conto espelha a ausência de um pai que manda construir uma canoa e um dia, sem avisar o motivo, vai embora pelo rio. Será abordada a profundidade da presença ou falta dela, deixando marcas e cicatrizes nos que ficam e acabam por criar significados negativos em seus corpos e em suas almas, o que, para Gumbrecht (2010), em *Produção de presença*, “traz para diante” as cenas nas imagens da família, do pai em sua canoa indo pelo rio e nos perguntando: o que é e onde está a terceira margem deste rio?

Palavras-chave: Travessia; “A terceira margem do rio”; produção de presença; canção; *Stimmung*.

Introdução

Início esse artigo fazendo um questionamento. O que é ou quem é o terceiro elemento? Quando só vemos ou sabemos que só existem dois: dois lados de um rio, a margem direita e a esquerda. Acaso existirá aos olhos humanos uma terceira margem? Talvez sim. Ao ler o conto “A terceira margem do rio” (1962), do mineiro João Guimarães Rosa, comecei a perceber que a margem ali retratada é invisível aos olhos humanos, uma margem interior e que talvez seja mais profunda e difícil de ser tocada, pois se trata da margem da alma, da margem dos sentimentos ou da psique. Ao trazer essa abordagem, penso no caminho que se deve percorrer até encontrar essa margem, e que não são todos que vão abrir mão das próprias percepções para tal descoberta.

Ao escolher o referido conto para trabalhar nesse artigo, tinha em mente alguns aspectos que se relacionavam com minha história de vida e com minhas escolhas e mudanças, sendo a primeira delas a minha vinda solitária de Minas Gerais para Curitiba, quando ainda era praticamente um adolescente, período em que falava pouco e muito menos fazia planos. Acho que meus planos eram bem simples e imediatos como todo adolescente cheio de anseios e desejos. Naquele momento, eu acabava de construir uma canoa e estava em direção ao rio, com pouca bagagem e algum mantimento que minha mãe colocou na mala. Meu plano era sair daquele lugar ou daquela situação em que me encontrava. Planejei simploriamente e fui. Diferentemente do pai, personagem do conto que planejou e contratou alguém para construir um barco, arrumou suas coisas, alimento, roupas, mesmo que poucas coisas e seguiu. Ao ler este conto de Rosa, portanto, fiz algumas reflexões que mexeram com meu interior, que despertaram lembranças para falar sobre esse assunto, o qual, por sua vez, também despertou emoções, bem como a chamada “produção de presença” e *Stimmung*, tratadas por Gumbrecht em suas obras *Produção de presença*, (2010) e *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*, (2014).

As primeiras colocações neste artigo foram feitas ao microfone do gravador do celular, no momento em que estou percorrendo o “Caminho da Luz”, uma caminhada entre o Município de Tombos até Alto Caparaó e a subida ao Pico da Bandeira em Minas Gerais, correspondendo a 220 km de distância. A decisão foi planejada e contou com um treinamento já há algum tempo. Este caminho foi feito com a finalidade de chegar a uma reflexão de vida, de escolhas, onde estou nesse momento, em busca de luz, paz interior e definir as escolhas, ou avaliar as escolhas que fiz durante a vida. Após algumas leituras do conto “A terceira margem do rio”, resolvi fazer uma nova leitura durante a caminhada, sendo que logo em seguida iniciei a gravação sobre os pontos significativos e que me fazem refletir sobre a história.

O conto aborda a agonia de uma família ribeirinha que vê seu patriarca arrumar suas coisas para partir. O ponto a ser analisado é que ele não vai embora totalmente, mas se torna um habitante do rio, fazendo de sua canoa uma morada, contando com o filho para se alimentar e se vestir. Filho esse que fica à espera do retorno e ao mesmo tempo teme por ele.

A primeira questão que trago é o olhar do filho para com o pai. Como ele interpreta essa viagem? Há uma esperança de que ele voltará? Nada disso é falado, mas sentido durante a narração do conto. Há um desejo de partir juntamente com o pai? Há uma expectativa de que o pai o leve? Como é a relação deste filho com o restante da família, sua mãe, seus irmãos? Com o tempo permanecem as dúvidas desse filho a respeito do pai, que ora está pela margem, buscando alimentos, ora some no grande vazio das águas. Há uma inquietude e falta de respostas que ao mesmo tempo se tornam duvidosas, pois o retorno do pai é incerto. Ao final do conto, se vê um vulto e até uma possibilidade de troca de lugar entre pai e filho, o que não acontece.

A segunda questão se refere à excentricidade do próprio pai, baseada na construção da canoa e na partida. No conto, fala-se do temor de uma possível loucura ou doença do pai, as quais teriam promovido seu afastamento em relação à família. Seria uma tentativa de afastar delas o risco? Provavelmente o pai era um homem de posse, que morava em uma fazenda, pois pagou uma pessoa para construir um barco com uma boa madeira. E nesse aspecto podemos pensar que o seu intuito era não incomodar a família, daí sua opção pela exclusão e pelo isolamento. Existem muitos casos de pessoas doentes, idosas, em fase terminal que desejam morrer, ir para um asilo, se esconder, enfim, se refugiar, pois não veem mais sentido em viver.

É possível também identificar no conto de Rosa aspectos que remetem à *Parábola do filho pródigo*, presente no Livro de Lucas no Novo Testamento da Bíblia. Nessa parábola, o filho parte e leva sua parte da herança, mas em seu retorno é recebido com festa pelo pai. O filho pede perdão por ter partido.

Eu me porei a caminho e voltarei para meu pai e lhe direi: Pai, pequei contra o céu e contra ti. Não sou mais digno de ser chamado teu filho; trata-me como um dos teus empregados. Mas o pai disse aos seus servos: Depressa! Tragam a melhor roupa e vistam nele. Coloquem um anel em seu dedo e

calçados em seus pés. Tragam o novilho gordo e matem-no. Vamos fazer uma festa e alegrar-nos (BÍBLIA, Lucas15, 11).

Na obra de Guimarães Rosa, o filho aguarda o pai de uma maneira tal que certamente poderia recebê-lo tão bem quando o pai do filho pródigo. Na espera pelo pai, o filho deixa de viver, temendo estar ausente por ocasião do retorno deste pai, mas, ao contrário do relato bíblico, sua espera não tem fim. Ao final do conto, o filho pede perdão ao pai, tal qual o relato bíblico, mas não é claro o objeto do perdão. Ora o filho parece pedir perdão por sentir culpa pela partida do pai, ora parece pedir perdão por não poder tomar o lugar do pai na canoa.

A abordagem que desejo apresentar neste artigo, portanto, culmina com um encontro pessoal consigo mesmo, a fim de encontrar o sentido da vida, redescobrir o seu ser interior, ultrapassando o limite do viver apenas, indo além das duas margens conhecidas de um rio. As relações existenciais de presença no conto de Guimarães Rosa são fascinantes e nos estimulam a nos aprofundar sobre o interior humano e falo isso numa perspectiva de uma interiorização pessoal, que nos faz olhar para dentro de nós mesmos na tentativa de refletir e encontrar a terceira margem do nosso rio.

O tempo e espaço no conto

No título de seu conto, Guimarães Rosa nos chama a refletir sobre a terceira margem de um rio, já que conhecemos apenas duas margens. A princípio a ideia de margem está ligada a uma possível limitação. Quando se fala em terceira margem, portanto, nosso pensamento fica suspenso porque não conseguimos identificar onde exatamente ela se localiza. Ao olhar para o rio, nos perguntamos: que terceira margem seria essa? Quando vamos adentrando no conto, começamos a ter ideias e deduções sobre esta terceira margem. Começamos a criar imagens sobre ela, tais como o fundo do rio, o próprio pai, ou mesmo uma interiorização do eu que faz. Vários questionamentos a respeito do porquê o pai se foi naquele barco, de forma que podemos entender essa terceira margem não como algo limitador, mas como algo que traz a ideia de transcendência, já que essa margem não é natural, mas sim metafísica, pertencente a outra dimensão. O conto torna-se, portanto, capaz de produzir questionamentos no leitor, além de uma reflexão que pretendemos abordar neste artigo à luz do pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht.

Acompanhamos a narrativa sob a ótica de um dos filhos, que é, aliás, o narrador protagonista. O pai, por sua vez, só aparece no início do conto em sua partida e depois só se comunica através de gestos, olhando para o filho a fim de chamá-lo e afastando-o para depois acenar de longe. Observa-se a “presença” do discurso indireto e do discurso indireto livre, que é quando a voz do narrador se mistura com a voz do personagem mostrando indignação: “Nossa mãe jurou muito contra a ideia” (ROSA, 1994, s/n). Seria o filho falando o que a mãe está sentindo? Essa questão ambígua permanece, fazendo com que predomine no conto a subjetividade, não sendo

possível separar os fatos das lembranças, contaminados por esse sentimento de abandono causado pelo pai. O narrador acaba sendo, desta maneira, o porta-voz dos outros personagens, colocando suas próprias impressões sobre os aspectos da personalidade de cada um.

O espaço no conto também chama a atenção pelo fato de não ter um nome, diferente do que ocorre no romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (1955), que apresenta nome e sobrenome dos personagens, das cidades e dos lugares. Só percebemos que se trata de um lugar rural, por causa das descrições: “Mandou vir o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios”, “(...) depusitei num oco de pedra do barranco” (ROSA, 1994, s/n).

A presença do rio marca este ambiente, pois é o espaço onde o pai habita. E onde fica a terceira margem? Ela é natural ou metafísica? Ela é que tipo de ambiente? Quando percebemos que o pai passa a habitar essa terceira margem, podemos pensar no sentido da própria palavra “habitar”. O *habitat* é a morada, o território que conhecemos, que tem a característica da permanência. Aqui se trata de habituar-se a algo que está radicalmente fora do seu habitat, que é lugar nenhum, com o interior do rio, suas forças, suas potências e suas margens.

Somos remetidos dessa forma a pensar, questionar e sentir o título do conto. Título esse que transcende um significado literal e nos faz sentir a “presença”, conceito referido por Gumbrecht em sua obra *Produção de Presença*:

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis “em presença” serão chamados, neste livro, “as coisas do mundo”. Ainda que possa defender-se que nenhum objeto do mundo pode estar, alguma vez disponível de modo não mediado aos corpos e às mentes dos seres humanos, o conceito “coisas do mundo” inclui, nessa conotação, uma referência ao desejo dessa “immediatez” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Fica claro nessa definição que o local onde o pai resolve viver, simbolizado pelo rio, é desconhecido e buscado pelo ser humano desde os primórdios de sua existência. O pai está num lugar ora desejado pelo filho, ora rejeitado, de forma que ele talvez seja a própria terceira margem, ou seja, a metáfora da falta de conforto que as mudanças podem nos causar.

Outra questão que chama a atenção é o vocábulo “terceira”, que traz a ideia de ordem ou hierarquia, onde uma margem pode ser mais importante que a outra, ou até de sequência, em que uma pode ter vindo antes ou depois da outra. No conto, a terceira margem não parece menos importante, até porque o pai abandona tudo para ir em direção a ela. Lembramos que o título do conto se inicia com o artigo definido “a”, e que só usamos este artigo quando temos conhecimento

acerca do que vamos falar, o que dá a ideia de alguém que já conhece essa terceira margem e que vai contar sobre ela. Nada, entretanto, nos é relatado sobre essa margem, fazendo com que ela se torne bastante misteriosa na narrativa.

Partindo de uma abordagem menos metafórica encontramos no dicionário Michaelis (2000), o significado para a palavra *margem*: (latim *marginē*) “beira, riba, terreno que ladeia um rio ou corrente de água (...)” “(...) em lugar ou posição separados; em relativo isolamento; de parte; de lado: *Não vou participar, vou ficar à margem*” (MICHAELIS, 2000). Podemos pensar, com base neste exemplo, que este pai queria mesmo ficar à margem, separado, isolado, distante de todos.

O narrador traz no conto uma linguagem regional, com uma sintaxe muito diferente, que se observa em frases como: “Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — “Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...”; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade” (ROSA, 1994, s/n). O autor utiliza algumas palavras fora da ordem de sentido comum à nossa linguagem, ou a linguagem mais formal. Dá ao texto um sentido de oralidade, característica do local, da simplicidade dos personagens e cria uma estética particular ao texto. Ele faz uso de algumas palavras com diferentes sentidos “o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos!” (ROSA, 1994, s/n). Nesse trecho a palavra “tamanhos” adquire sentido de tempo e não de dimensão, como se pensa tradicionalmente. Inúmeros exemplos se espalham pelo trecho, se misturando a palavras inventadas pelo autor e outras que são de uma especificidade regional, que por vezes nos forçam a uma consulta no dicionário. Outras, mesmo que desconhecidas, carregam muito sentido dentro do contexto em que estão colocadas.

Um dos exemplos de criação de palavras é o termo “diluso”, “nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa,” (ROSA, 1994, s/n). “Diluso” pode ser entendido como luto ou dilúvio, porém “diluso” parece estar mais associado com dissolvido do que “de luto”. A palavra traz um sentido de alguém que não está ali totalmente. A vista que se tem do pai no rio nunca é clara, mas sempre distante, afastada não só em distância física, mas também emocional. Tudo que se vê de muito longe não nos parece claro, quanto mais longe, menos detalhes se enxergam. Nessa passagem o lugar que é perto, mas ao mesmo tempo distante, provoca espanto, o que piora com a ausência de retorno do pai. Essa “presença” que não é física paira sobre a família como se previsse a morte ou ameaça.

Outro ponto importante a ser considerado é que no terceiro parágrafo Rosa usa um artifício linguístico para dar ideia de distanciamento e de partida de um ente querido para muito longe. A mãe diz ao pai na despedida: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” (ROSA, 1994, s/n). A repetição do pronome “você” diz respeito a ampliação da distância para aquele que se vai. O rio também dá a ideia de fluxo, de corrente, de escoamento, na própria construção linguística do conto. Rosa

elabora, desta forma, uma simbologia em torno da água, que dá a ideia de algo presente, passageiro e quase invisível.

A água aparece em obras de toda a literatura mundial como um símbolo de mudança, de purificação. Ofélia de Shakespeare morre na água, virgem, pura, em fuga do casamento indesejado. Deus usa a água para lavar o pecado do mundo no dilúvio narrado no Antigo Testamento, reiniciando, assim, o mundo.

A narração acontece através da consciência do narrador. As orações estão carregadas de vírgulas, parecendo embaladas por elas, como a canoa do enigmático pai que segue impulsionada pelas águas do rio. Essa questão de sentir o rio nos causa *Stimmung*, nos deixando levar através da sintaxe. Outra característica que causa *Stimmung* é a repetição, parecendo se ver o fluxo deste rio se fazendo eterno.

No texto, a palavra “vagação” é usada no sentido de vagar, de estar sem caminho, sem objetivo, sem intuito. Outra passagem que mistura a sensação com a andar do rio é: “Enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspensa no liso do rio (ROSA, 1994, s/n). O “ao-longe” e o “liso do rio”, mostram uma monotonia, calma. O rio liso significa uma estabilidade, uma ideia de que nada há e alterar tão cedo. A calma das águas, sempre traz como simbologia um período inerte, sem grandes mudanças ou acontecimentos.

Outra expressão que chama a atenção o texto é a frase “nosso pai”, que aparece 21 vezes dentro do conto, e isso não é por acaso. A expressão inicia a narrativa com a frase: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino” (...) (ROSA, 1994, s/n). A frase traz um pronome possessivo “nosso” que em cada aparição sugere o desejo do retorno do pai, como se o “nós”, nunca fosse completo sem essa figura. A expressão repetida parece reforçar o vácuo que a presença o pai deixou e pode também exprimir o desejo pelo retorno.

Na expressão dita pelo filho “E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão (ROSA, 1994, s/n)”. O filho parece estar pedindo perdão, mas lembrando com tanta dor, que parece uma reza. Os adjetivos usados por Rosa também causam *Stimmung*: cumpridor, ordeiro, positivo, grande, fundo, calado, comprida, longa. Os adjetivos podem caracterizar além dos objetos, também as sensações e sentimentos, a própria “presença”.

Outra passagem que se assemelha ao movimento do rio é: “e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 1994, s/n). Como se o rio representasse o próprio turbilhão de sentimentos que perpassam a família, especialmente o filho. Um fato interessante, que parece ser uma volta na vida do filho, é expressado através dos verbos “Sou (presente) o que não foi, (passado), o que vai ficar (futuro) calado”. Em uma frase tão curta, Rosa apresenta um pensamento tão forte e profundo, que é capaz de exprimir todo o enredo do conto.

Todas essas expressões podem causar o que chamamos de *Stimmung*. Gumbrecht aborda o conceito em sua obra *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura* (2014) e descreve o fenômeno como:

(...) prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. De outro modo, seria impensável que a declamação de um texto lírico, ou a leitura em voz alta de uma obra em prosa, com ênfase na componente rítmica, alcançasse afetasse mesmo aqueles leitores ou ouvintes que não compreendem a língua das obras em questão (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Gumbrecht cita em seu livro a obra de Thomas Mann, *Morte em Veneza* (1912), que expressa por meio das descrições minuciosas, um ambiente que traz a morte e o fim da vida em cada detalhe, os cheiros, as cores, as sensações. Porém, o autor enfatiza que para se criar tal sensação a obra não precisa necessariamente ser descritiva, como não se faz no caso de “A terceira margem do rio”.

Existe uma simbologia no conto que remete a uma estrutura triangular, simbolizada, por sua vez, pelo número três, muito importante dentro da numerologia e também dentro da Bíblia. A estrutura triangular aparece representada pelo pai, pelo filho e pelo rio. O pai se une ao rio, e o filho passa a vida toda na esperança de se unir ao pai, o que nos permite estabelecer uma relação com a Santíssima Trindade. Além de termos no conto essa estrutura triangular, vemos também a caracterização desses personagens em três adjetivos: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 2001, s/n). “O rio por aí se estendendo grande, fundo, calado” (ROSA, 2001, s/n). A caracterização do filho, por sua vez, aparece um pouco diferente, com substantivos: “Eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro, o rio”. (ROSA, 2001, s/n). Essa passagem apresenta uma ambiguidade de sentido na palavra “rio”, ora sendo substantivo, ora sendo uma conjugação do verbo “rir”. Outro elemento simbólico são os suprimentos que o filho leva para o pai na beira do rio, que podem ser caracterizados como oferendas, rituais, rezas a esse pai com o qual não se estabelece contato, assim como um pai espiritual que, apesar de não estabelecer contato físico direto, ainda assim é merecedor de devoção.

Guimarães Rosa sempre foi um homem espiritualizado, o que justifica uma leitura do conto que priorize elementos ligados à espiritualidade. A primeira questão que emerge neste sentido é a do homem que habita o barco, o que causa dúvida se ele habita o mundo dos vivos ou o mundo dos mortos. Quem habita um barco nestas mesmas condições é Caronte, da mitologia grega, filho de Nyx, (Noite), um barqueiro, responsável por conduzir as almas ao longo do rio Estige. Trata-se, na realidade, de um castigo recebido por Caronte, condenado a permanecer no barco transportando as pessoas entre dois mundos, só podendo ser liberado dessa pena quando alguém se voluntariar a ficar em seu lugar. Semelhantemente à narrativa da mitologia grega ocorre a cena em que o filho se

propõe a substituir o pai na canoa, mas num impulso de arrependimento se afasta e decide não o fazer, o que pode ser uma representação do fim do ciclo de culpa que permeia toda a narrativa. O filho parece entender que, ao não ser responsável pela decisão do pai, não teria também a obrigação de o substituir em sua trajetória. O ponto de encontro entre os dois seria a velhice, simbolismo para a maturidade das emoções e também a proximidade com a morte.

Outro aspecto a ser percebido é a semelhança com a figura de Noé, personagem bíblico (Gênesis 6 e 7), que constrói um barco para se separar da iniquidade do povo a pedido de Deus, o que aparece no conto de Rosa:

Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estivam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me entrelembro. Meu pai, eu não podia malsinar. E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos (ROSA, 1994, s/n).

Ocorreu também uma falta de humanização do pai, que parece não ter necessidades básicas, comendo só o suficiente, permanecendo na chuva e em outros aspectos do clima, não expressando nenhuma necessidade sem explicações para isso. Há uma questão muito séria sobre a expressão e os sentimentos do pai, que apresenta um isolamento fundamentado em seu silêncio. Outro ponto a ser considerado é que ele não se comunica e não informa nada para a família, ou parece que não tem necessidade de comunicar-se. Ele faz o que quer fazer, renunciando e transcendendo a uma expectativa da vida e família.

Quando o filho foge do pai, no final do conto, fica mais difícil entender, pois não se sabe ao certo se o pai está vivo ou está morto, porque o filho fala que acha que o pai está vindo do além: “Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (ROSA, 2001, s/n). A expressão parece retomar uma culpa do filho pela morte do pai.

Existem, então, outros mundos no conto. O pai que está presente no conto nos remete diretamente à ligação com Deus, o arquétipo paterno por excelência. Quando o filho repete muitas vezes a expressão “nosso pai”, mostra-se essa ligação com Deus, e é interessante falar que ele abençoa um filho, escolhendo-o como se ele fosse um guardião, como se ele fosse aquele que vem depois dele, que tomará o seu lugar, trazendo a ideia de Deus e seu filho Jesus: “Senhor, vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas as vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor na canoa!” (ROSA, 1994, s/n). A semelhança bíblica pode ser observada nessa passagem: “Este é aquele que vem após mim, que é antes de mim, do qual eu não sou digno de desatar a correia da alparca” (BÍBLIA, Evangelho de São João 1,27). A ideia de substituição de um pelo outro está presente nas duas escritas.

As ideias de culpa e perdão aparecem constantemente dentro do conto. O filho se sente culpado pela partida do pai e por cuidar dele ao longo do tempo, e por isso ele permanece junto do

pai o tempo todo. Quando sente que falha com o pai quer passar o resto da vida pedindo perdão. Estas ideias estão muito ligadas aos ensinamentos cristãos, a Deus e a própria oração do “Pai Nosso”, quando o filho vai chamar o pai de volta, fala algumas palavras que têm ligação com a oração, principalmente na questão da vontade que, que sendo desejo dos dois poderiam realizar a troca. “— “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa” (Rosa, 1994, s/n). Sobre essas relações podemos construir uma reflexão sobre a forma dialogada apresentada no texto entre pai e filho como ocorre na oração do Pai Nosso:

Pai nosso que estais no Céu, santificado seja o Vosso Nome, venha a nós o Vosso Reino, seja feita a Vossa vontade, assim na terra como no céu. O pão nosso de cada dia nos dai hoje; perdoai-nos as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tenham ofendido, e não nos deixei cair em tentação, mas livrai-nos do mal. Amém (BÍBLIA, Mateus, 6, 9).

Esta situação relembra, uma vez mais, a figura do pai como ser transcendental, tal qual a Oração do “Pai Nosso”, onde há o vocativo “Pai” e o verbo no imperativo “vem”, que diferencia do “venha!”, presente no subjuntivo na oração, para apresentar uma forma mais coloquial, íntima entre os interlocutores.

A palavra “vontade” está, na manifestação do filho, no plural, diferenciado pelo fato de o filho sentir-se capaz de trocar seu pai. Observa-se, uma ênfase nessa competência do filho e na condição de um comum acordo, evocando dessa vez uma “presença” mística.

Assim como, na Teologia do protestantismo, a substância do corpo de Cristo e a substância do sangue de Cristo iam sendo substituídas pelo corpo e pelo sangue como sentido, no teatro a atenção dos espectadores passa dos corpos dos atores para os personagens que eles incorporavam. Aquilo que vivemos a chamar “personagem” – pense-se no Hamlet de Shakespeare ou na Fedra de Racine – e um conceito complexo (normalmente, um conceito que descreve um pensamento complexo) (GUMBRECHT, 2010, p. 53).

Ainda no trecho “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor, vem, não carece mais... o senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas as vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor na canoa!” (ROSA, 1994, s/n). A troca de lugar entre pai e filho remete à troca do lugar de sofrimento do filho e vice-versa, evocando novamente a Bíblia: “Pai, todas as coisas te são possíveis; afasta de mim este cálice; não seja, porém, o que eu quero, mas o que tu queres” (BÍBLIA, São Marcos, 14, 36). Nessa passagem o filho, Jesus, evoca o pai a fim do mesmo trocar com ele, afastar-lhe o sofrimento que está por vir. Outra relação com a Bíblia está na canoa que o pai mandou construir no início do conto, feita pelo nomeado “pau vinhático”, que seria a mesma madeira utilizado na cruz de Cristo. Ambas trazem uma simbologia da construção de um objeto que trará o sofrimento em ambas as narrativas.

Outro item a ser considerado é a roupa branca, uma veste ritualística e sacerdotal que o filho usa para ir até o barranco apresentar o filho ao pai, a mesma usada em seu casamento, trazendo a ideia de pureza, mas também tem ligação com o Espírito Santo, como se ela oferecesse o próprio filho simbolicamente em sacrifício assim como o fez Abraão com seu filho Isaque no Velho Testamento bíblico.

Por fim, uma última reflexão que está relacionada ao adoecimento do filho, citado no último parágrafo do conto: “Sofri o grave frio dos medos, adoeci” (ROSA, 1994. s/n). O adoecimento do filho é um dos relatos mais interessantes, tanto na mitologia como no cristianismo, se você vê Deus, existe a possibilidade de você morrer (morrer para nascer de volta espiritualmente, simbolicamente), ou na morte em si, que na crença cristã seria o encontro com Deus. “Disse o Senhor a Moisés:...Não me poderá ver a face, porquanto homem nenhum verá a minha face e viverá.... tu me verás pelas costas; mas a minha face não se verá” (Bíblia, Êxodo 33, 17-23). O apóstolo João também afirmou: “Ninguém jamais viu a Deus; o Deus unigênito, que está no seio do Pai, é quem o revelou” (Bíblia, João 1, 18). Na Bíblia, quando Moisés recebeu as placas com os mandamentos, Deus coloca uma nuvem entre eles, para que Moisés não os veja. A face de Deus se torna um enigma constante em todo o imaginário cristão, assim como a face do pai depois de algum tempo. Em alguns trechos o filho imagina como estaria a face do pai sem os cuidados de higiene. A “presença”, mesmo na ausência, se faz constante. A doença e o rio separam pai e filho, assim como a nuvem se faz um obstáculo para que Moisés não veja a face de seu pai (Deus).

“Travessia”, canção como “presença”

A canção “Travessia” foi escrita em 1967 e caracteriza um dos momentos mais importantes e decisivos na carreira de Milton Nascimento, que a escreveu ao lado de seu amigo Fernando Brant. A música, de letra profunda e poética, fala sobre o sofrimento diante do amor e sobre a angústia dos dias vazios, que se seguem quando alguém que amamos vai embora, o que nos faz novamente voltar à representação da família no conto de Guimarães Rosa: quase todos partiram, quase todos passaram pela travessia, seja de uma margem a outra, ou mesmo para a terceira margem do rio. O título da canção no contexto histórico em que estava inserida, também pode ser relacionada ao período de “travessia” pela Ditadura Militar, onde muitos artistas foram perseguidos, por expressarem suas opiniões por meio das letras de músicas.

Na canção, o nome foi inspirado na obra *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. A composição colocou Minas Gerais no cenário musical da época e foi um divisor de águas na história da música popular brasileira.

Quando você foi embora, fez-se noite em meu viver.
Forte eu sou, mas não tem jeito.
Hoje eu tenho que chorar.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Minha casa não é minha, e nem é meu este lugar.
Estou só e não resisto, muito tenho pra falar.
Solto a voz nas estradas, já não quero parar.
Meu caminho é de pedra, como posso sonhar.
Sonho feito de brisa, vento vem terminar.
Vou fechar o meu pranto, vou querer me matar (NASCIMENTO; BRANT, 1967).

A letra da música fala sobre o sofrimento por alguém que partiu e sobre como é preciso aprender a lidar com essa angústia, permitindo-se chorar e ficar triste, mas com a consciência de que é necessário continuar e enfrentar, mesmo quando as circunstâncias ao nosso redor tentam nos calar.

A música “Travessia” foi composta no período da Ditadura Militar, e por essa razão, observamos na composição contestações e críticas quase que imperceptíveis em trechos como “estou só e não resisto, eu não quero mais a morte” e “meu caminho é de pedra” (NASCIMENTO, BRANT, 1967).

Vou seguindo pela vida me esquecendo de você.
Eu não quero mais a morte, tenho muito o que viver.
Vou querer amar de novo e se não der não vou sofrer.
Já não sonho, hoje faço com meu braço o meu viver.
Solto a voz nas estradas, já não quero parar.
Meu caminho é de pedra, como posso sonhar.
Sonho feito de brisa, vento vem terminar.
Vou fechar o meu pranto, vou querer me matar (NASCIMENTO, BRANT, 1967).

O nome da canção também traz consigo um significado simbólico por fazer parte da história, da persistência e da luta dos compositores ao conseguirem fazer Minas Gerais ser notada com todos os talentosos artistas e riqueza cultural. Independente das construções poéticas e das frases suaves, a letra fala sobre temas difíceis para o ser humano, a dor, a morte e a dificuldade de caminhar diante dos problemas da vida. “A terceira margem do rio” traz essa questão bem permeável, questões da dor do filho com a ausência do pai, dificuldade de trocar de lugar com o pai e a culpa que sente. A partida da família, a chegada da velhice, entre outros aspectos abordados. Ainda em relação à canção:

Vou seguindo pela vida me esquecendo de você.
Eu não quero mais a morte, tenho muito o que viver.
Vou querer amar de novo e se não der não vou sofrer.
Já não sonho, hoje faço com meu braço o meu viver.
Quando você foi embora, fez-se noite em meu viver.
Forte eu sou, mas não tem jeito.
Hoje eu tenho que chorar.
Minha casa não é minha, e nem é meu este lugar.
Estou só e não resisto, muito tenho pra falar (NASCIMENTO, BRANT, 1967).

Sugere-se que a vida não deve parar, que haverá outras margens, outras lutas que às vezes ganhamos e outras que perdemos, mas vale lembrar que estamos vivos e precisamos caminhar, não deixar a voz guardada, os sentimentos do lado de dentro. A terceira margem talvez esteja dentro daqueles que não conseguem se expressar, e muitas vezes fogem de si mesmo.

Considerações finais

Neste conto de Guimarães Rosa, somos desafiados a buscar interpretações pessoais, transcendentais, humanísticas e espirituais, que vão além da imaginação e do cotidiano, baseada na decisão do pai, a qual nos permite criar inúmeras suposições e interpretações.

As várias referências que misturam aspectos espirituais, sociais e humanísticos fazem com que qualquer pessoa se identifique e prontamente identifique qual seria a sua terceira margem, os desafios e medos que o movem ou o deixam estático.

No entanto, há um gesto que promove todo tipo de reflexão e ressonância mais incrível aos que ficam do lado de fora do rio, incluindo a nós mesmos, ora espectadores, ora presentes na canoa ou mesmo se fazendo partícipes como um dos familiares. É uma terceira margem que está lá, no centro do rio e que fica o tempo todo fluindo, porém está parado. É uma situação de alguém que vai para um lugar estável dentro do movimento e que talvez seja o lugar mais verdadeiro dos humanos, porque na verdade, nós somos os seres de passagem. Um conto justamente sobre um enigma, que tem de ser mantido, não é para ser respondido ou descoberto, talvez porque não exista uma resposta certa. A morte paira no conto, pois o pai vai para um lugar desconhecido, assim como é com a morte. Quando o filho pede para o pai voltar para que eles troquem de lugar, é primeira vez que o pai acena de volta ao filho do lado de cá da margem e o mesmo fica melancólico, amedrontado, fixado a este pai, assustado, o que o faz fugir. No final do conto esse filho que diz ao pai que quer seu lugar e quando o pai aceita a troca, ele desiste. Seria a sombra da morte pairando, afastando e desencorajando o filho a findar sua própria vida. Sua decisão de não ir no lugar do pai parece ser o momento de maior sacrifício, ao optar por não fazer o caminho do outro, libertando-se ao dizer não ao pai apenas no fim de sua vida.

Neste conto desafiador, Guimarães Rosa buscava mapear “Sertões da Vida” que não estão definidos usando palavras impactantes para descrever essas regiões. Quando retrata o trabalhador da roça, ele usa expressões que causam este impacto, tais como: “ele era um enxadachim”, “espadachim medieval”, trazendo o trabalhador rural e seus instrumentos de trabalho elevando esse personagem do mundo rural a um herói mítico. Uma literatura de campos novos linguísticos, onde Guimarães equaciona situações e nos coloca diante de uma travessia. Todos nós temos a terceira margem e temos que em algum momento da vida entrar nela. Essa canoinha somos nós mesmos avançando.

Por fim, esse conto trabalha um aspecto muito importante, o do luto e da melancolia, mesmo não havendo uma morte de fato, pois a simples ausência do pai traz a “presença” da morte. Algo transparece enigmaticamente na relação da vida com a morte, com uma espécie de “terceira margem” com essa capacidade de dizer o indizível.

Podemos dizer que Guimarães Rosa está reelaborando de maneira surpreendente um mito ancestral e memorial que é o da morte com a travessia de um rio, como existe na mitologia grega, ao Hades ou Seol, onde ficam os mortos, como espectros. Rosa referendou esta mesma mitologia e fez aí uma situação em que Caronte, o barqueiro, que leva não os mortos de uma margem para outra, mas que se leva a si mesmo para lugar nenhum, ou ao próprio esquecimento.

Referências

A BÍBLIA. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2005.

BLAGA, L. Referências de fonte eletrônica. **A barca de Caronte** (online). Trad. Fernando Klabin. Ed. Realizações. São Paulo. 2012. Disponível em: <https://cupdf.com/document/a-barca-de-caronte.html?page=4>. Acesso em: 15 jul. 2022.

CORTELA, M. S. C. Referências de fonte eletrônica. **A terceira margem do rio**. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wl8uHCnOijw>. Acesso em: 20 jul. 2022.

FREIRE, É. Referências de fonte eletrônica. **Analizando letras**. Conheça a história da música Travessia, de Milton Nascimento (online). 2020. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/blog/historia-da-musica-travessia/#:~:text=Um%20dos%20momentos%20decisivos%20na,de%20algu%C3%A9m%20que%20foi%20embora>. Acesso em: 12 jul. 2022.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, H. U. Referências de fonte eletrônica. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura** (online). Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/277340755_Hans_Ulrich_Gumbrecht_-_Atmosfera_ambiencia_Stimmung_sobre_um_potencial_oculto_da_literatura/link/577b6a2e08ae213761c9e364/download. Acesso em: 20 set. 2022.

CORRÊA, Rubens Gomes. A “Travessia” em “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, pág. 148-161, Curitiba, 2022.

MICHAELIS. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Reader's Digest; São Paulo: Melhoramentos. 2000. 2 v.

NASCIMENTO. M; VELOSO. C. Referências de fonte eletrônica. Quando a literatura vira música: uma criação de Caetano Veloso e Milton Nascimento (online). **A terceira margem do rio, de Guimarães Rosa** (resumo e análise do conto). 1991. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/a-terceira-margem-do-rio-de-guimaraes-rosa/#:~:text=O%20conto%20A%20terceira%20margem,canoa%2C%20no%20meio%20do%20rio>. Acesso em: 21 jul. 2022.

RULFO, J. Pedro Páramo. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2016.

ROSA, J. G. Referências de fonte eletrônica. “A terceira margem do rio” (online). In: _____. **Ficção completa: volume II.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 409-413. Disponível em http://cogetes.epsjv.fiocruz.br/storage/Textos-e-Material-de-Apoio---4%C2%BA-Ano---Literatura--Gabrielle-n_5ee0d32b36f91.pdf. Acesso em: 9 out. 2022.

A *STIMMUNG* EM *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS

Autora: Nazareth de Maria Leite Queiroz Mendes (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo objetiva analisar como a leitura do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos se converte em experiência viva quando observada sob um olhar que não prioriza exclusivamente a interpretação. A partir do conceito de *Stimmung*, foi possível identificar a existência de um espaço para a fisicalização dos sentimentos, o que permite superar aspectos do campo hermenêutico para deixar fluir a experiência da presença na leitura da obra. Tomando de trechos da narrativa que utilizam de aspectos relacionados ao corpo, memória, oralidade, performance, entre outros, lançaremos mão do aporte teórico dos estudos de Hans Ulrich Gumbrecht (2007, 2010, 2014) de maneira a melhor explorar o potencial no texto em estudo, contribuindo, assim, para uma leitura do romance que possa oportunizar uma experiência estética em toda a sua plenitude.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; *Angústia*; *Stimmung*; experiência estética.

Introdução

O romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, é considerado um dos livros emblemáticos de nossa literatura, provavelmente, por conter “o personagem mais dramático da moderna ficção brasileira” (CANDIDO, 1992, p. 34). É importante ressaltar que a leitura da obra tem seu valor histórico-social, uma vez que mesmo lançado há mais de oitenta anos, é possível identificar temas e questões que ainda constituem a formação complexa da sociedade brasileira. Comparado com outros romances de Graciliano Ramos, conforme observa o crítico Candido, *Angústia* é a única obra do autor, caracterizada pelo uso consistente do monólogo interior, com poucas cenas dialógicas, afirmando ainda que “tecnicamente, *Angústia* é o livro mais complexo de Graciliano Ramos” (CANDIDO, 1992, p. 40).

Em *Angústia*, uma das sensações mais evidentes é o mal-estar existencial de Luís da Silva, narrador-protagonista, um homem que mora sozinho e cuja vida se resume em escrever artigos para jornais e ir ao trabalho na repartição pública. Com problemas financeiros, mora com Vitória, que lhe ajuda nas tarefas da casa. Sua vida ganha sabor ao conhecer Marina, sua vizinha. Entretanto, o relacionamento é rompido pela moça que acaba por substituir o protagonista pelo bem-sucedido e sociável Julião Tavares. Luís da Silva se sente frustrado, solitário e impotente diante da realidade que o cerca. A narrativa expõe a tensão que toma conta de sua existência dilacerada. A relação amorosa com Marina torna-se uma dinamite, cujos estilhaços passam a afetar as conversas com os amigos e os afazeres cotidianos no jornal e na repartição, desembocando no suposto assassinato de seu rival.

Percebe-se na obra um olhar que complementa a interpretação da narrativa, um lugar, um espaço para o sentir, que propõe juntamente com os sentidos, apontar para as brechas, as fissuras que escapam do discurso do personagem-narrador. Ao se juntar com outras águas, micronarrativas germinadas dentro da narrativa principal, a narrativa não se apresenta como uma água parada, mas,

ao contrário, vai se misturar com a imaginação, o delírio, o presente e as memórias do passado de Luís da Silva, criando assim, uma nova atmosfera, uma infinita síntese que se repete como um fractal.

Dito de outra forma, o texto de *Angústia* se move em aceleração rítmica, um rio narrativo de imagens que se quebram, se fragmenta e se repete de forma que a narrativa provoca arrebentações. Lixo, ratos, cobras, pulgas e roseiras no quintal, formigas, Marina, cordas, tudo vai surgindo de forma a demonstrar o universo atormentado de Luís da Silva. Diante deste cenário, propõe-se uma leitura do texto em estudo, que siga a linha de argumentação ao que podemos chamar de ‘caminho do meio’, isto é, os efeitos da narrativa, o imaginário de Luís da Silva que produz presença e os efeitos da experiência da leitura do romance. Para este fim, toma-se por aportes os teóricos Hans Ulrich Gumbrecht (2009, 2010, 2014) e Paul Zumthor (2007).

De acordo com Gumbrecht (2009, p. 7), “(...) o ritmo da prosa imita o ritmo dos movimentos ou dos eventos a serem evocados(...)”. Assim, percebe-se como a imaginação enraivecida de Luís da Silva impulsiona o espiral numa repetição compulsiva, obsessiva e paranoica que o leva, após ultrapassar o delírio, a verificar os escombros de si, ao tempo em que se estabelece a perda da consciência, da realidade, em um tecer de ideias e imagens, onde “(...) coisas ausentes tornarem-se presentes e coisas presentes tornarem-se ausentes(...)” (Gumbrecht, 2009, p. 5).

Para enriquecer a análise aqui sugerida, tomamos também da proposta de Zumthor (2007, p. 27) ao chamar a atenção para a necessidade de percebermos “a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as relações que elas provocam em nossos centros nervosos.” Assim, selecionou-se os trechos da narrativa em que o narrador-personagem se utiliza de aspectos relacionados ao corpo, oralidade, ritmo, sons, performance, memória, objetos simbólicos para descrever traços da sua imaginação.

Assim, a partir dos elementos de presença e de sentido na experiência estética na leitura do romance, busca-se chamar a atenção do leitor para perceber juntamente com os sentidos da leitura de *Angústia*, a presença, de maneira a permitir-se molhar com os fios de água das palavras que penetram nos poros da pele, a mesma água que lava as mãos de Luís da Silva quando não consegue se desvencilhar de sua alucinação, para encontrar em *Angústia*, um romance cheio de humanidade entre Luís e as demais personagens, vendo nas suas reflexões, o mote para o transbordamento de seus juízos de valor sobre as coisas do mundo.

Estrutura e linguagem

Graciliano cultivou o convívio e a amizade com diversos escritores, dentre eles Raquel de Queiroz e José Lins do Rego, com quem se reunia, em encontros e brincadeiras verbais, habitualmente frente a um café local. João Cabral de Melo Neto no poema “Graciliano Ramos”, do

livro *Terceira feira* (1961), descreve que a escrita de Graciliano “é quando o sol é estridente, a contrapelo, imperioso, e bate nas pálpebras como se bate numa porta a socos”. Assim, o poeta pernambucano apresenta a fala seca de Graciliano, ressaltando o trabalho rigoroso e exaustivo da sua escrita, sem excesso, sem floreios.

A preocupação com a linguagem é o traço peculiar do escrito. O interesse de sua narrativa está centrado na problemática do homem. O interesse está diretamente voltado para o comportamento, atitudes e conduta humana, e a descrição dos espaços nasce da própria caracterização psicológica dos personagens, de frases curtas, palavras organizadas na medida certa para dar conta do universo caótico do narrador-personagem.

Há motivos de sobra para ler Graciliano. O que mais impressiona o leitor não é sua imaginação ou as histórias, mas a forma da narração, como dispõe os elementos que compõem a narrativa, o uso do fluxo de consciência, da estrutura circular, a fragmentação presente no enredo e a deformação das realidades que ele mesmo apresenta.

Sua personagem “Baleia” é uma pequena joia, plena de intensa comoção. Inserida em *Vidas Secas*, Graciliano lhe dá tanta humanidade quanto a procura de humanidade que a personagem Vitória, de *Angústia*, busca em seu papagaio. A odisséia de Luiz sensibiliza, humaniza e assusta o leitor ao desvendar as sombras humanas. A leitura torna-se assim, uma experiência desafiadora, põe em evidência o rigor do trabalho com a linguagem, revela a agudeza de seu espírito crítico, a compreensão de impasses do homem moderno e sua reflexão sobre as contradições da sociedade brasileira.

Luís acumula toda a angústia existencial, o mal do século XX, que podemos resumir a partir do universo sartriano, pelo aforismo “O inferno são os outros”. Graciliano sintetiza o universo psicológico atormentado do narrador-personagem fragmentado entre a realidade que expõe por meio da subjetividade e a realidade objetiva representada por uma sociedade estagnada.

Em um primeiro momento é importante entender a estrutura da obra. Silviano Santiago, em posfácio ao romance *Angústia*, explica que a obra “se organiza por um duplo processo de rememoração”. O primeiro processo está presente no “desenrolar da ação dominante” e abrange o período de “[um] ano e meio da vida rotineira e transtornada de Luís, em Maceió” (SANTIAGO, 2021, p. 307). O segundo processo é “produto da memória do personagem”, que surge sob a forma de fragmentos, enquanto Luís passa em revista e a limpo os trinta e poucos anos de vida que antecedem o momento do encontro com Marina.

A infância de Luís da Silva surge então na narrativa, entrelaçada à esta, de maneira tal que os personagens e os fatos levantados pela memória do narrador-personagem aparecem soltos e pululantes no corpo do romance. (SANTIAGO, 2021, p. 308).

Morador do subúrbio pobre de Maceió, Luís da Silva conhece sua vizinha Marina, a moça de “cabelos de fogo” com quem fica noivo. Projetando neste relacionamento seus anseios, gasta

suas economias para satisfazer os caprichos da noiva com o enxoval. Marina é direcionada pelos seus sonhos, pretende viver sem problemas financeiro e fascinada por um modo de vida diferente do seu, mais sofisticado, não compreende as necessidades e a vida difícil do noivo, que acaba pondo fim em suas economias com itens dispensáveis, apenas para agradá-la.

Surge nesse contexto, a figura de Julião Tavares, moço rico, conquistador, filho de comerciantes abastados que aos poucos se aproxima de Marina e toma o lugar de Luís. Marina, fica grávida de Julião, que, logo depois, a abandona. Luís acompanha de longe esses acontecimentos e dominado pela humilhação e pela revolta, acaba por matar Julião num ato de vingança que é seguido por um período de delírio que se estende por vários dias, ao fim dos quais, ele decide escrever sobre o ocorrido.

A narrativa é uma estrutura intrincada, composta por várias micronarrativas, pequenas histórias rememoradas que abrangem períodos da vida do personagem-narrador desde sua infância até o crime que encerra a ação do romance. O narrador percorre momentos da vida num fluxo narrativo, denso, profundo e irônico.

Em um ritmo em espiral como o corpo cilíndrico de um parafuso, de diferentes ordens surgem imagens, memórias, acontecimentos do passado na fazenda que são quebrados e explicados por lembranças recentes na cidade. Os personagens surgem do passado de Luís da Silva de maneira confusa, onde as memórias do avô e do pai se confundem com o quintal da casa do Dr. Gouveia onde vive Luís da Silva, sua criada Vitória e o papagaio. Desta forma, os quadros vão se estabelecendo em uma cadência dramática, simultâneos, em momentos de delírio, acendendo como ondas que se desenrolam e se recolhem para ressurgir carregadas de palavras dúbias que se alternam, ora cordas e corpos, ora cobras que enforcam, aqui um bilhete de loteria premiado, ali um colchão de paina que finalmente traria a felicidade para Luís da Silva.

Considerando todas essas questões que envolvem a escrita do romance *Angústia*, a leitura da obra traz uma representação da complexidade sociocultural da época em que foi escrita, onde transparece a intenção de desvelamento da personalidade do narrador e se acentua ao máximo, a personalidade de Luís da Silva que se esconde em camadas distorcidas de devaneio.

Com efeito, a trama se constrói numa espécie de zigue-zague entre a realidade presente, a constante evocação do passado e os instantes de delírios, resultando em uma narrativa com tempo tríplice onde, segundo Candido,

[...] cada fato apresenta ao menos três faces: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma tensa visão subjetiva, de alucinação. Se, por exemplo, está andando de bonde, o narrador registra em atropelo a percepção do exterior, quase delira com as dificuldades que vem passando, foge da imaginação para certo período da mocidade, recua por um mecanismo associativo até à infância, volta à obsessão presente e à visão deformada da rua (CANDIDO, 2006, p. 113).

Desse modo, o movimento oscilatório entre três tempos torna *Angústia* uma narrativa fragmentada e, ao mesmo tempo, coesa com a visão do homem que Graciliano intenciona examinar, uma vez que a consciência do narrador quando diante de todo e qualquer fato objetivo do cotidiano é levada ao passado, ocorrendo uma ruptura com as narrativas tradicionais, com o encadeamento lógico, estabelecendo-se em seu lugar uma visão borrada, confusa de mundo e de si mesmo.

É nesse limite de fragmentação, com uma identidade estilhaçada, motivada pela vida na cidade, pela solidão e ausência de elos, que diferenças de classe social empurram o protagonista para uma espécie de existência avulsa, uma solidão profunda. Uma vez que o tempo da narrativa é psicológico, o narrador, quando está recordando ou vivenciando um acontecimento, tem liberdade de não permanecer nele, podendo fugir para outro ponto no passado (próximo ou distante), e, a partir desse ponto, ir para um outro, sucessivamente. Esse processo de livre associação de ideias é metaforizado como uma caixa que sai de dentro de outra caixa; o narrador-personagem então, faz sair de

[...] uma recordação, uma visão, uma recordação de outra emoção, outra visão, outra recordação, e por aí até o infinito da sua experiência, quer dizer, até o esgotar de todos os compartimentos e subcompartimentos da sua lucidez, que ficam reunidos no bojo de um só instante – a caixa maior que encerra todas as demais (...) Saímos de uma caixa para outra caixa, deixamos um círculo da consciência para cair noutro, mais amplo ou não, porque o caos está presente inclusive aí (MOURÃO, 2003, p. 91-92).

Angústia poderia ser entendido como um romance de construção de intimidades, os leitores se tornam íntimos de Luís da Silva. De acordo com Bachelard, “as imagens da intimidade (...) são solidárias das gavetas e dos cofres, solidárias de todos os esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seus segredos” (BACHELARD, 1978, p. 62).

Em vários momentos da narrativa, Luís descreve as imagens dos espaços, às vezes a casa da fazenda, a escola, o jornal, o bonde, a casa alugada do Dr. Gouveia e o quintal. No entanto, não aparenta intimidade com esses lugares. Percebe-se que o narrador-personagem não tem intimidade consigo mesmo, não pertence a nenhum lugar, a não ser o da sua própria consciência literária.

À medida que a leitura do romance progride, fica mais evidente que o que está em jogo é a representação de uma consciência em funcionamento, por isso a livre associação de ideias; é através do seu engendramento que o acesso a múltiplos acontecimentos se estabelece, permitindo entender quem é e como vive o narrador-personagem Luís da Silva.

Dessa forma, o monólogo interior é construído em *Angústia* de maneira a não limitar sua utilização no objeto em si, pois, através dessa técnica, enxergamos em Luís da Silva, com todos os seus recalques e complexos, um indivíduo isolado e psicologicamente frustrado. No entanto, ao mesmo tempo que há um mergulho na vida interior do homem, deve-se pensá-la em consonância com o momento sócio-histórico apresentado na trama.

Assim, Graciliano consegue, a partir de seu romance mais introspectivo, uma interpretação artística das consequências do capitalismo nas relações humanas e demonstra a situação de desespero e solidão de um típico funcionário público brasileiro da primeira metade do século XX.

Assim o personagem-narrador não vive, desanda a andar em zigue-zague, para frente para trás e paralelamente. Quando se vê envenenado de desejo por Marina, desejo de macho preterido, um ódio doente nasce por Julião. No decorrer da narrativa diferentes ambientes, diferentes diálogos, diferenças de modos de vida vão penetrando fundo na consciência, e os sentimentos escondidos nas sombras de Luís vão esmiuçando o coração dos personagens como um bisturi que separa carne de vísceras.

A *Stimmung* como proposta de leitura

Hans Ulrich Gumbrecht, em seu livro *Atmosfera, ambiência e Stimmung* (2014), propõe que a experiência estética do leitor de literatura se constitua numa oscilação entre efeitos de sentido e presença, apontando para um imbricamento entre a fenomenologia e a hermenêutica, de maneira tal que essa aproximação se estabeleça enquanto uma experiência estética do leitor com base a materialidade do texto.

De acordo com Gumbrecht (2014), a tradição hermenêutica nas Ciências Humanas respaldada pelo paradigma cartesiano vem estabelecendo apenas atribuição de sentido, mas por outro lado a um apagamento pelo corpo como forma de relação com o mundo das coisas. Neste contexto, seria necessário buscar uma “terceira margem” em que se una a cultura de presença à cultura de sentido em busca de uma experiência estética na leitura, a qual ainda não se encontra consolidada, e que apontaria a necessidade de mais pesquisas que atentem para a materialidade do texto literário e sua capacidade de impactar a dimensão corporal de seus leitores.

[...] consideramos a interpretação – a atribuição de sentido – um processo de maior importância. Por oposição, eu gostaria de sublinhar que as coisas estão “sempre-já” – e simultaneamente ao nosso hábito irrefletido de atribuir significados a respeito do que as coisas supostamente implicam – numa relação necessária com os nossos corpos. A essa relação chamo de presença. Podemos tocar os objetos ou não. Os objetos, por seu turno, podem nos tocar (ou não, e podem ser experimentados como coisas que se impõem como coisas inconsequentes (GUMBRECHT, 2014, p. 16).

Pensar a ideia de *Stimmung* amplia a possibilidade de presença na leitura literária, oportunizando ao leitor perceber formas sutis de olhar a vida, abrindo espaço para que se manifeste o ser humano dentro de si mesmo, para desta forma se aproximar das sombras que borram a compreensão de mundo apresentada por Luís da Silva em uma rede infinita de pensamentos complexos que se liga, pouco a pouco, a outra rede de pensamentos, próximos ou distantes, no presente ou no passado, estabelecendo relações de conjunção e negação.

[...] a linguagem pode ser, ela também, produtora de presença. O ritmo ou o volume de um poema, por exemplo ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao que tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução (GUMBRECHT, 2010, p. 9).

Quando o personagem narra suas memórias, evocando-as para o presente, temos o que Gumbrecht vai chamar de “substancialidade do Ser” visto que materialmente provocam “presença” mesmo estando apenas em sua memória. Vejamos um trecho do romance a seguir:

Meteram-me na escola de seu Antônio Justino, para desasnar, pois, como disse Camilo quando me apresentou ao mestre, eu era um cavalo de dez anos e não conhecia a mão direita. O professor dormia durante as lições. E a gente bocejava olhando as paredes, esperando que uma réstia chegasse ao risco de lápis que marcava duas horas. Saíamos em algazarra. Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só (RAMOS, 2021, p. 14).

A cena do passado de Luís provoca a imaginação do leitor, a forma com que o pai se refere ao filho toca de maneira muito forte, elementos performativos da narrativa apontam para a materialidade de sua infância tornando-a presente na sua vida solitária, resultante das frustrações e da angústia que já tendem a desagregar sua personalidade. Cada pormenor assume importância desmedida, vejamos um outro trecho: “Uma chuvinha renitente açoita as folhas da mangueira que ensombra o fundo do meu quintal, a água empapa o chão, mole como terra de cemitério, qualquer coisa desagradável persegue-me sem se fixar claramente no meu espírito. Sinto-me aborrecido, apereado” (RAMOS, 2021, p. 14).

No entanto, assim como as lembranças, a imaginação de Luís da Silva também evoca e presentifica cenas que aproximam sua intimidade com a do leitor que o acompanha, como se pode perceber no trecho a seguir:

Se Marina tivesse a ideia de se banhar ali àquela hora da tarde, eu não lhe veria o corpo. Talvez visse apenas uma sombra, como acontece no cinema quando se apresentam mulheres nuas. Este pensamento esquisito – Marina despida, arrepiada, coberta de carocinhos – bole comigo durante alguns minutos (RAMOS, 2021, p. 15).

Na passagem da narrativa, o personagem-narrador rememora cenas que já havia imaginado quando ouve os sons que vêm do banheiro da casa de Marina do outro lado da parede, revivendo o passado e aguardando que se repita no presente. Percebemos que o trecho da narrativa fala mais do que diz. Isso nos coloca a ideia de *Stimmung*, nos revelando aspectos de sentido e de presença. Luís da Silva queria estar com Marina de forma mais íntima, mas a imagem também nos revela a presença da espera, enquanto forma de vida possível para o momento, a ânsia da espera se presentifica, e o narrador insinua sua aflição mesmo na ausência de Marina.

Para Gumbrecht (2014), a *Stimmung*, no espaço da literatura, “se converte para percepções sensoriais que podem estar explícitas no texto, constituindo efeitos específicos captados pela intuição do leitor atento, gerando significados além de si mesmo”. Tratam-se de efeitos com os

quais os seres vivos mantêm conexão, pois desencadeiam leituras atreladas a estados físicos, emocionais e psicológicos”. Gumbrecht se refere à atmosfera como algo que está no texto, ainda que nem sempre de forma explícita, e que é capaz de afetar o leitor. (...) os textos afetam os “estados de espírito dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música” (GUMBRECHT, 2014, p. 15).

Ao encostar o ouvido na parede do banheiro para ouvir Marina do outro lado, Luís ‘fala’ com o leitor que, dessa forma, por meio da leitura, destacando as descrições sensoriais, sinestesias do ambiente, sons, a imaginação do narrador perambulando na imagem de Marina, também se torna capaz de ouvir as flechas suaves de água que espirram e que o expõem a uma corrente de percepções, performance, lembranças cuja sequência é capaz de despertar afetos em sua própria imaginação, fazendo com que o leitor também se projete virtualmente para ouvir Marina.

A *Stimmung* assim potencializa a narrativa da obra, fornece com isso, novas perspectivas de leitura, aquilo que Gumbrecht (2014) vai chamar de produção de presença. Podemos alcançar a próxima página da história, mas o ouvido colado de Luís na parede do banheiro ainda fornecerá imagens para a imaginação do leitor. Do mesmo modo, a mente de Luís se mostra como um parafuso que roça a rosca sem sair do lugar, a memória mantém-se roçando outras imagens, refletindo, repetindo imagens com numa espiral, sem achar saída, em um labirinto de memórias e sensações que o envolvem, envolvendo também o leitor. Para Gumbrecht,

O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve o corpo. A pele, e assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom percebido é claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que “Acontece” aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os “envolve” (GUMBRECHT, 2014, p. 12-13).

A *Stimmung*, portanto, pode ser definida como a presença de algo que atinge a psique do leitor, apresentando um potencial dinâmico, o qual acaba por “torna-se presente” (Gumbrecht, 2014, p. 30). Essa mesma condição aparece com frequência no romance *Angústia*, que envolve tanto a dinâmica do narrador-personagem, bem como a ambiência de seus estados de espírito. Ainda segundo o pesquisador e estudioso, “(...) ler com a atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas” (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

O romance de Graciliano Ramos, *Angústia*, expressa um mundo duro, difícil, transformando o texto em imagens que disparam estímulos sensoriais, emocionais, mal-estares, afetos, dores, solidão, rancores, raivas, medos. Os passos de Luís parecem derreter na narrativa, estreitamento, sufocamento, apertando todo o corpo, algo que passa pelo corpo do narrador, atravessa a mente, a memória.

Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui uma sucessão de peças e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes. Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira (RAMOS, 2021, p. 87-88).

Luís tem uma epifania, a Marina que idealiza e a Marina deformada na imagem. Ou seja, a Marina presente na imagem e ausente na sua idealização. As duas têm “cabelo de fogo”, mas Luís da Silva percebe a distância uma da outra na sua imaginação. Uma imagem desaparece e outra imagem semelhante vai surgindo pouco a pouco, se fragmentando na outra Marina que Luís da Silva não reconhece na sua idealização.

O cotidiano é despido, já que a verdadeira ânsia do que gostaria de viver permanece apenas na imaginação de Luís, sua consciência desassossegada, seu coração grita, mas tudo permanece exatamente sem sair do lugar. Um corpo vivo se apresenta, solta na condição humana, recolhe e dispara imagens.

Paralelamente, o leitor permanece andando com Luís, sentido o seu sufocamento, a sua espera surda por Marina. O que será que se dá com ele? Todos os seus nervos estão a ranger, a rogar. Sua aflição se desgoverna e o faz perder o juízo. Já não come, não dorme, não sonha, ruma suas memórias. A infância é um espaço da memória tangível que perturba o narrador, da mesma forma que a paisagem rural da fazenda evoca o passado produzindo presença.

O poço das Pedras não é somente uma piscina enorme, é uma cicatriz na infância de Luís. Essa materialidade do passado evoca o afogamento da infância fazendo com que Luís perca a capacidade de fantasiar, de criar, de sonhar. Luís recorda a infância ceifada e revive o momento ao ponto de sua narrativa chegar a apertar-lhe o fôlego.

O poço das Pedras era uma piscina enorme. Antes de entrar nela, o Ipanema tinha dois metros de largura e arrastava-se debaixo das de algumas quixabeiras sem folhas. Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura. Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e livre-me disso. Mais tarde, na escola de mestre Antônio Justino, li a história de um pintor e de um cachorro que morria afogado. Pois para mim era no poço da Pedra que se dava o desastre. Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva, e o cachorro parecia-se comigo (RAMOS, 2021, p. 16).

As sensações físicas descritas na cena acima criam, a partir das referências do texto literário, a *Stimmung* capaz de despertar a mesma sensação física no leitor, um aperto, uma aflição desperta de forma emotiva o afogamento da infância de Luís, sua presença nos toca, despertando o desejo de intervir na cena. As imagens percorrem a mente do leitor, o corpo molhado, frio, e a capacidade marcada de sobrevivência na infância. Ao reconhecer-se como o cachorro da história, Luís nos revela a capacidade da experiência de leitura em produzir presença, demonstrando que

somente o ato de interpretar não dá conta da reflexão humana, necessária para se alcançar a alteridade nas Ciências Humanas, visto que se a interpretação é parte integrante na leitura, não é por si só o bastante, pois precisamos acolher também a percepção do que nos salta aos olhos e atinge nossos corpos, acolher a este mundo da narrativa que é capaz de roçar a nossa pele e deixar-se molhar pelas águas do poço das Pedras.

A recorrência da água contribui para ampliar as sensações e aumentar essa experiência viva de leitura. Luís tem atos compulsivos de lavar as mãos, passa horas no banho, a água escorrendo, uma forma de purificação, de cura simbolicamente representado pela água, a água na vida do narrador-personagem é uma entidade que cruza o passado e o presente. Dito de outra forma, o afogamento, elemento água, transtorno compulsivo de lavar as mãos, elemento água.

(...) lavo as mãos uma infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos, em que é necessário apertar as mãos que não sei por onde andou, a mão que meteu os dedos no nariz ou mexeu nas coxas de qualquer Marina. Preciso de muita água e muito sabão” (RAMOS, 2021, p. 207).

O mesmo acontece em outro trecho onde o personagem-narrador Luís da Silva repete a mesma condição: “(...) senti necessidade de lavar as mãos. (...) Fui ao banheiro, meti as mãos no balde de água e lavei-as, muito lentamente. (...) bebi um pouco de aguardente. (...) Bebi outro gole, mas meu desejo era retornar ao banheiro. Os cabelos estavam sujos e tinham sujado minhas mãos” (RAMOS, 2021, p. 273).

O leitor é como que colocado assim, presente nos pensamentos de Luís da Silva, com a mesma “sede ancestral, (...) sem um diabo que me desse uma xícara de café, um copo de água...Embalava-me com isto: Sozinho, sozinho, morrendo à míngua, com sede” (RAMOS, 2021, p. 298).

Visto desta maneira, o narrador-personagem converte-se numa encarnação viva que envolve arte, presença, sentidos, um fluido contínuo que vai impactando na experiência estética da obra. Os sentidos que se constituem no romance, não se pode ignorar que o romance gira em torno do amor, mas igualmente em torno de ciúmes, frustrações, desejo, solidão, ódio e crime. Os efeitos da cena são físicos, mas é uma dimensão da consciência que produz uma conexão com o mundo. A leitura literária desta forma, nos aproxima das coisas do mundo, numa dimensão que escapa à racionalização, uma experiência em que ganha relevância a partir das sensações e emoções.

Breves considerações finais

Angústia, narração delirante, fervilhante em nossos centros nervosos, deforma contornos da realidade, dissolve enredo, espaço, personagens e o tempo cronológico – fluxo de consciência e nos descortina efeitos de sentido e presença.

Graciliano não escreveu um romance realista do século XIX. À maneira de Proust, o que ele realiza é uma investigação dos mecanismos psíquicos, uma espécie de gramática da existência de Luís. A título de exemplo, citamos a conhecida cena em que Proust mergulha a Madeleine em seu chá e involuntariamente é levado à memória até sua infância na pequena Combray.

“Tenho me esforçado por tornar-me criança – e, em consequência, misturo coisas atuais a coisas antigas” (RAMOS, 2021, p. 19) escreve Luís. *Angústia* nomeia uma ferida na existência humana. A impossibilidade de deixar o passado é um traço da neurose, o que está em jogo é a impossibilidade de deixar a infância afogada. Ao trabalhar a ideia de *Stimmung*, Gumbrecht amplia as promessas de presença na leitura literária. Ler por *Stimmung* quer dizer, “prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física(...)” (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

A letra da música de Chico Buarque “À flor da terra”, exemplifica bem essa ressonância produzida pela leitura de *Angústia*. A presença provoca efeitos compartilhados: “O que não tem certeza nem nunca terá”, “Que está na fantasia dos infelizes”, “Que todos os avisos não vão evitar”, “Por que todos os risos vão desafiar”, “E todos os meninos vão desembestar”. Para sublinhar o caráter intenso da presença em nossos corpos.

A experiência de leitura literária da obra *Angústia* e a produção de presença nos dá acesso àquilo que está ausente, distante, em forma de imagens, memórias, são considerados presentes na mente produzindo impacto ao corpo humano. Nesse sentido, ler a narrativa num sentido hermenêutico não nos possibilita lançar um olhar para a materialidade, isto é, aquilo que Gumbrecht (2014), vai chamar de *Stimmung*, como elemento capaz de qualificar a experiência estética.

Hans Ulrich Gumbrecht (2007, 2010, 2014) propõe que a experiência estética do leitor de literatura se constitua numa oscilação entre efeitos de sentido e presença, apontando para um imbricamento entre a fenomenologia e a hermenêutica, essa aproximação seria o retorno à experiência estética do leitor com base na materialidade do texto.

Deste modo, fica claro que a narrativa de Luís faz do mundo um lugar de sensações corporais, das atmosferas e dos ambientes (as formas, os sons, o calor, a sede, a raiva, os paralelepípedos frente da casa de Luís) permite o leitor encontrar a alteridade, impasses e contradições da vida cotidiana, a leitura vivida como encontro, e que fazem os olhos se desviarem obliquamente da aridez do “mundo” para as páginas caudalosas do livro-rio.

Também se percebe que a obra literária como criação do mundo não é um objeto que se abarca somente pela interpretação da forma, mas para necessita da busca pelas fissuras, daquilo que nos afeta no ato da leitura, envolvendo ao leitor de modo afetivo e corporal, nos permitindo ouvir “O zum-zum dos mosquitos. A lagoa próxima [que] fervilhava de carapanãs” (RAMOS 2021, p. 257), para entender, com Luís a que “O quintal vale mais que a casa” (RAMOS, 2021, p. 48).

A proposta de análise empreendida nestas linhas para apontar caminhos alternativos demonstrou-se instigante. Observa-se que o sentimento de solidão, de abandono e de incompreensão estão presentes na trajetória de Luís desde a infância. Uma camada da infância permaneceu no seu corpo de adulto. O que torna imperativo cultivar uma leitura significativa que provoque no interior dos corpos uma presença viva, assim como a vibração das cordas de um violino atinge nossos corpos para que possamos estimular a imaginação, deixá-la tornar-se presença, percorrendo a corrente sanguínea de quem lê.

É nesse espaço que se observa o caráter afetivo da existência, revelando a emergência de se conhecer as afetações do corpo na construção das relações na obra de Graciliano. E alargando essa possibilidade aliada a proposta de Gumbrecht quando nos convida a descobrir os princípios ativos em entregar-se a essa atmosfera mística que a leitura literária nos causa. É como lavar as mãos sentido o tato.

Referências

BACHELARD, G. Referências de fonte eletrônica. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Disponível em: [https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/11/bachelard-a-poc3a9tica-do-espaco.pdf](https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/11/bachelard-a-poetica-do-espaco.pdf). Acesso em: 25 jul. 2022.

CANDIDO, A. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre o potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

_____. Referências de fonte eletrônica. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. **História da Historiografia**, Ouro Preto, Universidade Federal de Ouro Preto, n. 03, pp. 10-22, set. 2009. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/68/30>. Acesso em: 23 jul. 2022.

MOURÃO, R. **Estruturas**: ensaio sobre o romance de Graciliano. Curitiba: UFPR, 2003.

MENDES, Nazareth de Maria Leite Queiroz. A *Stimmung* em *Angústia*, de Graciliano Ramos, pág. 162-174, Curitiba, 2022.

QUAL DELA. Referências de fonte eletrônica. **A canção contada**: o que será – Chico Buarque. Referência de fonte eletrônica. (s/d) Disponível em: <http://qualdelas.com.br/o-que-sera-2/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

RAMOS, G. **Angústia**. 87. ed., Rio de Janeiro: Record, 2021.

RAMOS, G. **Vidas secas**. 138. ed., Rio de Janeiro, Record, 2018.

SALLA, T. M.; LEBENSZTAYN, I. (Org.). **Conversas Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ZUMTHOR, P. Referências de fonte eletrônica. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed., São Paulo: Cosac Naify, 2007. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4271859/mod_resource/content/1/ZUMTHOR.pdf. Acesso em: 23 jul. 2022.

A COEXISTÊNCIA DOS TEMPOS E A IMPORTÂNCIA DA PRESENÇA NA OBRA *DUBLINENSES*, DE JAMES JOYCE

Autor: Leandro Dalalibera Fonseca (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

RESUMO: O objetivo deste artigo é apresentar algumas reflexões sobre a produção de presença, com foco na *Stimmung* da obra *Dublinenses*, de James Joyce, destacando o estado de presença dos personagens em diferentes tempos e espaços e evidenciando, assim, a coexistência temporal por meio da estreita relação entre presente e passado como elemento de manutenção das memórias e das relações sociais. Nesse contexto, lançaremos mão da perspectiva conceitual de presença discutida por Hans Ulrich Gumbrecht aplicada à narrativa de *Dublinenses*, de modo que tal perspectiva possibilite caracterizar o perfil psicossocial dos personagens, mostrando como o imaginário exerce influência sobre eles e revelando a linha tênue que ele traz acerca do aqui e do agora.

Palavras-chave: *Stimmung*; presença; *Dublinenses*; imaginário; coexistência temporal.

Introdução

As discussões acerca do conceito de presença têm sido recorrentes na teoria literária, bem como nas ciências humanas de modo geral. Deve-se, no entanto, atentar para a importância de se compreender o que venha a ser essa “presença”, pois, devemos nos ater ao fato de que ela remete à presença física em um determinado espaço-tempo.

Assim, neste artigo refletiremos acerca da presença através da coexistência dos tempos presente e passado, existentes na obra *Dublinenses*, de James Joyce, e como a presença do passado é o elemento estruturante, visto que, pode-se perceber essa interferência do passado na vida atual dos personagens, através de narrativas descritivas, que remetem ao leitor a ideia de uma espécie de “prisão” no passado para reforçar ou até mesmo justificar e compreender o que ocorre no presente.

Desse modo, é interessante compreender o sentido de presença e como ela se materializa nos contos de *Dublinenses*, visto que o processo psicogeográfico que permeia tais histórias ali compartilhadas revela as influências do meio sobre as relações interpessoais, que por vezes são condicionadas ao contexto que as envolvem.

Portanto, refletir sobre a importância de compreender o sentido de presença a partir da coexistência de diferentes tempos é seguir a premissa de que a presença é uma representação figurada, e, dessa maneira, o movimento de vai e volta é constante na psique dos personagens, revelando características diversas que compõem o cenário narrativo.

Presença e seus diversos significados

Para uma compreensão acerca do significado de presença, recorreremos inicialmente à significação apresentada no Dicio, dicionário Online, o qual apresenta diferentes definições acerca do conceito de presença, a saber:

- 1 - Fato de uma pessoa estar num lugar específico; comparecimento.
- 2 - Existência de uma coisa em um lugar determinado: presença de mosquitos.
- 3 - Fato de existir, de ter existência real num local; existência: a presença de índios na Amazônia.
- 4 - Participação em alguma coisa: sua presença trouxe glamour ao evento.
- 5 - [Figurado] Manifestação de uma personalidade forte capaz de chamar a atenção dos demais: sempre foi um sujeito sem presença.
- 6 - [Figurado] Algo ou alguém que não se consegue ver, mas que se sente por perto: sinto sua presença sempre comigo.

Como se pode observar, são muitas as significações apresentadas no dicionário sobre a expressão “presença”, no entanto, as quais se adequam às reflexões aqui propostas são as que possuem em sentido figurado, visto que abrangem as análises e compreensões que são estabelecidas no contexto da obra analisada. Porém, vale destacar alguns pontos sobre os diversos significados de presença. O primeiro faz referência direta ao sentido próprio de estar pessoal e fisicamente em um determinado ambiente, definição que por sua natureza anula a ocorrência de sentido mais amplo. Trata-se de uma definição que restringe e limita a presença daquele sujeito a um tempo e espaço específicos, que só pode ser realizado com a materialização da pessoa. Em outras palavras, trata-se aqui da presença corpórea em espaço e tempo específico, a qual escolheu por vontade própria estar naquele lugar e que, portanto, em um dado momento pode decidir ir embora.

A segunda definição também faz referência à compreensão de presença enquanto ocupar um espaço físico, no entanto, deve-se observar que existem diferenças significativas entre a definição um e dois, visto que a primeira remete à ideia de pessoa, enquanto a segunda refere-se à existência de algo que só pode existir naquele espaço específico, revelando a importância do ambiente como elemento condicionante para a manutenção da presença desta espécie ou situação.

Na terceira, o significado de presença refere-se também à possibilidade de existência real e concreta de grupos humanos específicos em um espaço também específico, como os indígenas da Amazônia. Porém, nesta definição, deve-se atentar para o fato de que a referência são pessoas que produzem culturas diferentes das demais, e por este motivo a presença destas extrapola o recorte espacial onde vivem.

Na quarta definição, a presença tem o sentido de se fazer presente, em um evento ou atividade, e esta demonstra uma significação muito mais ampla do que somente a presença física. Nota-se a presença como sendo uma consideração diferenciada em relação a este evento, no qual esteve presente o fato pelo qual será lembrado.

Na quinta, a presença está relacionada a características de personalidade as quais ganham o significado de antipatia, conforme o interlocutor, pois nesta definição a percepção é um elemento fundamental para sua construção.

A sexta definição de presença está intimamente relacionada com a ideia de subjetividade, ou seja, faz referência à ideia de energia; pensamentos e sensações que lembram uma pessoa, e tal definição pode ser associada a uma ideia de transcendentalidade, ou seja, é algo particular de cada sujeito que ocorre por meio da sua sensibilidade; interiorização e percepção do seu entorno, sem necessariamente, esta presença apresentar uma forma e ocupar um único espaço. Para ilustrar a sexta definição de presença e que nos interessa neste estudo (SILVA, 2006, p. 44), afirma que

Essencialmente Bergson identifica uma presença interna, diferente da presença corpórea externa. Refere-se que há um campo transcendental que cria uma subjetividade da matéria quando se realiza a percepção da própria matéria. Há no homem um movimento de captação de presença e apropriação da mesma em um processo de interiorização (ou subjetivação) para trazê-la para junto a si. Bergson chama a essa interioridade e o processo de interiorização de duração. É através da duração que se forma a consciência “como uma representação do campo transcendental das imagens”. Essa interiorização cria na consciência do homem uma presença interna – um campo transcendental - a percepção da própria consciência.

Nesta perspectiva, nota-se que o sentido de presença está relacionado com as percepções de que a consciência particular de cada pessoa possui, segundo Bergson (2006, p. 12):

[...] a multiplicidade dos estados de consciência, considerada em sua pureza original, não apresenta nenhuma semelhança com a multiplicidade distinta que forma um número. Haveria aí dizíamos, uma multiplicidade qualitativa. Em suma, seria preciso admitir duas espécies de multiplicidade, dois sentidos possíveis para a palavra distinguir, duas concepções, uma qualitativa e a outra quantitativa, da diferença entre o mesmo e o outro.

Assim, conforme essa compreensão, poderíamos então afirmar que a presença se realiza no campo mental, através dos pensamentos da consciência, a qual possui múltiplas formas de manifestação e diversas maneiras de compreensão, sendo a intuição uma dessas formas de entender a ocorrência do sentido de presença.

Compreender a coexistência de tempos é aceitar a ideia de presentificação, ou seja, abordar no presente questões, fatos e situações que ocorreram no passado, como indica Gumbrecht (GUMBRECHT, 2009, p. 17):

Sempre que “tornamos presentes” coisas, corpos ou sentimentos, ativamos e acentuamos aquela dimensão de experiência que, em minha tipologia introdutória básica, chamo “cultura de presença”. Cultura de presença, como disse, é diferente de cultura de sentido porque não nos impõe a obrigação e a expectativa constantes de que devemos transformar o mundo por meio de nossas ações. Ao contrário, a cultura de presença nos assinala um lugar dentro de uma cosmologia estável, insinuando que a passagem do tempo não será vivenciada como produtora de uma distância vis-à-vis com o passado. Se o tempo em culturas de presença não possui o efeito de ser um instrumento necessário de mudança, então a presentificação, ou seja, a evocação de um passado em sua materialidade nos parecerá menos duvidosa; encontrará menos resistência.

Gumbrecht vem desenvolvendo pesquisas sobre o que ele denomina de “produção da presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 38), como primeiro contato não-hermenêutico ou de atribuição

de sentidos, do sujeito em relação aos objetos do mundo, na condição de desejo de participar da sua presença.

Segundo Ribeiro (2016), o termo presença vem sendo utilizado por Gumbrecht para denominar o “não-hermenêutico”, aquilo que não está no campo da interpretação e do sentido. A mesma experiência de “produção de presença” pode ser obtida na contemplação de uma pintura e/ou de uma fotografia antiga, na observação de uma dança como o tango, ou ainda no lance de um futebolista.

Coexistência de tempos e presença em *Dublinenses*

Nesse contexto, é interessante perceber que, na Obra *Dublinenses*, a presentificação é uma constante, de modo que o eu psicológico responsável pela narrativa recorre com frequência a situações do passado para ilustrar e descrever determinada situação que está acontecendo naquele momento. Desse modo, veja-se os trechos de Joyce (2012, p. 197):

[...] Foi no inverno – ela disse –, no início do inverno, quando eu estava prestes a deixar a casa de minha avó pra vir estudar aqui no colégio de freiras. (...). Ele pressentia a existência errática e perambulante dos mortos, embora fosse incapaz de apreendê-la. Sua própria identidade desaparecia num mundo cinzento e incorpóreo: o mundo sólido, antes construído e habitado por esses mortos, dissolvia-se e se esvaía.

[...] Sua alma desfalecia lentamente enquanto ele ouvia a neve precipitando-se placidamente no universo e placidamente se precipitando, descendo como a hora final sobre todos os vivos e os mortos.

Note que na passagem do conto “Os Mortos”, há uma clara ocorrência de coexistência de tempos, ou seja, neste trecho retratado, há uma forte presentificação inicialmente apresentada pela personagem de Gretta, a qual é mantida por Gabriel ao trazer em sua imaginação a visualização do falecido Jovem Michael Furey.

Assim, a coexistência de tempos se dá pelo processo imaginativo, o qual transcende uma realidade concreta, figurando no campo da percepção, sobretudo pelo fato de estar lidando com pensamentos e sentimentos que envolvem mortos, e que por essa natureza, se qualificam como um tempo passado, porém, através da significância que este possui no presente dos personagens lhe é atribuído uma presença no sentido de real e palpável.

A relação com o Tu é imediata. Entre o Eu e o Tu não se interpõe nenhum jogo de conceitos, nenhum esquema no momento em que passa dos detalhes à totalidade. Entre Eu e Tu não há fim algum, nenhuma avidez ou participação; e a própria aspiração se transforma no momento em que se passa do sonho à realidade. Todo meio é obstáculo. Somente na medida em que todos os meios são abolidos, acontece o encontro (BUBER, 2003, p. 13).

Assim, nota-se que na obra *Dublinenses* há essa ocorrência de coexistências entre o eu agora e o eu passado, bem como essa relação que se estabelece através da narrativa vivenciada e compartilhada pelos personagens possibilita esse jogo de tempos diferentes serem transcritos como se estivessem sendo vivenciados no presente, como observado no seguinte fragmento:

NÃO HAVIA ESPERANÇA para ele desta vez: era o terceiro derrame. Noite após noite eu passara pela frente da casa (era período de férias) e observara o quadrado iluminado da janela: e noite após noite eu o encontrara iluminado do mesmo modo, uma luz fraca e uniforme. Se ele estivesse morto, pensava, eu veria o reflexo das velas nas persianas abaixadas, pois sabia que duas velas tinham de ser colocadas à cabeceira do defunto. Ele sempre me dizia: Não vou durar muito neste mundo, e eu achava que fosse conversa fiada. Agora sabia que era verdade (JOYCE, 2012, p. 21).

Note-se, que o narrador do fragmento acima traz de modo bem evidente a ocorrência de fatos de um passado distante como se fosse algo que ocorreu recentemente, e é perceptível o sentido de presença que essa personagem traz em suas colocações, de modo que, quando descreve falas de outro personagem “Não vou durar muito neste mundo”, é como se fosse uma fala dela própria, assim, mais uma vez recorremos a Silva (SILVA, 2006, p. 189): “Não podemos experimentar o outro. O que temos do Outro não é nunca uma observação parcial, uma interpretação nossa do outro, carregada de nosso olhar particular. O Outro é o que é. Não há, pois, vivência parcial do Outro. Se houvesse seria uma vivência de uma imagem e não do Outro”.

Corroborando com Silva (2006), pode-se então afirmar, que o sentido de presença que damos ao Outro, na verdade é uma vivência e compreensão individual e particular de cada pessoa, que a partir das relações estabelecidas em que se cria uma atmosfera, na qual, esta relação de presença pode então, ultrapassar a mera realidade cotidiana.

(...), Na escuridão do quarto eu achei que estivesse vendo novamente o rosto grave e cinzento do parálítico. Cobri a cabeça com as cobertas e tentei pensar no Natal. Mas o rosto cinzento ainda me seguia. Murmurava; e entendi que desejava confessar algo. Senti minha alma escapando para uma região agradável e maldosa; e ali encontrei o rosto novamente esperando por mim. (...), Na manhã seguinte depois do café fui ver a casinha que ficava na Great Britain Street. Era uma loja modesta registrada sob o termo genérico Modas. Era uma loja modesta registrada sob o termo genérico Modas. O estabelecimento vendia principalmente botinhas para crianças e guarda-chuvas; e em dias normais havia um cartaz pendurado do lado de dentro da vitrine, dizendo: Troca-se forro de guarda-chuva. Naquele dia o cartaz não estava visível, pois as persianas estavam abaixadas. Um buquê de flores de crepe estava amarrado com uma fita à argola da porta. Duas mulheres pobres e um menino estafeta estavam lendo o cartão preso ao buquê. Eu também me aproximei e li: 1º de julho de 1895. Reverendo James Flynn (outrora da Saint Catherine's Church, em Meath Street), aos sessenta e cinco anos. R.I.P. A leitura do cartão convenceu-me de que ele estava morto e fiquei abalado diante da minha própria hesitação (JOYCE, 2012, p. 23).

É notório que a relação de presença com pessoas próximas ou lugares com quem mantemos um contato, mostra-se muito mais intensas, revelando o sentimento de apego e vulnerabilidade do Ser, pois isso provoca uma presentificação constante e um saudosismo, que pode causar dor e

sofrimento, se não houver uma clareza do que é tempo presente e fatos do passado, os quais não podem ser revividos, mas apenas lembrados como exemplificado por Joyce:

Parecia idoso, pois o bigode era grisalho. Quando passou perto de nós olhou-nos de relance e seguiu seu caminho. Seguimos o sujeito com o olhar e vimos que quando tinha dado mais ou menos cinquenta passos, voltou-se e veio em nossa direção. Vinha bem devagar, sempre batendo com o pedaço de pau no chão, tão devagar que pensei que estivesse procurando algo na relva. Parou diante de nós e cumprimentou-nos. Respondemos e ele sentou-se ao nosso lado no barranco, devagar e com movimentos cautelosos. Começou a falar do tempo, dizendo que o verão prometia ser muito quente e acrescentando que as estações haviam mudado bastante desde sua época de menino - há muito tempo. Disse que o período mais feliz da vida de uma pessoa era sem dúvida os anos que passava na escola e que daria tudo para voltar a ser jovem. Enquanto ele expressava esses sentimentos, que nos entediavam um pouco, permanecemos calados (JOYCE 2012, p. 33).

Percebe-se neste trecho, que o sentido de presença compartilhado pelos interlocutores se mostra diferente, pois, nota-se que há um interlocutor que deseja interagir com os jovens escolares, porque mantém uma ligação com o tempo no qual ele mesmo era estudante. Aqui nota-se o sentido de presença voltando e existindo no passado, ou seja, o encontro entre esses personagens evidencia a importância de se compreender a “presença”, como um estado de atenção mental. Do contrário, pode provocar um distanciamento, ao tentar estabelecer um diálogo de interlocutores em diferentes estados de presença, como no caso do fragmento citado acima em que um dos interlocutores demonstra sentir saudades do seu tempo de escola, sentimento diferente dos que os dois amigos sentem, pois estes estavam justamente fugindo da aula naquele dia. Então o estado e o sentimento de presença deles sobre o tempo de escola é diferente. Para Gumbrecht,

Pensar através deste contraste entre duas formas profundamente diferentes de se relacionar com o passado leva a sugestão de uma distinção terminológica fundamental que só mencionarei de passagem. Talvez fosse útil usar a palavra “história” exclusivamente para uma relação com o passado que segue a moderna suposição do tempo como um meio necessário de mudança (e como meio de mudança, também um meio de distanciamento). Esta é a razão por que eu falo de modos de “presentificação do passado” e não de “presentificação da história” — porque, de acordo com a minha proposta terminológica implícita, a “presentificação da história” seria um oxímoro (GUMBRECHT, 2009, p. 17-18).

Nesta abordagem, Gumbrecht (2009) levanta a possibilidade da presentificação como uma ferramenta que não promove mudanças, e que em essência pode até acirrar o saudosismo que há em relação ao passado, tentando a todo custo revivê-lo, sem êxito, pois, o tempo não tem com retroceder. No entanto, eles coexistem através das vivências e memórias que são compartilhadas no tempo presente, provocando em alguns a sensação de estarem, naquele momento do passado, como evidenciado no fragmento:

Estava chegando a hora, mas ela continuava sentada à janela, com a cabeça encostada na cortina, aspirando o cheiro de cimento empoeirado.

Lá embaixo na avenida ela ouvia um realejo tocando. Conhecia a canção.

Estranho que o realejo surgisse ali naquela noite para lembrá-la da promessa que fizera à mãe, da promessa de manter o lar unido enquanto pudesse. Lembrou-se da noite em que a mãe morrera; era como se estivesse novamente no quarto fechado e escuro do outro lado do hall e lá fora ouvisse a melancólica canção italiana (JOYCE, 2012, p. 46).

Neste fragmento, fica evidente o estado de presença novamente ocorrendo no passado, fato que devido à promessa feita para a mãe, a personagem decide manter-se na mesma condição, ou seja, aqui temos uma clara coexistência de tempos do passado no presente interferindo, claramente, na realidade concreta das personagens em relação ao futuro. Silva (2006, p. 189) alega que

(...) a presença do Outro em relação com o Eu e vice-versa. Dado que Heidegger afirma que “o Ser só é quando no mundo” a presença do Outro se torna de fundamental importância para a analítica do ser-no-mundo, pois, diferente dos seres simplesmente dados que estão no mundo, o Outro se caracteriza por uma característica de essencial importância: o Outro é presença.

Deste modo, é importante perceber que fatos, acordo e tratados feitos no passado exercem influência no presente, a partir do momento que alguém der ao ser ausente importância e caráter de poder de presença, podendo assim, interferir nas decisões de outros sujeitos. Nesta perspectiva, Silva (2006, p. 190) defende que

O encontro é um momento breve. Um rápido instante de contemplação do Outro. Logo em seguida, dissipa-se na distância. O intermeio amplia-se e quem era Tu, volta a ser Ele ou Ela. E o que fica são imagens da percepção que tivemos do Outro. Imagens explicadas, compreensíveis para nós, mas que não é o Tu.

Neste contexto, ainda relacionando as colocações de Silva (2006) com o fragmento acima, no qual a jovem personagem dá à falecida mãe poder sobre sua vida no presente e futuro, a partir de uma conversa/promessa que foi feita no passado, assim, nesta passagem, o significado de presença que se aplica é aquele de subjetividade transcendental, ou seja, alguém que já não está no mundo dos vivos, exerce o poder de decisão sobre pessoas vivas, através da lembrança/memórias. No entanto, deve-se compreender que a coexistência de tempos passado presente e futuro pode ser observada no fragmento a seguir:

A garota trouxe o prato de ervilhas quentes, temperadas com pimenta e vinagre, um garfo e a garrafa de ginger beer. Ele comeu com avidez e achou o prato tão gostoso que fez questão de guardar o nome da lanchonete. Quando terminou as ervilhas bebeu a ginger beer e ficou ali sentado pensando na aventura de Corley. Imaginava o casal de pombinhos andando por alguma rua escura; ouvia a voz de Corley fazendo galanteios efusivos e via novamente o sorriso malicioso da mulher. A visão o fez

sentir na carne sua própria miséria de bolso e de espírito. Estava cansado de dar cabeçadas, de fazer das tripas coração, de expedientes e intrigas. Completaria trinta e um anos de idade em novembro. Será que nunca conseguiria um bom emprego? Será que nunca teria um lar? Como seria bom poder sentar-se diante de uma lareira e de um jantar apetitoso. Já perambulava demais pelas ruas com amigos e mulheres. Bem sabia quanto valiam aqueles amigos: e quanto valiam as mulheres, também. Certas experiências haviam tornado seu coração amargo diante do mundo. Mas não fora totalmente abandonado pela esperança. Sentiu-se melhor depois de comer, menos saturado com a própria vida, menos derrotado espiritualmente. Talvez ainda conseguisse se fixar em algum canto aconchegante e ser feliz, se encontrasse uma garota bobinha com um pouco de dinheiro (JOYCE, 2012, p. 61).

Note-se que o estado de presença neste fragmento é oscilante, ou seja, os pensamentos do personagem vagueiam entre o presente e o momento marcado, sobretudo pelo momento da alimentação, o qual se debruça intensamente sobre o ato de alimentar-se. Este é seguido, então, pela reflexão de situações do passado, as quais já lhe renderam resultados ruins, sobretudo no que se refere às questões profissionais e financeiras, bem como às temíveis possibilidades de futuro.

Considerações finais

O estado de presença na obra *Dublinenses*, de James Joyce é uma constante em todos os contos, fica evidente que com abordagens diferentes, pois cada conto é envolto por um contexto. No entanto, percebe-se o fato de que o sentido de presença está em todas as histórias e, um ponto que se deve destacar acerca desta obra refere-se ao fato de que a presença se manifesta não somente relacionada ao passado, mas há também fortes manifestações de presença mental em relação ao futuro.

Portanto, é interessante analisar esta obra estabelecendo as correlações e categorizações entre as temáticas de modo, tendo em vista que a “presença” é um elemento indiscutível neste conto. Assim, no processo de compreensão de presença, *Dublinenses* traz contribuições significativas pelo fato de mexer com a atenção do leitor em uma perspectiva, a de estar centrado e presente nos movimentos de tempo que são apresentados na obra.

Referências

BERGSON, H. **Memória e vida**. São Paulo: M. Fontes, 2006.

BUBER, M. **Eu e tu**. 6. ed. rev., São Paulo: Centauro, 2003.

RIBEIRO, C. Referências de fonte eletrônica. **Estado da Arte: Hans Ulrich Gumbrecht: “Todo o passado de que conseguimos lembrar está presente quase que de maneira física em nosso presente”**. Disponível em

<https://estadodaarte.estadao.com.br/hans-ulrich-gumbrecht-todo-o-passado-de-que-conseguimos-lembra-esta-presente-quase-que-de-maneira-fisica-em-nosso-presente/>. Acesso em: 2 jul. 2022.

FONSECA, Leandro Dalalibera. A coexistência dos tempos e a importância da presença na obra *Dublinenses*, de James Joyce, pág. 175-183, Curitiba, 2022.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

GUMBRECHT, H. U. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. **História da historiografia**, Ouro Preto, n. 3, pp. 10-22, set. 2009.

JOYCE, J. **Dublinenses**. I James Joyce. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012.

PRESENÇA. Referências de fonte eletrônica. In: **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/presenca/>. Acesso em: 6 nov. 2022.

SILVA, C. A. F. da. **Indagando o sentido de presença e o sentido de presença na educação**. São Paulo: PUC-SP, 2006.

FONSECA, Leandro Dalalibera. A coexistência dos tempos e a importância da presença na obra *Dublinenses*, de James Joyce, pág. 175-183, Curitiba, 2022.

UMA REFLEXÃO SOBRE O LIVRO *O PERFUME – HISTÓRIA DE UM ASSASSINO*: PRESENÇA NA AUSÊNCIA DA FIGURA MATERNA

Autora: Evangeline Fatima Santos Sabino (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar algumas reflexões sobre o livro *O Perfume – História de um Assassino*, de Patrick Süskind, analisando como a ausência da figura materna para o personagem principal, Jean Baptiste Grenouille, influenciou diretamente na escolha das suas vítimas, bem como na manifestação de uma alma altamente negativa e ferida por parte deste personagem. Para isso, será utilizado o conceito de arquétipo desenvolvido por Carl Gustav Jung, juntamente com as definições de alma e animus do mesmo autor. Também será utilizado o conceito de presença do estudioso Hans Ulrich Gumbrecht para mostrar a existência de uma forte presença ocasionada pela ausência da mãe. O artigo apoiar-se-á nos referenciais teóricos para trazer à tona elementos que comprovem que o desamparo e o abandono materno criam teias que associam Grenouille com as mulheres assassinadas.

Palavras-chave: ausência; presença; figura materna; animus; alma.

Introdução

Arquétipo, segundo o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, em seu livro *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000), é um modelo psíquico, onde as experiências pessoais e coletivas são arquivadas, adquirem um aspecto e posteriormente se manifestam na vida das pessoas. Na terminologia de Jung existem alguns arquétipos que são especiais, como o animus e alma. Esses conceitos foram publicados pela esposa do psiquiatra, Emma Jung, no livro *Animus e Alma* (2020). O animus e a alma são forças mentais que, entre outras atividades, formam laços entre o inconsciente coletivo, que está presente desde o nascer e que é geneticamente determinado, e o inconsciente pessoal, que é o produto de todas as experiências de uma pessoa na sua subsequente vida emocional e interpessoal. Outro arquétipo que pode ser considerado um dos mais importantes, é o da mãe, ou do complexo materno, denominação usada para a manifestação do arquétipo na psique individual. Em várias análises sobre o assunto é possível perceber a importância que a figura da mãe adquire na vida das pessoas, seja de forma positiva ou até mesmo de forma nociva, haja vista a possibilidade dessa mãe ser tomada por aspectos negativos como a ausência e o abandono.

O presente artigo propõe refletir sobre o livro *O perfume – História de um assassino*, de Patrick Süskind, o qual narra a vida de Jean Baptiste, mostrando que sua mãe, após uma tentativa de infanticídio contra o próprio Grenouille, é descoberta e enforcada pelo crime. A partir desse fato, a vida do personagem passa a ser uma peregrinação, lutando para sobreviver em um ambiente que sempre lhe é hostil.

Pretende-se também refletir sobre o conceito de presença, através da obra de Hans Ulrich Gumbrecht *Produção de Presença* (2010), corroborando com o fato de que a ausência da figura materna também pode conjurar fenômeno de presença. Nesse caso, a presença pode ser causada

não pelo que é dito ou vivenciado, mas pelas sensações, principalmente no que diz respeito ao aspecto olfativo. A mãe está presente em Jean Baptiste Grenouille o tempo todo, mesmo de forma inconsciente, configurando presença na ausência, chegando a exercer um papel decisivo na escolha de suas vítimas.

A presença na ausência do arquétipo da mãe como influência na escolha das vítimas

No livro *O perfume – História de um assassino*, de Patrick Süskind, o personagem Jean Baptiste foi criado num ambiente insustentável para o desenvolvimento de qualquer pessoa, “qualquer atividade humana, que fosse construtiva ou destrutiva, qualquer manifestação da vida em germe ou em declínio, que estivesse isenta da companhia do fedor” (SÜSKIND, 2009, p. 10).

As condições de vida da sua mãe foram totalmente insuficientes para cuidar de uma criança, desde sua gravidez; tudo era desfavorável. Sua mãe “não distinguia, no entanto, entre o cheiro a peixe e o de um cadáver, na medida em que o seu olfato era extraordinariamente insensível aos cheiros, e, além disso, a dor que lhe apunhalava o ventre eliminava toda a sensibilidade às sensações exteriores” (SÜSKIND, 2009, p. 11).

Jean Baptiste teve um nascimento extremamente traumático, impossível de ser imaginado para um ser humano, “contra todas as expectativas, a coisa por baixo da banca de peixe pôe-se a chorar. As pessoas acorrem e, sob um enxame de moscas, no meio das tripas e cabeças cortadas de peixe, descobre-se e liberta-se o recém-nascido” (SÜSKIND, 2009, p. 12).

Jung considera que arquétipo materno, como todo arquétipo, possui uma variedade incalculável de aspectos. Acerca dos traços essenciais deste arquétipo Jung discorre:

Seus atributos são o “maternal”: simplesmente a mágica da autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona a condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal (JUNG, 2000, p. 93).

Depreende-se, então, o caráter bivalente do arquétipo materno representado pelo positivo, que cuida, protege, provém, proporcionando condições adequadas de crescimento e, pelo negativo, definido por Jung como “o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e o fatal” (JUNG, 2000, p. 92). O segundo, remete a mulher ao aspecto sombrio da maternidade. “O termo sombra refere-se àquela parte da personalidade que foi reprimida em benefício do ego ideal. Uma vez que todas as coisas inconscientes são projetadas, encontramos a sombra na projeção” (WHITMONT, 1991, p. 36).

Foi esse lado sombrio da maternidade que Grenouille conheceu. Teve as piores condições possíveis para um desenvolvimento saudável: “(...) entregam-no a uma ama e a mãe é presa. É dado que ela não hesita em confessar que certamente teria deixado morrer o fedelho como já fizera, aliás,

com os outros quatro, abrem-lhe um processo, é condenada por vários infanticídios, e, algumas semanas mais tarde, cortam-lhe a cabeça” (SÜSKIND, 2009, p. 12).

Ele viveu sem pertencer a lugar algum, sem carinho, sem amigos até mesmo entre as crianças do orfanato. Sempre foi rejeitado e sozinho. Nunca teve um olhar atencioso de quem cuidava dele, nunca teve um olhar de amor e, principalmente, nunca se viu no olhar de sua mãe. Dessa forma, Grenouille tem em seus olhos a ausência desse objeto, um olhar perdido, sem direção, sem lugar, “pareciam velados por uma espécie de névoa e eram ainda manifestadamente incapazes de ver” (SÜSKIND, 2009, p. 23).

Uma pessoa que, desde seu nascimento nunca foi amada, e por isso não tinha a capacidade de desenvolver um olhar de amor pelos outros torna-se um assassino de mulheres. Aliás, o desejo sempre esteve presente em Jean Baptiste de uma forma insaciável, “afirmavam que ele era guloso demais, mamava por dois, tirava o leite da boca dos outros recém-nascidos e o pão da boca das amas” (SÜSKIND, 2009, p. 12).

A moça que foi sua primeira vítima, representou uma experiência marcante para Grenouille através do seu perfume. Seu coração bateu com muita força antes de matá-la. Ele sabia que não era pelo esforço de ter corrido, “mas à excitação e perturbação que a presença deste perfume lhe causava. Tentou recordar-se de qualquer coisa semelhante e acabou por eliminar todas as comparações” (SÜSKIND, 2009, p. 49). A excitação do coração é seguida pela descrição de “desamparo” diante do aroma, algo até então jamais sentido. Tentou lembrar se havia experimentado algo semelhante, mas preferiu “desistir de todas as comparações”.

Pode-se, dessa forma, fazer uma relação entre a primeira vítima e a ausência da mãe. A sensação de desamparo apresentada por Jean Baptiste seguida de um aroma jamais sentido conjuram uma presença dessa mãe através da ausência.

A única fonte de contato que Jean Baptiste teria com o mundo era através do nariz e do olfato: o cheiro das vítimas, não apenas da primeira, mas de todas elas, remete ao cheiro da ama que, por sua vez, remete ao cheiro da mãe. A essência retirada das vítimas formou o perfume ideal. Essência esta que poderia estar vindo dos seus ventres, parte do corpo feminino que fecunda, que gera, que as torna mãe. Essa privação materna pode ser percebida quando ele, após ter assassinado a primeira moça, fica “sugando” todo o seu cheiro. Esse momento é descrito no livro da seguinte maneira:

Até então, ele não havia experimentado em sua vida o que era felicidade. No máximo conhecera estados extremamente raros de reprimido contentamento. Mas agora tremia de felicidade (...). Era como se nascesse pela segunda vez, não, não pela segunda, pela primeira vez, pois até então tinha existido como um animal, num conhecimento muitíssimo nebuloso de si mesmo (SÜSKIND, 2009, p. 46).

A apresentação desse momento de felicidade mostra que ele não possuía nenhum registro de situação em que se sentisse feliz, cuidado e acolhido. A busca desse cheiro parece estar representando a busca pelo amor materno, amor que nunca experimentou de verdade. Novamente, pode-se afirmar que ocorre o fenômeno da presença na ausência dessa mãe. Para explicar tal fenômeno, tomar-se-á como base o conceito de presença do filósofo Hans Ulrich Gumbrecht:

Produção de presença (...) busca libertar-se da autodefinição hermenêutica predominante nas ciências humanas para, em seguida, imaginar terrenos conceituais alternativos, não hermenêuticos e não metafísicos, que introduzam no cerne dessas mesmas ideias científicas o que o significado não pode transmitir (GUMBRECHT, 2010, p. 10).

Gumbrecht denomina de produção da presença o primeiro contato não hermenêutico, do sujeito em relação aos objetos do mundo, na condição de desejo de participar da sua presença (GUMBRECHT, 2010, p. 38). Mas o autor reconhece que há um problema essencial de tentativas infinitas de compensação dos significados das coisas por meio da interpretação:

O campo hermenêutico produz o pressuposto de que os significantes da superfície material do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação como um ato que compensa as deficiências da expressão (GUMBRECHT, 1998, p. 12-13).

O fenômeno da presença diz respeito a uma materialidade ontológica, onde a presença é um fundamento da experiência das coisas, visto que a materialidade da linguagem é o vínculo do sujeito com o mundo, numa profunda empatia que não anula suas alteridades. No livro de Patrick Süskind, os cheiros tornam a mãe tangível. Ainda segundo Gumbrecht, a tangibilidade gera presença:

A essa relação chamo “presença”. Podemos tocar os objetos ou não. Os objetos, por seu turno, podem nos tocar (ou não), e podem ser experimentados como coisas que se impõem ou como coisas inconsequentes. Tal como aqui as descrevo, as atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos; inequivocamente, as suas formas de articulação pertencem à esfera da experiência estética (GUMBRECHT, 2014, p. 16).

Vista dessa forma, a produção de presença mostra um conceito que aproxima o corpo como origem e transporte de um significado que a interpretação não alcança ou não abrange totalmente. Acima de tudo, constrói caminhos conceituais para um espaço não conceitual. Interrompe a urgência interpretativa e passa-se a estabelecer um intenso desejo de tangibilidade, a valorizar experiências, epifanias e momentos de intensidade não por serem úteis naquele momento pela informação, pelo desempenho ou eficácia. Para Gumbrecht, tangibilidade e a materialidade dos

corpos e do mundo é de suma importância para uma compreensão e uma vivência não hermenêuticas:

Uma filosofia que dá prioridade à res cogitans em detrimento de todo objeto tangível (res extensa) deixa de se interessar pelo espaço. Tudo o que é importante é a temporalidade na qual o pensamento se realiza. Uma vez, no entanto, que se se concentra nos objetos e nos corpos, surge a necessidade do espaço como dimensão na qual as relações entre as coisas e os corpos possam ser negociadas e articuladas. (...) Em vez de ser uma noção temporal, a presença para Zumthor pertence ao registro epistemológico do espaço. Aquilo que está presente – diante de mim – é tangível. Sob um certo ângulo, a presença é a dialética entre o espaço e os corpos: o espaço se constitui em torno de um corpo e os corpos precisam do espaço para serem tangíveis (GUMBRECHT, 2016, p. 117).

Se qualquer forma de comunicação toca os corpos com seus elementos materiais de maneiras específicas e variadas, e se as materialidades como coisas que ocupam um espaço e são tangíveis ao corpo podem ser experimentadas tanto dentro como fora da linguagem. A obra de Hans Ulrich Gumbrecht leva a uma relação física com as coisas do mundo, sem cair numa deriva fenomenológica.

Em outra oportunidade, o autor afirma mais um aspecto da cultura da presença, no qual apresenta “produção da presença” como primeiro contato não hermenêutico ou de atribuição de sentidos, do sujeito com os objetos do mundo, enquanto desejo de participar da sua presença (GUMBRECHT, 2010, p. 7). Tomados dessa forma, os objetos são capazes de reciprocidade, por serem entendidos como partilha de sentidos, disponíveis e possíveis de vivenciá-los. Ao dizer que o contato humano com as coisas do mundo contém um componente de sentido e um componente de presença e que a situação da experiência estética é específica, o autor alemão sugere que um objeto em particular pode estabelecer o fenômeno da presença.

É o que acontece em relação ao objeto que a primeira vítima do Jean Baptiste estava usando no momento do assassinato, “uma rapariga estava aí sentada a preparar ameixas. Retirava a fruta de um cesto à sua esquerda, descascava-a e descaroçava-a com a faca, após o que a deixava cair numa selha. (SÜSKIND, 2009, p.50). A “faca” também estava presente no seu nascimento, “quando as dores do parto se fixaram, agachou-se, deu à luz debaixo da sua banca de peixe tal como das vezes anteriores e cortou com a faca de peixe o cordão umbilical do recém-nascido” (SÜSKIND, 1985, p. 11). O objeto é citado ainda outra vez durante o parto, “ela levanta-se, atira a faca para o lado e afasta-se para se lavar” (SÜSKIND, 2009, p. 12).

Além de conjurar a presença dessa mãe ausente em todos os sentidos, esse elemento pode ser considerado muito simbólico por representar a força que corta, retalha, separa, distingue. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, “é o princípio ativo (masculino), que penetra e modifica o princípio passivo (feminino)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 248). Essa ideia tem relação direta na concepção dos arquétipos de anima e animus descrita por Jung.

Os arquétipos *animus* e *anima* são os condutores respectivamente da consciência feminina e da consciência masculina para o mundo interior. Jung denominou a contraparte feminina do homem de anima (alma) e a masculina da mulher de *animus* (alma masculina). Por serem inconscientes, a feminilidade no homem e a masculinidade na mulher em geral são mal desenvolvidas e por esse motivo, referidas por Jung como feminilidade inferior de um homem e masculinidade inferior de uma mulher – inferior por estar por trás da personalidade consciente de uma pessoa e por funcionar de modo imperfeito (HOPCKE, 2011, p.105).

A anima é o lado feminino que existe dentro de cada homem. Como representante do eterno feminino, a anima é a fonte da psique. A anima existe desde sempre, antes mesmo da consciência, sendo, portanto, composta de impulsos que não se formam a partir da consciência, mas são tais impulsos que fundamentam a base da consciência (WHITMONT, 1991 p. 168).

Ainda para Whitmont, a imagem da anima representa a vida em sua espontaneidade, encaminhada para as emoções e os sentimentos. De acordo com o autor, “como padrão de emoção, a anima consiste nos anseios inconscientes do homem, seus estados de espírito, aspirações emocionais, ansiedades, medos, inflações e depressões, assim como seu potencial de emoção e relacionamento” (WHITMONT, 1991 p. 168).

Jung atribuiu a anima os sentimentos e os fatos eróticos, emocionais como sensibilidade, intuições, receptividade ao irracional, capacidade de amar, sensibilidade à natureza. É a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem. Nas suas manifestações individuais o caráter da anima de um homem, é determinado por sua mãe, então, se o homem sente que a mãe teve sobre ele uma influência negativa, sua anima vai expressar-se, muitas vezes, de maneira irritada, depressiva, incerta, insegura e susceptível. Assim, em seu interior, a figura da anima é representada e possui um significado negativo. Porém, se a experiência com mãe for positiva, sua anima é afetada sendo seu guia interior, tornando-o mais “feminino” (JUNG, 2020, p. 73).

Assim, a anima também pode apresentar-se de maneira negativa. Para Marie-Louise Von Franz, psicoterapeuta, pesquisadora e escritora da Alemanha e importante continuadora do trabalho de Carl Jung, a anima negativa tem uma expressão baseada na desvalorização, na distorção da verdade, ela atua como donzela venenosa, podendo agir com frieza e menosprezo. Ainda que um homem tenha uma vivência positiva com a figura materna, ele também pode ser influenciado pela anima negativa tornando-se efeminado, ou subordinado, ou dependente em relação a outras mulheres. Um homem possuído pela anima é um indivíduo sem espontaneidade e com grande dificuldade de comunicação. (VON FRANZ, 2016, p. 274).

O psicoterapeuta Edward Whitmont também apresenta considerações relacionadas à anima negativa. Para ele,

Um homem possuído pela alma pode expressar todos os tipos de melancolia, autopiedade, sentimentalismo, depressão, retraimento meditativo, acessos de paixão, hipersensibilidade mórbida ou efeminação *compulsivos* – isto é, em padrões emocionais e comportamentos que fazem o homem agir como uma mulher inferior (WHITMONT, 1991, p. 172).

Neste caso, o termo “mulher inferior” poderia ser entendido como uma mulher que possui sensibilidade excessiva e prejudicial, baixa autoestima com tendência à depressão.

Para o homem, segundo Von Franz, a referência da primeira mulher em sua vida é geralmente a figura materna sendo uma figura que poderá ter influência positiva, ou negativa. Como a figura materna foi inexistente para Jean Baptiste, apresenta características compatíveis com a alma negativa pois manifesta grande dificuldade de comunicação, “mostrava cada vez mais reservado. Preferia sobretudo vagabundear sozinho pela parte norte de Saint-Antonie, através dos pomares, das vinhas e dos prados.” (SÜSKIND, 2009, p. 34), agia com desprezo, frieza e tinha acessos de paixão relacionados aos odores de suas vítimas. Suas ações eram destituídas da capacidade de correlacionar qualquer senso de moral, de certo ou errado:

As palavras que não designavam objetos aromáticos e se referiam, conseqüentemente, a noções abstratas, sobretudo de ordem ética e moral, levantavam-lhe graves problemas. Era incapaz de as reter na memória, confundia-as, e, mesmo quando atingiu o estado adulto, continuava a usá-las de má vontade e muitas vezes erradamente: direito, consciência, Deus, alegria, responsabilidade, humildade, gratidão, etc. – tudo o que se expressa desta maneira constituía para si um mistério e assim manteve (SÜSKIND, 2009, p. 32-33).

Percebe-se que a alma, ou seja, o feminino de Jean Baptiste se manifesta na forma de um frio assassino. Segundo a psicanálise junguiana, entende-se por feminino o aspecto que estabelece contato com as emoções. É o que fica dentro, que nutre, que acolhe, cuida. Entra-se em contato com ele quando prioriza-se a intuição. Através do feminino segue-se aceitando as várias mortes, fins de ciclos e renascimentos que fazem parte dos aprendizados. Já o masculino é linear, expansivo, disciplinador e conectado ao mundo material. Representa o que está fora. Quando o homem é impedido, de alguma forma, de manifestar sua alma, ou é subjugado ao manifestá-la passa a ter esse feminino ferido. O feminino de Jean Baptiste está altamente ferido pela ausência, pelo desprezo, o que faz com que se torne desprovido de qualquer sentimento. A única coisa que consegue sentir são os cheiros, através dos quais sua alma é representada.

A primeira coisa que lhe deu prazer foi o fato de tirar uma vida, “impossível afirmar com segurança que ele estivesse consciente de que na origem de todo esse esplendor estava um crime, mas tal fato nada lhe interessava” (SÜSKIND, 2009, p. 54).

Para Jean Baptiste, a experiência do assassinato traz satisfação. Na teoria da psicanálise esse comportamento é descrito como perversão: “o perverso busca curar-se de uma falta de

integração egóica, resultante das falhas nos cuidados maternos que implica, por conseguinte em uma falha na transicionalidade” (FERRAZ, 2010, p. 76).

Jean Baptiste apresentava uma relação impessoal com suas vítimas. Para ele, as moças eram simplesmente objetos. Estava absorto, desagregado, não percebia suas vítimas como seres humanos. Seu olhar estava fixo no objeto de desejo. Matar lhe dava prazer. Tinha total consciência de suas ações, entretanto, para ele, não fazia diferença. Era desprovido de juízo moral. Obter seu objeto de desejo fazia com que a morte das moças fosse justificada. Após matar a vigésima quinta mulher, teve a seguinte sensação: “Nunca na sua vida se sentira tão bem, tão calmo, tão sereno, tão de acordo consigo próprio” (SÜSKIND, 2009, p. 237-238).

Na realidade, a vida de Jean Baptiste estava presa ao passado: “Estes pensamentos não se reportam, curiosamente, ao futuro. Não se centravam no perfume que recolhia dali a umas horas, no perfume feito de vinte e cinco auras de jovens, nem em projetos futuros, na felicidade ou no sucesso. Não. Rememorou o passado” (SÜSKIND, 2009, p. 238).

Jean Baptiste, ao valorizar esse passado, apresenta uma ruptura na integração, passa refletir utilizando a terceira pessoa do singular como se estivesse falando com alguém. A ideia de não pertencimento era muito forte. A ausência foi algo muito presente em sua vida. Obteve grande êxito na criação do perfume, e seus sentimentos sempre formam um misto de triunfo e desprezo. Mas nele, o ódio sempre foi um sentimento maior. Dedicou sua vida a busca do perfume perfeito, que fizesse com que ele conseguisse das pessoas o que nunca teve, o amor incondicional. Alcançou esse amor, mas percebeu que não poderia amar. Ninguém pode dar o que nunca recebeu. Então, chegou à seguinte conclusão: “soube que jamais encontraria satisfação no amor, mas tão somente no ódio, no odiar e no ser odiado” (SÜSKIND, 2009, p. 251). Apenas aprendera a odiar e continuaria odiando.

As figuras cuidadoras de Grenouille também são fundamentais para a composição do personagem. A presença é percebida na ausência de proteção e é percebida em outro momento: a criança já havia trocado de ama de leite por três vezes, nenhuma queria ficar com ele, “(...) dizia-se que era faminta demais, mamava por duas, tirava o leite das outras crianças amamentadas e, com isso, o ganha-pão das amas de leite” (SÜSKIND, 2009, p. 12).

Grenouille era muito voraz, e isso assustava as amas de leite. Ainda nessa época, ele não era batizado e não tinha nome. Era considerado para essas amas uma coisa que aparentemente não existia, mas ansiava vorazmente por poder existir. Apesar de toda adversidade, possuía muita pulsão de vida e queria sobreviver. Ele foi entregue a um convento, que o batizou com o nome de Jean Baptiste. Foi criado à custa do convento, que o entregou a outra ama de leite. Essa ama procura o padre depois e devolve a criança, porque engordou à minha custa. Porque me chupou e sugou até os ossos. Agora, no entanto, acabou-se” (SÜSKIND, 2009, p. 14). “(...) Apenas sei que

este recém-nascido me horroriza, porque não cheira ao que devem cheirar as crianças” (SÜSKIND, 2009, p. 17).

O bebê acaba sendo entregue a uma senhora que “(...) desde que alguém estivesse disposto a pagar, (...) toma à sua guarda pequenos pensionários de todas as idades e de todos os tipos” (SÜSKIND, 2009, p. 25). Outras crianças tentam matá-lo ainda bebê, mas a senhora que toma conta deles acaba por salvá-lo. Ele foi cuidado por várias amas, mães substitutas, mas como ele as sugava ferozmente, elas o rejeitaram completamente. A ação de sugar, como mencionado antes, aparece após ter assassinado a primeira moça. Ele fica “sugando” todo o seu cheiro. Pode-se então se fazer uma relação direta com as figuras cuidadoras.

O interior de Jean Baptiste está repleto de ressentimento, desejo e inveja. Além disso, existia a pulsão de morte, mais forte que a pulsão de vida. Quando Jean-Baptiste se refugia na gruta, ele quer penetrar no seu interior, no seu mundo interno repleto de fantasias. Relembra cada situação desagradável que passou, sentindo nojo, ira, vingança e um ódio reprimido. Estando nesse mundo, ele sente que “(...) era, de fato, gostoso demais esse eruptivo ato de extinção de todos os cheiros detestáveis” (SÜSKIND, 2009, p. 131).

Esse mundo externo adverso, que o rejeitara, fez com que ele quisesse se distanciar dos seres humanos, ficar longe das pessoas, morando dentro de uma gruta, sozinho por um longo período. Depois de sete anos vivendo na gruta, Jean Baptiste se dá conta de que não tem cheiro. Sai da gruta e vai reencontrar o contato com as pessoas e seus odores e, portanto, com o seu sofrimento de se sentir rejeitado. Jean-Baptiste buscava encontrar um perfume único, que poderia “(...) transformar o mundo num aromático paraíso, no qual, para ele, a existência poderia ser olfatoriamente mais ou menos suportável” (SÜSKIND, 2009, p. 106). Mas, a questão que mais o aflige é a busca por algo que ele nunca teve: o amor incondicional e a devoção de sua mãe.

Para ele, o aroma ideal iria para dentro das pessoas, “(...) diretamente para o coração, distinguindo lá categoricamente entre atração e menosprezo, nojo e prazer, amor e ódio. Quem dominasse os odores dominaria o coração das pessoas” (SÜSKIND, 2009, p. 163).

Para Grenouille, se ele dominasse o coração das pessoas, poderia controlar tudo, para que não sentisse mais desamparo e privação. Mas ao final, quando consegue a veneração de todos, percebe que isso não preenchia o vazio interior que sentia.

No final do livro, ao jogar em si mesmo todo o seu perfume perfeito, ele finalmente passa a ter um cheiro, o que se equivaleria a existir. Ciente do poder do perfume, ao jogá-lo em si mesmo, ele queria ter um cheiro próprio e morrer sentindo-se tocado e amado, a ponto de ser devorado. Metaforicamente, seria a mesma coisa que a mãe faz com seu bebê. Jean-Baptiste devorou por completo o cheiro e a vida de várias moças, como se quisesse morder, atacar, o seio de sua mãe, esvaziando-o e devorando-o.

Considerações finais

Este artigo abordou o conceito de arquétipos de anima e animus desenvolvido por Carl Gustav Jung para fazer reflexões acerca da presença na ausência do arquétipo da mãe em função do desenvolvimento do ser humano, mostrando-se imprescindível para dar sustentação a uma pessoa em relação ao ambiente. Não se nasce pronto, o indivíduo é construído na interação com o ambiente, daí a importância do cuidado.

Também foram utilizadas as definições de anima e animus de Jung para discorrer sobre como a anima pode tornar-se negativa se exposta a desvalorização e ao desprezo. O feminino, dessa forma, fica ferido à medida que não se tem amor e nem se aprende a amar. Mas outros fatores também contribuem para que o feminino se manifeste dessa forma. O feminino ferido de Jean Baptiste acaba por ser apresentado através da melancolia, da autopiedade, sentimentalismo exagerado, isolamento, acessos de paixão e hipersensibilidade mórbida, ou seja, comportamentos que faziam com que ele agisse como alguém que está com a anima ferida.

Compreendeu-se que a ausência pode produzir o fenômeno da presença através da ideia de tangibilidade, como, por exemplo, “os cheiros” podem tornar alguém tangível, trazendo à tona a produção de presença de Hans Ulrich Gumbrecht.

Para tanto, refletiu-se acerca dessas questões recorrendo ao livro *O perfume - História de um assassino*, de Patrick Süskind, através do qual entendeu-se que Jean Baptiste busca, o tempo todo a possibilidade de se sentir amado e cuidado por alguém que serviria de protótipo de objeto bom e que, com isso, o ajudaria a suportar as frustrações do objeto mau externo. Mas o que ele encontra na realidade é ausência e solidão.

Referências

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 27. ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 2015.

GUMBRECHT, H. U. A tarefa das ciências humanas hoje. **Floema – Caderno de Teoria e História Literária**, UESB, Bahia, pp. 63-87, 2005.

GUMBRECHT, H. U. **Serenidade, presença e poesia**. Trad. Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

GUMBRECHT, H. U. Ler em busca de *Stimmung*: como pensar hoje na realidade da literatura. In: _____. **Atmosfera, ambiência e Stimmung**: por um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

SABINO, Evangeline Fatima Santos. Uma reflexão sobre o livro *O perfume – história de um assassino*: presença na ausência da figura materna, pág. 184-194, Curitiba, 2022.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FERRAZ, F. C. **Perversão**. 5. ed., São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.

HOPCKE, R. H. **Guia para a obra completa de C. G. Jung**. 3. ed., Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

JUNG, E. **Animus e Anima**: uma introdução à psicologia analítica sobre os arquétipos do masculino e feminino inconscientes. São Paulo: Cultrix, 2020.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

SÜSKIND, P. **O perfume**: história de um assassino. Trad. Maria Emília Ferros Moura. 43. ed., Lisboa: Editorial Presença, 2009.

VON FRANZ, M.-L. **C. G. Jung, o homem e seus símbolos**: o processo de individuação. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3. ed., Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

WHITMONT, E. **A busca do símbolo**: conceitos básicos de psicologia analítica. São Paulo: Cultrix, 1991.

THOMAS MANN: DA PRODUÇÃO DE PRESENÇA À MITOLOGIA INDIVIDUAL DO SUJEITO

Autora: Danielle Chagas (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo traz uma análise da obra *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann. O objetivo principal é analisar, na narrativa, eventos e elementos que produzem presença e *Stimmung*, conceito proposto pelo estudioso Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir* (2010). A análise desses elementos será feita em conjunto com conceitos da psicanálise de Freud, que será utilizada visando a explicar as pulsões de vida e morte, o narcisismo e o princípio de prazer que aparecem ao longo do texto, estabelecendo um paralelo com a mitologia grega, a qual também aparece na narrativa de Mann e com a própria biografia do escritor. Serão enfatizadas, ao longo dessa análise, as relações entre a novela, a mitologia, a produção de presença e a psicanálise, relações estas que tornam ainda mais evidente a riqueza do texto de Thomas Mann.

Palavras-chave: Psicanálise; presença, mitologia; *Stimmung*.

Para a redação do presente artigo, lançaremos mão da novela de Thomas Mann, *Morte em Veneza* (1979), além dos conceitos de produção de presença e *Stimmung*, propostos por Hans Ulrich Gumbrecht, mesclados a conceitos psicanalíticos desenvolvidos pelo pai da psicanálise, Sigmund Freud.

Os dados encontrados ao relacionar *Morte em Veneza*, psicanálise, fatos biográficos e, ainda, a *Stimmung* causada no leitor, não tornam a novela de Mann necessariamente em caso clínico, mas um texto que traz alguns conceitos caros à teoria psicanalítica, como os de pulsão de vida, pulsão de morte, narcisismo e princípio de prazer, evidenciando a relação profunda entre literatura e psicanálise. Na aurora do século XX, tanto as ideias de Mann quanto as de Freud encontram-se em pleno desenvolvimento. Os dois passam a se corresponder e, mais tarde, em 1925, Mann escreve um livro sobre o pensamento vanguardista freudiano, demonstrando seu interesse e sua curiosidade sobre a teoria ainda em construção.

Mesmo produzindo uma obra supostamente inspirada na biografia de seu amigo Gustav Mahler, há uma mistura de autoficção nos escritos de Mann. O próprio autor fez uma viagem à Veneza e, em sua novela, nos mostra que os caminhos de escolhas da sua narrativa — o que contar e como contar, o que lembrar e o que omitir — deixam ainda mais claro o processo de mitificação de sua vida literária, usando afetos íntimos e reclusos para dar realidade à paixão sentida por seu protagonista. Não esquecendo que os caminhos de escolha são sempre desvios do que não queremos ver, ou do que não queremos que os outros vejam.

O romance familiar de Thomas Mann

Para dar sentido à escrita do autor, e tornar o material de estudo ainda mais rico, trarei alguns dados breves da vida íntima de Thomas Mann, considerando a existência de um homem que transformou suas crises pessoais em temáticas literárias. O autor coloca em palavras o efeito dos acontecimentos mundanos, sublimando sua existência e reforçando, assim, a tentativa de mitificar sua própria história.

Krull (1992) desenvolveu uma análise sociopsicológica do peculiar clã Mann, seguindo seus rastros nas 15 cidades europeias onde viveram. As andanças históricas dos personagens da família se tornaram um dos focos principais de sua pesquisa, que desembocou nos livros intitulados *Na rede dos magos: Uma outra história da família Mann*, de 1997 e *La Família Mann*, de 1995.

A investigação minuciosa de Krull acerca da genialidade e infelicidade desse ambiente doméstico nos remete à saga estrutural dos deuses gregos, em conflituosos ápices e abismos de suas existências. Esses contextos também foram introduzidos por Freud, a fim de explicar a mitologia da vida psíquica, mostrando-nos que os enredos familiares que carregamos e que nos fazem ser o que somos, forjando a matriz de nossos relacionamentos futuros, sejam eles sociais, amorosos ou laborais. A epígrafe de Leon Tolstói em *Anna Karenina* (2005) é a síntese dessa explicação: “Todas as famílias felizes se assemelham; cada família infeliz é infeliz à sua própria maneira” (TOLSTÓI, 2005, p. 4).

Segundo Krull (1992), Júlia da Silva Bruhns Mann, mãe do autor e matriarca gerada em terras tupiniquins, foi levada aos sete anos para a Alemanha, sem nunca mais ter voltado para Paraty, no Rio de Janeiro, onde nasceu. Ela sentia-se em um exílio forçado, marca que carregou durante toda sua adaptação à comunidade luterana rígida da época, regida pela sociedade alemã, sem nunca ter conseguido se adequar completamente, pois era considerada exótica demais para as matrizes estéticas germânicas. Tanto Thomas quanto seu irmão Heinrich usaram, em suas obras, lembranças contadas carinhosamente por sua mãe, de lugares paradisíacos dos trópicos, o que diz muito sobre seus *romances familiares*, termo cunhado por Freud (1914) para explicar nosso desenvolvimento social a partir de traços mnemônicos que carregamos consciente e inconscientemente para as relações atuais, fios condutores para a transmissão da lei e do desejo.

Alguns traços do passado da mãe são bordados de reminiscências brasileiras e da relação edipiana que sustentou com seu pai, que, logo após sua esposa morrer ao dar à luz o sexto filho do casal no Brasil, retornou à Alemanha com seus filhos. Sem saber exatamente como criar as duas filhas, entrega-as a um colégio interno e volta a viver de forma mambembe, tentando aumentar sua fortuna nas cidades canarinhas, e visitando Júlia e sua irmã Maria esporadicamente.

A progenitora de Mann, que tinha histórico de abandono, era o centro da vocação literária dos filhos além de ser uma apoiadora ferrenha, indo até mesmo a livrarias para verificar se os livros de seus herdeiros estavam em lugares estratégicos de venda e visualização. Júlia Mann trouxe ao mundo cinco descendentes, de um casamento aos 17 anos de idade, arranjado pelo pai para que ela

esquecesse seu primeiro amor, que foi um tanto truculento e sem futuro. Johann Heinrich Mann, patriarca da família, era um rico comerciante, senador e cônsul, e sempre esteve ligado à vida cultural, promovendo encontros sobre literatura junto à sua esposa Júlia, que já se dedicava à arte de escrever. A família de grande legado cultural deixou uma marca na literatura, tendo três escritores em seu pequeno círculo: Thomas, seu irmão Heinrich, e sua mãe, uma mulher forte e grande incentivadora, mesmo contra o desejo de seu marido, que preferia que os filhos se tornassem comerciantes como ele (KRULL, 1992).

Thomas Mann escondia suas inclinações homoafetivas da sociedade preconceituosa da época, muitas vezes amenizadas por sua mulher Katia, que sabia de sua verdadeira orientação sexual, mas fazia o possível para mantê-la em segredo para conservar seu matrimônio. Anos depois, Mann não tardou em criticar duramente seu filho Klaus, que vivia sua orientação aberta e libertinamente. O filho em questão, por razões inespecíficas, cometeu suicídio aos 42 anos.

De Gumbrecht a Freud

Passada a introdução sócio-histórica da família curiosamente excêntrica de Mann, para que possamos compreender a argúcia de seus escritos, observa-se que traços autobiográficos foram utilizados para dar robustez e charme à obra, com curiosidades que enlaçam o tema e deixam ainda mais interessante a abordagem do texto. No trecho abaixo, é possível observar como o autor descreve a ancestralidade de seu personagem:

(...) um sangue mais rápido, sensual, juntaram-se à família na geração anterior, pela mãe do poeta, filha de um maestro na Boêmia. Dela descendem os sinais de raça estranha no seu aspecto. O casamento de consciência oficiosa e sóbria com impulsos acentuados e ardentes geraram um artista, este artista particular (MANN, 1979, p. 94).

O próprio autor fez uma viagem à Veneza e em sua novela, nos mostra que os caminhos de escolhas da sua narrativa — o que contar e como contar, o que lembrar e o que omitir — deixam ainda mais claro o processo de mitificação de sua vida literária, usando afetos íntimos e reclusos para dar realidade à paixão sentida por seu protagonista.

Morte em Veneza, publicado originalmente em 1912, narra as últimas nuances na vida de um personagem inspirado em Mahler (1860-1911), paciente de Freud por um único dia após desmarcar a consulta três vezes seguidas, o que evidencia os traços de neurose obsessiva, característica que não escapou despercebida na escrita de Mann. O enredo também ganhou uma versão ítalo-francesa homônima para a sétima arte, em 1971, dirigida por Luchino Visconti, trazendo na trilha sonora o quarto movimento da “Sinfonia No. 5” de Mahler, o *Adagietto*, inspirador da obra literária.

O personagem Gustav Von Aschenbach, um quinquagenário em crise existencial vivendo burocraticamente de seu ofício de escritor em Munique, a fim de tentar desvencilhar-se da severidade, frieza e apatia, as quais se auto impôs durante a vida, decide fazer uma viagem à Itália. O tom obsessivo de sua personalidade, até então só usado para abordar seu trabalho, fica mais acentuado no decorrer dos acontecimentos futuros, quando parte para Veneza em busca de inspiração artística, em um arroubo de liberdade e fuga de sua rotina metódica. Ao chegar no destino, é capturado pela beleza de um adolescente que lhe rouba os pensamentos e o faz sentir-se vivo novamente. Obcecado pela figura do jovem, o protagonista preenche seus dias à procura da graciosidade celestial que nunca havia visto.

O recorte abaixo nos toca frente à angústia do bloqueio criativo de Aschenbach. Um sentido que sucede uma presença; algo escrito, mas que empaticamente nos esbarra e podemos senti-lo:

Mas sabia muito bem por que razão a tentação se dera tão inesperadamente. Era o ímpeto de fugir, o que confessou a si mesmo, esta saudade para a distância, para a novidade, esta ânsia por libertação, exoneração e esquecimento... a pressão de se afastar da obra, do sítio cotidiano de um serviço rígido, frio e apaixonado (...). Agora este sentimento escravizado vinga-se, abandonando-o, recusando-se a continuar a carregar e alar sua arte, levando consigo toda vontade, todo entusiasmo na forma e na expressão? (MANN, 1979, p. 91)

A esse fenômeno, Gumbrecht (2010) nomeou *produção de presença*, sendo presença algo que remete a toda e qualquer sensação de tangibilidade criada por uma ambiência ou mesmo por um texto literário. A presença pode se fazer sentir em um certo estímulo específico causado pelo jeito de narrar, que remete o leitor ao ambiente que está sendo retratado no texto. Não há intencionalidade do leitor leigo em procurar por essas características na escrita, mas ele é tocado por elas; quem lê, passa de um sujeito passivo perante seu objeto, o livro, para um observador ativo, saindo do pensamento binário cartesiano objeto-sujeito e dando mais forma ao que afeta nossos sentidos não apenas com a materialidade da narrativa, mas com sua presença estética, importante para o despertar subjetivo que nos alcança durante a leitura.

Ainda de acordo com Gumbrecht (2010), a estética da recepção pode ser vista como enquadramento semântico, uma leitura mais intuitiva da literatura, que, por ser arte, deveria ser mais livre em suas interpretações, tornando a comunicação menos polarizada e hermenêutica. A *Stimmung*, palavra que não se pode traduzir dentro do contexto proposto por Gumbrecht, pode ser considerada exemplo concreto do campo não hermenêutico da escrita e da leitura em seu potencial oculto, e ao mesmo tempo dinâmico, de percepção, propondo ambiências, nuances, prismas afetivos, óticas epistemológicas que passam pelo nosso zeitgeist e remetem a uma ontologia mais abrangente da literatura. Segundo as palavras do estudioso: “O que quero dizer com ontologia da literatura é o conjunto de modos fundamentais como os textos literários, enquanto fatos materiais e

enquanto mundos de sentido, se relacionam com as realidades que existem fora dele” (GUMBRECHT, 2014, p. 10).

Ainda sobre a temática gumbrechtiana (2010), a produção de presença que provoca *Stimmung*, causada pelo cheiro fétido da Veneza já tomada pela peste, junto ao calor escaldante que fazia o sangue do protagonista pulsar na cabeça, acentua a produção de presença enriquecendo a análise do discurso e o uso dos instrumentos literários para que essa percepção aconteça. Gumbrecht afirma que seu livro não pretende ser antagonista ou contra a compressão já estabelecida pelo legado cartesiano ortodoxo de leitura, mas que a ideia é acrescentar ainda mais complexidade à experiência de leitura, sendo a produção de presença e a *Stimmung* causada por ela, agentes transformadores, fazendo com que sejam melhor compreendidos os efeitos que a literatura traz para além da hermenêutica do pensamento já radicado nas instituições acadêmicas.

É essa relação com o objeto que nos permite esta percepção: a complexidade do objeto é também a complexidade do sujeito, seja ele o autor ou o leitor. Aqui, podemos fazer uma leitura psicanalítica da produção de presença, onde o sujeito não é a única nuance dentro de um prisma dispersivo da cultura, nos mostrando que, antes de sermos nós mesmos, somos tomados pela hermenêutica do mundo, do estado, do patriarcado, da igreja, da escola, da monogamia e do matrimônio, pois nunca estaremos totalmente fora dessas margens de referência, o que é teorizado por Freud em *Totem e tabu* (1938).

Voltando a Morte em Veneza, percebe-se que Mann parece usar as lembranças de sua mãe nascida nos trópicos para dar forma ao desejo de seu protagonista pelo desconhecido, fazendo com que a narrativa entrelace *Stimmung*, memória e romance familiar. As semanas úmidas e frias do falso verão mofento que Mann descreve nas primeiras páginas contrapõe-se ao desejo como fonte de prazer, que aparece na vontade de viajar de Gustav, quando tem a visão de um lugar tropical de uma complexidade sublime:

[...] espelhando sombras verdes, onde, entre flores flutuantes que eram branco leitosas e grandes como bacias, pássaros de espécie estranha de ombros altos e bicos disformes, estavam parados nas águas profundas e olhavam imóveis, para o lado; via, entre os nós das varas do bambuzal, brilhavam as luzes de um tigre na espreita (...) e sentiu o coração bater de terror e desejo enigmático (MANN, 1979, p. 90).

Seguindo sua intuição, o personagem decide embarcar em busca de estímulos estéticos e criativos. O primeiro horror narcísico do viajante se dá quando, já está no vaporetto rumo ao destino, observa a peculiaridade de um homem mais velho usando vestimentas ousadas, chapéu com fita colorida, maquiagem para pintar o bigode e anéis em dedos anosos, em uma tentativa desesperada de restabelecer a juventude perdida:

Mal, porém, Aschenbach o observava melhor, notou, com uma espécie de horror, que o jovem era falso. Era velho, não havia dúvida. Rugas rodeavam seus olhos e sua boca. O leve carmesim era *rouge*, o cabelo castanho sob o chapéu de palha com fita colorida era uma cabeleira, seu pescoço flácido e nervudo, seu bigodinho e a mosca no queixo eram pintados, sua dentadura amarela e completa, que mostrava rindo, um serviço barato de prótese, e suas mãos, com anéis brases em ambos os dedos indicadores, eram as de um ancião (...). Naturalmente e habituados, como parecia, toleram-no como um deles, retribuíram sem repulsa, suas cotoveladas brincalhonas. Como podia ser isso? (MANN, 1979, p. 103).

Pode-se observar a ambivalência do desejo contido na crítica dura que faz ao homem desconhecido, e da autocrítica que lhe habita. Freud discorre, em seu texto *O infamiliar* (2019), sobre a relação que temos com o estranhamento de certas situações, que se dá em instância pré-consciente, como um reconhecimento ainda muito cru de conteúdo recalcado, causando-nos crítica ou oposição; ou seja, um conteúdo censurado por não ter permissão do ego para vir à consciência.

O superego, que faz parte do ego, mesmo sendo outra instância, engendra sua manobra para manter o desejo recalcado, paralisado e seguro. Fazendo uma analogia simplória e reducionista, para um melhor esclarecimento: pensemos numa caixa de paçocas, há a caixa (superego), que nos molda enquanto cultura, família e estado; há a paçoca (ego), é o pouco que sabemos de quem somos ou, ainda, o que supomos saber de nós mesmos; e há a matéria-prima da paçoca, o amendoim (id), instância que alinhava todo o aparelho psíquico. São três conteúdos diferentes, mas que, juntos, fazem o todo, pois, se há um recalque, obviamente há sempre um conteúdo recalcado escapando pelas frestas do inconsciente. Essa briga entre ego, superego e id é que nos causa estranheza, desqualizando o fluxo de consciência, ou, como diria Freud, o retorno do recalcado.

Em busca de um sopro de alento, permitindo aos poucos alforriar-se de seu superego severo, von Aschenbach adentra as águas calmas de *La Serenissima*, e hospeda-se à beira-mar no luxuoso hotel *Excelsior Venice Lido*, onde tem o encontro inesperado e quimérico com um jovem alvo, loiro, próximo aos 14 anos de idade, que lhe causa um impacto profundo diante de sua perfeição. Isso parece ter não apenas libertado sentimentos homoafetivos adormecidos em Aschenbach, mas o ninfo de madeixas encaracoladas é também a concretização da graciosidade que nunca teve, transformando um censurado erotismo homossexual em questão estética.

Com surpresa, Aschenbach notou que o menino era perfeitamente belo. Seu rosto pálido e graciosamente fechado, circundado por cabelos cacheados, louros cor de mel, com o nariz reto, a boca suave, a expressão de severidade divina, lembrava esculturas gregas dos mais nobres tempos e da mais pura perfeição de forma, era de tão rara atração pessoal que o observador julgou nunca ter encontrado na natureza ou no mundo artístico uma obra tão bem-sucedida (MANN, 1979, p. 113).

Tadzio, o novo símbolo de referência estética de Aschenbach, é narrado por Mann na forma descritiva grega, que faz alusão à mitologia de Apolo, como uma divindade solar que encanta e cega seus admiradores. O autor traz figuras opostas que geram mais traços obsessivos no

personagem, frente ao desconhecido que se quer conhecer: um dia brilhante de domingo contrapondo-se à vida nebulosa que o protagonista levava em Munique; um jogo entre consciência e inconsciência, luz e sombra. Um desejo, uma pulsão de vida na ponta de flecha de Eros cravada em seu peito, onde a toxina dourada e amorosa foi instalada, e depois irremediavelmente depositada em seu coração; e ao mesmo tempo a pulsão de morte trazida pelo labirinto de Dionísio, a embriaguez, a força do instinto, a dor, a devastação e a decadência da arte trágica medem forças nesta jornada platônica.

O mais intrigante, dentro desse texto enxuto em que o narrador parece não esbanjar uma só palavra, é que os poucos contatos entre os dois, observado e observador, ou ainda, obcecado e obsessão, acontecem por meio de uma fugaz troca de janelas da alma, onde os olhos cinza-alvorada do jovem encontram os olhos de Aschenbach; mais uma alusão à redenção do homem entristecido pela vida, que encontra o crepúsculo esperançoso da manhã. Dias depois, transtornado com a necessidade intensa e insensata do que estava sentindo, e tentando deportar-se das águas amorosas que haviam lhe afogado a lucidez, não tardou em se autoconvencer a perceber Veneza como um alerta inconsciente do que ele não queria se dar conta.

Eu quero ficar, pensou Aschenbach. Onde seria melhor? E de mãos entrelaçadas no colo, deixou seus olhos perderem-se na infinidade do mar, deixou seu olhar escapar, turvar-se, quebrar-se na bruma monótona do deserto do espaço. Amava o mar por motivos fortes, por um anseio pelo silêncio do artista que trabalha por muito e que, perante a exigente multiplicidade das aparições, deseja acolher-se no seio do simples e imenso; por uma tendência proibida, oposta à sua tarefa, e justamente por isso, tentadora; para o delicado, desmedido, eterno, para o nada. Descansar ao lado do perfeito é o anseio daquele que se empenha pelo esmerado; e o nada não é uma forma de perfeito? (MANN, 1979, p. 19)

A pulsão de morte aparece na descrição paradisíaca do momento e ao mesmo tempo na vontade de descansar em berço esplêndido, deitado ali eternamente, de voltar ao lugar primeiro de nossa existência, onde só havia o princípio de prazer, o evitamento da dor, da tensão, onde tudo nos leva a nos esquivar da dor, fazendo oposição ao princípio da realidade, o duro cotidiano. Essa é a dualidade nas formas de pulsão de caráter repressivo.

O protagonista de Mann consegue dar a volta em seu sintoma melancólico quando tem a epifania de viajar. Essa viagem, aos poucos, vai soltando suas amarras com o mundo e lhe trazendo para mais perto de seus impulsos, bancando seu desejo por ficar. Porém, então, ele abruptamente decide ir embora, achando o lugar impossível e proibido, mas que radicalmente o seduziu, afrouxando seu prazer ainda atrofiado pelo tempo em que tinha uma realidade muito objetiva, uma vida sustentada pela disciplina ensinada pelo pai, sustentada por tédio e apatia, o que mais uma vez lembra o romance familiar de Mann.

Freud (1920), na reformulação de sua teoria, em *Além do princípio de prazer*, mostra que a pulsão de vida (Eros) está ligada a tudo que une, enquanto a pulsão de morte (Thanatos) está ligada

a tudo que separa. Dentro desse novo pensamento, ego e libido (termo usado pela psicanálise não no sentido sexual, mas no sentido erótico da relação do sujeito com a vida) se fundem e se confundem entre excitação e desprazer, criando sintomas dentro do quadro que chamamos de *neurose obsessiva compulsiva*, pois toda repetição é fruto da pulsão de morte.

O apego excessivo de von Aschenbach com o menino, colocado no pódio da perfeição, é desconcertante, sendo possível entender que o arrebatamento sentido por ele pode ser um deslumbramento com a juventude de Tadzio e uma inveja do que não teve em sua própria puberdade, ou ainda uma comparação do declínio de seu corpo já carregando mais de meio século de existência, comparado à jovialidade tenra dos primeiros anos da vida de seu muso apolíneo. E com o passar das páginas, percebemos que sua manifestação de afeto aumenta, rodeando insistentemente os lugares onde está seu objeto de desejo:

Em breve o observador conheceria cada linha e pose desse corpo, tão soberbo, apresentando-se tão livremente; saudava de novo toda a beleza, já familiar, e não encontrava fim para sua admiração e dedicada alegria espiritual (...). Estava deitado, a toalha de banho enrolada no peito, o braço delicado talho apoiado na areia, o queixo no côncavo da mão... Seu cabelo cor de mel aninhava-se em cachos nas têmporas e na nuca, o sol iluminava a penugem do dorso superior, o delicado desenho das costelas, a simetria do peito parecia pela cobertura justa do tronco; suas axilas ainda eram lisas como nas estátuas, os jarretes luziam e as veias azuladas faziam seu corpo parecer ser feito de uma matéria transparente. Que disciplina, que precisão de pensamento era expresso nesse corpo rijo e juvenil (MANN, 1979, p. 134).

Outro momento em que Aschenbach está perturbado com sua nova tendência faz alusão à inebriante proposta de Dionísio, a embriaguez de sua alma, o desejo incendiário de Eros, a perda da dignidade, termo usado três vezes em espaços diferentes da história e da narrativa; retrata o homem tentado, em um sopro de consciência se livrar de sua obsessão tardia, perdendo a vergonha, deixando-se dominar pelas labaredas atizadas pelo filho de Vênus. Isso mostra que nossa história é sempre ficcional, entre o simbólico e o imaginário; nos denunciemos em pequenos movimentos para recriar sentido, pois o desejo é o remédio para angústia e, como qualquer antídoto, contém um pouco de veneno.

Cabeça e coração estavam embriagados e seus passos seguiam instruções do demônio, que sente prazer em pisar com seu pé a inteligência e a dignidade humanas (...). Assim, o perturbado nada mais sabia nem queria senão perseguir, sem descanso, o objeto que o incendiava, sonhar com ele quando estava ausente, na maneira dos amantes, dirigir palavras carinhosas meramente à sua silhueta. A solidão, o país estranho e a felicidade de uma embriaguez tardia e profunda encorajaram-no e persuadiram-no a deixar passar o mais estranhável sem timidez e enrubescimento, como de fato aconteceu, quando, voltando tarde da noite da Veneza, parou no primeiro andar do hotel, defronte ao quarto do belo, encostara a cabeça, em completo êxtase, no gonzo da porta e não conseguia separar-se de lá por longo tempo, mesmo sob o perigo de ser apanhado e surpreendido numa situação louca (MANN, 1979, pp. 146-148).

O êxtase da maresia desviava o personagem da intelectualidade, fazendo-o sentir que o sol deixava tudo mais sensual, tomando suco de romã enquanto seu íntimo se encontrava tenso e inquieto ao se aproximar de Tadzio. O trecho abaixo explica como nossa relação com a comida é pulsional; comer uma romã, por exemplo, pode ser um símbolo de sensualidade e de iniciação sexual, que carrega, no ato alimentar, algo a mais do que simplesmente suprir necessidades biológicas.

Aschenbach estava sentado perto da balaústre e refrescava os lábios, de vez em quando, com uma mistura de suco de romã e soda, que brilhavam, num vermelho rubi, no copo à sua frente. Seus nervos recebiam avidamente sons sofredores, as melodias vulgares e lânguidas, pois a paixão paralisa o gosto apurado e deixa-se envolver a sério em encantos que a sobriedade aceitaria humoristicamente ou recusaria irritada (...). Sentava descuidado, enquanto seu íntimo se encontrava tenso, extremamente atento, pois há seis passos, na sua frente, Tadzio estava encostado no balaústre de pedra (MANN, 1979, p. 151).

As novas emoções sentidas por Aschenbach e o seu estado de absorção desses novos afetos, são traços mnemônicos reativados, que são percebidos quando rememoramos os ecos de nossos primeiros fascínios de amor, quando ainda muito pequenos aprendemos e somos amados ainda colos de nossas mães. O amor de infância se transforma na vida adulta, fazendo do corpo do outro um hospedeiro de seu desejo, uma necessidade de amar e ser amado, mas sem uma estampagem deixada pelo nosso primeiro objeto amoroso (PHILLIPS, 1998). Isso implica não só em uma experiência passiva, mas também em um certo trabalho de percepção somática e psíquica, se transformando em demanda.

O conteúdo onírico de Aschenbach não escapa a Mann, já muito interessado pelo *A interpretação dos sonhos*, de Freud, publicado originalmente em 1899. Quando a cólera chega à cidade de Veneza, Gustav pede às autoridades que façam o alerta à população, com medo de que seu amado seja infectado, porém, logo depois, omite a sua vontade por medo de não mais ver o jubiloso jovem. Os sonhos, chamados por Freud de *estrada real para o inconsciente*, revelam-lhe um cenário apocalipticamente libidinoso, sexual, sensual: tumulto, correntes, barulhos retumbantes, trovões, sons de “U” que faziam ecos ululantes, homens e animais furiosos, serpentes, rapazes nus, barulhos, sopro das águas pútridas, a dança da roda do deus, um enorme símbolo obsceno, pessoa excitava-se com gestos lascivos, riam e gemiam.

Com as batidas dos timbales seu coração retumbava, seu cérebro girava, acometido de raiva, de desvario, de atordoante voluptuosidade, e sua alma desejou unir-se à dança de roda do deus. O enorme símbolo obsceno, de madeira, foi descoberto e elevado: aí gritavam mais desenfreados a senha. Com espuma nos lábios, vociferavam, excitavam-se com gestos lascivos e mãos buliçosas, rindo e gemendo, empurravam os bastões espinhosos um na carne do outro e lambiam o sangue dos membros. Mas com eles, entre eles, estava agora o sonhador, submisso ao deus estranho. Eles eram ele mesmo, quando se atiravam sobre os animais, dilacerando e assassinando, e devoravam pedaços fumegantes; então, sobre o terreno de musgo revolvido, começou um ilimitado cruzamento, em

sacrifício ao deus. E sua alma experimentou a luxúria e loucura da decadência (MANN, 1979, p. 162).

O sonho antecedeu sua ida ao penteador e maquiador, onde arrumou os cabelos, pintou os lábios, sentiu-se mais jovem, mais leve em sua expressão. Aquilo que no começo lhe causava repulsa, aquilo que permanecia em sua periferia anteriormente, agora era o que procurava. O afeto e a estética estão intimamente ligados, e então, da mesma maneira que a imagem de Tadzio lhe gerou um movimento irresistível, via-se agora na tentativa de quem sabe causar o mesmo em seu amado. Já doente pelo contágio, Gustav vai, sem saber, de encontro ao derradeiro vislumbrar de esbelto menino, cena em que quase é possível, ao leitor, sentir o calor e a areia da narrativa, em uma cena que provoca muita *Stimmung*.

Eros, que não deixa dúvida de que tudo aquilo que nos afeta também nos convoca, o que chama nossa atenção em uma passagem onde Mann parece fortalecer o amor homoafetivo: “Mas vinha um sopro, uma notícia alada de resistências inatingíveis, de que Eros se erguia ao lado seu esposo (...)” (MANN, 1970, p. 139). Assim, pode-se entender um pouco da história mítica do sujeito que escreve essa novela, quando narra a história de Gustav Von Aschenbach, e é possível ver ela se fundindo ao romance familiar de Mann.

Considerações finais

Vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1929, usando em seus escritos diferentes partilhas sociais de afeto, Mann nos toca, nos choca, nos envolve em seus enredos, nos leva até Veneza, produzindo presença e conferindo ambiência à nossa subjetividade. Só agora, depois de passarmos por uma pandemia, conseguimos dar corpo ao que o autor escreveu sobre o estado lúgubre de Veneza narrado em sua novela.

Os mitos gregos como orientadores dos processos subjetivos do personagem de Mann criam espessura dentro de seu próprio mito neurótico, como vimos em sua breve biografia. Podemos compreender que o desejo reprimido de seu protagonista era, em suma, o seu desejo representado em forma de prosa, ou seja, em ato, lembrando-nos que o continente do desejo é um ar rarefeito e que, para tudo, há uma maneira de contar de forma poética. O escritor sabe como fazer isso muito bem, causando comoção, sentido e presença ao leitor, assentindo à mensagem epistolar de Freud para Mann: “Afinal de contas, as palavras de um escritor são atos” (FREUD, 1924, p. 21).

Referências

FREUD, S. **O inconsciente**. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. James Strachey. Londres: Imago Publishing Co.; Rio de Janeiro: Imago, 1915.

CHAGAS, Danielle. Thomas Mann: da produção de presença à mitologia individual do sujeito, pág. 195-205, Curitiba, 2022.

FREUD, S. **O infamiliar**. Trad. Ernani Chaves. São Paulo: Autêntica, 2019. (Obras incompletas de Sigmund Freud).

FREUD, S. **Além do princípio de prazer**. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. São Paulo: Autêntica, 1920. (Obras incompletas de Sigmund Freud).

FREUD, S. **O ego e o Id**. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. James Strachey. Londres: Imago Publishing Co.; Rio de Janeiro: Imago, 1924.

FREUD, S. **Totem e tabu**. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. James Strachey. Londres: Imago Publishing Co.; Rio de Janeiro: Imago, 1938.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2004.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, *Stimmung***: sobre o potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2014.

KRULL, M. **Na rede dos magos**: uma outra história da família Mann. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.

KRULL, M. **La Família Mann**. Trad. Erlon José. Buenos Aires: Hormé, 1995.

LACAN, J. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

MANN, T. **Tônio Kroeger**: a morte em Veneza. Trad. Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PHILLIPS, A. **O flerte**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Schwarcz, 1998.

TOLSTÓI, L. **Anna Karenina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

STIMMUNG: REFLEXÕES SOBRE PRODUÇÃO DE PRESENÇA NOS CONTOS: “A FILHA DA NEVE”, DE ANGELA CARTER, E “PELE DE ASNO”, DE CHARLES PERRAULT

Autora: Dinair Iolanda da Silva Natal (UNIANDRADE)

Coautora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar algumas reflexões sobre produção de presença com a atenção voltada à *Stimmung* nos contos “A filha da neve”, da obra *A câmara sangrenta*, de Angela Carter e “Pele de asno”, de Charles Perrault. Serão utilizados conceitos associados aos elementos imaginários dos contos, com ênfase nos aspectos que exercem impacto sobre o leitor. Para isso, utilizaremos a perspectiva de presença, conforme o estudioso Hans Ulrich Gumbrecht, a fim de analisar os dois contos. Procuraremos demonstrar de que forma as figuras retratadas nas narrativas apresentam uma performance que gera tangibilidade e fisicalidade, o que nos permite a própria *Stimmung* como produção específica de presença.

Palavras-chave: *Stimmung*; presença; imaginário; performance; contos de fadas.

Introdução

O presente artigo objetiva trazer uma análise de alguns textos por meio da teoria de presença, de Hans Ulrich Gumbrecht, autor nascido na Alemanha em 1948, o qual inicia sua trajetória na década de 1980 e sua pesquisa sobre as alternativas não metafísicas à cultura não hermenêutica, que predominava nas ciências humanas. Suas principais obras buscaram alternativas epistemológicas à extração e atribuição de sentido aos fenômenos estéticos: *Os poderes da filologia* (2003), *Produção de presença* (2004), *Elogio da beleza estética* (2006), *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014).

Presença e *Stimmung* são, para Gumbrecht, conceitos que englobam a dimensão de temporalidade, uma experiência ou o que o autor chamaria de “aquilo que nos afeta no ato da leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua representação” (GUMBRECHT, 2014, p. 25). Tais elementos podem, nos contos de fadas, causar um impacto nos afetos dos leitores, que buscam compreender ao longo da história e, a partir da perspectiva da conjuração de presença, uma experiência estética.

Escolhemos esta perspectiva para analisar os contos, “A filha da neve” da obra *A câmara sangrenta e outras histórias* (1979), da autora Angela Carter e “Pele de asno” (1694), de Charles Perrault. Estas narrativas nos levam à percepção dos fenômenos relevantes na linguagem como produtora de presença, entre eles o ritmo, nos conduzindo a uma leitura que não focaliza exclusivamente a atribuição de sentido.

Segundo Gumbrecht, a experiência do ritmo se consolida por meio de traços identificáveis e repetitivos que impactam os leitores e sempre exercem efeitos neles, apontando para a materialidade imediata da presença, tendo em vista que: “a dimensão de sentido será sempre

dominante quando estamos lendo um texto – mas textos literários também têm maneiras de trazer a jogo a dimensão da presença, seja na tipografia, no ritmo da linguagem, ou mesmo no cheiro do papel” (GUMBRECHT, 2010, p. 139).

O principal objetivo deste artigo é analisar os elementos de presença nestes contos, os quais chamam a atenção por sua materialidade e pelos elementos do imaginário. As narrativas trazidas nas histórias de contos de fadas trazem aspectos profundos das relações entre pais e filhos, casais, famílias, e principalmente da relação da figura feminina da filha com a mãe e com a madrasta, usualmente representada como bruxa. É a partir desses enfrentamentos de temas que causam tensão e o impacto nos afetos que se abre o caminho para o imaginário e para a produção de presença no leitor, para além da extração de sentidos profundos ou ocultos dos textos.

Os contos mencionados trazem pais incestuosos, que desejam as próprias filhas, apresentando um elemento tortuoso que se revela no desejo sexual do pai pela filha, o que remete a uma ideia de incesto. Para uma melhor reflexão sobre a experiência dos contos, seus trechos serão analisados como suporte principal dessa análise. Ao pesquisar a ideia de *Stimmung* nos contos na questão da experiência, Gumbrecht traz à tona a produção de presença, tornando esta sensação enérgica e inebriante para o leitor. *Stimmung* pode ser, desta forma, definido como algo que nos permite “prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem e a nossos corpos como uma realidade física – algo que pode catalisar sensações internas sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas” (GUMBRECHT, 2014, p. 5-7). *Stimmung* seria, portanto, capaz de alterar o estado psíquico do leitor gerando uma produção de presença do próprio texto, enquanto algo que impacta seu corpo e sua mente.

“A filha da neve”

No conto “A filha da neve”, um dos dez contos da coletânea *A câmara sangrenta e outras histórias*, da autora Angela Carter (1940-1992), que se configura entre os grandes autores britânicos com suas “versões” de contos de fadas, temos uma menina que é fruto do desejo de seu pai e filha de uma mãe narcisista, que coloca seu bem-estar acima do bem-estar da filha. O desejo paterno se concretiza e instaura uma disputa entre as duas. O conto inicia com o casal cavalcando em uma paisagem monocromática, sendo que a presença pode ser sentida nas sensações e nos efeitos das cores, capazes de gerar uma experiência estética.

O conde e sua esposa rasgam a neve branca com suas éguas, ele cavalcando em uma égua cinza e ela, em uma égua preta. As roupas destes personagens contrastam com a paisagem, sendo que a condessa aparece vestida com roupas de peles pretas de raposas e botas brilhantes com saltos escarlates. Segundo o estudo “A semântica das cores na Literatura Fantástica”, de Francisco Vicente de Paula Junior, as cores apresentam uma simbologia:

(...) o preto é a cor das trevas, do mundo inferior e subterrâneo. O preto representa “o que nega a luz do dia” tornando-se um símbolo do mal. É a cor de Anúbis, deus dos mortos no Egito; a cor do demônio na crença popular cristã; as vestes negras simbolizam dor e morte; na superstição cotidiana, animais pretos como gato ou bode representam infortúnio. Alguns escritos clericais da Idade Média revelam no preto o desprezo pelo mundo e pela vida (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 131).

Conforme Gumbrecht, o ritmo, as cores e o desejo produzem a decodificação de seu conteúdo e materialidade da comunicação, relacionando à *Stimmung* com a manifestação específica da “presença” para um entendimento de experiência estética de sentido e efeitos de presença. “Tal como aqui as descrevo, as atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos; inequivocamente, as suas formas de articulação pertencem à esfera da experiência estética” (GUMBRECHT, 2014, p. 16).

A simbologia das cores, conforme já explicitado, é capaz de gerar uma experiência estética, reforçando os efeitos de presença e a experiência das imagens em uma performance que não suspende a atribuição de sentido, que para Gumbrecht (2014, p. 202) corresponde “a um intervalo entre a percepção (física) e a experiência como atribuição de sentido”.

Torna-se explícito, nesta parte da narrativa, o desejo do conde pela filha, na expressão: “gostaria de ter uma menina branca como a neve” (CARTER, 2017, p. 159). O silêncio da condessa torna-se frio como a neve que insiste em cair. No entanto, outras cores continuam a ser retratadas. Ao encontrar um buraco na neve cheio de sangue, chama a atenção essa repetição dos desejos do conde que nos leva a uma reflexão sobre o ritmo e sobre como a dimensão do texto é capaz de produzir presença e impactar o leitor.

A cor vermelha pode ser considerada como representação do desejo carnal, do perigo e do erotismo. A condessa, por sua vez, representa o arquétipo⁴⁴ da bruxa, um feminino altamente ferido que demonstra o ódio pela menina a cada desejo de seu marido, expressando um ciúme que nos remete a uma intertextualidade com o conto de fadas “Branca de neve”. Sobre o ciúme, podemos citar uma passagem de Jung: “O ciúme da mãe e a necessidade de sobrepujá-la tornam-se os motivos preponderantes de empreendimentos futuros, muitas vezes desastrosos” (JUNG, 2000, p. 98).

A menina aparece como uma figura idealizada, assim como “Branca de Neve”, o que aparece representado na cor branca, que remete à pureza. Jung considera que: “no homem, o complexo materno nunca se encontra ‘puro’, isto é, ele vem sempre misturado ao arquétipo da anima, resultando no fato de as afirmações do homem sobre a mãe serem quase sempre emocionais, isto é, preconceituosas, impregnadas de animosidade” (JUNG, 2000, p. 103).

⁴⁴O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinada forma na psique, que estão presente em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as “motivos” ou “temas” (JUNG, 2000, p. 53).

NATAL, Dinair Iolanda da Silva; BELLIN, Greicy Pinto. *Stimmung*: reflexões sobre produção de presença nos contos: “A filha da neve”, de Angela Carter, e “Pele de asno”, de Charles Perrault, pág. 206-213, Curitiba, 2022.

Ao desdenhar do desejo do conde, a condessa já forjava seu imaginário, com a pretensão de estabelecer uma disputa em que a mãe pretende abandonar a filha à sua própria sorte. Segundo Jung, “na experiência da vida amorosa do homem a psicologia deste arquétipo manifesta-se sob forma de uma fascinação sem limites, de uma supervalorização e ofuscamento, ou sob a forma da misoginia em todos os seus graus e valores, (...)” (JUNG, 2000, p. 81). A disputa entre as duas mulheres se consolida no imaginário sacrificial, em que a mãe pretende simplesmente descartar a menina.

Observa-se, representado na bruxa, um arquétipo feminino predatório, frequentemente representativo da inveja, sendo uma figura perseguidora. Jung considera este arquétipo como “um exemplo típico do complexo materno negativo” (JUNG, 2000 p. 100). Isso se materializa no momento em que a filha já possuía todas as roupas da condessa, as botas e as peles, o que trouxe ao conde um sentimento de compaixão para com sua esposa, que nessa altura se encontrava nua, pois perdera tudo para sua filha.

Neste ponto da narrativa, a menina, sob as investidas da mãe, atende a um pedido da condessa, o qual consiste em pegar uma simples rosa no arbusto. Ao aproximar-se da roseira cheia de flores e apanhar a rosa, ela fere o dedo, grita, desfalece e cai. Torna-se ainda mais clara a questão sacrificial no conto, acessada por meio da condessa, que fica totalmente cega em relação às suas ações, a partir das quais a filha acaba por desmoronar em uma de suas ciladas com o consentimento do próprio conde. Ao pegar uma rosa e morrer, ela se entrega ao risco, materializado no ato sexual consumado com o próprio pai: “chorando, desceu do cavalo, desabotoou as calças e colocou seu membro viril dentro da menina morta” (CARTER, 2017, p. 160). O clima é frio, como os corações do casal. A filha desmancha-se em uma poça de sangue como um prêmio ou um troféu. O conde apanha a rosa que a filha havia retirado do arbusto e oferece à condessa, que estava toda vestida novamente. Ao tocar na rosa, a condessa grita, como se fosse seu último desfecho, sendo mordida pela própria filha em um ritual de vingança.

A cena de incesto no clímax do conto possui uma performance que, para Judith Butler citada por Gumbrecht (2014), seria capaz de moldar diferentes formas e identidades corporais, o que reforça a conjuração de presença e a *Stimmung* do conto, proporcionando um impacto profundo sobre o leitor, que sente uma certa angústia e é levado a ceder as ameaças da leitura.

“Pele de Asno”

O conto “Pele de Asno” também retrata o desejo do pai pela própria filha, tendo sido escrito por Charles Perrault (1628-1703), que foi um importante escritor na França, autor de grandes outros contos infantis famosos, entre eles “A Bela Adormecida”, “O Barba Azul”, “O Gato de Botas”, “Chapeuzinho Vermelho” e o “Pequeno Polegar”.

Percebe-se que o autor retratou os valores de uma determinada cultura de época, sendo que o leitor é transportado para aquele lugar durante a leitura, e este mesmo lugar determina a atmosfera e o ambiente de uma época em que as moças se submetiam a casamentos arranjados, o que remete diretamente à *Stimmung* produzida pelo texto.

No conto “Pele de Asno” revela a felicidade de um rei, de sua rainha e de sua filha, a princesa. O rei tinha um burro muito especial, que despertava todas as manhãs com o feno cheio de moedas de ouro e escudos com o sol gravado. Era um reino muito próspero, cuja alegria cessou quando adoeceu a rainha, que no seu leito de morte faz o rei jurar que só se casaria com uma mulher mais bonita e talentosa do que ela.

Em nome do reino ele decide casar-se novamente. O rei percebeu que a única mulher capaz de superar a anterior seria somente a sua própria filha, o que gerou o desejo de querer se casar com ela. Segundo Freud (1905, p. 139), o amor de pai para com a própria filha torna-se um amor incestuoso e um perverso desejo. O rei, empenhado em dar continuidade a seus futuros herdeiros e sob pressão dos conselheiros, passa a enxergar na filha os atributos de uma mulher que superava a falecida rainha, sendo uma versão mais jovem e mais bela desta. Assim, o desejo dele crescia não enxergando mais uma filha, mas alguém que lhe daria herdeiros: “O aspecto negativo desta é representado por uma mulher cuja a única meta é parir” (JUNG, 2000, p. 97).

Na narrativa, em que a suposta violência do abuso aparece retratada de forma subliminar, mostra não apenas as tentativas do rei em casar com a própria filha, mas as escapadas desta contra as investidas do pai. Para atrasar o momento fatídico do matrimônio, a princesa pedia vestidos de noiva, que pensava ser impossíveis de serem feitos, gerando um determinado clima e uma cadeia semântica que sugere um ritmo. Ela queria, de todas as formas, escapar do casamento reivindicando pedidos de tecido quase impossíveis de serem costurados, até que pede um vestido feito com a pele do asno mágico, amado pelo seu pai que, cego de desejo pela filha, manda matar o asno a fim de confeccionar o vestido de noiva. No dia de uma grande festa, a princesa saiu em fuga de casa disfarçada com a pele do asno.

Presença e *Stimmung*

Os contos com desejos relacionados a possíveis incestos são, conforme já explicitado, capazes de produzir presença no leitor. Como num jogo da nossa imaginação, produz-se uma espécie sensação de abandono e de morte, por parte da perversão, ou outras sensações que conferem *Stimmung* às narrativas, que conjuram um determinado passado histórico.

A *Stimmung*, para Gumbrecht (2014), remete ao ato de ler com atenção a dimensão textual das formas que envolvem os corpos dos leitores enquanto realidade física com sensações interiores. Normalmente se emprega o termo “atmosfera do conto” ou “clima” para se referir à dimensão afetiva do leitor despertada pelo texto, colocando em foco o que se passa na narrativa e a

NATAL, Dinair Iolanda da Silva; BELLIN, Greicy Pinto. *Stimmung*: reflexões sobre produção de presença nos contos: “A filha da neve”, de Angela Carter, e “Pele de asno”, de Charles Perrault, pág. 206-213, Curitiba, 2022.

experiência do próprio leitor. O conjunto de sensações num ambiente ou em uma atmosfera estabelece o contínuo entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença, contínuo esta que caracteriza a experiência estética. E esta experiência, segundo Gumbrecht, não precisa ter necessariamente uma dimensão ética, motivo pelo qual os sentimentos de perversão e violência tornam-se capazes de impactar o leitor em detrimento das sensações ambíguas que causam em um plano ético.

A leitura que enfoca *Stimmung* e presença poderia ser considerada uma leitura fenomenológica, na qual a própria presença emerge a partir do texto como uma desestabilização do paradigma hermenêutico, segundo o qual existiria uma mensagem além da superfície do texto, sendo que “os objetos, por seu turno, podem nos tocar (ou não), e podem ser experimentados como coisas que se impõem ou como coisas inconsequentes” (GUMBRECHT, 2010, p. 16). A experiência estética que emerge desta condição pode, conforme já explicitado, ser considerada como um amálgama de efeitos de sentido e efeitos de presença. Este trecho do conto “A filha da neve” é capaz de gerar esta experiência: “Assim que ele terminou sua descrição, lá estava ela, ao lado da estrada, pele branca, boca vermelha, cabelo preto e completamente nua; ela era a filha do seu desejo e a condessa a odiou. O conde ergueu-a e a sentou na frente dele na sela, mas a condessa tinha um único pensamento: como poderei me livrar dela?” (CARTER, 2017, p. 158).

O conteúdo do conto surpreende o leitor quando, depois dos efeitos especiais criados pelas cores, uma estranha lógica de perda nos corpos e no sentido espacial torna-se um marcante sentimento de vingança; “Então as botas saltaram dos pés da condessa e foram para as pernas da menina. Agora, a condessa estava nua em pelo, e a menina coberta de peles e usando suas botas; o conde sentiu pena de sua esposa” (CARTER, 2017, p. 160). O clímax do conto alcança a tensão máxima no leitor, ao sentir em uma narrativa a produção de presença e a *Stimmung*. O ponto culminante do acontecimento naquele ambiente mediático, gera *Stimmung*, que chega de forma intensa ao leitor no conflito final, quando em vez de acudir ou salvar a filha, ele “desabotoou as calças e colocou seu membro viril dentro da menina morta” (CARTER, 2017, p. 160). E a condessa apática observa atentamente até encerrar a ação de uma necrofilia.

Uma sensação que gera *Stimmung* e estranhamento no leitor se materializa na cena de estupro da filha pelo próprio pai, o que também aparece no conto “Pele de asno”, permitindo-nos o estabelecimento de uma relação de intertextualidade com a passagem bíblica do livro de “Genesis”, quando os homens de Sodoma desejaram os anjos que anunciavam a destruição de Sodoma e Gomorra para atos de depravação. Ló, na tentativa de acalmar o assédio, oferece as próprias filhas, para que assim acalmassem seus ânimos: “Eis aqui, duas filhas tenho, que ainda não conheceram homens; fora vó-lo trarei e fareis delas como bom for aos vossos olhos; ” (GÊNESIS 19:8). Se focarmos na presença da *Stimmung* na leitura desta obra, não distinguiremos a experiência estética da experiência histórica, bem como a relação do texto bíblico com os contos analisados, a qual

aparece nos processos de presença no leitor mediante o desejo de dominação sexual da filha, do poder paterno e dos valores patriarcais.

A autora Carter e o autor Perrault jogam, portanto, com o leitor não apenas atribuindo sentido, mas produzindo presença por meio de *Stimmung*. É esta *Stimmung* a responsável pelo clímax das histórias, para além do conteúdo veiculado por elas.

Configurações finais

Este artigo abordou a perspectiva da produção de presença e *Stimmung* em dois contos, sendo eles: “A filha da neve” da coletânea de Angela Carter, *A câmara sangrenta*, e “Pele de asno” de Charles Perrault. Compreendeu-se que o clima narrativo impacta o leitor com base na percepção das atmosferas e ambientes dessas obras, provocando *Stimmung* como manifestação específica de presença. A teoria de Gumbrecht possibilitou sentir e perceber a dimensão da fisicalidade e da tangibilidade em detrimento da atribuição de sentido. A presença refletida no texto acaba, desta forma, por funcionar como um fio condutor da leitura.

Os contos ainda trazem a intertextualidade com outros contos de fadas como o “Branca de neve”, além de textos bíblicos, como a passagem das filhas de Ló em “Genesis”. Cada conto conjura *Stimmung*, tornando presente o passado, a cultura patriarcal e a vulnerabilidade feminina que nos remete a uma leitura atemporal, independente de contextos políticos, sociais e econômicos.

Os dois contos chamam a atenção para as imagens, os ritmos e as cores que contrastam nos cenários e nas vestimentas, tornando presentes estes elementos de forma impactante. A simbologia das cores, principalmente, é capaz de produzir materialidade e presença no leitor. A *Stimmung* foi evocada no instante em que a atmosfera muda com o comportamento da figura paterna, o conde e o rei, que passam de protetores para incestuosos. Mesmo sendo contos que fazem parte de um passado distante, ainda ecoam retratos de situações da atualidade moderna.

Referências

FREUD, S. Um caso de histeria. In: _____. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Trad. James Strachey. Londres: Imago Publishing Co., 1949. v. VII: 1901-1905.

GUMBRECHT, H. U. Ler em busca de *Stimmung*: como pensar hoje na realidade da literatura. In: _____. **Atmosfera, ambiência e *Stimmung***: por um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

NATAL, Dinair Iolanda da Silva; BELLIN, Greicy Pinto. *Stimmung*: reflexões sobre produção de presença nos contos: “A filha da neve”, de Angela Carter, e “Pele de asno”, de Charles Perrault, pág. 206-213, Curitiba, 2022.

GUMBRECHT, H. U. **A presença realizada na linguagem**: com especial atenção para a presença do passado. Trad. Bruno Diniz e Juliana Jardim Oliveira. História da Historiografia, Ouro Preto, n. 3, pp. 10-22, set. 2009.

JUNG, C. G. Referências de fonte eletrônica. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo/ C. G. Jung**. Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. Disponível em: <https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/05/jung-c-os-arquetipos-e-o-inconsciente-coletivo.pdf>. Acesso em: 11 set. 2022.

LACAN, J. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: J. Zahar. 1998.

PAULA JÚNIOR. F. V. Referências de fonte eletrônica. A semântica das cores na literatura fantástica. **Entre palavras**, Fortaleza, ano 1, v. 1, n. 1, pp. 129-138, ago./dez. 2011. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/23548/1/2011_art_fvpjunior.pdf. Acesso em: 18 mar. 2022.

PERRAULT, C. **Pele de asno**. São Paulo: Scipione, 1998.

NATAL, Dinair Iolanda da Silva; BELLIN, Greicy Pinto. *Stimmung*: reflexões sobre produção de presença nos contos: “A filha da neve”, de Angela Carter, e “Pele de asno”, de Charles Perrault, pág. 206-213, Curitiba, 2022.

A AMBIÊNCIA DA MORTE EM *PEDRO PÁRAMO*

Autor: Ronaldo Galindo Sobral (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise da obra *Pedro Páramo*, do escritor mexicano Juan Rulfo. A análise terá por base a relação do texto literário com a ideia de uma produção de presença, conceito formulado pelo estudioso alemão Hans Ulrich Gumbrecht. Propõe-se, ainda, analisar a estratégia narrativa utilizada por Juan Rulfo para proporcionar ao leitor uma experiência de leitura mais intensa, por meio da qual o tema da morte paira por todo o romance, sendo cuidadosa e intencionalmente trabalhada ao longo da trama. O trabalho também traz um breve panorama da vida e obra do autor e sua importância para o cenário literário mundial, em especial para a América Latina. Serão feitas considerações sobre a relevância político-social da obra dentro do seu contexto de produção como justificativa para o seu posto de “uma das maiores obras já produzidas em língua espanhola”. É observada a estratégia do autor de fazer a ambientação da narrativa do enredo no vilarejo de Comala, funcionando no romance como microcosmo do México, da América Latina e do mundo, retratando temáticas sociais universais e atemporais. Por fim, são identificados fatores que sistematicamente trabalham no romance a fim de produzir presença na leitura, para um entendimento que ultrapassa as barreiras do campo hermenêutico.

Palavras-chave: literatura latino-americana; morte; presença; Juan Rulfo; ambiência.

Introdução

Para a escrita deste trabalho foram considerados os estudos de produção de presença, de Hans Ulrich Gumbrecht, bem como o romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, como objeto de estudo, com a finalidade de identificar as estratégias capazes de fazer com que o leitor seja impactado pela leitura. A temática envolvente da obra tem a morte como um fio que a todos entrelaça, sendo esta paulatinamente retomada ao longo da narrativa, convidando o leitor para uma imersão no universo das almas penadas da cidade mitológica de Comala.

A obra, aqui analisada a partir da perspectiva de presença, adquire uma característica mais fluida, disposta a ultrapassar as barreiras de uma leitura interpretativa convencional, de forma que a presença se torna algo a mais a ser considerado na experiência de leitura. Retratando a realidade do homem mexicano simples, campesino, *Pedro Páramo* oferece enredo enigmático e envolvente que na companhia do personagem Juan Preciado impele o leitor para um mergulho na atmosfera da misteriosa cidade de Comala, onde é possível acompanhar toda a reconstrução da vida do personagem central, de seu nascimento até a sua morte.

De leitura muito desafiadora, a obra traz um enredo de experimentação social que, a partir da estratégia de microcosmo, amplia sua representação social por intermédio de seu potencial universalizante. A Comala de *Pedro Páramo* não apenas tem representatividade local, mas também nacional e mundial, uma vez que os eventos e as temáticas abordadas na obra são recorrentes do comportamento humano.

Serão levantadas neste trabalho questões relacionadas ao contexto político-social de produção da obra. Embora ela não seja especificamente destinada para este fim, não há como não

notar a forte ancoragem do autor nas questões sociais polêmicas de sua época. Os personagens de *Pedro Páramo* figuram como sujeitos inseridos num jogo de compensações através do qual sofrem opressão e jugo pela sua condição de penitentes em Comala; todos partícipes de uma sociedade decadente, sujeitos com visão pessimista sobre sua própria existência.

Este artigo também propõe a observação das estratégias narrativas utilizadas para a construção da ambiência capaz de produzir presença em *Pedro Páramo*. O ritmo marcante dos diálogos entrecortados com organização temporal inexata e os diversos registros de sensações e odores constroem na obra um campo de morbidez envolvente, capaz de flertar muito bem com a proposta do realismo fantástico presente nesse romance. Todos estes fatores coadunam para uma análise mais direcionada para um potencial pouco explorado da literatura: o da produção de presença.

Rulfo e seu ineditismo

Com obra literária de aproximadamente trezentas páginas no total, Juan Rulfo contabiliza uma crítica de mais de mil páginas. Esse dado intrigante é um convite ao deleite e estudo da obra daquele que foi seguramente aclamado o maior escritor de língua espanhola do século XX. Apreciador de Joyce, Faulkner e Woolf, Rulfo utilizou técnica narrativa vanguardista para sua época, principalmente por se tratar de um escritor latino. Bastante reservado, o mexicano era profundo conhecedor da literatura mundial, embora sua obra seja esvaziada de qualquer eruditismo.

A literatura de Rulfo foi produzida a partir dos anos 40, quando publicou seus primeiros contos de maneira esparsa. Sem formação acadêmica, porém muito erudito, aproximou-se nesta época de um grupo de escritores mexicanos que se propunham a retratar a realidade do México em novos moldes literários. Esteve ao lado de grandes nomes como Mario Vargas Llosa e Jorge Luís Borges. No Brasil, Rulfo conhecia João Guimarães Rosa, com quem tinha laços de amizade, e era apreciador de Clarice Lispector e dos teóricos Antonio Candido e Afrânio Coutinho. Na Colômbia, Gabriel García Márquez declarou ter sido influenciado a reescrever *Cem anos de solidão* após conhecer a obra de Rulfo.

Tanto o início quanto a permanência de Rulfo na carreira de escritor foram marcados por dificuldades. Rulfo desenvolvia outros ofícios em paralelo para conseguir se estabelecer financeiramente. Entre eles, o que merece destaque é a sua inclinação para a fotografia, pela qual dedicou-se ao registro de questões indigenistas locais. Rulfo também fazia questão de registrar em sua obra fotográfica a aridez da terra mexicana e a solidão. A escrita da obra *Pedro Páramo*, teve início em 1953, a partir da concessão de uma bolsa de estudos do Centro Mexicano de Escritores a Rulfo, sendo concluída e publicada dois anos depois (1955), como único romance do escritor, que faleceu em 1986 antes de completar setenta anos.

Pedro Páramo e sua arquitetura literária

Com enredo enigmático e envolvente, *Pedro Páramo* inicia apresentando-nos o personagem Juan Preciado, um jovem decidido a cumprir uma promessa feita à mãe no leito de morte: a de encontrar o pai biológico que nunca conhecera. Com texto bastante enxuto e objetivo, a obra nos transporta com Juan até a enigmática Comala, cidade onde supostamente estaria seu pai, Pedro Páramo. O caminho que conduz à Comala é um declive, sendo, assim como a cidade, extremamente quente e árido. À medida que Juan Preciado desce ao seu destino, mergulha na atmosfera da cidade por intermédio das lembranças dos moradores com os quais vai aos poucos fazendo contato, e logo percebe que tudo orbita em torno da existência de seu pai.

A estratégia narrativa vanguardista de Rulfo coloca-nos diante de vários narradores, com diferentes vozes que juntas reconstróem a vida de Pedro Páramo e seus agregados do início ao fim. Alguns dos narradores simplesmente não têm sequer identidade, são apenas vozes, ou ecos de vozes do passado. Essas vozes vão alternando-se num jogo entrecortado, sem aviso prévio ao leitor, tornando a leitura da obra bastante desafiadora.

É possível fazer combinações das histórias dos narradores para cada leitor ou para cada nova leitura que se faça. A obra desvela-se de maneira intrigante a cada leitura, como numa combinação de caleidoscópio, ficando para o leitor a tarefa de identificar e reconhecer o jogo de alternância das vozes. A polifonia existente no romance expressa com simplicidade uma realidade bastante complexa, porém própria de cada ser humano. No trecho citado a seguir, há o registro de vozes ou rumores de vozes que já não podem ser compreendidas. São apenas sussurros, ecos do passado:

Bateram na porta; mas ele não respondeu. Ouviu que continuaram batendo em todas as portas, acordando as pessoas. A correria de Fulgor – reconheceu os seus passos – até a porta grande se deteve um momento como se tivesse intenção de tornar a bater na sua porta. Depois a correria continuou. Rumor de vozes. Arrastar de passos vagarosos como se carregassem algo pesado. Ruídos vagos. (RULFO, 2020, p. 102)

O espaço da narrativa é o sertão mexicano: seco e árido, com temperaturas muito elevadas. Habitando esse cenário, está a figura do homem simples, iletrado, da terra, sem capacidade de alterar sua realidade, apenas de interagir com ela – Rulfo, tal qual Guimarães Rosa em *Sagarana*, busca retratar a arte na simplicidade, caracterizando uma literatura de vanguarda para a época em seu país. Com esse pano de fundo, Rulfo aborda temas sociais relevantes: incesto, culpa, ciúme, abandono paternal, amor não correspondido, as relações familiares, a influência religiosa na sociedade e a corrupção do Estado. O autor produziu uma literatura local e universal ao mesmo tempo.

A estratégia utilizada por Rulfo cria um microcosmo (local), com potencial universalizante, a partir de uma fala enraizada em seu país. A cidade de Comala, no caso, retrata o drama dos

personagens específicos da cidade, todavia pode também retratar os dramas sociais do próprio México, da América Latina, e até mesmo do mundo inteiro. Os personagens de Comala estão representados no romance como indivíduos designados para uma experimentação existencial, todos entrelaçados num enredo caracterizado pelo Realismo fantástico. A presença dos dogmas do catolicismo aliados à cultura indígena, garante ambiente fértil para essa proposta em *Pedro Páramo*.

A obra tem por base uma linha temporal inexata, entrecortada, através da qual personagens repletos de relatos e lembranças convidam o leitor para um mergulho no inconsciente de suas memórias; todavia, o romance é enxuto e conciso, e o ritmo da narrativa adquire um tom revelador a partir do momento em que o leitor apreende a dinâmica de fala das personagens. O ineditismo dessa construção textual rendeu à obra dois importantes prêmios: o “Prêmio Nacional de Literatura do México”, em 1970, e o “Prêmio Príncipe das Astúrias”, em 1983.

Pedro Páramo: uma alegoria da tragédia latino-americana

Tal qual William Faulkner em *O som e a fúria* (1929), Rulfo retrata em *Pedro Páramo* a decadência social e familiar, porém nesta com mais intensidade pois a sociedade retratada já está decaída totalmente; os habitantes de Comala estão aprisionados à realidade de dependência gerada pela família Páramo. Embora exista certo tom humorístico, o que predomina no romance é um desencantamento, uma visão pessimista da existência, já que não há final feliz para nenhum dos habitantes de Comala. Todos os personagens que transitam por Comala de alguma forma estão sofrendo algum tipo de penitência.

A obra não deve ser rotulada com perfil de denúncia social, entretanto, não há como deixar de notar que ela se ancora no contexto político da época, fazendo referência a ele. Comala, enquanto espaço real, localiza-se no sudoeste mexicano, no estado de Colima. Marcada pela pobreza e pela violência, a região ansiou pelos avanços sociais e mudanças políticas prometidos com a grande Reforma de 1910, contudo esses avanços jamais aconteceram. O enredo de *Pedro Páramo* retrata essa sociedade desacreditada, já nos anos 50.

Pedro Páramo, neste aspecto, assume papel alegórico para as demais nações latinas, nas quais ocorria naquele contexto e possivelmente ainda ocorram situações conflituosas nas quais o poder público é omissivo, ou incapaz de atender suas populações na totalidade. A ausência de soberania do Estado nestas realidades abre caminho para o surgimento de um poder paralelo: organizações criminosas e/ou a dependência social dos habitantes para com certos segmentos, o religioso por exemplo. Em *Pedro Páramo*, o próprio Pedro e seu filho bastardo Miguel Páramo representam a tirania do crime organizado, estabelecendo um poder paralelo em Comala – Pedro representa o coronelismo, e seu filho Miguel possui todas as características do pai; juntos, trarão opressão e jugo sobre os moradores de Comala.

A dinâmica de dependência dos moradores de Comala aos homens da família Páramo possui raízes muito profundas. A opressão de Pedro Páramo aos moradores da cidade começa após a morte de sua amada Susanita, única mulher que amou. Enquanto Susanita era viva, Páramo era o único latifundiário da cidade, e todos os moradores dependiam direta ou indiretamente dele, das atividades rurais por ele gerenciadas. Com a morte de Susanita, ele decide deixar Comala à míngua, resultando em muitas mortes por fome e abandono. Diversos moradores tinham alguma relação de dependência com Páramo, inclusive sanguínea, o que levava a muitos ansiarem por sua morte para possivelmente ter direito a alguma herança, como relata a personagem Dorotea:

Desde então a terra ficou baldia e arruinada. Dava pena ver a terra enchendo-se de achaques de tanta praga que a invadiu, quando a deixaram abandonada. De lá para cá, as pessoas se consumiram; os homens debandaram à procura de outros “bebedouros”. Lembro os dias em que Comala encheu-se de “adeuses” e até nos parecia coisa alegre ir e se despedir dos que iam embora. E é que eles iam com a intenção de voltar. Pediam para a gente tomar conta das suas coisas e das famílias. Depois alguns mandavam buscar a família, mas não suas coisas, e depois parece que se esqueceram do povoado e de nós, e até de suas coisas. Eu fiquei porque não tinha para onde ir. Outros ficaram esperando que Pedro Páramo morresse, pois pelo que diziam ele lhes havia prometido herdar seus bens, e com essa esperança alguns ainda viveram. Mas se passaram anos e anos e ele continua vivo, sempre ali, feito um espantalho diante das terras da Media Luna (RULFO, 2020, p. 120).

O México, desde a colonização espanhola, organizava-se em grandes territórios de produção rural; nesta organização social destacavam-se os senhores do campo e da guerra, que representavam uma elite pequena e extremamente poderosa, detendo o poder sobre a maioria subjugada de trabalhadores. A frustrada Reforma Política de 1910 tinha por objetivo principalmente reduzir a disparidade entre classes, promovendo desenvolvimento e alterando esse cenário de dominação, o que não ocorreu. *Pedro Páramo* faz alusão a esta realidade através do personagem Pedro que ocupa esse lugar de latifundiário, detentor de poder, como uma referência ao coronelismo.

Já a entidade igreja, herança do colonizador espanhol bastante marcada na cultura do país, está representada pelo personagem Padre Rentería que de maneira importante ilustra a influência desta na sociedade e a sua corrupção naquele contexto. O personagem Rentería também pode ser compreendido no romance como uma crítica a essa instituição, uma ironia – o nome “Rentería”, remete à renda, recurso financeiro, fato que irá se concretizar em certo momento do romance. O padre absorve ainda o papel de figura balizadora de um suposto “acerto de contas”, pois as almas dos mortos precisavam de perdão para serem bem encomendadas ao além.

Padre Rentería, alegoria da igreja católica corrompida ao longo da história, recebe um pedido por parte de Pedro Páramo: que o padre encomendasse a alma de seu filho Miguel Páramo, morto em um acidente, a fim de que Miguel encontrasse descanso eterno. Entretanto, Miguel causara danos pessoais ao padre Rentería, sendo abusador de sua sobrinha, o que levou o sacerdote a princípio recusar o pedido do pai contrito. Pedro Páramo, conhecendo a fragilidade do padre,

suborna-o com uma doação financeira para a igreja, fazendo-o voltar atrás em sua decisão, e consequentemente corrompendo-o. Essa atitude de corrupção de Padre Rentería impediu que este encomendasse os mortos, condenando-os a vagar em Comala, em pena.

Assim, a obra enquanto alegoria da tragédia latino-americana, expõe a fragilidade dos países latinos no estabelecimento das relações sociais de assistência pública, refletindo essa fragilidade através das experiências das personagens e consequentemente, a realidade político-social dos países sul americanos no século XX. A temática que dá palco ao romance flerta com relevantes questões polêmicas sociais, retratando literariamente assuntos difíceis de serem debatidos na época de produção da obra.

Produção de presença em *Pedro Páramo*: a ambiência da morte

Pedro Páramo tem a morte como característica marcante do início ao fim; nele a morte encontra espaço para perpassar por todo o texto. São feitas referências diretas e indiretas à morte, principalmente com referências à mitologia asteca, bastante presente na cultura mexicana, revelada no romance reforçando essa presença da morte.

Como exemplo, podemos destacar o retrato de personagens fantasmais cuja existência foi reduzida apenas a murmúrios e ecos do passado, estes estão relacionados às lendas que pregavam a existência de um lugar transitório pós morte, delimitado por um rio por onde os humanos teriam que atravessar para alcançar a morada eterna. A travessia, segundo a lenda, somente seria possível se o indivíduo enquanto vivo houvesse tratado bem ao seu animal de estimação para que este animal, sacrificado no dia do sepultamento do tutor, viesse ajudá-lo a atravessar o rio. Caso contrário, esse indivíduo não receberia auxílio do animal e seria condenado a passar a eternidade à margem do rio, tendo sua existência condenada ao esquecimento, apagando-se pouco a pouco, conforme fosse esquecido pelos vivos.

Para que a morte ganhe espaço no romance, algumas estratégias narrativas foram adotadas pelo autor, no entanto, cada leitor tem uma experiência estética ao entrar em contato com a obra. Para alguns, essa experiência é mais intensa do que para outros. Tudo dependerá de como texto e leitor serão combinados. Nesse aspecto, abre-se caminho a discussão sobre as possibilidades de concepção e compreensão do texto literário pela perspectiva de produção de presença, tão bem explicitada por Hans Ulrich Gumbrecht.

Na obra *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Gumbrecht afirma questionar a hegemonia interpretativa, propondo a presença como complemento à prática acadêmica. O estudo sugere que o leitor conceba a experiência estética como uma oscilação entre os efeitos de presença e de sentido (GUMBRECHT, 2010).

Uma leitura para além da compreensão básica do texto é uma leitura capaz de evocar presença. Esta, por sua vez, segue caminhos díspares da hermenêutica, que cria um padrão de

leitura. A leitura a partir da produção de presença considera outras ferramentas além da captação do sentido propriamente dito, sejam elas sensoriais, afetivas ou de memória, que juntas produzirão no leitor um estado de espírito influenciado por uma atmosfera específica. A produção de presença não descarta o sentido, mas o complementa. Gumbrecht discorre a esse respeito:

Receio que os efeitos de sentido (ou, pelo menos, uma overdose deles) possam reduzir meus momentos de presença – mas sei, ao mesmo tempo, que a presença nunca seria perfeita se o sentido fosse excluído. Mesmo que o sentido nunca surja sem produzir efeitos de distância, também é verdade que eu não poderia estar “ali”, completamente na minha existência, se o sentido estivesse fora de questão (GUMBRECHT, 2010, p. 169).

O projeto literário de Rulfo em *Pedro Páramo* não pode ser compreendido simplesmente como um conjunto de vozes; porém, pela perspectiva de presença, em toda a extensão da obra existem instrumentos, marcas, estratégias do autor para que durante a leitura nós sejamos cercados por uma atmosfera que mobiliza, que toca o interior de cada leitor, o que acaba por consistir em uma forma de produzir presença.

A teórica Susan Sontag, nas considerações que faz no texto “Contra a interpretação” (1987), discorre sobre a necessidade de foco em uma ética da arte. Neste entendimento, os sentidos são despertados pela leitura:

O que importa é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais. Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de Arte um conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si. O objetivo de todo comentário sobre arte deveria visar tornar as obras de arte – e, por analogia, nossa experiência – mais e não menos reais para nós (SONTAG, 1987, p. 23).

Outra ferramenta bastante eficaz na produção de presença em *Pedro Páramo* é o ritmo. No artigo “Ritmo e significado”, de Gumbrecht, são feitas considerações importantes sobre o ritmo nas quais Gumbrecht afirma que o ritmo não foi ainda analisado profundamente pela Teoria Literária, mas seria apropriada essa reflexão já que o ritmo é um objeto temporal que possui forma.

Em *Pedro Páramo*, o ritmo se constrói especialmente pela alternância de fala das personagens, a sobreposição dos diálogos entrecortados. O surgimento e desaparecimento sistemático das memórias dos moradores de Comala têm como resultado uma escrita ritmada envolvente, capaz de provocar cadência, sugerindo continuidade ao que está acompanhando o enredo da obra. Gumbrecht discorre a respeito da capacidade que o ritmo tem de produzir presença, inclusive pelo viés afetivo. Dessa forma, pode-se observar que os sentidos são totalmente relevantes para a percepção do que o texto tem a transmitir, ou seja, alguns elementos combinados no texto são capazes de afetar e alterar o estado de espírito dos leitores.

Gumbrecht denomina a uma forma específica de produção de presença por *Stimmung*. Em *Pedro Páramo*, há uma constante alternância de fatores capazes de gerar *Stimmung*; entre eles: luz e sombras, sons e silêncios, sensações e odores. A *Stimmung* pode ser compreendida como um

estado de espírito, uma atmosfera que envolve e que exerce alguma influência sobre as pessoas, assim como os sons musicais, que podem ser ouvidos, sentidos, mas a sensação que estes causam ao corpo não pode ser descrita ou expressa pela linguagem (GUMBRECHT, 2014).

De maneira sutil, o exemplo da descrição da luz no romance é um fator que chama atenção pelo motivo das chamas estarem sempre por terminar em pavios, lamparinas e frestas dos ambientes, como num lampejo final, simbolizando o último sopro da vida e consequentemente a morte. No trecho: “A noite já estava alta. A lâmpada que ardia num canto começou a languescer; depois pestanejou e acabou se apagando” (RULFO, 2020, p. 60), está evidenciada essa presença da luz no romance, sempre se apagando, sendo extinta.

O trecho seguinte também ilustra a utilização da luz como parte dessa construção:

Susana San Juan ouve o golpe do vento contra a janela fechada. Está deitada com os braços atrás da cabeça, pensando, ouvindo os ruídos da noite; ouvindo como a noite vai e vem arrastada pelo sopro do vento sem quietude. Depois o estancar seco. Abriram a porta. Uma rajada de ar **apaga a lamparina**. Vê **a escuridão** e então para de pensar. Sente pequenos sussurros. Em seguida ouve a percussão de seu coração em palpitações desiguais. Através de suas pálpebras fechadas entrevê **a chama da luz** (RULFO, 2020, p. 133, grifo nosso).

Os sons presentes na narrativa alternam-se entre sons ruidosos e sons secos, murmúrios e ranger de tábuas. Esses sons em Comala aparecem e ocultam-se repentinamente, criando uma atmosfera pouco comum, contribuindo para a criação de um ambiente fantasmagórico, já que a audição tem a capacidade de interferir em todo o corpo humano. Da mesma forma as sensações e odores presentes no enredo constroem aos poucos uma atmosfera mórbida, em alguns trechos bastante explícita, como percebe-se pela descrição de um dos personagens a respeito do odor de Comala:

Existem povoados que têm sabor de infortúnio. A gente os conhece só de sorver um pouco do seu ar velho e intumescido, pobre e magro como tudo que é velho. Este aqui é um desses povoados, Susana. Lá, de onde viemos agora, pelo menos você se distraía olhando o nascimento das coisas: nuvens e pássaros, o musgo, lembra? Aqui, porém, você não sentirá nada a não ser esse odor amarelo e azedo que parece destilar por todo lado (RULFO, 2020, p. 122).

Pedro Páramo revela três faces: uma confessional, uma documental e outra fantasmal. Esta última, tão ao sabor do realismo fantástico desse romance, cria uma realidade paralela, na qual a barreira entre vivos e mortos fica bastante tênue. O personagem Juan Preciado envolve-se paulatinamente com a morte enquanto tema recorrente na narrativa até ele próprio perceber-se morto:

Pois é verdade Dorotea. Os murmúrios me mataram. Sim, Dorotea. Os murmúrios sussurrados me mataram. Embora eu trouxesse um medo atrasado. Tinha vindo se juntando, até que não aguentei mais. E quando me encontrei com os murmúrios minhas cordas arrebentaram. (...) E os sussurros pareciam destilar das paredes, como se filtrassem entre as gretas e os descascados abertos no reboco.

Eu os ouvia. Eram vozes de gente; mas não vozes claras, e sim secretas, como se me murmurassem alguma coisa ao passar, ou como se zumbissem contra os meus ouvidos (RULFO, 2020, p. 92).

A experiência dos que estão aprisionados em Comala assemelha-se à narrativa mitológica do inferno, ou lugar de tormento para as almas penadas. Ao descer a ladeira em direção a Comala, Juan Preciado sente o forte calor, narrado de tal maneira que a ambiência se torna capaz de provocar *Stimmung*. Comala parece não ser real, como num pesadelo, um delírio, outra dimensão. É uma alegoria para o inferno, já que esta é mais quente que o próprio. Inclusive, ganha destaque neste aspecto o significado da palavra Comala na cultura mexicana: disco de argila utilizado para tostar tortilhas (tacho ou panela quente). A seguir, trecho do romance no qual Juan Preciado está no caminho, já próximo a Comala:

Depois de varar os montes, descemos cada vez mais. Havíamos deixado o ar quente lá de cima e fomos nos afundando no puro calor sem ar. Tudo parecia estar à espera de alguma coisa. “Faz calor aqui.” Eu disse. “Pois é, mas isso não é nada”. Respondeu o outro. “Fique tranquilo. Quando chegarmos a Comala, o senhor vai ver o que é calor forte. Aquilo fica em cima das brasas da terra, bem na boca do inferno. Digo eu que muitos que morrem por lá, quando chegam ao inferno voltam para buscar um cobertor” (RULFO, 2020, p. 28).

A presença constante da morte em *Pedro Páramo* remete também à efemeridade do homem, ou seja, desperta atenção para uma característica que o torna humano: homem como ser destinado para a morte e para a finitude. Em certo momento do romance, o Padre Rentería visita Susana no leito de morte e a prepara para tal com uma cerimônia em que a faz repetir as palavras do trecho citado a seguir, o qual também contém certa simetria linguística, contribuindo para o estabelecimento de um ritmo:

Tenho saliva espumosa; mastigo torrões coalhados de vermes que se aninham na minha garganta e raspam o meu céu da boca... Minha boca se afunda, contorcendo-se em trejeitos, perfurada pelos dentes que a perfuram e devoram. O nariz amolece. A gelatina dos olhos se derrete. Os cabelos ardem numa labareda só... (RULFO, 2020, p. 161).

Em outro momento, a narrativa novamente demonstra novamente *Stimmung*, agora por intermédio do personagem Juan Preciado, mais uma experimentação do sufocamento da morte, entretanto, diferente da personagem Susanita, Juan já estava envolvido com a atmosfera da morte. No trecho citado a seguir, a forma com que o autor descreve a sensação de morte do personagem é capaz de despertar no leitor uma experiência similar à experimentada por Juan Preciado, com uma descrição exata, detalhada, que ganha vida no momento de leitura:

O calor me fez acordar por volta da meia-noite. E o suor. O corpo daquela mulher, feito de terra, envolvido em crostas de terra, se desfazia como se estivesse derretendo num charco de lodo. Eu me sentia nadar no suor que jorrava dela e me faltou o ar que se necessita para respirar. Então me levantei. A mulher dormia. (...) Não havia ar. Tive de sorver o mesmo ar que saía da minha boca,

parando-o com as mãos antes que ele fosse embora. Sentia o ar indo e vindo, cada vez menos; até que se fez tão fino que se filtrou entre meus dedos para sempre (RULFO, 2020, p. 90).

A morte envolve a todos em Comala, a ponto de em determinado momento na narrativa as personagens conversarem de um túmulo para outro, tendo ciência de seu estado de padecimento ou não. Essa dominação da morte acontece de maneira sutil durante a construção do enredo. Nesse aspecto, a estratégia utilizada por Rulfo de trazer diálogos entrecortados numa linha temporal inexata contribui para essa manifestação irregular dos personagens mortos. Alguns com consciência mais marcante, outros com o discurso menos regular e alguns que não conseguem se comunicar, apenas murmuram ou sussurram.

Com a proximidade do término do romance, um dos moradores de Comala vem a Pedro Páramo implorar ajuda financeira para enterrar a esposa. Como não foi atendido, e estando embriagado, acaba por entregar-se à ira golpeando Pedro com um punhal. Ferido de morte, Pedro Páramo se desfaz em pedaços de pedra:

Pedro Páramo respondeu: “Vou até lá. Estou indo.” Apoiou-se nos braços de Damiana Cisneros e fez a tentativa de caminhar. Depois de alguns tantos passos, caiu, suplicando por dentro; mas sem dizer uma única palavra. Deu uma batida seca contra a terra e foi se desmoronando como se fosse um montão de pedras (RULFO, 2020, p. 175).

A cena final de *Pedro Páramo* deixa clara essa finitude, uma vez que o personagem Pedro Páramo se desfaz, como pó. Pedro, cuja significação está relacionada a pedra, ou pó, tem sua personalidade construída pelo leitor desde a narrativa de seu nascimento até o seu derretimento final, quando se transforma em pó – completando o significado de Páramo, deserto, lugar ermo. Tal qual o personagem Pedro da *Bíblia* cristã, que recebeu o dogma de ser “a pedra” fundamental, na qual a igreja estaria edificada, os moradores de Comala, de alguma forma estavam edificados em Pedro Páramo, seja por algum grau parental ou dependência financeira.

Entretanto, e tal qual o personagem bíblico, Pedro Páramo demonstra orgulho diante da necessidade dos moradores de Comala, e por consequência disto, quando ruiu, levou consigo toda uma população. Ao narrar a morte de Pedro, o autor descreve um personagem que desmorona, que se desfaz em pó; esse desmoronamento também pode ser compreendido como uma alusão à própria obra e ao trabalho de se construir (nascimento) e desconstruir (morte) Pedro Páramo. Em outras palavras, quando se lê, se constrói Pedro, quando se conclui a leitura, se destrói Pedro.

Portanto, ler *Pedro Páramo* a partir das considerações de Gumbrecht é capaz de abrir um caminho mais amplo de compreensão da obra, um caminho que considere também as emoções e os sentidos, não apenas detendo-se à uma estrutura superficial. Uma leitura profunda, imersiva na perspectiva da produção de presença pode certamente gerar uma experiência literária mais libertadora, mais real. A proposta da teoria da produção de presença não é questionar o modelo

tradicional de concepção da obra, mas sim, ampliar nossa capacidade de percebê-la, utilizando para isso toda a nossa capacidade sensorial.

Referências

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, *Stimmung***: sobre o potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2014.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares, Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2010.

RULFO, J. **Pedro Páramo**. Trad. Eric Nepomuceno. 2. ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 2020.

SONTAG, S. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WILKINSON, P. **O livro da mitologia**. Trad. Bruno Alexander. São Paulo: Globo Livros, 2018.

A “LÍNGUA DO P” E *A HORA DA ESTRELA*: ANÁLISE DE DOIS CLÁSSICOS DE CLARICE LISPECTOR SOB A PERSPECTIVA DE GÊNERO E PROSTITUIÇÃO

Autora: Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE)

Coautor: Prof. Dr. Bruno Vinícius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo pretende analisar duas obras da famosa escritora Clarice Lispector sob uma perspectiva de gênero feminino, pelos suportes teóricos de diversos pensadores sobre gênero e erotismo como PUIGVERT, BECK-GERNSHEIM e BUTLER (2003), SOUZA (2006), BATAILLE (2010), entre diversos outros dentro de suas obras. O ponto inicial para a análise é a personagem Carlota da novela *A Hora da Estrela*, lançado em 1977 por Lispector, ano de sua morte, comparando a mesma estrutura e a narrativa com a do conto “A Língua do P” de *Via Crúcis do Corpo* da mesma autora, lançado em 1974, com abordagem similar, livro que consiste em compilado de contos da autora sobre a visão da mulher, sua sexualidade e gênero na sociedade.

Palavras-chave: Clarice Lispector; gênero; prostituição; gênero na literatura.

Introdução

Antes de uma análise mais direta sobre a obra de Clarice é importante analisar o contexto histórico de origem das obras, imerso em uma cultura mundial de feminismo banhadas pela década de 1960. Uma das principais características do trabalho de Clarice, geralmente abordados e se analisados na perspectiva de gênero das duas obras apresentadas, é a chamada “literatura de performance”. Este conceito de literatura de performance se baseia principalmente na premissa de contos ou textos representarem efetivamente trabalhos de encenação social, com não necessariamente se restringindo ao papel dos personagens, mas a fim de representar elementos sociais, pessoais ou sentimentais dentro dos elementos daquela história, “performando” demandas e fatos da sociedade.

Tal conceito é compartilhado não apenas no trabalho de Clarice, mas também no de outras autoras famosas como Lya Luft, Lygia Fagundes Teles, Nélida Piñon, entre outras. Fagundes Telles, por exemplo, abriu espaço em sua obra para temas como problemas sociais e outros temas polêmicos, como drogas, adultério e o amor, representados em “performance” no contexto social da história e de seus personagens. Para se ter uma ideia, geralmente personagens de Lygia tinham como representação seres inquietos e instrumentos de reflexão psicológica, que se movimentam como representação da sociedade. Isso é evidente em alguns contos da escritora, como “A caçada”, “Venha ver o pôr do sol” e “As formigas”. Tais características também podem ser encontradas nas obras de Luft, Piñon e também no de Clarice, como no caso do clássico “A República dos Sonhos” de Piñon, Luft em “As Parceiras” e também presente nas duas obras de Clarice que serão analisadas no cursar deste artigo.

Este contexto de literatura performática visto nestas autoras e nos objetos de análise deste artigo é desenvolvido por diversos pensadores. Um dos conceitos mais claros, desenvolvidos por

Zumthor (2007) mostra que essa “performance” se assemelha ao trabalho de um ator numa peça teatral, como encenação social a fim de representar problemas sociais numa obra. Para Ana Souza em sua tese de doutorado, “A performance só é possível na experiência da alteridade. Os atores envolvidos e o público é que a tornam possível. Portanto, qualquer que seja o produto ou veículo da comunicação, arcaico, moderno, oral, escrito, pode trazer em si um modo de performance” (SOUZA, 2006, p. 47).

O conceito de Zumthor também conversa diretamente com o conceito de encenação ao social, uma representação intimista da realidade, causando uma sensação de imersão na obra escrita por Clarice como modo de sua performance de escrita.

Alguns dos primeiros sinais demonstrativos sobre a crítica de Clarice sobre a sociedade e de como a mulher é vista, já pode inclusive ser vista na escolha narrativa da autora no próprio *A Hora da Estrela* e no conto “A Língua do P”, do livro *Via crúcis do corpo*, como analisaremos e demonstraremos a longo deste artigo, partindo do pressuposto do conceito de performance introduzido aqui, e de como através dele, Clarice conta suas histórias e principalmente, representa a vida social das mulheres que precisaram usar o recurso performático da prostituição para sobreviver na sociedade.

Características narrativas de crítica

No livro *A Hora da Estrela*, de 1977, última obra de Clarice publicada em vida, observamos, sutilmente, na formação narrativa da história, mesmo antes da apresentação da mesma no livro, a crítica presente. Na dedicatória, por exemplo, a autora deixa claro que se converterá em um ser fictício, Rodrigo S.M., como se fosse uma versão “masculina” de sua personalidade, idêntica a seus pensamentos, mas representada na imagem de um homem. Clarice deixa claro que ao se tornar um narrador masculino pode mostrar ao leitor que indiretamente ele o permite ser mais agressiva e menos sentimental na contagem da história, o que caracterizaria uma ironia da autora em relação à condição da mulher na sociedade, vista normalmente como um ser frágil e “piegas”, expressão usada por ela mesma no livro em questão, enquanto a figura masculina é vista de forma implacável e rígida, da mesma maneira como a sociedade enxerga os gêneros, dialogando de forma direta com o conceito de “performance” social já em seu intuito. Clarisse Fukelman assevera, em sua apresentação do livro *A hora da estrela*, que

A perspectiva estética vem a propósito de evitar o falseamento da realidade. O narrador-escritor escolhe uma nova maneira de olhar e uma nova postura diante do narrar, indicadas no livro como distração e flash fotográfico. Em ambos destaca-se a idéia do relance, de uma súbita visão que desarma, permitindo que se apreenda algo que resiste a ser descoberto (FUKELMAN, 1990, p. 13).

Procura conquistar o leitor, sendo narrador homem, como se este pudesse ver por uma outra ótica, como se somente a ótica masculina fosse a correta por fazer parte de uma hegemonia social e

de gênero dominante. Tal aspecto narrativo contrapõe a performance do opressor-oprimido, dono-servente, masculino-feminino das obras de Clarice e de como a relação entre estes ocorre. “Este ser múltiplo chama a atenção para a situação da ficção enquanto jogo de máscaras, onde o foco irradiador de verdade é posto sob suspeita e a própria idéia de verdade aflora como ponto de reflexão” (LISPECTOR, 1998, p. 14)

Para Puigvert, Beck-Gernsheim e Butler (2003), o termo performance, também contempla a ideia de atuação, como uma construção cultural imitativa, em que nos tornamos mímicos do que deveria ser o indivíduo, seja ele, homem, mulher, heterossexual, etc. Tal conceito se baseia muito na análise das obras de Clarice, visto a mesma frequentemente, coloca a ideia de como a mulher deve se enxergar e de como a sociedade supõe como a mesma deveria se enxergar. Ana Souza (2006) também relaciona a ideia da performance, ressaltando a mesma com a união de alteridade e gênero.

“O processo em que estão envolvidos os agentes performáticos é que dirá se há ou não uma ação performática. Isso põe sob o signo da relatividade as fronteiras entre gêneros e suas expressões escritas ou orais” (SOUZA, 2006, p. 47). Tal iniciativa de Lispector, inclusive influencia diretamente na autopercepção de leitores masculinos, que ao perceberem a crítica, se veem como parte da questão que a autora aborda. Segundo Virginia Woolf, o crítico do sexo oposto ficará intrigado de verdade com uma tentativa de performance que visa alterar a atual escala de valores.

Saindo da conceituação geral da performance, nos livros de Clarice, passaremos agora a analisar mais proximamente os objetos de análise deste artigo, a personagem Carlota de *A Hora de Estrela* e a personagem Cidinha, de “A Língua do P” no livro *A via crúcis do corpo*. Partindo do próprio gancho que fizemos a respeito do primeiro livro citado, começaremos com Carlota a análise. Na narrativa já em sua primeira aparição, todas as características de montagem da personagem se inserem oral e gestualmente de forma extremamente particular, não apenas para contraponto à distinta Macabéia, mas principalmente sobre quem ela era na narrativa do livro, sua identidade e sua sexualidade.

Em contraponto à Macabéia, protagonista do livro, apresentada como uma personagem ingênua e parecendo alheia a questões sobre sexualidade. Carlota, personagem que analisaremos, sempre demonstrou uma figura de autonomia sexual e de gênero, de poder sobre seu próprio corpo. São mostradas marcas na personagem da mentalidade da época, em um contexto de lutas e fomentação de expressão de ideias feministas que iam de encontro às mulheres reprimidas e silenciadas pela sociedade de poder hegemônico patriarcal e extremamente heteronormativo, devolvendo à mulher o poder sobre si mesma.

Tal elemento de contraposição e adoção a estes ideais femininos de caráter mais autônomo é visto na construção de falas da personagem com Macabéia e no ponto inicial de onde a madame

Carlota procurando não só conhecer e confortar a protagonista, mas também “conquistar” a confiança do homem, podemos concluir, que a autora apresenta a prostituta através da sua natureza astuta, dona de seus próprios desejos e de seu corpo, em contraposição a imagem criada ao leitor da pacata nordestina. No livro, existem diversos pontos onde a autonomia sexual e corporal de Carlota são demonstradas, inclusive colocadas dentro do contexto de liberdade sexual e principal liberdade corporal, ressaltando não só quem ela era e com o que trabalhava, mas colocando a mesma com a imagem de uma mulher dona de seu corpo e de suas vontades.

Eu era mais tolerante do que as outras porque sou bondosa e afinal estava dando o que era meu. Eu tinha um homem de quem eu gostava de verdade e que eu sustentava porque ele era fino e não queria se gastar em trabalho nenhum. Ele era o meu luxo e eu até apanhava dele. Quando ele me dava uma surra eu via que ele gostava de mim, eu gostava de apanhar. Com ele era amor, com os outros eu trabalhava (LISPECTOR, 1998, p. 61).

Em conjunto aos pensamentos feministas já vigentes na época, a personagem demonstra sob um aspecto um caráter de cunho ligado diretamente ao estigma e contexto social de seu tempo. Ao mesmo tempo que Carlota representa uma adoção a “performance social” de seu tempo, a mesma coloca um ponto fundamental na literatura de performance, um tom crítico, geralmente de contraposição a convenções tradicionais, representadas em um mesmo conto ou livro. Carlota se declarava abertamente em doar seu corpo; a sua escolha em dar-se autonomamente, por sua própria vontade, em contraposição a ideia conservadora na época, onde a mulher era julgada negativamente em qualquer sinal de autonomia e liberdade que a mesma almejasse, minimamente, em ter e de extrema repressão sexual, algo que Clarice, dentro de sua obra, desejou romper, administrando Carlota no livro, como uma prostituta e depois vidente.

Uma teoria bastante interessante é de como Clarice dentro do seu âmbito performativo em Carlota, aproveita a história através da perspectiva do sujeito-receptor, que recebe a mensagem do livro, mas também executa sua performance enquanto sujeito da sua leitura. Zumthor (2007) de certa forma, relata isso: “Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (ZUMTHOR, 2007, p. 54). Com isso, ouvindo ou lendo a linguagem do autor, o receptor ou leitor também executa sua performance, sendo segundo Zumthor (2007), momento de recepção da história.

Já na análise do segundo livro *Via crúcis do corpo*, no conto, “A Língua do P” temos a história da professora virgem Cidinha, que sobe em um trem e percebe que era alvo de dois homens passageiros, no qual tramam um plano contra ela, mas que tentam disfarçar para não serem notados por meio de uma conversa em uma estranha linguagem usada para disfarçar suas intenções em atacá-la, “A língua do P”. A moça com sua perspicácia, desvenda o linguajar usado, que usa a

consoante P antes de cada sílaba nas palavras e compreende o que tramam os dois rapazes, dando o nome do conto.

Porém Cidinha, a fim de sair de tal situação decide uma saída estratégica nada convencional: fingir-se prostituta. “Então penso: se eu me fingir de prostituta, eles desistem, não gostam de vagabunda” (LISPECTOR, 1998b, p. 68). Através de um pensamento de Graciela Ravetti, professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, precursora desta chave metodológica de leitura do uso performático, podemos entender o pensamento “domesticado” dos dois homens que queriam “currá-la” e talvez matá-la, mas que não aceitavam o comportamento feminino mais liberal e sensualizado de acordo com a norma ditada pela hegemonia masculina de domínio sobre o feminino.

[...] porque o performático possui a característica de não acolher só o que configura de antemão o repertório conhecido e entendido das culturas. Pelo contrário, abriga o que ainda não tem decodificação, aquilo que, na hora da produção, só pode ser percebido como ruídos, sons, línguas que se aglomeram em um espaço ininteligível, objetos sem descrição fixada pela tradição escrita, comportamentos costumeiros ou raros, não domesticados (RAVETTI apud RODRIGUES, 2010, p. 94).

Ravetti também complementa:

Podemos observar que o seu desempenho corporal, ou pela performance corporal de Cidinha, ficou vista pelos homens como “não domesticável” por seu diferente comportamento. Mas o sexo masculino esperava dela “comportamentos costumeiros” para uma época em que era necessário recato às mulheres. Esperavam um “comportamento feminino domesticável”, ao invés da não-dócil “prostituta no trem”, esse “repertório performático” da protagonista não era conhecido por eles na e não foi compreendido na cultura intelectual dos dois homens, deixando-os em um “espaço ininteligível” de acordo com, no qual não entendiam e preferiram não prosseguir com a trama sobre ela (RAVETTI apud RODRIGUES, 2010, p. 94).

Cidinha choca os homens, usando de um comportamento performático e sensualizado, em contraponto para um pensamento masculino que queria o domínio do corpo e voz da mulher. Espanta os homens, com uma performance de modos e postura “exuberante” de acordo com Bataille (p. 101). Uma mulher “assanhadinha” demais para ser considerada respeitável dentro dos holofotes dos olhares masculinos. A natureza autônoma daquele momento de Cidinha representava automaticamente um afastamento dos homens, simplesmente por não corresponder à expectativa social masculina. Escreve Pedron:

A capacidade transformadora dos agentes e da ação está relacionada ao fato da performance instituir-se como arte “vivencial”. O sujeito vivencia a arte como experiência, na qual encontra-se inserido e percebe-se atado, uma vez que suas atitudes adquirem, nesse espaço-tempo, um caráter transformador da própria experiência (PEDRON, 2006, p. 25).

Sob esta ótica dos estudos de gênero, e da performance baseados em Pedron, podemos compreender que a “capacidade transformadora” da “agente” Cidinha, depois de incomodada por

seus instintos de desconfiança das intenções alheias, ampara-se em uma “capacidade transformadora” de si mesma em simular-se prostituta, durante seu estado “vivencial” no trem e temendo a perda dessa vivência por interferência do outro, que poderiam “currá-la ou matá-la”, ou seja, no local e cultura hegemônica “na qual encontra-se inserido”, sob a vista de dois homens mal-intencionados. Essa experiência de temor pela própria vida, gera “um caráter transformador” não somente nos homens, que desistem do plano inicial. Mas gera “um caráter transformador da própria experiência”, da experiência de Cidinha com sua própria sexualidade, descobrindo-a, e descobrindo-se com desejos sexuais, antes aplacados pela profundidade com que a falta de voz na autonomia da mulher na sociedade a reduzia apenas a ser mulher-professora-recatada, impedindo-lhe a comunicação real dos seus sentimentos ou pensamentos.

Uma outra importante característica do conto podemos notar na teoria de Walter Benjamin (1994), a impossibilidade de uma determinada forma de narrar e, portanto, de viver a experiência. A impossibilidade do narrar, sustentada por Benjamin, observamos em Cidinha, em consequência da incomunicabilidade quando no trem não pode comunicar nem ao maquinista, nem à polícia, depois do incidente, sobre o ocorrido da situação.

Para Benjamin (1994) “a arte de narrar está em vias de extinção” Assim como, “está relacionado a “um indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (ibidem, p. 201). A polícia sequer quis saber do que se tratava e já manda a moça para cadeia.

Para a sociedade, essa mulher-prostituta Cidinha, não era exemplar de comportamento para falar de dois homens e não seria creditada por isso, caso fizesse também, suas “preocupações mais importantes” como diz Benjamin. Por exemplo, temer por sua própria vida, como Cidinha temeu, e sendo considerada um “indivíduo isolado” pelo gênero, era mulher em uma situação tematicamente desproporcional frente a dois homens, ressaltando que “não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes”, nem a polícia e nem a ninguém. Ninguém se interessou pela sua situação de temer por sua própria vida, mas preferiram aplacar sua voz trancando-a mesmo atrás das grades de uma prisão.

Para a protagonista, sequer foi perguntado o porquê daquele comportamento. Vai presa e ainda passa a ser escarnecida pelos homens, que riem da situação constrangedora a qual foi submetida. Não pôde apresentar sua narrativa pelo seu viés do medo que sentiu, ficou sem claras palavras que pudesse explicar essa situação toda. A dificuldade de explicar um plano em uma língua desconhecida, “A língua do P”. A falta de sentido dessa “língua”, deixam-na sem opção e sem palavras que possam explicar uma história com uma linguagem que não faria o menor sentido para que os policiais pudessem acreditar em Maria Aparecida. Fica sem voz que a permita construir um pensamento compreensível aos ouvidos das autoridades. “Cidinha não sabia como se explicar à polícia. A língua do “p” não tinha explicação” (LISPECTOR, 1998b, p. 45). Teve também sua voz

aplacada pela sociedade castradora, quando ao invés de ser ouvida, foi silenciada. Lispector relata: “Foi levada ao xadrez e lá fichada” (p. 45).

A outra performance no texto, desloca-se para o masculino, no qual a performance, sagazmente utilizada pelos homens, do subterfúgio da linguagem, usando a língua do p, não deixavam rastros físicos do seu plano contra a moça. Os homens elaborando o crime oralmente, por meio da língua do p a deixaram sem provas concretas da arquitetura da maldade, ficando “inteligível” segundo Ravetti (2010) aos demais que estavam no trem. Além de Cidinha que desvendou a trama, ninguém mais ao seu redor percebeu ou entendeu o crime dos dois. Como diz o ditado “Seria uma história sem pé nem cabeça”, ou ainda, Cidinha poderia virar motivo de chacota se a polícia ouvisse tal história na delegacia a fim de colher amplamente seu depoimento para esclarecimento. Adorno (2003) usa uma abordagem similar de teoria a Benjamin, ressaltando: “A atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética da situação” (ADORNO, 2003, p. 61).

O próprio narrador, no caso Clarice, afirma em sua explanação que “A língua do “p” não tinha explicação” (LISPECTOR, 1998b, p. 45). Os dois homens, baseados em uma performance de uma linguagem, por meio de uma língua desconhecida, saíram ilesos de serem culpados. Ninguém acreditaria na ideia de que os homens usavam essa linguagem para elaborar um crime. “a permanente ameaça da catástrofe” que Cidinha poderia sofrer, como ser morta ou ainda estuprada, caso não tivesse uma performance de prostituta, frente aos homens, “não permite mais a observação imparcial” da polícia, que vê na mulher o problema.

Percebemos em Clarice que usa essa capa protetora da performance, a máscara ficcional do escritor Rodrigo S. M. em *A hora da estrela* por não poder narrar como gostaria, pois está inserida em uma sociedade que censura. Percebemos em Carlota essa “capa protetora” da performance da prostituição usada por Cidinha e por Carlota para proteção de sua própria vida. Em ambos os casos, as obras relatam um silenciamento que quer aplacar a voz da mulher, calar sua voz, seja pela performance de censura na narração da escrita da autora, em um caso ou pela escolha da profissão de cunho de venda de sexo da personagem no outro.

Retornando à análise de Cidinha após ser solta da prisão, a moça pensa em deixar de ser virgem: “O que a preocupava era o seguinte: quando os dois haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada” (p. 68). Descobre que queria explorar sua sexualidade. Mais um paralelo de similaridade é traçado (talvez o principal) entre as duas personagens: a de exploração da autonomia sexual e de seus desejos como mulher. A virgem professora de inglês, torna-se extremamente similar e paralela a vidente Carlota. Enquanto uma conheceu os prazeres sexuais, a segunda passa a pensar e desejar esta realidade, essa sexualidade recém-descoberta.

Cidinha também rompe com a lógica de submissão e não pertencimento da mulher a seu corpo e suas vontades passando a ter “consciência” de seu corpo. Bataille (2004) ressalta tal ponto: “A essência do erotismo é, assim, ser a transgressão por excelência, dado que ele é resultado da atividade sexual humana enquanto prazer, e ao mesmo tempo, consciência do interdito” (BATAILLE, 2004, p. 20). Clarice tem essa consciência quando confessa “O pecado me atrai, o que é proibido me fascina”. (LISPECTOR, 1998, p. 58) com Carlota tendo consciência de ser transgressora, por ter vivido na pele, em sua laboriosa tarefa de vender seu sexo para o prazer masculino e Cidinha, passando a ter consciência do interdito, porém deixando-se pensar nos desejos. Bataille (2004) também complementa: “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos, porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo. A escolha do objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo” (BATAILLE, 2004, p. 22).

A interioridade do desejo, de Carlota, inclusive por outras mulheres, é expressa verbalmente nas consultas e conversas com Macabéa, enquanto a interioridade de Cidinha, acontece em pensar em seu sexo e em seus desejos. O contraponto da imagem inicial de Cidinha se assemelha a pudica Macabéa, mas ambas detêm a “interioridade do desejo”. Quando o narrador assevera que seu sexo era a “marca veemente de sua existência”. Ambas existiam, como pode ser visto no trecho: “Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros — seu sexo era a única marca veemente de sua existência. Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo” (LISPECTOR, 1998 p. 58).

Podemos concluir citando que ambas personagens mulheres tratadas aqui, possuem erotismo. Uma, um pouco mais exacerbado e explícito como Carlota que fala abertamente sobre seus relacionamentos sexuais nas suas consultas espirituais com Macabéa, mas também Cidinha, a comportada professora que pensa em ser “currada”. Podemos também perceber como ambas assumem papéis de transgressão à lógica e ao corresponder masculino, assumindo dentro de suas realidades uma consciência transgressora sobre a autonomia de seu prazer, de seu corpo e de sua vontade. Em ambas as obras Clarice deixa também contrapontos narrativos e de situação, ambos partem da característica de literatura de “performance” que ela e outras autoras exerciam em seus trabalhos sob o ponto de vista de uma sociedade normativa masculina e sobre a autonomia e o papel de transgressão das personagens citadas, em um caso, usando do elemento narrativo, enquanto no outro apresentado dentro de sua própria história, também atrelando-se a ideia da “leitura de performance” em apresentar as performances sociais que o autor(a) queira exercer dentro de diferentes detalhes numa história. Lygia Fagundes Telles, também ao analisar os dois romances e uma das expoentes da chamada literatura de performance, complementou que o ponto de vista de Clarice a respeito das obras passou a ser de nova perspectiva para o feminino: “Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos”.

Considerações finais

Identificamos a performance da escrita de Clarice enquanto usa da máscara ficcional de narrador masculino Rodrigo, para revelar a “capa protetora” que a modernidade impõe ao indivíduo na sociedade contemporânea.

A linguagem e abordagem de Clarice nas duas obras, já se mostra muito inovadora. Se na história de Carlota, a grande contraposição entre a imagem de prostituta e vidente era o grande chamariz, em *A língua do P*, a perspectiva já se baseia na imagem criada pelo título, com o P sendo clara referência a dualidade da imagem de Cidinha no trem antes de preparar sua artimanha, a imagem de pacata, por ora inocente, e a de sua artimanha. A imagem de professora e a imagem de prostituta, ambas representadas pela chamada língua do P no título. “O que fazem antes é inventar um uso menor da língua maior no qual se expressam inteiramente; eles minoram essa língua” (DELEUZE, 2011, p. 141).

Podemos observar dentro das perspectivas analisada como em ambas as obras Clarice procurou desenvolver a ótica feminina sobre a autonomia de sua sexualidade e seu corpo, colocando a imagem de duas das personas respectivas nos dois clássicos em contraposição a uma ótica machista e extremamente normativa, a lógica masculina, em diferentes aspectos (seja um na narração e o outro dentro da própria história), com ambas Carlota e Cidinha representando antes de um papel de transgressão sobre seus corpos e o que os mesmos representam, um papel de reconhecimento e franqueza sobre seu papel sobre seu próprio corpo. Rompendo com a ótica de pertencimento e vontades da mulher serem ou terem de ser atreladas ao homem.

Também podemos perceber como na literatura de performance o contexto de performar aspectos sociais mesmo variantes dentro do percurso narrativo sempre acabam chegando a um lugar comum, propondo nestes casos uma reflexão a sociedade sobre a mulher e a própria exploração e autonomia de sua sexualidade e de seus desejos.

Referências

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. pp. 55-63.

BATAILLE, G. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1956). In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 197-221. v. 1.

CELUPPI, Fernanda Eméri Mokfa Matitz Celuppi; DIAS, Bruno Vinícius Kutelak. A “Língua do P” e *A hora da estrela*: análise de dois clássicos de Clarice Lispector sob a perspectiva de gênero e prostituição, pág. 225-234, Curitiba, 2022.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FUKELMAN, C. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990. pp. 5-20.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Ática, 1998a.

_____. **Via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Ática, 1998b.

PEDRON, D. A. **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea**: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit. Tese de doutorado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PUIGVERT, L.; BECK-GERNSHEIM, E.; BUTLER, J. **Women & Social Transformation**. Áustria: P. Lang, 2003.

RODRIGUES, E. **O teatro performático de Hilda Hilst**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SOUZA, A. S. **A nação guesa de Sousândrade**: uma narrativa em viagem. Tese de doutorado. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

ZUMTHOR, C. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. 2. ed., São Paulo: Cosac Naify, 2007.

A VISÃO DE LIMA BARRETO SOBRE O FEMINISMO EM SUAS CRÔNICAS

Autora: Aline Isabel Waszak (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak (UNIANDRADE)

Resumo: Este trabalho irá propor a análise de quatro crônicas de Lima Barreto, “Voto feminino” (1921), “A polianteia das Burocratas” (1921), “O nosso feminismo” (1921) e “O feminismo em ação” (1922), buscando entender qual é a visão que o autor carioca demonstra sobre o movimento político feminista na Primeira República. Lima criticou abertamente as mulheres envolvidas com o movimento político feminista e se declarou um “antifeminista”. Para isso será necessário contextualizar como se davam as relações de gênero na Primeira República e como operava o movimento feminista da época. Acreditamos que as críticas que Lima fez ao feminismo demonstram que o autor não via um potencial transformador nas pautas das mulheres que lutavam por direitos.

Palavras-chave: Lima Barreto; feminismo; relações de gênero; crônicas.

Visões de Lima Barreto sobre mulheres e mundo feminino

A visão do escritor Lima Barreto sobre o feminismo, durante a Primeira República brasileira será feita por meio das crônicas: “Voto feminino” (1921), “A polianteia das Burocratas” (1921), “O nosso feminismo” (1921) e “O feminismo em ação” (1922). O objetivo é compreender as críticas de Lima Barreto, levando em consideração seu período histórico, buscando destacar quais eram as reivindicações das mulheres e quais as vertentes feministas existiam na época. Ressaltamos, portanto, que nosso objetivo não é de estabelecer um juízo de valor a respeito das opiniões de Lima Barreto sobre o movimento feminista, mas sim, procurar compreender a sua visão, sobre questões políticas envolvendo as mulheres, enquanto homem negro e produto de seu tempo. Entendemos que esta análise trará esclarecimentos a respeito da visão que Lima Barreto tinha sobre as mulheres e o mundo feminino, que por vezes, é preterida em sua fortuna crítica e vista de modo bastante negativo.

Alguns pontos sobre a vida e obra de Lima Barreto

Antes de entrar na análise das crônicas de fato se faz necessário compreender alguns dados biográficos de Lima Barreto que são importantes para entendermos a origem de seus questionamentos. “Ele nasceu em 1881, quando o Brasil vivia o final do Segundo Reinado e vivenciou ainda criança a abolição da escravidão e a passagem do Brasil de uma monarquia para uma República em 1889” (SCHWARCZ, 2017, p. 23). Ele era descendente direto de escravizados, sendo que suas duas avós foram escravas. “Acredita-se que seu pai e sua mãe eram filhos não assumidos de senhores brancos. Lima Barreto conseguiu ter acesso a uma educação de qualidade devido ao custeio de seu padrinho, visconde de Ouro Preto” (SCHWARCZ, 2017, p. 60).

Ainda na escola, Lima Barreto passou a sofrer com a questão do preconceito racial. Porém, ainda jovem, teve que largar os estudos devido ao adoecimento mental de seu pai que deixou a

responsabilidade de cuidar da família a encargo dele. Diante de tal situação, de acordo com sua biógrafa Lilia Schwarcz, Lima prestou concurso público e começou a trabalhar como amanuense na Secretaria de Guerra contando apenas 21 anos de idade (SCHWARCZ, 2017, p. 143). Foi a sua vivência enquanto funcionário público que rendeu muitas críticas ao modo como funcionava a política brasileira. E aí se insere também o movimento feminista, que teve início na Primeira República. Muito atento ao panorama político e social do Brasil e do mundo, questões sobre o racismo, a corrupção política e a crítica aos estrangeirismos são alguns dos temas presentes nos escritos de Lima Barreto. As mudanças na vida das mulheres também farão parte deste contexto, visto que elas passarão a lutar politicamente para garantir seus direitos.

Relações de gênero e o movimento feminista na Primeira República

Antes de entrarmos nas crônicas em si, também vale esclarecermos algumas coisas a respeito das relações de gênero e do movimento de mulheres no período vivenciado por Lima. Para Joan Scott “O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é uma forma primária de significar as relações de poder” (SCOTT, 2019, p. 67). Ou seja, para a historiadora as identidades de gênero são construídas através de símbolos culturais presentes na sociedade, formando alguns “padrões” de comportamento. Cabe aos pesquisadores de gênero desvendar de que forma e em quais condições estes padrões são reforçados, ou não. Para Beauvoir (BEAUVOIR, 2016), a divisão desses papéis sociais não teria nenhum fundamento científico, refletindo apenas mitos sociais. No entanto, é bastante comum nas diversas sociedades atribuir às mulheres o papel da procriação baseando-se numa visão estritamente biológica.

Dentro desta perspectiva e através de pesquisa historiográfica vemos que o papel da mulher brasileira durante a Primeira República recai bastante sobre a sua condição de fêmea/procriadora. Aliado a isto temos também novos ideais europeus chegando ao Brasil, o que chamamos de *Belle Époque* brasileira. Apesar de nesse momento haver alguns avanços para parte da população feminina, como a oportunidade de estudar e de conquistar alguns postos de trabalho, haviam restrições:

A maior visibilidade feminina, especialmente no âmbito urbano nesse período, com novas profissões se abrindo, maior acesso à educação pública e privada, apesar dos obstáculos, provoca reações críticas pautadas na idealização masculina sobre o ‘bello sexo’, considerado frágil como porcelana. Nessa sociedade que se modernizava, a mulher foi elevada à condição de ‘rainha do lar’, ‘anjo tutelar’, nos moldes do ideário positivista e burguês, reforçando os padrões de comportamento que dariam respeitabilidade às mulheres, os espaços sociais a serem ocupados e as atividades que poderiam desempenhar (ABRANTES, 2006, p. 1).

Segundo Abrantes, mesmo que fosse permitido às mulheres estudar e trabalhar nesse período, esperava-se que a mulher cumprisse essas funções respeitando aquilo que era esperado

para o seu sexo. Vale ressaltar que estas mudanças beneficiaram, majoritariamente, mulheres que viviam nos grandes centros urbanos e pertenciam às classes sociais médias e altas (ABRANTES, 2006, p. 2). Segundo June Hahner, é neste momento de agitação social que os movimentos de mulheres começam a ganhar espaço na política brasileira. Para ela o feminismo brasileiro foi fortemente influenciado pelo movimento norte-americano e tinha como principais pautas o sufrágio universal e a inclusão das mulheres no mercado de trabalho, bandeiras levantadas por uma classe burguesa que acreditava que tal processo demonstraria sinais de modernidade e progresso para o Brasil (HAHNER, 1981, p. 56). Ou seja, foi uma política liderada, majoritariamente, por mulheres brancas e de classe alta que tiveram acesso à educação de qualidade. Embora as mulheres passem a se inserir no mercado de trabalho, sua educação ainda era totalmente voltada para o lar e o casamento.

De acordo com a historiadora Céli Regina Jardim Pinto, após a Revolução Francesa surgem diversos movimentos que lutam pelo sufrágio feminino e se espalham pela Europa e Estados Unidos (PINTO, 2003, p. 13). Essas influências chegam ao Brasil e constroem um movimento bastante focado em lutar pelos direitos políticos femininos, principalmente através da via eleitoral. Para Pinto, “algumas dessas manifestações são organizadas, outras são vozes solitárias de mulheres que se rebelam contra as condições em que viviam na época” (PINTO, 2003, p. 14). Para ela existiam três vertentes feministas em vigor durante o período republicano: a vertente mais forte e organizada é aquela liderada por Bertha Lutz, considerada uma “face bem-comportada”, que lutou pela inclusão política das mulheres sem propor uma alteração das relações de gênero (Idem). Para a pesquisadora esta linha feminista teria algumas limitações já que “nunca define a posição de exclusão da mulher como decorrência da posição de poder do homem” (Idem).

Já a segunda vertente, chamada de “feminismo difuso”, contemplaria as manifestações da imprensa feminista alternativa e seria liderada por mulheres eruditas, como professoras, escritoras e jornalistas (PINTO, 2003, p. 15). Indo um pouco além da primeira vertente, estas mulheres defenderam pautas mais abrangentes como o direito pela educação feminina, questionavam a dominação masculina e debatiam temas ligados à sexualidade e ao divórcio. Posteriormente surge a terceira vertente, a mais radical e conseqüentemente considerada a “menos comportada”, que era fortemente ligada ao movimento anarquista e ao surgimento do Partido Comunista (PINTO, 2003, p. 15). Formado por mulheres trabalhadoras, intelectuais e militantes defendia a libertação da mulher de forma radical e teve como uma de suas principais lideranças Maria Lacerda de Moura (PINTO, 2003, p. 15).

Ainda, ressaltamos que “o processo de urbanização, acompanhado do surgimento de camadas médias e operárias, criou um caldo de cultura para o aparecimento de novas formas de organização da sociedade” (PINTO, 2003, p. 17) e foi neste processo que as mulheres puderam começar sua organização política para formarem os grupos aqui destacados. Elas buscavam

também meios de construir uma opinião pública que as favorecesse nesse ambiente em que novos ideais estavam se concretizando.

Questões raciais na Primeira República

Conforme já mencionamos, a abolição da escravidão no Brasil era recente no Brasil republicano, sendo que ocorreu um ano antes na Proclamação de República, em 1888. Apesar da intenção de modernizar o Brasil com o advento de uma república e dos ideais iluministas que legitimavam a Belle Époque, a questão racial ainda era um “problema” nesse novo Brasil. Com a escravidão abolida houve uma grande massa de ex-escravos que não recebeu nenhum auxílio governamental e que ainda teria que competir com imigrantes europeus por postos de trabalho (MINERVINO, 2015, p. 10). Segundo Fernandes podemos classificar os negros do pós-abolição em dois grupos: “negros do eito” e “negros da Casa Grande” (FERNANDES, 1965). Os primeiros compunham uma camada desqualificada ligada a trabalhos manuais, como o de pedreiro e pintores, enquanto a segunda era composta pela parte negra que conseguiu ter acesso à educação a partir do contato com o branco, o que chamamos de “apadrinhamento” (ARAUJO, 2013, p. 30).

Por mais que houvesse esta diferenciação entre a população negra no pós-abolição, “a relativa vantagem que os ‘negros da Casa Grande’ tiveram sobre os ‘negros do eito’ não foi significativa na alteração do status da população de cor” (ARAUJO, 2013, p. 30), pois os cargos de trabalho ocupados por negros eram modestos, como auxiliar de escritório ou funcionário público. As mulheres negras tiveram uma situação relativamente mais confortável em relação aos homens, pois devido aos serviços domésticos tiveram como garantir um meio de sobrevivência (ARAUJO, 2013, p. 29). Na impossibilidade de conseguir um posto de trabalho muitos homens negros passam a depender da mulher negra, que vira a chefe de família, em muitos casos, devido aos obstáculos sociais impostos à população negra (ARAUJO, 2013, p. 29).

No processo de “europeização” do Brasil durante a *Belle Époque* os discursos do racismo científico, como a associação do mestiço a um fator degenerativo para a população brasileira, estiveram muito presentes nos debates políticos e culturais entre o final do século XIX e início do XX (DANTAS, 2008, p. 58). Estes debates claramente se transformaram em ações de preconceito e exclusão dos negros conforme já explicamos. Lima Barreto foi vítima dessa exclusão social e relatou em diversos escritos a dura realidade do preconceito racial, como é o caso de seu personagem Isaías Caminha de seu primeiro romance, *Recordações do escrivo Isaías Caminha*. Consideramos relevantes estas informações a respeito da vivência negra no Brasil republicano, pois acreditamos que isso dá a Lima uma perspectiva singular sobre as questões políticas e sociais de sua época. É sob esta posição de marginalidade social que buscaremos entender a visão de Lima sobre o movimento político feminista e suas consequências nesse novo Brasil.

As crônicas de Lima e suas críticas ao feminismo

A presença das mulheres nos espaços políticos passou a incomodar Lima Barreto, que não dá muita credibilidade ao que chama de “movimento importado”. Na primeira crônica analisada denominada “O feminismo em ação” o autor carioca se declara abertamente como um “antifeminista”. Diz ele: “eu, que sou antifeminista, à vista do que está acontecendo me julgo completamente satisfeito. A mulher tem as mesmas capacidades que o homem e pode exercer todas as funções que ele exerce” (BARRETO, 2018, p. 266). A frase escrita pelo autor parece contraditória, pois, se considerarmos que o princípio básico do feminismo seria a igualdade entre homens e mulheres, Lima admite que as mulheres têm as mesmas capacidades que os homens. Ou seja, apesar da crítica ao movimento político, não desmerece a capacidade intelectual feminina. Ainda, nesse mesmo texto, o autor alfineta o movimento feminista por focar apenas em supostas “regalias”: “não é possível que ela só tenha as vantagens dos homens, equiparando-se a eles; devem ter também os ônus da vida masculina” (BARRETO, 2018, p.266). Nesta primeira crônica ele também já demonstra a inconformidade com as “nomeações ilegais de moças para as repartições públicas” (BARRETO, 2018, p. 267).

Já na crônica “O nosso feminismo”, Lima questiona a falsa equidade propagada pelo feminismo da época após uma mulher negar-se a prestar regime militar depois de ter sido sorteada, alegando a sua “qualidade de mulher”. Ele diz que o que este feminismo quer “não é dignificação da mulher, não é sua elevação; o que ele quer são lugares amanuenses com sujos créditos possa comprar vestidos e adereços, aliviando nessa parte os orçamentos dos pais, dos maridos e dos irmãos” (BARRETO, 2018, p. 249). Ele diz que este feminismo “sustenta, com a Constituição na mão, poder a mulher ser escriturária; mas teme essa mesma Constituição quando esta, segundo a hermenêutica de tais damas, exige que a mulher vá para a tarimba ou para o picadeiro” (BARRETO, 2018, p. 249). Deixando claro, portanto, que em sua visão, as mulheres feministas estariam interessadas somente em angariar cargos públicos com o seu movimento político.

Lima adere a um posicionamento similar na crônica “Polienteia das Burocratas” em que ele chama o feminismo de “feminismo burocrático” e critica a forma corrupta com que algumas mulheres estão assumindo cargos públicos. Nessa mesma crônica ele também defende que as mulheres sempre trabalharam, independente da existência do movimento feminista, em especial as mulheres negras. Dirigindo-se abertamente à Berta Lutz, uma das líderes do movimento feminista da época ele diz:

Minha senhora, então a mulher só veio a trabalhar porque forçou as portas das repartições públicas? Ela sempre trabalhou, minha senhora, aqui e em toda parte, desde que o mundo é mundo; e, até nas civilizações primitivas, ela trabalhava mais do que o homem. Dou o meu testemunho pessoal. Desde menino – e já tenho quarenta anos feitos – que vejo trabalhar em casa, fora de casa, em oficinas,

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ateliers de costura e até na roça, plantando, colhendo, guiando bois ao arado etc. (BARRETO, 2018, p. 256).

É muito interessante o autor pontuar o trabalho das mulheres em diversas situações sociais, valorizando as trabalhadoras do campo, as que fazem trabalhos manuais e também as que realizam o trabalho doméstico, uma carga de trabalho que muitas vezes é invisibilizada pela sociedade patriarcal. Ainda em “Polianteia das Burocratas”, Lima denuncia a ilegalidade presente na conquista de cargos públicos por parte de algumas mulheres feministas:

Ninguém nega que a mulher tenha as qualidades subalternas e secundárias que são exigidas para o exercício de um simples cargo público; mas o que está em jogo não é bem isso. Está em jogo a maneira irregular e ilegal que tem presidido o provimento, desses cargos, por moças e senhoras. Em que lei se hão baseado as autoridades que tal tem feito? (BARRETO, 2018, p. 255).

Para exemplificar o fato de que as mulheres sempre trabalharam, Lima fala sobre sua experiência pessoal e relembra uma situação em que visitou uma fábrica de tecidos e lá encontrou “uma mulher negra que, sentada no chão tinha diante de si um monte de lã, limpa, alva, recentemente lavada quimicamente, e o seu cabelo, o da negra, era já tão branco e encaracolado que desafiava a alvura da lã que estava diante dela (BARRETO, 2018, p. 257). Acreditamos que é bastante significativo Lima ter lembrado de uma trabalhadora negra para exemplificar esta situação, já que, conforme vimos, muitas mulheres negras viraram chefes de família nesse período pós-abolição, além de sempre terem trabalhado, independente da situação política das mulheres, de modo geral.

Em outro texto, “Voto Feminino”, Lima critica as politicagens envolvendo o processo de tentativa de aprovação do voto feminino. Ele conta que as mulheres levavam flores e davam abraços nos homens que apoiavam a causa do voto feminino: “Dona Deolinda Daltro, que está pleiteando a passagem do projeto, ia para o senado com um bando de senhoras, senhoritas e meninas, carregadas de flores, e despejava as pétalas sobre a cabeça do respeitável e imenso senador Lopes Gonçalves” (BARRETO, 2018, p. 253). O autor não apresenta argumentos contra o voto feminino mas parece incomodado com a encenação política que gira em torno da aprovação do projeto de lei, já que afirma que não possui “nenhuma fé nos princípios republicanos” (BARRETO, 2018, p. 252). Ainda sobre a aprovação do voto feminino, diz ele, de forma bastante irônica e provocadora, “uma lei que nasce de abraços, só pode ser favorável aos destinos da pátria” (BARRETO, 2018, p. 254).

Numa primeira leitura, as críticas de Lima ao feminismo parecem bastante ácidas e nos levam a crer que o escritor teria uma visão preconceituosa com as mulheres por ser um antifeminista assumido. No entanto, fazendo uma leitura mais atenta, considerando alguns aspectos de sua vida e de como era ser um homem negro marginalizado, algumas de suas críticas são

compreensíveis se vistas através da sua realidade. Conforme já mencionamos, Lima Barreto foi funcionário público e conquistou seu cargo através de estudo e mérito próprio. Ao indignar-se com a presença feminina nas funções públicas, Lima não está questionando a capacidade feminina de trabalhar, e sim o fato de que algumas mulheres estavam ocupando estes cargos de forma irregular e corrupta.

De forma semelhante ao que ocorreu nos Estados Unidos, a abolição da escravidão no Brasil não significou uma libertação total para a população negra que ainda sofria com questões econômicas e sociais. E também de forma similar aos Estados Unidos, o movimento feminista falhou em inserir as mulheres negras na luta por direitos políticos. Em *Mulheres, raça e classe*, Angela Davis comenta que o movimento sufragista norte-americano ignorou a “questão de cor” (DAVIS, 2016, p. 120) e em alguns momentos acabou incorporando discursos racistas. Segundo June Hahner, embora algumas mulheres brasileiras tenham se envolvido com grupos abolicionistas, seu envolvimento com a causa nunca foi muito profundo e isso refletiu no desenvolvimento do nosso feminismo (HAHNER, 1981). Para Hahner, “as feministas brasileiras permaneceram isoladas por muitos anos e nunca se beneficiaram da participação plena na agitação de movimentos sociais” (HAHNER, 1981, p. 50).

Lima Barreto questiona a luta feminista pela inserção das mulheres no mundo do trabalho argumentando que, na realidade, elas sempre trabalharam. Sua crítica demonstra a pouca atuação da causa feminista em apoiar mulheres trabalhadoras. É importante também ressaltar que ele direciona suas críticas especificamente a um tipo de feminismo: o feminismo “bem-comportado”, a primeira vertente que mencionamos no início do texto. Quando ele diz que o objetivo das feministas era o de conquistar cargos públicos para “comprar vestidos”, num primeiro momento podemos entender que ele está associando o feminino ao fútil. No entanto, de fato, as mulheres envolvidas com o movimento feminista eram membros da elite e tinham boas condições sociais. Seu salário dificilmente seria sua fonte principal de renda, ao contrário do que acontecia com grande parte das mulheres trabalhadoras das classes baixas. Em especial no caso das trabalhadoras negras que, conforme já explicamos, eram, muitas vezes, as chefes de família.

O escritor carioca também questiona a benevolência das feministas para com os homens políticos que, supostamente, apoiavam a causa feminina. De forma bastante irônica, o autor deixa claro que essas mulheres, na verdade, eram apenas peças dentro do jogo político republicano, já que suas reivindicações não questionavam o poder do homem na sociedade. Além de perceber a incapacidade do movimento de mulheres em proporcionar uma real transformação na vida das mulheres através da luta política.

Considerações finais

É visível que Lima Barreto fez duras críticas ao movimento feminista e suas participantes e que muitas vezes essas críticas parecem contraditórias. Considerando sua obra de forma mais ampla, encontramos diversos registros de críticas sociais, da defesa dos trabalhadores e dos mais pobres e principalmente da denúncia do racismo na sociedade brasileira. Lima era atento às questões de exclusão social, então, por que a questão feminista o incomodava tanto? Através do percurso feito neste artigo é possível esboçar algumas respostas. Já pontuamos que Lima direciona suas críticas especificamente à primeira vertente feminista, considerada a mais atuante da época e também a que menos questionou os paradigmas de gênero. Talvez por esse motivo o escritor não visse legitimidade no movimento, já que ele não questionava as estruturas de poder vigentes. Outra questão criticada por ele é o fato de que considera que o feminismo seria um movimento “importado” e não via a aplicabilidade desta teoria na realidade brasileira. Ele foi um grande crítico dos estrangeirismos europeus e estadunidenses e a questão feminista não escapou de sua pena.

Conforme já esclarecemos, de fato, o feminismo brasileiro foi fortemente influenciado por teorias estrangeiras. Talvez Lima desconhecesse outras representantes de outras vertentes feministas que fizeram questionamentos mais radicais e pensavam sobre a questão da mulher trabalhadora de classes mais baixas. Através da leitura das crônicas de Lima nos parece que o escritor direciona suas críticas a esta vertente “bem-comportada” por ali ver mulheres de classes mais altas, que detinham certos privilégios sociais, adentrando num sistema político que já era excludente por si só. Acreditamos que a questão de classe e a questão racial não deve ser ignorada ao analisarmos os escritos de Lima. Não podemos afirmar com propriedade, mas caso ele tivesse conhecimento das outras vertentes feministas mais radicais, seu posicionamento sobre o feminismo poderia ser diferente.

Apesar de tentarmos compreender as críticas de Lima ao feminismo dentro de sua ótica social, não significa que desmerecemos a legitimidade desta organização política durante a primeira República. No entanto, é necessário reconhecer que esta primeira onda do movimento feminista brasileiro foi pouco eficiente em causar reais transformações na realidade das brasileiras. Ainda, também consideramos que Lima Barreto, enquanto homem, também estava preso a alguns paradigmas sociais vigentes à sua época. Como é o caso da associação do sexo feminino à sua função “biológica”, que pressupõe que o papel da mulher era o de mãe/reprodutora. No entanto, é curioso perceber que, por mais que o autor tenha feito duras críticas ao feminismo, ele não deprecia as mulheres ou as considera como seres inferiores. E talvez tenha um posicionamento diferente sobre as mulheres do que aquele pregado pelos padrões da época.

Em outras crônicas, que não as aqui apresentadas, Lima questionou alguns paradigmas femininos da época, como o fato de a educação feminina ser direcionada ao lar e ao casamento. Defendeu também o direito ao divórcio, acreditava que as mulheres deveriam ser capazes de administrar o próprio dinheiro e questionava a lei que proibia o aborto. Nos parece que esses

questionamentos do autor o aproximam das vertentes feministas mais radicais. Lima também não questiona a capacidade feminina de exercer algum ofício e parecia incomodado com a forma corrupta com que algumas mulheres alcançavam seus postos de trabalho. Por mais que tenha ficado conhecido como um “antifeminista”, Lima trouxe questionamentos importantes para questões *femininas*. Acreditamos que uma leitura mais atenta e contextualizada de suas crônicas pode nos trazer um entendimento maior de como operavam as questões políticas durante a Primeira República, além de nos trazer um maior entendimento do que significava o feminismo para Lima Barreto.

Referências

ABRANTES, E. “Mãe Civilizadora”: a educação da mulher nos discursos feminista e antifeminista na Primeira República. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 12., 2006, Rio de Janeiro.

ARAUJO, A. A mulher negra no pós-abolição. **Revista da ABPN**, v. 5, n. 9, nov./fev. 2013.

BARRETO, A. H. de L. **Lima Barreto**: obra reunida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. v. 1.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 3. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1.

DANTAS, C. V. O Brasil café com leite: debates intelectuais sobre mestiçagem e preconceito de cor na Primeira República. **Tempo**, v. 13, n. 26, pp. 56-79, 2009.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes**: o legado da raça branca. São Paulo: Globo, 2008. v. 1.

HAHNER, J. E. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas**: 1850-1937. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MINERVINO, L. **Marginalidade como posicionamento**: trajetória literária de Lima Barreto na Belle Époque carioca. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PINTO, C. R. J. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

WASZAK, Aline Isabel. A visão de Lima Barreto sobre o feminismo em suas crônicas, pág. 235-243, Curitiba, 2022.

SCHWARCZ, L. M. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, H. B. (Org.).
Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

MULHER-MARAVILHA, SÍMBOLO DE RESISTÊNCIA E PODER DO FEMINISMO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: A FORÇA DO MITO PRESENTE NA HEROÍNA

Autor: Ronaldo Sergio da Silveira Filho (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar a representação da personagem de histórias em quadrinhos Mulher-Maravilha para o feminismo, considerando sua criação, desde sua origem, baseada na mitologia grega, e a partir das teorias feministas surgidas no final do século XIX e início do século XX, que serviram de base para sua gênese. Trata-se da importância da personagem não apenas como representação do feminismo, mas como um ícone da cultura pop, que simboliza o empoderamento feminino. E também considerar as histórias em quadrinhos como essência de narrativa literária, considerando as histórias em quadrinhos enquanto diálogo intertextual, e gênero textual.

Palavras-chave: Mulher-Maravilha; mitologia; feminismo; histórias em quadrinhos.

Introdução

As primeiras histórias em quadrinhos surgiram no final do século XIX. No início, foram utilizadas como formas de desenvolverem humor e também crítica social e política, apresentadas em diversos formatos, como charge, cartum, tirinhas em jornais, etc. A partir da década de 1930 começaram a surgir as primeiras histórias que fundaram o gênero de super-heróis, sendo o Superman o primeiro personagem a ser criado e publicado, em 1938, com grande impacto sobre os jovens da época, que já eram consumidores de histórias em quadrinhos.

Pouco tempo depois, começam a surgir diversos heróis que enfrentavam os vilões sempre com força bruta, e representavam ideais, como Batman, Capitão América, entre outros, todos homens, no entanto. Esses personagens, que surgiram num contexto de falta de esperança de um mundo entre guerras, serviram, ao mesmo tempo, como ponto de projeção e identificação para uma população consumidora de cultura de massa, que passava pelas dificuldades geradas por uma intensa crise econômica.

É nesse contexto que a personagem Mulher-Maravilha é criada, a partir das visões sociais da época, de um psicólogo influenciado pelo feminismo que se fazia premente na sociedade da época, e que veio a se tornar um ícone tanto para o feminismo, quanto da cultura pop do ocidente. A personagem revolucionou o meio dos quadrinhos, passando a ser admirada por meninas e meninos na época, tornando-se mais tarde, ícone da luta de direitos para as mulheres.

As histórias em quadrinhos vistas sob a ótica da literatura

A visão das histórias em quadrinhos como processo literário, dadas as suas circunstâncias desde o modo de produção gráfica, como na disseminação de suas obras, e no hábito que compõe a leitura como processo cognitivo, unem a literatura com as histórias em quadrinhos de longa data.

Os primeiros quadrinhos eram publicados sob a forma de pequenas tiras em jornais ou periódicos, de forma diária ou semanal, o que permitia que adotassem um recurso de continuidade nas histórias. Dessa forma, aproximaram ainda mais os quadrinhos da literatura, permitindo ainda uma abertura das histórias em quadrinhos para adaptarem obras literárias. “Vale ressaltar que, nos quadrinhos, a linguagem verbal, bem como a não-verbal, assume um caráter altamente visual. As palavras se inserem no cenário como as figuras e, se bem explorado, tal recurso amplia as possibilidades comunicativas do meio” (OLIVEIRA, 2014, p. 39).

É muito importante considerarmos o diálogo intertextual entre literatura e as histórias em quadrinhos, para que possamos não somente compreender essa relação, mas também da própria relação de intertextualidade com diferentes linguagens de mídia, como o cinema, televisão, quadrinhos, teatros, a música e outros.

Will Eisner compreende as revistas de quadrinhos como uma forma literária, em que imagens e palavras (enquanto símbolos gráficos) representam para o leitor o uso de habilidades interpretativas, que vão do visual ao verbal. Essa forma literária envolve elementos da arte e também da literatura. Trata-se, portanto, de um gênero textual.

A história em quadrinhos lida com dois importantes dispositivos de comunicação, palavras e imagens. Decerto trata-se de uma separação arbitrária. Mas parece válida, já que no moderno mundo da comunicação esses dispositivos são tratados separadamente. Na verdade, eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo (EISNER, 1989, p. 13).

Tal intersecção das histórias em quadrinhos com a literatura nos demonstram uma diversidade de elementos que se encontram presentes em ambas, e que denotam como não apenas o texto as une, ou seja, a intertextualidade está presente entre os quadrinhos e a literatura, mas exatamente, a literatura é também parte essencial para a narrativa presente nas histórias em quadrinhos. E dessa forma, há uma nítida ligação que caracteriza a visão delas como elementos da literatura. Segundo Pina (2014, p. 217), “os quadrinhos partilham com a literatura algumas peculiaridades de linguagem: são ficcionais, logo, trabalham com personagens, ambiente/espço, tempo, narrador, foco narrativo, etc.”

Portanto, quando nos deparamos com a relação dos mitos gregos presentes nas histórias em quadrinhos da personagem Mulher-Maravilha, envolvendo a mitologia com a relação do chamado “mundo dos homens”, presente nas histórias, fica claro o diálogo intertextual; que parte inicialmente das obras literárias da antiga Grécia, suas lendas e mitos que foram registrados através dos séculos, sendo traduzidos para as histórias em quadrinhos, e que na atualidade também tem sido adaptados para o cinema; partindo tanto do texto literário como das próprias histórias em quadrinhos.

Elementos consagrados, seja nos quadrinhos ou na literatura, trazem em si uma força compositiva que encontra eco naqueles que os reconhecem e legitimam suas existências. Ao estabelecermos o diálogo entre tais elementos, colocamos também em intersecção toda a mitologia que os acompanha e que, na relação entre obras, pontuarão a narrativa, emergindo no novo enredo (OLIVEIRA, 2014, p. 46).

Desta forma, tanto a informação literária como a narrativa produzida no processo de quadrinização passam a fazer parte do diálogo intertextual, em que tanto a linguagem verbal, como a não verbal dão sentido ao jogo da intertextualidade presente, mas que procuram manter uma essência e coerência do processo de adaptação, tal qual ocorre no diálogo intertextual entre a literatura clássica da mitologia e as histórias em quadrinhos.

A era de ouro dos quadrinhos e o surgimento das primeiras heroínas

O papel das mulheres nas histórias em quadrinhos, gênero não tão explorado até o final dos anos 1930, era designado a papéis secundários de interesse romântico do herói, ou como coadjuvante, não desempenhando um papel muito relevante para o desenvolvimento da história.

Considerada a primeira protagonista feminina das histórias em quadrinhos, Sheena, a rainha das selvas, criada por Will Eisner e Samuel Maxwell Jerry Iger, foi concebida para ser uma versão feminina do personagem Tarzan, e fez sua estreia na edição *Wags #1*, da editora *Editors Press Service*, em 1937, e acabou recebendo sua própria revista, em setembro de 1938, pela editora *Fiction House*. Na época ela não era considerada exatamente uma super-heroína, embora suas habilidades fossem consideradas inovadoras à época; ela era uma especialista em combate e manuseio de armas, e também se comunicava com animais, utilizando essas habilidades para defender os habitantes da selva de caçadores ou outros vilões.

No início dos anos 1940, mais precisamente em fevereiro, na *Jungle Comics #2*, da editora *Fiction House*, foi publicada o que se considera a primeira super-heroína: Fantomah, a Mulher Misteriosa da Selva criada por Fletcher Hanks, que utilizava seus poderes sobrenaturais para punir aqueles que ameaçassem a selva e seus habitantes, se transformando em um terrível monstro em forma de caveira azul. A personagem Fantomah, embora não fosse considerada uma heroína com características semelhantes aos heróis da época, sendo considerada, ao mesmo tempo, um símbolo de justiça e terror. Sua influência na indústria dos quadrinhos da época foi consideravelmente significativa.

Ainda em 1940, era lançada a personagem Phantom Lady, em agosto, em edição própria, pela editora *Quality Comics*, sendo também criada por Will Eisner e Samuel Maxwell Jerry Iger, e foi de fato a primeira super-heroína considerada de sucesso nas HQ's. Seu *alter ego* era Sandra Knight, filha de um rico senador dos Estados Unidos, ela decide combater o crime fantasiada, possuindo um projetor de luz negra capaz de deixar os inimigos cegos e se tornar invisível, usando um veículo que reproduzia os mesmos dispositivos de seu projetor.

No entanto, o mercado de quadrinhos da época, ainda era influenciado pela grave crise econômica que assolava os Estados Unidos, e por consequência, todo o mundo. Em meio a toda essa crise e mudanças que vinham surgindo na sociedade da época, que vivia o período da Segunda Guerra Mundial, foi criada uma heroína, que se tornou ícone do feminismo desde a época de sua primeira publicação, e ainda permanece sendo o mesmo ícone até os dias de hoje, sob o olhar de novas mídias, como o cinema, animações, jogos e outros: a Mulher-Maravilha.

A gênese de Diana Prince, a Mulher-Maravilha

A Mulher-Maravilha foi criada por William Moulton Marston, que era PHD em psicologia e publicava livros sobre histórias em quadrinhos. Em 1940, ele havia publicado um artigo defendendo que as histórias em quadrinhos tinham um potencial educacional que era deixado de lado. Esse artigo chamou a atenção da equipe da *Detective Comics*, a mesma editora que publicava as histórias do Superman e do Batman, e que contratou Marston como consultor, iniciando assim a sua trajetória no mundo dos quadrinhos. Marston era um homem que acreditava nos ideais feministas e de acordo com ele, a Mulher-Maravilha representava a propaganda psicológica sobre o novo tipo de mulher que ele acreditava que deveria dominar o mundo, uma mulher inteligente, capaz, forte, independente e livre que tivesse um lugar igual ao homem na sociedade, com os mesmos direitos civis e políticos.

A personagem foi inspirada nas mulheres com quem Marston viveu, concomitantemente, sua esposa Elizabeth Marston, e a sua também companheira, Olive Byrne, o que na sociedade da época não era bem visto, por ser um relacionamento nada convencional. Olive Byrne era sobrinha de Margaret Sanger, feminista e ativista da questão do controle de natalidade como um direito das mulheres. Os três viveram juntos, até a morte de Marston, aos 53 anos, em 1947, e Elizabeth e Olive permaneceram vivendo juntas, até a morte de Olive, aos 81 anos, e Elizabeth viveu até os 100 anos, falecendo em 1993. Ambas as mulheres tinham características fortes, grande capacidade e determinação acima da média das mulheres, no meio urbano norte-americano desta época. Especialmente Elizabeth que, em um tempo em que poucas mulheres possuíam formação superior, formou-se em duas áreas, em direito e psicologia. Essa era uma época em que a mulher precisava de autorização do marido para estudar.

A primeira publicação original da história em quadrinhos da Mulher Maravilha foi em 1941. Inspirada na mitologia grega, em especial na lenda das Amazonas, a princesa Diana (Mulher-Maravilha no mundo dos homens, mas com uma identidade secreta, conhecida como Diana Prince), vivia em uma nação de mulheres guerreiras, que nas histórias em quadrinhos criadas por Marston, era um lugar chamado *Themyscira*, ou Ilha Paraíso, sendo habitada exclusivamente por mulheres, que eram protegidas dos deuses do Olimpo. Portanto, a Ilha não poderia ser encontrada pelos humanos comuns, pois a magia dos deuses a tornava oculta. Filha da Rainha

Hipólita, que desejava ter uma filha e, de acordo com a lenda, como na ilha não habitavam homens, utilizando-se de barro, esculpiu Diana e pediu aos deuses do Olimpo que dessem vida a ela.

Diana era poupada de ser treinada como guerreira por sua mãe, que deveria futuramente torna-se a rainha das amazonas. Porém, a princesa era treinada em segredo pela comandante das tropas guerreiras das amazonas. Este treinamento oculto tinha o objetivo de ela estar pronta para se defender, caso fosse atacada pelo exército de Ares, o Deus da guerra. Ares desejava vingança contra Afrodite, deusa do amor, que havia libertado as Amazonas do poder e da dominação dos homens, enviando-as para a Ilha Paraíso. Diana foi constituída como uma personagem com características provenientes dos deuses mitológicos: bela como Afrodite, sábia como Atena, forte como Hércules, e rápida como Hermes.

O ideal da princesa amazona era representar a capacidade que as mulheres têm de lutar por seus direitos, de modo que a mulher pudesse ir muito além do trabalho doméstico. Em seu surgimento, na década de 1940, a Mulher Maravilha foi escolhida mediante um torneio na Ilha Paraíso para ir à América lutar contra o “mal”, com justiça e sabedoria. Pode-se observar que todas as suas armas são defensivas: tanto os braceletes que a protegem de balas, quanto o laço da verdade, que quando usado em volta do inimigo, obriga-o a dizer a verdade.

Ela é considerada a primeira heroína que não foi criada como sombra de uma versão masculina de outro herói, como exemplos a Super Moça, Bat Moça, Mulher Gavião, etc. E ao lado do Capitão Marvel, criado na mesma época, ambos os primeiros a terem suas histórias baseadas na mitologia grega.

A Mitologia da Mulher-Maravilha

Bela como Afrodite; sagaz como Atena; dotada da velocidade de Mercúrio e da força de Hércules — nós a conhecemos como Mulher-Maravilha. Mas quem pode nos dizer quem ela é ou de onde veio? – (*ALL -STAR COMICS*, dezembro de 1941) – Mulher-Maravilha, a personagem inspirada nos mitos gregos, foi apresentada desta forma aos leitores das histórias em quadrinhos da época. Toda a inspiração na criação da personagem veio com base nesses mitos, em especial sobre as Amazonas, consideradas na mitologia como uma nação constituída apenas por mulheres guerreiras, que viviam na ilha de Temyscira, “(...) as amazonas constituíam uma nação de mulheres muito belicosas, que possuíam diversas cidades florescentes. Tinham o costume de criar apenas as crianças do sexo feminino; os meninos eram mandados para os países vizinhos, ou mortos” (BULFINCH, 2006, p. 180).

Na mitologia grega, embora não suportassem a convivência com os homens, as Amazonas cultuavam o deus Ares, considerado o deus da guerra, e também veneravam a deusa Ártemis, filha de Zeus e Leto e irmã de Apolo, que era representante da força feminina, da caça, sendo descrita como a melhor caçadora entre os deuses e mortais.

Ártemis, mito grego, tem sua correspondente na mitologia romana a Diana; nome escolhido pelo criador da Mulher-Maravilha para ser seu *alter ego* nas histórias, e desta forma representar os poderes concedidos à heroína pelos deuses.

Já a mãe da princesa Diana nas histórias em quadrinhos é representada pela deusa Hipólita, que é filha do deus Ares e da rainha Otrera, rainha das Amazonas. O mito a relaciona diretamente aos Doze Trabalhos de Hércules (nome latino para o Semideus Héracles), que em sua nona prova, é exigido por Euristeu, rei de Tirinto e Micenas, ao qual foi exigido o cinturão de Hipólita, símbolo de poder, força e autoridade. Desta forma, Hércules segue com um grupo de guerreiros até Themyscira.

Quando desembarcaram no litoral da região habitada por essas mulheres guerreiras, os gregos foram recebidos como homens. Ou seja: no mesmo instante, iniciou-se um violento combate. O valor dos heróis prevaleceu sobre a bravura das amazonas, e quando Héracles capturou Melanipéia, uma amiga próxima da rainha, o combate cessou. Eles firmaram uma trégua, ao fim da qual procederam a uma troca. Melanipéia foi libertada, e Hipólita entregou o cinturão a Héracles. A vida de sua amiga valia muito mais que o mais lindo cinturão (POUZADOUX, 2001, p. 66-67).

Há, porém diversas versões que narram essa passagem, algumas relatam a nona prova de Hércules, que Hipólita teria entregue o cinturão por vontade própria, diante da admiração que sentiu por Hércules. Outras narrativas também citam que Hipólita teria sido morta por Hércules, que então tomou para si o cinturão. De toda forma, é possível compreender a força feminina de luta, resistência e combate diante da supremacia masculina, em toda a mitologia das Amazonas e suas referências como mulheres que não se curvam diante dos homens, nem se mostram dependentes deles para quaisquer de seus atos.

Ainda temos uma grande referência mitológica que é Hera, que era ao mesmo tempo irmã e esposa de Zeus, considerada a deusa da maternidade, fertilidade, das bodas e das esposas. Hera era considerada uma deusa vingativa, que aplicava sua fúria contra as amantes de Zeus, que teve incontáveis aventuras amorosas. Hera é considerada a mãe dos deuses.

Hera é a esposa rabugenta de Zeus. A deusa que nunca sorriu! Penetrando nos desígnios do marido, vive a fazer-lhe exigências e irrita-se profundamente quando não atendida com presteza. Para ela os fins sempre justificam os meios. Para atingi-los usa de todos os estratagemas a seu alcance: alia-se a outros deuses, bajula, ameaça, mente (BRANDÃO, 1986, p. 135).

Aqui há um contraponto importante que auxilia a compreender a personificação de Diana como uma mulher que não aceita tudo que advém do mundo dos homens, nem suas imposições, sejam sociais, ou mesmo de ordem política ou moral. Ela sempre invoca Hera, como a “grande mãe” de todas as Amazonas, simbolizando a força e divindade feminina frente aos homens, sempre pronta a defender seus ideais.

Ainda em grande destaque temos grande referência nas histórias da Mulher-Maravilha, da deusa Afrodite, deusa grega do amor, beleza e sexualidade. Em uma de suas versões narradas,

Afrodite era esposa de Hefesto, deus do ferro e do fogo e filho de Zeus e Hera, porém era amante de Ares. Hefesto fora lançado ao oceano por sua mãe, Hera, ao perceber que ele possuía uma deformidade, ato que o deformou ainda mais, mas ele foi resgatado por ninfas do mar, e Hera acabou depois se arrependendo do fato e lhe concedendo a linda Afrodite como esposa.

No entanto, Hefesto acaba sabendo da traição de Afrodite, e prepara uma armadilha para os amantes, que são presos em uma rede de bronze invisível, e após isso ridicularizados pelos demais deuses. Afrodite, então, abandona Hefesto e tem um filho com Ares, chamado Eros, que tem os mesmos atributos de beleza e sensualidade da mãe, e ela então parte para outras aventuras amorosas.

No entanto, como outros mitos gregos, há diversas versões e interpretações relativas à Afrodite, surgidas em histórias como na *Ilíada*, e mesmo na Guerra de Tróia, e também que deu à luz a outros de seus filhos: Fobos, Deimos e Harmonia.

De acordo com Junito de Souza Brandão, “Afrodite é antes de tudo uma deusa da vegetação, que precisa ser fecundada, seja qual for a origem da semente e a identidade do fecundador” (BRANDÃO, 1986, p. 218).

Aqui é possível perceber justamente o lado da beleza, do poder conquistador de Diana no mundo dos homens, em contrapartida à personalidade guerreira; o criador da Mulher-Maravilha, William Marston, também queria denotar o lado amoroso de Diana, e principalmente que a sua principal arma para derrotar os males da humanidade fosse o amor.

Nela, notam-se amor, inspiração, vingança, além da figura de mãe, filha, estudante e líder. Enquanto a personagem incorpora essas características, seu fundamento mitológico é criado por meio de um processo de renascimento que auxilia o desenvolvimento desses elementos (LANGLEY 2018, p. 87).

Fragilidade, docilidade ou mesmo a submissão feminina, todas características presentes nas mulheres da sociedade patriarcal deixam, portanto, de ser representativas, resgatando-se a partir da mitologia uma essência do feminino enquanto uma força considerável na sociedade. Assim, para além do mito, Diana é mulher, guerreira e símbolo de feminilidade e força ao mesmo tempo.

O Feminismo e Suas Teorias em Mulher-Maravilha

A Mulher-Maravilha tornou-se, logo nos primeiros anos de suas publicações, uma das personagens de histórias em quadrinhos mais importantes dos anos 1940, considerada um produto dos movimentos sufragistas, feministas e pró-controle de natalidade, tornando-se, também, referência dos movimentos feministas, desde a década em que foi criada, até os anos 1960 e 1970.

Inicialmente, nas histórias assinadas por Marston, a percepção que temos de Diana é de certo deslumbre com a vida na civilização dos homens, assim como com roupas, carros, estilo e com tudo o que existia no mundo. A Mulher-Maravilha daquela época, se olhada com olhos

contemporâneos, soa como pouco feminista, mas é essencial ter em mente que os valores feministas da época ainda não eram como os dos tempos atuais, visto que a sociedade estava em transformação em relação ao papel feminino. Em alguns momentos, no entanto, a personagem exibe a presença e a força esperadas de um símbolo feminista, lutando contra vilões, interceptando soldados inimigos e encerrando discussões com ganchos de direita.

Quando surgiu, Diana supria as necessidades de representação feminista dos anos 1940, sendo uma personagem com fortes características psicológicas, independente e capaz de assumir os mesmos papéis que um homem na sociedade, com os mesmos direitos civis e sociais. Em plena Era de Ouro dos quadrinhos, na qual os quadrinhos estavam no auge de suas vendas com dois dos mais famosos super-heróis da história, Batman e Superman, William Marston colocou uma personagem mulher com ideias fortes neste mesmo patamar.

Na época, antes do feminismo da década de 1960, ou mesmo da publicação do livro *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, os valores feministas ainda estavam ligados a primeira onda do feminismo, representada pelo movimento sufragista e pela busca de igualdade civil e de direitos sociais básicos, e não com ênfase na independência feminina. Ainda era aceitável, por exemplo, que as mulheres encontrassem um marido que pudesse sustentá-las. A insatisfação com essa situação começava a crescer, porque durante a Segunda Guerra as mulheres tinham trabalhado em empregos regulares, fora de casa, e voltar ao lar, sem questionamentos, não era mais uma premissa feminina. Porém, as pressões da sociedade patriarcal, ainda eram muito intensas e, por esse motivo, muitas mulheres acabavam abandonando o mercado de trabalho, em prol da manutenção de seus lares, criação dos filhos, etc., enquanto os homens ainda se posicionavam como provedores da família.

Embora o seu criador, William Marston, fosse psicólogo, e se considerasse feminista, não concebeu sua personagem com a visão da psicologia feminista, que já tinha suas bases na época. Porém é possível perceber sua influência, bem como os efeitos que a psicologia feminista trouxe ao desenvolvimento das histórias, e sobre seus leitores.

As diferenças de gênero narradas por psicólogos eram androcêntricas e não levavam em consideração as habilidades femininas e as semelhanças entre os gêneros. A psicologia feminista, por sua vez, levou em consideração as experiências exclusivas das mulheres. William Moulton Marston, criador da Mulher-Maravilha, tinha uma visão da mulher que diferia muito da opinião pública, especialmente em relação à superioridade natural que notava nas mulheres. Apesar de não ser considerado feminista (a superioridade das mulheres em detrimento da igualdade entre os sexos), a super-heroína idealizada por ele personifica o auge do primeiro movimento feminista, assim como da psicologia feminista (WOOD, 2018, p. 144).

Todo o movimento feminista anterior, surgido no final do século XIX e início do século XX, tiveram influência sobre a criação e desenvolvimento dos primeiros anos do lançamento das histórias da Mulher -Maravilha, pois como já mencionado, Margaret Sanger, que foi uma das mais

importantes feministas da história, era tia de Olive Byrne, uma das esposas de William Marston. A esposa com quem de fato se casou com efeitos legais, Elizabeth Holloway, conheceu Marston ainda muito jovem, quando ambos frequentavam a oitava série em uma escola de Cliftondale, no Estado da Georgia. Ela estudou na primeira faculdade para mulheres nos Estados Unidos, a Mount Holyoke College, em Massachusetts, e lá viveu as primeiras grandes influências do feminismo e do sufragismo, e acabou sendo ela mesma a primeira referência para a criação da Mulher-Maravilha anos mais tarde, por seu esposo, que por diversas vezes indicou suas duas esposas como partes criadoras da personagem, e todas as influências que ambas trouxeram para as histórias.

As sufragistas, porém, não viam absurdo nas amazonas; elas as achavam sensacionais. Desde os tempos de Homero, ser amazona significava fazer parte de uma raça grega antiga e mítica de mulheres guerreiras que viviam separadamente dos homens. Ao fim do século XIX, algumas sufragistas, seguindo a obra de antropólogos homens, passaram a acreditar que uma terra de amazonas - um antigo matriarcado que precedia a ascensão do patriarcado - havia de fato existido (LEPORE, 2017, p. 35).

Por sua vez, Margaret Sanger, que conviveu com Marston e sua família, peculiar para a época, em 1914 havia fundado uma revista chamada *Woman Rebel*, e sua linha feminista era a do direito das mulheres a terem total controle sobre a natalidade e fertilidade. Segundo Lepore (2017, p. 40), Sanger dizia que a base do feminismo “teria que ser o controle da mulher sobre o próprio corpo, o direito de ser mãe independente de Igreja ou Estado”.

Annie Lucasta Rogers, conhecida sob o pseudônimo Lou Rogers, que era cartunista e trabalhou com H.G. Peter, ilustrador das primeiras histórias da Mulher-Maravilha, também foi uma influência sobre a personalidade da personagem. Rogers representava em seus cartuns a luta pelos direitos das mulheres, e usava o pseudônimo Lou, justamente por que não havia sido aceita em um jornal socialista por ser mulher, e começou então a enviar seus cartuns pelo correio, e acabaram publicando seu trabalho. Ela fazia parte de um grupo de debates feministas em Greenwich Village, o *Heterodoxy*, considerado como o mais importante para as origens do feminismo nos Estados Unidos.

Também Max Eastman, escritor e poeta, que foi grande defensor do controle de natalidade e também do amor livre, teve influência quando em 1913 publicou um livro de poesia chamado *Child of the Amazon and Other Poems*. Segundo Lepore (2017, p. 127-128), “(...) no poema que dava título ao livro, uma garota amazona diz à rainha das amazonas que ela se apaixonou por um homem. Casar e ter filhos com ele, contudo, ia contra a lei amazona”.

Mas a obra que teve maior influência sobre a criação da Mulher-Maravilha, foi de fato o livro *Woman and The New Race*, de Margaret Sanger. No ano em que foi lançado, em 1920, o casal William Marston e Elisabeth Holloway faziam pós-graduação em Psicologia, em Harvard e Radcliffe, respectivamente.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Anos depois, quando Marston contratou uma jovem chamada Joye Hummel para ajudá-lo a escrever histórias da Mulher-Maravilha, Olive Byrne deu a ela um exemplar de *Woman and the New Race*. ‘Leia’, ela lhe disse, ‘e você saberá tudo que precisa saber sobre a Mulher-Maravilha’ (LEPORE, 2017, p. 146).

Margaret Sanger acreditava no amor livre, no socialismo e no feminismo. A questão do controle de natalidade continuou sendo a forte tônica em seus discursos e suas defesas em torno do feminismo, e buscou reunir o máximo de informações para orientar mulheres em relação à contracepção. Ela conheceu o médico e psicólogo Havelock Ellis, que lançou em 1897 o livro *Sexual Inversion*, que foi proibido na época, por tratar de questões como diversidade sexual, com um olhar sobre a homossexualidade com simpatia, e também no direito feminino ao prazer, que era tratado como devasso e anormal, no que ele chamava de: direitos eróticos das mulheres. Segundo Jill Lepore (2017, p. 131), “(...) a igualdade política, insistia Ellis, tinha tanta importância quanto a igualdade política, mesmo que fosse mais difícil de se alcançar”.

No entanto, a partir de 1947, após a morte de William Marston, os roteiristas que deram sequência nas histórias da Mulher-Maravilha não tinham plena compreensão das intenções e da visão feminista da qual Marston desejava representar nas histórias em quadrinhos. Marston desejava sobretudo demonstrar através da sua visão de uma nascente psicologia feminista, de que as mulheres são superiores aos homens, sobretudo por seu caráter biológico, acreditava que o que faltava nos líderes homens era a capacidade de conduzir suas decisões com amor. Para Wood (2018, p. 147), “(...) segundo Marston, as mulheres têm o dobro de órgãos capazes de gerar amor em comparação aos homens e, por isso, do ponto de vista biológico, faz todo o sentido que elas dominem o mundo”.

A primeira onda do feminismo, na virada do século XX, portanto, estabeleceu a base para a psicologia feminista. A psicologia feminista, por sua vez, levou em consideração as experiências exclusivas das mulheres. William Moulton Marston, criador da Mulher-Maravilha, tinha uma visão da mulher que diferia muito do “*status quo*” vigente à época, especialmente em relação à superioridade natural que notava nas mulheres. Apesar de não ser considerado feminista (a superioridade das mulheres em detrimento da igualdade entre os sexos), a super-heroína idealizada por ele personifica o auge do primeiro movimento feminista, assim como da psicologia feminista.

Depois desse período, a Mulher-Maravilha continuou a ser tanto um reflexo como um ícone do feminismo nos Estados Unidos, e atualmente, com o alcance das diversas mídias, também se tornou um ícone do feminismo e da força da mulher através do mundo todo.

Considerações finais

É possível adentrar o universo dos quadrinhos com a compreensão de sua influência social sobre as diversas gerações que tiveram acesso a essas formas de literatura, mesmo que seja controversa sua posição dentro do que consideramos como literário.

A Mulher-Maravilha vem representando essa força de oposição social ao sistema patriarcal sob o olhar do movimento social do feminismo, desde sua criação. Rompeu com o estereótipo feminino da época, em que a mulher era vista como uma extensão do marido na sociedade, convencionada ao espaço da casa como lar da família em que o homem era o mantenedor e a mulher a que zelava pelo espaço da casa e pela educação dos filhos.

É possível afirmar que as HQs de super-heróis e super-heroínas protagonizadas por personagens reconhecidos mundialmente hoje, como Batman, Superman, Homem-Aranha, Mulher-Maravilha, X-Men, apresentam uma carga bastante densa de críticas sociais, e esses personagens são figuras influentes para jovens e adultos; passaram a atuar como ícones de várias gerações. Nos dias atuais, as HQ's voltaram a ser uma expressão de literatura muito vendida, impulsionada pelas adaptações dos quadrinhos para o cinema e séries em canais de *streaming*. A personagem aqui tratada traz uma notável carga positiva em sua jornada; a visão de que é possível vencer não só com força bruta, mas através do amor, que representa a compaixão e outros atributos relativos à humanidade. Porém, bem como o movimento feminista, a figura tratada está em constante mudança. Diana, a Mulher-Maravilha, sempre suscitou muita inspiração tanto para os heróis que habitam seus quadrinhos quanto para aqueles que a leem. Uma menina que acompanha a Mulher Maravilha pode se identificar com as histórias da heroína por diversos motivos: por ela ser mais forte que diversos personagens masculinos; por ter a beleza de Afrodite; por ter uma voz ativa sobre tudo aquilo em que acredita; e por levar o bem e a justiça ao mundo. E um menino também pode se identificar, com seus ideais de liberdade, e da não supremacia de um gênero sobre outro, e sim da igualdade de condições e posições sociais, que cada vez mais, as mulheres vêm ocupando demonstrando suas plenas capacidades e seu empoderamento.

Referências

ANDRADE, A. F. P. **Grande Hera!** A representação do feminino na Mulher-Maravilha. Monografia. Curso de Comunicação Social – Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 2012.

BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. 2. ed., Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.

CAVALCANTI, I. A. **Essas incríveis heroínas de papel**. Brazópolis, MG: Ego, 2018.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: M. Fontes, 1989.

SILVEIRA FILHO, Ronaldo Sergio da. Mulher-maravilha, símbolo de resistência e poder do feminismo nas histórias em quadrinhos: a força do mito presente na heroína, pág. 244-255, Curitiba, 2022.

LANGLEY, T.; WOOD, M. **A psicologia da Mulher-Maravilha**. Trad. Amanda Moura. São Paulo: Única, 2018.

LEPORE, J. **A história secreta da Mulher-Maravilha**. Trad. Érico Assis. Rio de Janeiro: Best Seller, 2017.

OLIVEIRA, C. de. Quadrinhos, literatura e o jogo intertextual. In: RAMOS, P.; VERGUEIRO, W.; FIGUEIRA, D. (Org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014. pp. 37-56.

POUZADOUX, C. **Contos e lendas da mitologia grega**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROBLES, M. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. São Paulo: Aleph, 2006.

A MULHER E O FEMININO EM ALGUMAS OBRAS LGBTI+

Autor: Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

Resumo: A proposta deste trabalho é analisar como aparece e é abordada a questão da mulher e do feminino em algumas obras com temática LGBTI+ (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transsexuais, interssexuais⁴⁵), percebendo seus pontos de encontro e afastamento de obras que possuem suas descrições baseadas na identidade de gênero heteronormativa. Nosso intuito é investigar se as descrições das personagens mulheres (ou o estereótipo do que seria uma mulher) realizadas por autores que abordam a diversidade de gênero difere do tradicionalmente estabelecido. As obras escolhidas foram: *Bom Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha; *Nicola: o primeiro romance transgênero do Brasil* (1997) de Danilo Angrimani; *E se eu fosse puRa* (2017), de Amara Moira, *Controle* (2019), de Natália Borges Polezzo, e *A palavra que resta* (2021), de Stênio Gardel.

Palavras-chave: LGBTI+; crítica; feminino; gênero.

Cânone e apagamento literário

Os livros escolhidos para este trabalho não se encontram no chamado cânone literário, que ainda é baseado em um modelo excludente – masculino, branco, heterossexual, classe média – e que instaura invisibilidades na vida literária no que tange às minorias. A pouca presença de autorias LGBTI+ em editoras hegemônicas e/ou de personagens LGBTI+ exercendo função de protagonistas em narrativas é a prova de que o modelo excludente funciona e opera como o limite para o socialmente aceito.

Verifica-se, hoje, a presença de narrativas literárias que se afastam dos padrões das “altas literaturas”, produzidas geralmente por homens brancos e de classe média. O mercado editorial abre, aos poucos, espaço para produções literárias que utilizam formas diferentes de expressão daquelas tidas como canônicas e que são produzidas por segmentos sociais marginalizados. No entanto, a definição dominante de literatura continua abarcando um lugar privilegiado de expressão, que, sem neutralidade nenhuma, corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos: aqueles socialmente favorecidos (FERREIRA, 2004, p. 20).

Conforme Reis, “A literatura tem sido uma das grandes instituições de reforço de fronteiras culturais e barreiras sociais, estabelecendo privilégios e recalques no interior da sociedade” (1994, p. 27). Na contemporaneidade, em que as pautas políticas dos estudos de gênero e raça/etnia evidenciaram sua urgência, é necessário rever como tem sido discutida a representação e a representatividade na literatura dos que estão à margem do tradicionalmente estabelecido e aceito.

Na atual produção literária, faz-se necessário mostrar a potência da identificação entre leitor/a/e e literatura na construção e fortalecimento das subjetividades individuais; fato que torna

⁴⁵ Não incluímos a letra Q de *Queer* na sigla LGBTI+, pois, o “Q” não é uma identidade de gênero e sim uma teoria. *Queer* é quem não corresponde à heteronormatividade, seja pela sua orientação sexual, identidade de gênero, atração emocional ou pela sua expressão de gênero. Ver Judith Butler.

preocupante haver poucas obras com as quais pessoas LGBTI+ possam se identificar enquanto protagonistas das narrativas. E ainda mais se tratando de como o feminino é representado dentro dessas obras. Para questionar o cânone excludente não basta somente personagens não hegemônicos nas narrativas: torna-se necessário, cada vez mais, uma crítica literária que questione os dispositivos e tecnologias normalizadoras do corpo e do gênero.

“Vocês me encheram de afetos, mas eram afetos comprometidos, havia um preço, uma negociata, eu barganhava afetos. Quanta mendicância a minha. Ou me comportava como um mocinho ou nada teria” (NANTES, 2019). Essa citação é parte do conto *Manifesto do corpo* que compõe o livro *Desejo sitiado*, de Flávio Adriano Nantes (2019). As vinte narrativas do livro (re)significam as várias temáticas apresentadas sob a ótica das questões LGBTI+, além de nos apresentar e representar sujeitos não limitados ao padrão hegemônico.

O conto em questão gira em torno de um núcleo familiar hegemônico típico (pai, mãe heteronormativos e filho) e nos conta sobre o modo como cada um concebe as relações sociais e respeita, ou não, os limites e vontades do outro. “O filho adolescente, narrador e protagonista da narrativa, encontra-se motivado e prestes a dizer aos pais que seus modos de ser e sentir subvertem o mundo heteronormativo” (OLIVEIRA, p. 14, 2020); mundo o qual ele faz parte mas não se identifica.

No contexto social em que se encontram as personagens, o corpo está à disposição da naturalização da linearidade sexo-sexualidade-gênero com toda a normatização imposta: “Isto é coisa de menino ou menina?” (NANTES, 2019, p. 94), pergunta a mãe ao filho enquanto compram roupas. Ao filho também é proibido de ler determinados livros (NANTES, 2019), pois somente a leitura de “(...) gibis de heróis viris, com capas, armas e que sempre salvavam a humanidade” (NANTES, 2019, p. 95-96) era permitida pelos pais. Ela (a mãe) “tentava me convencer de que a homossexualidade era uma anormalidade, uma aberração” (NANTES, 2019, p. 96).

O comportamento padronizado, herança de uma cultura machista e falocêntrica, além de sexista e preconceituosa, é sobremaneira refletido nas narrativas. Contos como “Desejo Sitiado”, de Flávio Adriano Nantes, abrem espaço para as minorias, sempre à margem da sociedade e do que é considerado literário ou não - da mesma forma que o estereótipo de gênero é, pois, o conjunto de crenças acerca dos atributos pessoais adequados a homens e mulheres, sejam estas crenças individuais ou partilhadas.

Dito isso, como é a visão do feminino e da feminilidade em narrativas LGBTI+? Ele abre espaço para outras visões e entendimentos do que é ser mulher? Se distancia de descrições que encaixam a mulher em um padrão de comportamento padronizado? Por último, o que é ser mulher? Talvez nem todas essas perguntas sejam respondidas no presente trabalho, contudo, não podemos deixar de fazê-las.

Cinco obras com personagens LGBTI+

Em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, escrito em 1895, Amaro apaixonou-se perdidamente por Aleixo. Por mais que a obra, diferente das demais selecionadas para este trabalho, tenha sido escrita há mais de cem anos, a narrativa reflete o entendimento da mulher e do feminino que vigorava na época. Será que essa visão mudou nas outras com personagens LGBTI+ escritas posteriormente?

O romance se passa em dois locais: na corveta (navio), em alto mar, e no Rio de Janeiro, mais precisamente na Rua da Misericórdia, subúrbio do Rio de Janeiro, no final do século XIX. Alguns dos detalhes da Marinha são parte da experiência própria do autor, que serviu durante alguns anos à instituição na época do reinado de D. Pedro II.

O protagonista do livro é Amaro, negro e ex-escravizado, que serve na Marinha. Ele é retratado com um porte físico grande e musculoso. Os marinheiros deram-lhe o apelido de “Bom-Crioulo”, o que claramente é uma crítica à escravidão e uma referência ao desfecho final da narrativa. No mesmo navio está Aleixo, por quem ele se apaixonou, e que é descrito como um adolescente branco, de olhos azuis e magro.

Amaro chega a defender Aleixo diversas vezes no navio, o que faz com que o adolescente se aproxime dele. Ao atracarem no Rio de Janeiro, Amaro arranja um quarto para que ele e Aleixo possam ficar, na pensão de D. Carolina, uma ex-prostituta que Amaro havia salvado uma vez de um assalto. A vida do adolescente com o Bom-crioulo é praticamente conjugal até que Amaro é chamado a servir em outro navio. Aleixo também se envolve, ou é envolvido sexualmente, com D. Carolina. Ao final do romance, Amaro mata Aleixo. Contudo, apesar do conteúdo ousado e inovador para o padrão do século XIX, que vai muito além do naturalismo, a análise de *Bom-Crioulo* no presente trabalho se centra na questão da mulher e do feminino e essa questão encontramos na maneira com que Amaro vê e percebe Aleixo.

Sua amizade ao grumete nascera, de resto, como nascem todas as grandes afeições, inesperadamente, sem precedentes de espécie alguma, no momento fatal em que seus olhos se fitaram pela primeira vez. Esse movimento indefinível que acomete ao mesmo tempo duas naturezas de sexo contrários, determinando o desejo fisiológico de posse mútua, essa atração animal que faz o homem escravo da mulher e que em todas as espécies impulsiona o macho pela fêmea, sentiu-a Bom-Crioulo irresistivelmente ao cruzar a vista pela primeira vez com o grumetezinho (CAMINHA, 1987, p. 11).

Já em *Nicola - Um romance transgênero*, de Danilo Angrimani, de 1995, o professor Nicola vê no espelho a mulher que ele virá a se tornar. Essa narrativa, tida como o primeiro romance a abordar um caso de transgeneridade, nos apresenta outra perspectiva do feminino e da mulher em uma narrativa com personagens LGBTI+.

Nicola é um professor universitário de aspecto sério, casado e com filhos, mas que tem uma vida secreta: quando se olha no espelho, vê uma mulher aventureira esperando ser liberta de dentro

de si. É o primeiro romance brasileiro a explorar a fluidez de gêneros com naturalidade e com todas as questões internas (subjetivas) que essa questão envolve. *Nicola* nos conta a história de uma personagem que, mesmo em meio às dúvidas, vivencia uma experiência de feminino.

Colocou os óculos, que estavam sobre a penteadeira de madeira. Eram 6h31 e o professor viu no espelho do banheiro aquela mulher... A imagem sedutora, sorrindo para ele. Lábios pintados de vermelho. Uma mulher perturbadora, aquela mulher que todo o homem teme e ao mesmo tempo deseja, que vai ligar de madrugada, meio bêbada, meio demente, que vai sacudir o pó dos outros relacionamentos, que mudará a história e passará a prevalecer sobre todas as outras. Era aquela mulher que observava o professor pelo espelho do banheiro (ANGRIMANI, 1999, p. 10).

Em *Se eu fosse pura*, de Amara Moira, lançado em 2016, é narrada a história da doutora, professora, travesti e prostituta: a própria Amara. É uma obra que trata de um tema mais que pertinente à literatura: a prostituição. Aqui encontramos a mulher e o feminino nos limites do socialmente aceitável.

Amara traz justamente um olhar vívido, desconstruído (na falta de uma palavra menos desgastada) e mesmo poético a algo que, para a maioria das pessoas, parece ser a última opção que resta à sobrevivência: a prostituição. O próprio título é uma provocação que permeia toda a narrativa: e se eu fosse pura (puta), prostituta, “por livre opção, porque gosto, porque resolvi cobrar por algo que nós, mulheres, vendemos de outras formas que não o dinheiro?”

Sexo nunca foi foda, mesmo as modalidades mais excêntricas. Difícil era transar por amor, amar com prazer. Meu medo era, antes, a violência da exclusão, me ver pária da noite pro dia, tratada como lixo, perder a família, amigos, círculo social, não ter um teto pra chamar de meu, o direito de continuar estudando, de poder buscar emprego que não fosse esse que não consideram emprego: puta. Mas cá estou eu, dois anos atrás, enfim travesti... E puta (MOIRA, 2018, p. 80).

Em *A palavra que resta* (2018), de Stênio Gardel, acompanhamos a história de Raimundo, que mantém no bolso da camisa uma carta guardada a vida inteira. Analfabeto, somente aos 70 anos decide aprender a ler para descobrir o que está escrito na carta. O envelope dobrado e desdobrado um punhado de vezes, mantido sempre por perto, no bolso do casaco ou na caixa debaixo da cama. Uma carta nunca lida. Ali estão as últimas palavras de um amor brutalmente interrompido na juventude, que atormentam o analfabeto Raimundo. É uma belíssima narrativa!

Contudo, em *A palavra que resta*, para o presente trabalho, será em outra personagem que iremos voltar a nossa atenção. Acompanhamos Suzzanný que é uma transsexual e prostituta aposentada. Ela e Raimundo se conhecem nas ruas na maturidade de ambos e chegam até a brigar. Na narrativa ambos vivem juntos na velhice. Suzzanný é levada para o hospital. Como é ser uma mulher que navega entre um feminino começa a desabrochar?

Suzzanný apagada no banco, a tira de roupa que cobria os seios torta, Raimundo viu uma cicatriz. A mancha preta do outro lado. A saia, apertada demais, subiu para a cintura {...} Parte de homem e de mulher no mesmo corpo, de forma tão amostrada, tão de perto, era a primeira vez que ele via. e se eu

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

gostava de homem, eu era meio assim? meio dividido? eu só gosto de homem, não tenho vontade de ter peito de mulher não, mas gosto de homem, e tu nasceu com corpo de homem e hoje tem peito de mulher, e tem mulher que gosta de mulher também (GARDEL, 2018, p. 46).

Em *Controle*, de Natalia Borges Polezzo, lançado em 2017, nos conta a história de Fernanda, que, acometida de epilepsia, tem sua vida delimitada por essa doença. Contudo, é no amor pela sua amiga que ela encontra um respiro.

Após um acidente de bicicleta, Maria Fernanda tem sua primeira crise de epilepsia. Toda a sua existência agora é definida e delimitada pela nova condição de epilética. Com a superproteção dos pais, ela passa a viver quase reclusa, evitando a interação social; com exceção de sua melhor amiga, Joana.

Passados alguns anos, Fernanda deixa de ser a adolescente que teve sua vida marcada pela epilepsia para se tornar uma mulher ainda mais limitada por ela. À medida que os anos avançam fica claro que a epilepsia se tornou algo que limitou a protagonista, por exemplo, em amizades. Contudo, o amor reprimido por Joana será também aquele que irá de alguma forma ser a força de Fernanda.

— A gente pode sonhar, Nanda, ainda é grátis.

— É, mesmo.

A gente podia mesmo sonhar.

(...)

Senti a ponta dos dedos formigar. Os espaços se inundando. Os braços da Joana desacelerando a noite. O mundo longe, preocupado com suas coisas de mundo. Nós na cama, guardadas. Eu só queria resolver um problema por vez. A epilepsia — problema número um — e o fato de eu ser completamente apaixonada pela Joana — problema número dois — desde sempre (POLESSO, 2019, p. 32).

O ponto em comum nas narrativas acima é, certamente, uma visão específica do feminino e consequentemente do que é ser mulher. Na primeira obra, de 1895, Aleixo é visto por Amaro como uma mulher que desperta sentimentos nele. É ela (ele) que se torna a responsável por incitar o homem (Amaro) em relação a “fêmea” (Aleixo.) A segunda narrativa nos apresenta a sensação de ser mulher como alguém que seduz, lábios pintados de vermelho, meio demente e capaz de balançar relacionamentos, ou seja, a mulher como prostituta e/ou doente mental. A terceira narrativa, além da exclusão sofrida por quem é travesti e/ou prostituta, aponta para o fato de que mesmo uma mulher que não tenha vagina sofre por viver seu feminino: “difícil era transar por amor, amar com prazer”. A quarta narrativa mostra Suzzany como alguém dividida como “parte de homem e parte de mulher”, não sendo reconhecida pelo feminino. A quinta obra nos apresenta duas mulheres, uma delas ama a outra, mas jamais lhe revelou: silenciamento até mesmo do feminino para o feminino.

Mulher e o Feminino

A pergunta que fizemos anteriormente, sobre o que mudou de 1895 para o ano da escrita deste artigo, 2021, nos aponta para o fato de que mesmo que existam mais publicações LGBTI+ hoje em dia, à mulher e, consequentemente, ao feminino, nas narrativas apresentadas, ainda sobra algum tipo de discriminação, assim como Foucault nos conta em *A História da Sexualidade* em que a medicalização da mulher, taxada como doente dos nervos ou histérica, foi uma das heranças que nos foi legada. Além, é claro, da mulher como símbolo do pecado desde, ao menos no Ocidente, da escrita da Bíblia.

Mesmo entre autoras e autores LGBTI+ o feminino segue um padrão ou mesmo nos passa a ideia da mulher/feminino como aquela que ocupa um lugar determinado nas narrativas, especialmente um lugar de corpo e de mente. Claro, aqui nos atemos somente a essas cinco narrativas. Virginie Despentes, teórica feminista, nos alerta que a literatura ainda segue os padrões do cânone e que devemos descrever e escrever contra a normatividade.

Escrevo a partir da feiura e para as feias, as caminhoneiras, as frígidas, as mal-comidas, as incomíveis, as histéricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado da boa moça. E começo assim para que tudo fique bem claro: não me desculpo por nada, não vim aqui para reclamar. Não trocaria de lugar com ninguém... Quando estava desempregada não sentia a menor vergonha de ser pária - somente raiva. É a mesma coisa como mulher: não tenho a menor vergonha de **não** ser uma super boa moça (DESPENTES, 2016, p. 10).

Não será isso mesmo que falta? Redefinir o que é ser mulher? Aliás, o que é ser mulher? É ter uma vagina? Como é possível que a mulher seja vista com tantos aspectos considerados negativos pela sociedade em geral como, por exemplo, a doente dos nervos? Essas perguntas também são importantes, afinal, nas cinco narrativas apresentadas temos a descrição do que é ser mulher e, consequentemente, do feminino.

Não se considera especialmente polêmico afirmar em textos acadêmicos que ideais de gênero e papéis associados a elas são construídos culturalmente e situados historicamente. Desde a célebre frase de Simone de Beauvoir, “não se nasce mulher, torna-se mulher”, os movimentos feministas têm criticado estereótipos de gênero que condicionam o corpo feminino a um tipo específico de papel social, de personalidade, de profissões, de espaço público, ou de “natureza” materna. Haveria um corpo a partir de cujo sexo biológico - “natural” - um papel de gênero feminino seria construído culturalmente; daí a afirmação acerca de tornar-se mulher em vez de nascer-se mulher. Essa ideia – bastante revolucionária há menos de um século - penetrou o espaço político-cultural de nosso tempo de forma tão poderosa que é muito raro encontrar alguém que afirme categoricamente a existência de um só papel de gênero natural a homens e a mulheres, universal, baseado no sexo biológico e descolado da cultura (OLIVEIRA, 2016, p. 753).

Para Judith Butler (2010), a questão vai muito além de pensar na velha dicotomia entre o sexo feminino e masculino para entender que poderes regulam a identidade de gênero. Para a autora, é necessário repensar as categorias de sexo e também de gênero e entendê-las como construtos sociais. A teoria *queer* nos apresenta uma outra visão sobre o gênero, sendo esse considerado uma *performance*. Butler demonstra que o gênero é “performativamente produzido e

imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero” (BUTLER, 2010, p. 48), ou seja, a identidade de gênero é performativamente construída e constituída. Os atos que regem a formação da identidade do gênero são performativos porque são fabricados tanto por sinais corporais quanto por meios discursivos e é por meio da repetição que ele se atualiza e é replicado: “é menino ou menina? meninos usam azul e meninas usam rosa”.

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável. Que *performance* inverterá a distinção interno/externo e obrigará a repensar radicalmente as pressuposições psicológicas da identidade de gênero e da sexualidade? Que *performance* obrigará a reconsiderar o lugar e a estabilidade do masculino e do feminino? E que tipo de *performance* de gênero representará e revelará o caráter performativo do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo? (BUTLER, 2010, p. 198).

Ora, nos cinco trechos apresentados das narrativas escolhidas tanto a mulher como o feminino possuem traços em comum: a performatividade de gênero. Em *Bom-Crioulo*, Aleixo é visto por Amaro como uma mulher que, posteriormente, será (ele?) a causa de um crime passionai. Em *Nicola - um romance transgênero*, o protagonista, que também é a protagonista, vai sofrer durante toda a narrativa até aceitar a sua transgeneridade, além de que o feminino aparece ali comparado à libertinagem. Em *Se eu fosse pura*, a realidade dura da doutoranda Amara Moira, travesti que se prostitui, temos um feminino que se constitui mediante uma negociação para poder existir e ter alguma visibilidade, nem que seja nas ruas e no submundo. Suzzany, em *A palavra que resta*, transsexual que também é obrigada a se prostituir, apanha e precisa da caridade alheia para sobreviver. Fernanda, protagonista lésbica de *Controle*, passa mais de 30 anos convivendo com o fantasma da epilepsia e de sua própria sexualidade não assumida. Em todas as narrativas, mesmo em *Bom-Crioulo*, em que Aleixo mantém um caso com uma ex-prostituta, D. Carolina, o feminino ainda sob motivo de grande sofrimento. E a mulher é reduzida ou a dor ou empurrada para a prostituição.

Que performatividade de gênero é essa que habilita o feminino LGBTI+ para ser visto apenas como doente, sem direito à felicidade ou reduzido a uma condição de sofrimento? Mesmo em obras com personagens LGBTI+, que deveriam escapar ao modo de relacionamento heteronormativo machista, sexista e excludente em que o homem (o que quer que signifique ser “homem”) detém o poder sobre a mulher que é vista como subalterna, doente ou a responsável pela promiscuidade, ainda se reproduz nessas mesmas obras um padrão de feminino marcado com algo “negativo”.

Para Butler, a violência imposta pelo modelo de relação heterossexual a todos, deixa claro que o sexo também é fruto de construção cultural que estabelece e depois ofusca relações de poder entre todas e as demais identidades de gênero e especialmente as que possuem o feminino e a mulher como base. É preciso questionar o que se entende por sexo e gênero para desnaturalizar não

somente esses conceitos, mas, também, o que se entende e o que se faz com o feminino e consequentemente com a ideia que se tem do que é ser mulher.

Não é somente o modelo de relação heterossexual que se questiona e sim todas as divisões sociais e de trabalho que decorrem dessa relação que atribui maior valoração e papéis diferentes a um sexo e a outro um lugar de subalternidade. A crítica *queer* propõe um deslocamento propiciado por essas *performances* que não se enquadram no tradicional e criam identidades mais fluidas, abertas, que nos apresentam uma outra visão do feminino.

Referências

ANGRIMANI, D. **Nicola**: um romance transgênero. São Paulo: Summus, 1999.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAMINHA, A. **Bom-Crioulo**. São Paulo: Martin Claret, 1987.

DESPENTES, V. **Teoria King Kong**. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: n.1 edições, 2016.

FERREIRA, T. M. Realismo, cânone e exclusão na literatura brasileira contemporânea. **Revista de Letras**, n. 44, v. 1, pp. 113-122, 2004.

GARDEL, S. **A palavra que resta**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2021.

MOIRA, A. **E se eu fosse pura**. São Paulo: Hoo, 2018.

NANTES, F. A. **Desejo sitiado**. Guaratinguetá: Penalux, 2019.

NORONHA, A. V. de; OLIVEIRA, J. V. Afinal, o que é “mulher”? E quem foi que disse? **Revista Direito & Práxis**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 15, pp. 741-776, 2016.

OLIVEIRA, G. Q. de; MARKENDORF, M. Ficções *queer* brasileiras: anotações para um dossiê. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 25, n. 1, pp. 13-21, 2020.

POLESSO, N. B. **Controle**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

REIS, R. Canon. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

QUEVEDO, Cristian Abreu de. A mulher e o feminino em algumas obras LGBTI+, pág. 256-263, Curitiba, 2022.

A CONTRIBUIÇÃO DAS LITERATAS NOS PERIÓDICOS DOS SÉCULOS XIX-XX

Autora: Ariadne Patricia Nunes Wenger (UNIANDRADE)⁴⁶

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar alguns dos poemas publicados por mulheres em periódicos brasileiros dos séculos XIX e XX. Para tanto, será utilizado o projeto “Periódicos e literatura: publicações efêmeras, memória permanente”, constante no acervo da Biblioteca Nacional Digital Brasileira. As literatas selecionadas serão as brasileiras Gilka da Costa de Melo Machado e Ibrantina Froidevaux de Oliveira Cardona. Os poemas “Helios e Heros”, “Meu menino” e “Reflexões (VI)”, de Gilka Machado, foram escolhidos por representarem as facetas de mãe e mulher da autora. “Sub umbra” e “Ave Maria”, de Ibrantina Cardona, foram escolhidos para o recorte por serem representativos, mas também por ressoarem com os poemas de Gilka Machado. Para o embasamento teórico da análise da produção de ambas as autoras serão considerados, principalmente, os estudos das relações femininas de Simone de Beauvoir. Sobre o erotismo presente na poesia de Gilka Machado, serão trazidas as reflexões de Georges Bataille.

Palavras-chave: Gilka da Costa de Melo Machado; Ibrantina Froidevaux de Oliveira Cardona; periódicos dos séculos XIX-XX; literatura feminina.

Introdução

A Biblioteca Nacional Digital Brasileira (BNDigital), oficialmente lançada em 2006, possui como um de seus propósitos auxiliar “(...) na preservação e acesso à memória documental brasileira” (BRASIL, 2022a). Esse grandioso trabalho possibilita pesquisadores terem acesso a arquivos anteriormente indisponíveis, muitas vezes também em bibliotecas físicas, por não estar mais sendo publicados. A anterior pouca ou falta de divulgação da existência dessas obras foi sanada com a equipe multidisciplinar (bibliotecários, historiadores, arquivistas e digitalizadores) da BNDigital que tem como atividades a captura, o armazenamento, os devidos tratamentos técnicos e a publicação dos acervos digitais.

Inserido na publicação digital trimestral denominada “Dossiês”, o projeto “Periódicos & Literatura: publicações efêmeras, memória permanente”, “(...) trabalha na direção de beneficiar diretamente a coleção de periódicos da Biblioteca Nacional brasileira, com a peculiaridade de estar direcionado para conhecer as complexas relações dos periódicos com a literatura e os literatos” (BRASIL, 2022b). Graças a este trabalho, é possível acessar o universo dos literatos, ou seja, dos escritores de obras literárias, e seus manuscritos que eram publicados e impressos nos periódicos dos séculos XIX e XX.

É importante destacar que o período entre o final do século XIX e início do XX, mais especificamente no Rio de Janeiro, capital da República, foi marcado pela modernização do país assim como por propostas de estruturação comportamental para seus moradores, baseadas na moral burguesa da Europa. A influência cultural europeia permitiu aos literatos da época um status de

⁴⁶ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE.

prestígio e seus praticantes “(...) buscavam-no de forma definitiva através da criação poética ou ficcional” (OLIVEIRA, 2002, p. 42).

Para o presente trabalho, num universo de noventa e dois literatos, dentre os quais configuram setenta e três homens e dezenove mulheres, foram selecionadas duas autoras: a primeira, Gilka da Costa de Melo Machado, poetisa de conteúdo ousado para sua época, pois tratava de temas envolvendo erotismo e sensualidade, e Ibrantina Froidevaux de Oliveira Cardona, poetisa e escritora cuja colaboração em periódicos era intensa. Para a análise do conteúdo de suas publicações, serão considerados os estudos de Simone de Beauvoir, Georges Bataille, dentre outros pertinentes ao tema.

Gilka da Costa de Melo Machado

Gilka da Costa de Melo Machado (1893-1980), romancista e poeta carioca, iniciou a produção intelectual muito jovem e, aos 13 anos, conquistou o seu primeiro prêmio literário. Participou do concurso da revista *O Malho* e foi eleita a maior poeta do Brasil no início da década de 1930. Nas palavras do professor e pesquisador na área de teoria literária, Massaud Moisés,

Gilka Machado ficou, e ficará, como exemplo, isolado em seu tempo, de corajosa transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher. Feminista *avant la lettre*, rebelde, “selvagem”, seu grito de liberdade exhibe todas as características do pioneirismo, tanto mais digno de nota quanto mais se ergueu, e permaneceu longamente sonoro, num período em que rígidos preconceitos dominavam o convívio social (MOISÉS, 2001, p. 255, ênfase no original).

A contribuição literária de Gilka Machado ocorreu num período em que a esfera doméstica era o local reservado às mulheres. A participação das mulheres na literatura era aceita caso tematizasse o amor, o lar, os filhos etc. À mulher cabiam as tarefas domésticas e etiquetas para arranjar um bom marido, ser boa esposa e boa mãe (BEAUVOIR, 1970, p. 81-177). “Helios e Heros”⁴⁷, representa um poema que Gilka dedicou aos dois filhos resultantes de seu casamento com o também literato Rodolpho Machado. Sua inspiração é retratada por palavras que poderiam ser colocadas na mente e boca de toda mãe zelosa e amorosa que deseja ter os filhos eternamente crianças para poder abraçar e aconchegar em seu colo majestoso. A posse da mãe que já identifica força apesar da pequenez física dos seus filhos e que deseja o adiamento do voo para fora do ninho. A servidão da mãe que se dedica completamente às necessidades básicas de seus filhos. Trata-se da declaração de amor de uma mãe pelos dois filhos pequenos.

Helios e Heros⁴⁸

⁴⁷ Por ser a proposta inicial apresentar dois poemas de cada autora e, por constar apenas um poema de Gilka Machado no *site* da BNDigital, optou-se por incluir um dos poemas presentes no *site* Templo Cultural Delfos, um repositório digital de conteúdos culturais, educacionais, artísticos e científicos de Elfi Kürten Fenske.

⁴⁸ Para os poemas foi mantida a grafia original.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRAGE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Filhos meus — duas forças bem pequenas
que amo, e das quaes sustar quizera o adejo;
pequenas sempre fora meu desejo
tel-as, aconchegadas e serenas.

Filhos meus — delles vem, delles, apenas,
a humilhação servil em que me vejo;
mas, si o penar a um filho é bemfazejo,
para uma alma de mãe que valem penas?

Eu, que feliz, toda entusiasmo, d'antes,
via os seres tornarem-se possantes,
vejo-os crescerem com pezar, com zelos.

Vejo-os crescerem, ensaiarem threnos,
e, no entanto, quizera-os tão pequenos
que pudesse nas mãos sempre trazel-os.

(Gilka Machado, no livro *Estados da alma: poesias*. *Revista dos Tribunaes*, 1917)

Gilka, no final de sua vida, escreveu o último poema (“Meu menino”)⁴⁹ dedicado a Hélio, seu filho que faleceu em 1976. As palavras são carregadas da dor de uma mãe que perdeu o filho. Faz menção ao início da vida matrimonial e ao nascimento desse filho e, em seguida, o inconformismo e a antítese da vida e da morte. O sono eterno longe dos braços da mãe e uma comparação de seu filho ao cordeiro como um filhote manso. Retrata a ideia de ascensão aos céus da Bíblia na ocasião da morte e o pedido às estrelas para iluminarem-no. Na terceira estrofe, apresenta a demonstração de sua dor por meio das lágrimas derramadas, a impotência e a fragilidade das águas para carregarem para longe a mágoa do adeus. Na estrofe final, compara o filho ao pássaro e ao ninho amoroso preparado pela mãe no qual desfaleceu eternamente e pede ao sabiá que cante o triste canto.

Meu menino

Cedo casei, fui pelo sexo vencida
e tive um filho bom, inteligente e forte,
mas dar a um ser a vida
é uma oferenda que se faz à Morte.

Meu menino dormiu o sono derradeiro
sem o embalo do berço dos meus braços.
Era tão manso como um cordeiro...
Iluminai-o, luzes do espaço!

Meu menino morreu e todas as vertentes
vieram desaguar nos olhos meus,
mas as águas são frágeis, impotentes
para lavar a mágoa deste adeus.

⁴⁹ Este poema foi extraído do livro *Poesias completas* por ser significativo para a presente análise.

Rolai, rolai, águas nascentes,
chorai por ele pelos olhos meus!...

Meu menino morreu quando tecera o ninho
de um amor que julgava todo seu,
e, dentro dele, como um passarinho,
tombou, emudeceu.

Ó sabiás, que ele adorava tanto,
soltai vosso triste canto,
meu menino morreu!

(MACHADO, 1991, p. 443)

Considerando que “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem” (BATAILLE, 1987, p. 20), Gilka ousou escrever também poesia erótica, sendo precursora, sofrendo forte censura pela crítica conservadora, pois estaria expondo publicamente o que deveria ficar resguardado à esfera privada. Um dos poemas em destaque no presente trabalho é “Reflexões (VI)”, publicado em 1919, onde a autora retrata a contemplação da mulher que se autodenomina “pecadora” trazendo o conflito interior e a antítese da santificação. Parece haver uma culpabilidade na percepção da própria sexualidade, provavelmente influenciada pelos discursos moralistas sobre qual deveria ser o comportamento socialmente aceitável para as mulheres da época, ao mesmo tempo em que demonstra uma fragilidade e constatação da condição feminina.

Nas palavras de Georges Bataille: “O espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções. Constantemente ele teme a si mesmo. Seus movimentos eróticos o apavoram. A santa afasta-se com terror do sensual: ela ignora a unidade das paixões inconfessáveis deste último com as suas” (BATAILLE, 1987, p. 7). O cristianismo tinha muita força na sociedade e as ideias de impureza, mácula e culpabilidade circundavam as vidas das pessoas, fazendo com que o sagrado cedesse lugar ao profano. Na segunda estrofe, a sensualidade que é viva e alegre encontra seu oposto na consciência calma e silenciosa. Em seguida, emoções conflitantes percebidas e o sentimento do eu lírico transitando entre a agonia e o prazer, trazendo o feminino como o sujeito do desejo erótico.

Reflexões (VI)

Ó meu santo pecado, ó pecadora
Virtude minha, ó minha hesitação!
bemdifferente esta existencia fora
êrmo de ti tão fragil coração!...

Si ora és sensualidade cantadora,
instincto vivo, alegre volição;
logo és consciencia calma, pensadora,
silenciosa tortura da razão.

Comtudo, eu te bemdigo, eu te bemdigo,

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRAGE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ó dúbio sentimento, que commigo
vives, minha agonia e meu prazer!
quanto laurel minha existência junca,
pelo que não deixaste de ser de ser nunca,
pelo que nunca conseguiste ser!...

(*America Latina: revista de arte e pensamento*, n. 1, ago. 1919)

A autora recebeu o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, em 1979, pela publicação da obra *Poesias completas*. Gilka publicou dados autobiográficos e, ao ser questionada sobre as omissões que realizou durante o relato, simplesmente declarou: “O que omiti, fugindo à monotonia das repetições, será facilmente encontrado em todas as páginas que escrevi, por olhos que queiram ver” (MACHADO, 1978, p. XI). Com estas palavras, entendemos que cabe ao leitor a construção da imagem da autora a partir de sua obra.

Ibrantina Froidevaux de Oliveira Cardona

Ibrantina Froidevaux de Oliveira Cardona (1868-1948), foi uma poeta e escritora friburguense (RJ). Por ter se mudado para São Paulo após o casamento, ficou mais conhecida pelos paulistanos, chegando a emprestar o nome a uma escola em Holambra. Sobre sua vida conjugal, devido ao temperamento do marido (Francisco Cardona), descrevia o vigário da cidade (Monsenhor José Nardini), que o casal se separou após um tempo, mas viviam na mesma casa comunicando-se por meio de bilhetes. Ibrantina foi membro da Academia Fluminense de Letras, participava do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas e da Associação Paulista de Imprensa.

Em 5 de outubro de 1899, na “Capital Paulista”, revista mensal de Artes e Letras, Carlos Ferreira foi convidado por um dos redatores para traçar o perfil de Ibrantina. Em suas palavras, é possível observar a falta de valorização da poesia: “Ibrantina Cardona é uma das melhores poetisas, de um dos mais poéticos países do mundo, onde a poesia, infelizmente, pouco vale, e está tudo dito”⁵⁰ (CAPITAL PAULISTA, 1899, p. 65). Mas a obstinação de Ibrantina é declarada pela própria autora em uma das cartas dirigidas a Carlos Ferreira: “Não desanimarei nunca, e por mais que a crítica injusta intente fazer-me recuar, hei de avançar sempre. E estudarei e trabalharei, até chegar ao aperfeiçoamento desejado” (CAPITAL PAULISTA, 1899, p. 66). As autoras selecionadas para este artigo apresentam semelhanças quanto à persistência ao seu propósito de não parar a produção, independentemente dos obstáculos que surjam.

Gilka e Ibrantina expressaram o amor por meio da poesia; a primeira no papel da mãe que contempla os filhos (“Helios e Heros”) e, também, retratando a perda de um ente querido, no caso, o filho Hélio (“Meu menino”). Em “Sub umbra”, Ibrantina lamenta a morte da mãe. Iniciando pela

⁵⁰ Para os textos mais antigos foi aplicado o Novo Acordo Ortográfico.

análise do título, *sub umbra* tem o sentido de *sub* = hierarquicamente inferior e *umbra* = lugar para onde vão os mortos. Caso a autora não tivesse incluído esse complemento ao título (*À memória de minha mãe*), não poderíamos afirmar se tratar de uma homenagem à mãe, pois o poema aborda o tema de forma geral.

Diferentemente da expressividade de Gilka em “Meu menino”, onde uma mãe lamenta a perda de um filho, uma eterna criança para ela, com representações mais bucólicas, trazendo a natureza (cordeiro, águas nascentes, passarinho, sabiá), Ibrantina apresenta um poema mais carregado, pois, além da tristeza, traz um ar mais sombrio, inconformado e, até mesmo, raivoso, nas palavras utilizadas: *triste, luta, peso, amargo, loucura, inferno, suplicio, precipício e sacrificio*. Gilka utiliza a expressão “dormiu o sono derradeiro”; já Ibrantina refere-se ao último sopro da vida. A morte já aparece na primeira estrofe em ambos os poemas, deixando claro que se trata de uma despedida. Ainda nesta estrofe, Ibrantina apresenta a fragilidade do ser humano iludido pela crença, pelo amor e pelo sentimento.

Na estrofe seguinte, o peso dos anos refere-se ao envelhecimento e ao decaimento do vigor e do ânimo; a superficialidade do conhecimento escondida por mistérios traz dúvidas e confunde o pensamento. A existência, na terceira estrofe, é uma ilusão efêmera onde a loucura e o suplicio são amenizados por breves momentos de exaltação. Na última estrofe, Gilka e Ibrantina utilizam a mesma expressão para a queda do corpo quando da morte: tombamento. E, com o fim da matéria, do corpo físico, fica apenas a memória do sacrificio inútil que foi feito.

Sub umbra

(À memória de minha mãe)

E morre tudo assim, ao sopro de um momento,
Na sombra glacial dos tristes desenganos...
A crença, as illusões, o amor, o sentimento,
E tudo que ennobrece a nós, frágeis humanos.

A luta, sempre a luta! E ao peso de alguns anos
De tanto amargo estudo, esvae-se-nos o alento...
E frívola Sciencia, à sombra dos arcanos,
De duvida complica o nosso pensamento.

No curso da existência ephemera, illusoria,
Augmenta-se, ó loucura! O inferno do supplicio,
Buscando dia a dia um átomo de gloria.

Depois, quando a materia, ao fundo precipício
Do Nada, tomba enfim, apenas a memória
Nos lembra desta vida o inutil sacrificio!

(Senhorita, anno 1, n. 5, 1920?)

Em “Ave Maria”, a seguir, já pelo título imaginamos tratar-se de um poema religioso. Na primeira estrofe, Ibrantina retrata o fim de um dia qualquer do mês de agosto, com o início do

período intermediário entre o dia e a noite em que a calmaria começa a tomar conta da cidade. As palavras que remetem à religiosidade aparecem em todas as estrofes do poema: *ungida, meditar, misticismo, prece, religiosa, “Angelus”, altar*. Na sequência, utiliza a expressão *morbidolanguor*, ou seja, enfraquecimento mórbido ou fraqueza, talvez se referindo ao agito das pessoas que durante o dia pisoteiam a terra que, no final do dia, está enfraquecida (abatida) e parece estar em estado de meditação; as pessoas, cansadas após um dia vivido, recolhem-se em orações.

Na terceira estrofe, a autora traz a lua, provavelmente em sua fase cheia, e a qualifica como religiosa. A sensação da lua como espiã, seria como se o satélite pudesse ser o observador de todas as sensações e emoções dos moradores da Terra, suas angústias e saudades. Na estrofe final, é trazido algo bem comum entre os católicos, o “Angelus”, ou seja, o toque do sino que anuncia aos fiéis o momento da Ave Maria, que “echôa compassado como um dobre de morte”, significando a batida dobrada em intervalos de tempos iguais para anunciar a morte de alguém. A esse sinal, a alma lamentosa se ajoelha diante do passado, que sempre é colocado num patamar (altar) mais alto e mais importante, mas que não existe mais.

Ave Maria

Tarde de Agosto. Ao longe, o horizonte escurece,
na agonia do sol; e sobre a terra ungida
de tristeza se estende o crepúsculo. Desce
silente a noite: cessa o bulício da vida.

N’um morbidolanguor, toda a terra abatida,
parece meditar; aos poucos se entristece
a humanidade. Paira em tudo a indefinida
mudez, e, em misticismo em volta, sob a prece.

Das nuvens atravéz, a lua religiosa
espia. --- ha pelo espaço angustias de noivado...
Ha saudades de amante ausente e lacrimosa...

E o “Angelus”, austero, echôa compassado
como um dobre de morte: echoa... e, suspirosa,
minh’alma se ajoelha ante o altar do passado.

(Revista feminina, anno 4, n. 36, maio 1917)

A proximidade temática desse poema ao de Gilka (Reflexões VI) se dá apenas no que compete à questão de santificação e pecado ilustrado pela autora. O catolicismo era muito difundido e presente na sociedade brasileira da época.

Considerações finais

Apesar das tentativas de críticos conservadores em que a obra e a autora fossem esquecidos, por representar uma ameaça à nova ordem social burguesa que estava sendo estabelecida no Rio de Janeiro da época, o trabalho de Gilka Machado permanece sendo estudado

até os dias de hoje por seu caráter revolucionário e simbólico do feminino. Mulheres, por meio da sua contribuição literária, como Ibrantina Cardona e tantas outras, que não recuaram diante das adversidades e desafios impostos à época, abriram caminho para que as novas gerações pudessem ter acesso à expressividade cultural e política.

Referências

BATAILLE, G. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BRASIL. Referências de fonte eletrônica. Biblioteca Nacional Digital. **Missão**. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/sobre-a-bndigital/missao>. Acesso em: 4 mar. 2022a.

_____. Referências de fonte eletrônica. **Periódicos & literatura**. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura>. Acesso em: 4 mar. 2022b.

CAPITAL PAULISTA. Referências de fonte eletrônica. São Paulo, ano 1, n. 6, nov. 1899. Disponível em: <<http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/jornais/CP18991106.pdf>>. Acesso em: 6 mar. 2022.

FENSKE, E. K. (Org.). Referências de fonte eletrônica. Gilka Machado: as múltiplas faces – o desejo, o amor, a angústia e a dor. **Templo Cultural Delfos**, set. 2021. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/gilka-machado-as-multiplas-faces-o.html>. Acesso em: 5 mar. 2022.

MACHADO, G. Dados autobiográficos de Gilka Machado. In: _____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

_____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial/FUNARJ, 1991.

MOISÉS, M. **História da literatura brasileira: simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 2001. 2 v.

OLIVEIRA, A. P. C. de. **O sujeito poético do desejo erótico: a poesia de Gilka Machado sob a ótica de uma leitura estética e política feminista**. Dissertação de Mestrado. Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

WENGER, Ariadne Patricia Nunes. A contribuição das literatas nos periódicos dos séculos XIX-XX, pág. 264-271, Curitiba, 2022.

A MULHER INDÍGENA EM *DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM

Autora: Celia Regina Celli (UNIANDRADE)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

Resumo: A mulher indígena brasileira vivenciou abusos e violências em vários níveis durante séculos no Brasil. É possível observar na obra *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, como a mulher indígena foi colocada à margem da sociedade e obrigada a continuar sofrendo, silenciada, violências de toda espécie. Ainda no século XX, conforme a narrativa de Hatoum relata, as mulheres indígenas são tratadas dessa maneira e possivelmente tal tratamento ocorra no século XXI. Para a análise feita no presente artigo, serão utilizadas teorias de Ronaldo Vainfas, Alfredo Bosi, Irene Rizzini e Zygmunt Bauman.

Palavras-chave: *Dois Irmãos*; mulher indígena; violência; resistência.

Introdução

Após pesquisas sobre a obra *Dois Irmãos* de Milton Hatoum com um enfoque voltado para a relação dos irmãos gêmeos Omar e Yakub e a intertextualidade: *Dois Irmãos: o romance e a adaptação televisiva sob a perspectiva do espaço e da intertextualidade*, faz-se necessária uma análise aprofundada da personagem indígena Domingas, presente na narrativa. O aspecto histórico-social no qual Domingas está imersa é muito relevante, principalmente ao darmos destaque ao período histórico no qual ocorreram os fatos, 1920 a 1980, pois se trata de um período muito posterior à chegada dos portugueses ao Brasil, mas o reflexo das imposições coloniais ainda estão muito presentes no século XX.

Em relação à abordagem da temática da mulher indígena na literatura brasileira, observamos que alguns autores de romances indianistas do século XIX, como Gonçalves Dias, evidenciavam o indígena com idealização, com a imagem de um ser forte completamente à vontade, em um universo romantizado. Com isso, a figura do indígena não só passou a ser usada como símbolo da identidade brasileira, mas foi de modo geral idealizada, considerada o herói nacional. No entanto, a imagem idealizada do indígena criada no Romantismo não foi mantida, principalmente por não corresponder à realidade, já que muitas tribos indígenas sofreram um processo de aculturação, imposição da conversão religiosa e até o genocídio, como destaca Ronaldo Vainfas em seu artigo *História indígena: 500 anos de despovoamento*:

A história do povoamento indígena no Brasil é, antes de tudo, uma história de despovoamento, embora pouco se saiba, ao certo, quanto às cifras da população que habitava o atual território brasileiro em 1500. Se Ángel Rosenblat a estimou em cerca de 1 milhão de pessoas, houve quem calculasse em 6,8 milhões a população da Amazônia, Brasil central e costa nordeste. De todo modo, a população nativa, que se contava na casa dos milhões de pessoas no limiar do Século XVI, mal ultrapassa hoje os 300 mil indivíduos. De população, portanto, ou despovoamento, eis o primeiro grande traço da história indígena no Brasil, como de resto ocorreu nas Américas em proporções gigantescas (VAINFAS, 2018, p. 37).

Vainfas realiza em seu artigo um apanhado histórico sobre a condição do indígena em nossa sociedade, corroborando com a forma como Milton Hatoum descreve em *Dois Irmãos* a condição de Domingas como criada da família libanesa, pois, como enfatiza Vainfas, os indígenas convertidos à “civilização” não encontraram, nem tiveram a vida facilitada. Em vez disso, eles foram tratados como mão-de-obra e empregados de segunda classe. O objetivo era transformar as comunidades indígenas em exército de trabalhadores e, com a implementação de diretrizes, acelerou-se o processo de perda de identidade cultural e de população. Além disso, boa parte dos indígenas foi dizimada pelas inúmeras epidemias que assolaram a Amazônia, entre fim do século XVIII e início do XIX:

Despovoamento, incompreensão, cumplicidades, massacres; resistências, lutas, recriação de identidades culturais: de tudo isto se compõe a história indígena nos 500 anos de contato. 500 anos de encontros e conflitos, entre a “indianização” de brancos e “ocidentalização” de índios, entre os caboclos da umbanda e o assassinato de índios. O “crescimento” de grupos indígenas no bojo da chamada etnogênese contrasta com o declínio demográfico dessas populações e com a ocidentalização inevitável da “consciência indígena” — paradoxal condição para a garantia de sua identidade e direitos (VAINFAS, 2018, p. 57, ênfase do original).

Alfredo Bosi, em *Dialética da Colonização*, destaca que uma “indissociabilidade” (BOSI, 1992, p. 26) entre homem e natureza seria um dos motivos pelos quais os indígenas foram tão facilmente dizimados, pois o indígena não tinha qualquer noção de posse e se via como um integrante do ambiente, não como o dono da terra.

A narrativa de Milton Hatoum retoma a temática indígena, no entanto desconstrói a visão idealizada defendida pelo Romantismo. Dessa forma, a imagem de Domingas caracteriza a realidade do indígena como vítima da humilhação e subjugação impostas pelo branco. A presença da indígena excluída socialmente, que vive na cidade e não mais em sua aldeia, insere a realidade indígena amazônica na literatura brasileira contemporânea.

Domingas

A posição ocupada por Domingas na casa da família libanesa a insere no grupo dos agregados e sua relação com os donos da casa se baseia na total submissão e dependência. Domingas é retratada pelo filho Nael como uma pessoa que passou a vida trabalhando para a família libanesa: “Domingas serviu; e só não serviu mais porque a vi morrer, quase tão mirrada como no dia em que chegou à casa, e, quem sabe, ao mundo” (HATOUM, 2000, p. 65).

O narrador Nael detalha a história de Domingas: os dois anos que viveu no orfanato de Manaus, a chegada na casa da família libanesa, sua relação com Zana e com os gêmeos e posteriormente sua origem na tribo indígena. Em troca dos móveis antigos do Restaurante Biblos e de um envelope, supostamente com dinheiro, a freira Damasceno vende a pequena Domingas para servir Zana e sua família: “Na época em que abriram a loja, uma freira, Irmãzinha de Jesus,

ofereceu-lhes uma órfã, já batizada e alfabetizada. Domingas, uma beleza de cunhantã, cresceu nos fundos da casa, onde havia dois quartos, separados por árvores e palmeiras” (HATOUM, 2000, p. 64). Também pode ser observado em:

Tudo isso pertencia ao restaurante do meu pai, disse Zana, mas agora a senhora pode levar para o orfanato. Irmã Damasceno agradeceu. Parecia esperar mais alguma coisa. Olhou para Domingas e disse: Dona Zana, a tua patroa, é muito generosa, vê se não faz besteira minha filha. Zana tirou um pequeno envelope do altar e entregou à religiosa (HATOUM, 2000, p. 77).

Conforme observado nos trechos acima, a venda de Domingas nos remete às imposições feitas às crianças indígenas na cidade de Manaus, pois, segundo Irene Rizzini e Irmã Rizzini, no artigo *A Institucionalização de Crianças no Brasil: percurso histórico e desafios do presente*, os colégios indígenas do período imperial resultaram de iniciativas pessoais de seus instituidores, não constituindo uma política social de assistência e educação desse grupo. Foi somente com o advento da República que os colégios indígenas surgiram em maior número, porém todos eram vinculados a missões religiosas instituídas em áreas indígenas. Os capuchinhos da Ordem da Lombardia e os salesianos, instalados no Pará, Amazonas, Maranhão e em outros estados do Norte, criaram internatos femininos e masculinos nas aldeias indígenas, visando à catequese e à educação dos filhos dos indígenas. Os objetivos de afastá-los dos costumes tribais, ensinar o português e criar hábitos de trabalho articulavam-se às metas do Estado, de garantir a conquista sobre os territórios, proteger as fronteiras e colonizar as regiões norte e central do país.

Nael, ao relatar a vivência de Domingas no orfanato, retrata o momento histórico e o espaço no qual os indígenas eram educados, conforme os padrões da sociedade manauara, com a imposição do idioma português e sobretudo da religião católica. Ocorria a introdução dessas crianças, advindas de suas tribos, ao espaço urbano e consequentemente ao trabalho servil, nas casas das famílias mais ricas de Manaus:

Detestava o orfanato e nunca visitou as Irmãzinhas de Jesus (...). As palmadas que levou da Damasceno! Não escolhia hora nem lugar para tacer a palmatória. Estava educando as índias, dizia. Na casa de Zana o trabalho era parecido, mas tinha mais liberdade... Rezava quando queria, podia falar, discordar, e tinha o canto dela (HATOUM, 2000, p. 77).

Além de serva e companheira de orações de Zana, Domingas exercia a função de ama, na criação dos gêmeos, principalmente na criação de Yaqub, enquanto a atenção de Zana voltava-se quase que integralmente a Omar:

Zana não se despegava dele, e o outro ficava aos cuidados de Domingas, a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama, “louca para ser livre”, como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRAGE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade (HATOUM, 2000, p. 67, ênfase do original).

Nael relata que sua mãe lhe disse certa vez que era “louca para ser livre”, assim como as outras criadas indígenas que viviam sob as mesmas condições de dependência de outras famílias de Manaus. Porém, seu envolvimento com a criação de Yaqub e, posteriormente, de Rânia fez com que Domingas se mantivesse na casa:

“Louca para ser livre” (...). Mas ela não tinha coragem, quer dizer tinha e não tinha; na dúvida, preferiu capitular, deixou de agir, foi tomada pela inação. Pela inação e também pelo envolvimento com os gêmeos, sobretudo com a criança Yaqub, e, quatro anos depois, com Rânia. Com Yaqub foi mais forte: amor de mãe postiça (HATOUM, 2000, p. 67).

Domingas ficava com Yaqub, brincava com ele, diminuída, regredindo à infância que passara à margem de um rio, longe de Manaus. Ela o levava para outros lugares: praias formadas pela vazante, onde entravam nos barcos encalhados, abandonados na beira de um barranco (HATOUM, 2000, p. 68).

Zana acreditava, mas de vez em quando as palavras das vizinhas a deixavam em pânico. Essas cunhantãs malinavam as crianças: não havia casos de estrangulamento, de vampirismo, de envenenamento de maldades ainda piores? Mas logo Zana lembrava que rezavam juntas, veneravam o mesmo deus, os mesmos santos e nisso elas se irmanavam. Nas horas de reza, em frente ao altar da sala, ficavam juntas, ajoelhadas, adorando a santa de gesso que Domingas espanava todas as manhãs (HATOUM, 2000, p. 68).

Anos depois, desconfie: um dos gêmeos era meu pai. Domingas disfarçava quando eu tocava no assunto; deixava-me cheio de dúvida, talvez pensando que um dia eu pudesse descobrir a verdade (...). Muitas vezes ela ensaiou, mas titubeava, hesitava e acabava não dizendo. Quando eu fazia a pergunta, seu olhar logo me silenciava, e eram olhos tristes (HATOUM, 2000, p. 73).

Ao longo da narrativa de Nael, percebemos que o filho de Domingas tenta descobrir a identidade de seu pai, um dos gêmeos: “Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem” (HATOUM, 2000, p. 73). Somente no final da história, gerando um mistério que prende o leitor, Domingas conta ao filho que foi violentada por Omar: “Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalhado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão” (HATOUM, 2000, p. 241).

Além de ser servil, ama e companheira de orações de Zana, Domingas teve um filho de um homem que sequer pediu desculpas pelo ato bárbaro que cometeu, porém, Halim permitiu que o garoto, seu neto, ficasse juntamente com Domingas, em seu quartinho, nos fundos da casa, com a condição de ser criado da família, com direito a alimentação e uma rede para dormir. O filho de Omar era tratado da mesma forma que Domingas em relação aos serviços domésticos, contudo conseguiu estudar. Yaqub se preocupava com sua educação, dando-lhe livros e convidando-o para ir a São Paulo. Porém, o garoto preferiu ficar com a mãe e torna-se professor na escola local.

Nael procurava sua origem e, em um único dia, Domingas pede para se ausentar da casa. Ela resolve fazer um passeio com o filho, fora de Manaus. Nesse domingo, os dois partem em um

barco e Domingas leva o filho para perto do povoado onde nasceu. Assim, a criada de Zana, ao relembrar suas origens, conta sua história de órfã: primeiramente perdeu a mãe; depois, o pai, motivo pelo qual foi encaminhada ao orfanato de Manaus:

Uma vez, na noite de um sábado, enervada, enfadada pela rotina, ela quis sair de casa, da cidade. Pediu a Zana para passar o domingo fora. A patroa estranhou, mas consentiu, desde que Domingas não voltasse tarde. Foi a única vez que saí de Manaus com minha mãe. Durante a viagem, Domingas se alegrou, quase infantil, dona de sua voz e do seu corpo. Sentada na proa, o rosto ao sol, parecia livre e dizia para mim: “Olha as batuíras e as jaçanãs”, Minha mãe não se esquecera desses pássaros: reconhecia os sons e os nomes, e mirava, ansiosa, o vasto horizonte rio acima, lembrando o lugar onde nascera, perto do povoado de São João, na margem do Jurubaxi, braço do Negro, muito longe dali. “O meu lugar”, lembrou Domingas (HATOUM, 2000, p. 74).

Não queria sair de São João, não queria se afastar do pai e do irmão; ajudava as mulheres da vila a ralar mandioca e a fazer farinha, cuidava do irmão menor enquanto o pai trabalhava na roça. A mãe dela... Domingas não se lembrava, mas o pai dizia: sua mãe nasceu em Santa Isabel, era bonita, dava risadas alegres (HATOUM, 2000, p. 74).

O pai tinha sido encontrado morto num piaçabal. Ainda se lembrava do rosto dele, do enterro no pequeno cemitério, na outra margem do Jurubaxi. Não se esquecia da manhã que partiu para o orfanato de Manaus, acompanhada por uma freira das missões de Santa Isabel do rio Negro (...). Uns dois anos ali, aprendendo a ler e a escrever, rezando de manhãzinha e ao anoitecer, limando banheiros e o refeitório, costurando e bordando para as quermesses das missões (HATOUM, 2000, p. 75).

Milton Hatoum aborda a condição indígena da forma mais verossímil possível, pois relatou em entrevista que pesquisou sobre o tema e que o orfanato que abrigava indígenas, mencionado na narrativa, ainda existe em Manaus:

O internato para meninas órfãs onde morou em Manaus, também existe. Ainda está lá, com suas religiosas que “educam” e transmitem os valores da “civilização” às caboclas e índias pobres ou miseráveis que são enviadas do interior do Amazonas para a capital. Domingas é uma delas (HATOUM, 2005, p. 85, ênfase do original).

Percebe-se que, depois de tantos anos, Domingas ainda se lembra muito bem de sua infância, das suas relações familiares, da paisagem, de sua cultura, de seu idioma, enfim, de sua identidade. Mesmo contra sua vontade, ela teve que abandonar seu povo, sua origem e partir para o orfanato das freiras, no qual foi educada para servir seus futuros patrões. Domingas não teve a garantia de ficar próxima às suas raízes, porém não se esqueceu da sua origem. Conforme preconiza Bauman, as memórias preservam a identidade e o sentimento de pertencer a outro lugar:

Tornamo-nos conscientes de que o pertencimento e a identidade não têm a solidez de uma rocha. Não são garantidas para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis. E de que as decisões que o próprio indivíduo toma, o caminho que percorre, a maneira como age – a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o pertencimento quanto para a identidade (BAUMAN, 2005, p. 20).

Domingas vai com o filho até a aldeia de São João, onde observam de longe sua tribo indígena dançando. Ela conta sobre sua origem ao filho, rapidamente voltam ao barco e retornam a Manaus. Domingas fica muito angustiada após a visita a sua aldeia e ao retornar a Manaus enfrentam um temporal, o qual metaforicamente simboliza seus sentimentos:

Quando desembarcamos na vilinha à margem do Acajatuba, minha mãe mudou de feição. Não sei o que a fez tão sombria. Talvez uma cena do lugar, ou alguma coisa daquela vila, algo que lhe era penoso ver ou sentir. (...). Minha mãe tinha medo de chegar tarde em Manaus. Ou, quem sabe, medo de ficar ali para sempre, sôfrega, enredada em suas lembranças (HATOUM, 2000, p. 77-78).

O fim da viagem foi horrível. Começou a chover quando o motor passou perto do Tarumã. Uma tempestade com rajadas de chuva grossa. Tudo ficou escuro, céu e rio pareciam uma coisa só, e o barco balançava muito e soltava quando cortava as ondas. (...). Mamãe, coitada, ofegava, já não tinha força. Soluçava, babava de cabeça baixa e apertava minhas mãos. Eu fraquejava com a trepidação do barco, as golfadas que vinham do rio e do céu golpeavam meu corpo, mas não larguei minha mãe (HATOUM, 2000, p. 78-79).

A intensidade dos sentimentos de Domingas, ao retornar a sua terra natal, é equiparada ao momento que é violentada por Omar. O estupro de Domingas evidenciado na narrativa ocorre possivelmente pela necessidade de abordar um crime tão recorrente na sociedade brasileira e também pela escolha de mostrar a impunidade de quem o pratica. Omar não responde pelo crime cometido, muito menos assume a paternidade, o que leva Domingas a criar o filho sozinha.

Segundo a reportagem publicada na revista Superinteressante, intitulada *Estupro de mulheres negras e indígenas deixou marca no genoma dos brasileiros*, a repórter Maria Clara Rossini menciona que os primeiros resultados do projeto de sequenciamento genético mais abrangente já realizado no Brasil mostram que genes herdados exclusivamente por via materna em geral são de negras e indígenas, e que genes transmitidos pelos pais são quase todos de colonizadores europeus. Em 2020, os pesquisadores já completaram o sequenciamento do genoma de 1.247 brasileiros. Os voluntários são de todas as partes do país, o que inclui desde comunidades ribeirinhas na Amazônia até moradores da cidade de São Paulo. Um dos objetivos da pesquisa é médico: os dados genéticos permitem identificar grupos mais suscetíveis a certas doenças. Porém, outros fatores foram evidenciados na pesquisa, conforme afirma Tábita Hünemeier do Instituto de Biociências (IB) da USP:

A exploração violenta e o extermínio em massa também fizeram com que os homens indígenas quase não deixassem descendentes – eles representam apenas 0,5% do genoma na população, enquanto as mulheres nativas somam 34%. “O que acontecia era matar ou subjugar os homens e estuprar as mulheres”, diz Tábita Hünemeier do Instituto de Biociências (IB) da USP, que estuda genética de populações e é uma das coordenadoras do projeto (*SUPERINTERESSANTE*, 2020).

Números como esses não são novidade para a genética. “Esse é o padrão latino-americano”, afirma Hünemeier. O mesmo acontece na população de países como Colômbia e

Cuba, que também tiveram colonização ibérica, com mulheres indígenas violentadas e consequentemente tiveram filhos de seus algozes.

Na narrativa de Hatoum, Omar persegue Domingas na cozinha da casa e depois pelo quintal. Ela tenta se esconder no galinheiro, porém o Caçula a encontra e a violenta em meio aos excrementos das galinhas. A dúvida sobre quem é o pai de Nael permeia todo o romance, porém, ao contar a Nael sobre o estupro, fica evidente a paternidade de Omar.

Para melhor compreensão da trajetória da indígena na casa da família libanesa, é importante destacar a forma como Domingas foi inserida nesse ambiente. Dois anos antes do nascimento dos gêmeos, Domingas chega à casa da família libanesa, porém seu lugar de descanso ficava distante. Tratava-se de um quarto, em um anexo, no mesmo terreno da casa, mas próximo ao muro. Halim assim descreve a relação de Domingas com Zana:

Uma menina mirrada, que chegou com a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs, lembrou Halim. “Andava descalça e tomava bênção da gente. Parecia uma menina de boas maneiras e bom humor: nem melancólica, nem apresentada. Durante um tempinho, ela nos deu um trabalho danado, mas Zana gostou dela. As duas rezavam juntas as orações que uma aprendeu em Biblos e a outra no orfanato das freiras, aqui em Manaus.” Halim sorriu ao comentar a aproximação da esposa com a índia. “O que a religião é capaz de fazer”, ele disse. “Pode aproximar os opostos, o céu e a terra, a empregada e a patroa” (HATOUM, 2000, p. 65).

Com a chegada da pequena indígena à casa, é evidente a imposição religiosa que ocorre, pois a criada acompanha Zana às missas, na igreja de Nossa Senhora dos Remédios, e reza com ela, no altar que está na sala da casa.

Convém ressaltar que o único lugar que pertencia a Domingas e posteriormente ao seu filho Nael era o quartinho dos fundos da casa, próximo à cerca. É um espaço de resistência muito importante na narrativa, pois a identidade de Domingas está em seu quartinho, quando ela entalha em madeira os animais da floresta, relembrando suas origens indígenas. Além disso, é lá que ela faz suas rezas em tupi. Nesse espaço, ela também guardava os desenhos, as fotos e o caderno de Yaqub, enquanto ele estava no Líbano. Já que foi sua mãe postiça, ela guardava as recordações do gêmeo, enquanto ele estava distante.

Domingas começou a ser violentada por Omar em seu quartinho. Ela conseguiu fugir pelo quintal, porém ele a atacou no galinheiro, onde ela tentou se esconder do agressor. Meses depois, Domingas dá à luz seu filho Nael, no mesmo quartinho e com a ajuda de Zana.

Quando Nael cresce, estuda em uma situação precária, no mesmo quarto que divide com sua mãe. É assim que, mesmo com todas as adversidades, ele torna-se professor, quando adulto. E foi no quartinho dos fundos que Nael encontrou Domingas morta, enrolada na rede de Omar. Depois da venda e demolição da casa, o quartinho dos fundos foi a única estrutura que restou das dependências da casa da família libanesa. Essa foi a herança deixada para Nael e um símbolo da

resistência da mulher indígena que mesmo subjugada, manteve sua ancestralidade no pequeno quarto nos fundos do terreno da família libanesa.

Considerações finais

Milton Hatoum foi fundamental ao descrever a forma como uma indígena era tratada na casa de uma família de classe média manauara de origem libanesa durante o século XX. Com a verossimilhança trazida à narrativa de Hatoum, não podemos deixar de mencionar autoras indígenas contemporâneas que potencializam a voz indígena, certamente, mais que um autor manauara de ascendência libanesa, que relatou a condição da mulher indígena, segundo sua perspectiva e com base em muitas pesquisas. Quando as próprias mulheres indígenas assumem a palavra em sua defesa e o fazem literalmente, ao escrever em um contexto acadêmico, elas estão colocando no papel o que até então ficava somente na oralidade e, dessa forma, estão tornando-se visíveis para a sociedade contemporânea. Em suas produções escritas, expressam sua cultura, reverenciam seus antepassados, dão a conhecer seus costumes, mostram suas dores, seus temores, sua memória e, principalmente, apresentam muito zelo em deixar acesa a luz de sua identidade. Entre as autoras indígenas contemporâneas, podemos destacar: Graça Graúna, Lia Minapoty e Eliane Potiguar. Eliane Potiguar (2004, p. 87) com um dos seus poemas, exemplifica a valorização da cultura indígena:

Faço agora um acordo entre meu ego e minha alma. Minha alma é primeira, é forte, é intuitiva, eterna amante, indígena. Mas meu ego, condicionado pela cultura dominante, me leva para a escuridão terrena, celestial, marítima, onírica e filosófica. Conduz minha autoestima para os porões. Não, mulheres do mundo! Não aceitemos mais! (...) Meu ego não pode ser mais forte do que minha alma, minha anima, minha essência de mulher selvagem, indígena, essencial à preservação digna do planeta e dos seres humanos. Basta de violência. Nós somos lobas. Somos músicas que ecoam no etéreo. Nós somos foca. Nós somos Humanidade e sabemos o que é digno para nós. Nossa pele de foca brilha de novo. Ouçamos definitivamente nossas velhas e velhos (POTIGUARA, 2004, p. 87).

A ruptura de muitos estereótipos registrados em obras literárias produzidas pelos autores não indígenas nas obras do Indianismo brasileiro e atualmente, a visão verossímil trazida por Milton Hatoum, possibilita a observação de que a literatura com a temática da mulher indígena merece atenção, pois, a busca pela ancestralidade expressa as mais variadas formas de suas crenças, suas danças e seus costumes, como, por exemplo, quando cantam suas canções, quando contam suas histórias, quando interagem com a natureza ou esculpem em madeira os animais que vivem em seu entorno, quando fazem rituais de cura, quando se expressam em seu idioma estão produzindo sua cultura. Domingas é uma representante da busca pela ancestralidade em um ambiente no qual vivenciou abusos e violências em vários níveis e foi colocada à margem da sociedade e obrigada a continuar sofrendo, silenciada, violências de toda espécie.

Referências

BAUMAN, Z. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL, U. Referências de fonte eletrônica. Milton Hatoum descreve seu espanto com a minissérie *Dois Irmãos*, que estreia em janeiro. **O Estado de S. Paulo**. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,milton-hatoum-descreve-seu-espanto-com-a-minissérie-dois-irmaos-que-estrea-em-janeiro,10000092724>. Acesso em: 20 nov. 2021.

HATOUM, M. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RIZZINI, I.; RIZZINI, I. **A Institucionalização de crianças no Brasil**: percurso histórico e desafios do presente. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004.

ROSSINI, M. C. Referências de fonte eletrônica. **Estupro de mulheres negras e indígenas deixou marca no genoma dos brasileiros**. Disponível em: <https://super.abril.com.br/ciencia/estupro-de-mulheres-negras-e-indigenas-deixou-marca-no-genoma-dos-brasileiros/>. Acesso em: 12 jan. 2022.

VAINFAS, R. Referências de fonte eletrônica. **História indígena**: 500 anos de despovoamento. Disponível em: <http://brasil500anos.ibge.gov.br/territoriobrasileiro-e-povoamento/arabes>. Acesso em: 10 jan. 2022.

O PODER FEMININO NOS CONTOS DE FADAS

Autora: Júlia Cristina Ferreira (UNIANDRADE)⁵¹

Orientador: Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)⁵²

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar os papéis femininos em três versões do conto de fadas *A Bela Adormecida*, nas versões de BASILE (1934), PERRAULT (1967) e GRIMM (1912), observando de que maneira as mulheres estão retratadas e representadas nessas versões deste famoso conto de fadas. Como pontos de pesquisa, abordaremos se as mulheres são retratadas de maneira harmônica com os demais ou se há submissão das personagens em comparação com as posições de poder dos demais personagens abordados nas obras. Como referencial teórico serão utilizados os estudos de DIAS e CABREIRA, COSTA, HUECK, ESTÊS e FEDERICI, que abordam diversos aspectos do feminino com relação a essas formas de narrativa.

Palavras-chave: Contos de fadas. Feminino. Estereótipos. Arquétipos.

Introdução

Este trabalho sobre Estudo de Gêneros dialoga com as adaptações do conto de fadas “A Bela Adormecida” em três textos de momentos distintos e que, por sua vez, tiveram os papéis femininos modificados. As alterações associadas ao processo da reconstrução dos papéis sociais exercidos pelas mulheres na transição do feudalismo até o capitalismo, demonstram a anulação das mulheres no desenvolvimento de suas aptidões em todos os campos, mas principalmente nos âmbitos familiar e profissional.

O estudo pretende apontar as diferenças quanto à história da “A Bela Adormecida” em três momentos, a saber: i. “O Sol, a Lua e Tália”, de Giambattista Basile (1934); ii. “A Bela Adormecida no Bosque”, de Charles Perrault (1967); e, “A Bela Adormecida”, dos Irmãos Grimm (1912), para então ponderar a participação do feminino nestas narrativas, associando-as aos períodos da História.

Conhecendo-se o cunho pedagógico destes contos, investiga-se o modo que as construções das personagens femininas vêm acompanhando os contextos sociais e políticos neles para entender o percurso de uma mulher que, na antiguidade, possuía direitos iguais para que depois se tornasse uma ferramenta reprodutiva e sem valores reconhecidos, acusando uma realidade de perda para o feminino:

(...) desde os primórdios das civilizações observamos que a figura feminina foi, e tem sido, retratada de acordo com conceitos e pré-conceitos muitas vezes discrepantes, oriundos de aspectos culturais, sociais, políticos, psicológicos e religiosos que distorcem as características das mulheres enquanto seres individuais e sociais. Fato que se impõe diretamente ao poder de ação e reação que a mulher possa ter dentro de seu contexto histórico-cultural. (DIAS e CABREIRA, 2019, p. 180)

⁵¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária – UNIANDRADE.

⁵² Professor do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária – UNIANDRADE.

Deste modo, as mulheres dos contos de fadas não possuem individualidade, gostos pessoais ou qualquer aspecto desenvolvido que as leve à alguma forma de autonomia.

Das versões dos contos de fadas ora mencionados, mesmo o mais atualizado, muitas vezes, são os primeiros contatos com a leitura para muitas crianças, e o que deveria ser libertador, é a reafirmação de crenças que desmerecem e reprimem o feminino. Dessa maneira, é importante refletir a respeito de um caminho mais saudável para este universo desses contos no qual essas histórias possam ser recontadas de modo que retrate uma mulher mais condizente com o mundo moderno em que muitas mulheres são o centro da família, desbancando o sistema patriarcal.

O leitor de contos de fadas, quando em idade escolar, não tem acesso às histórias que retratem as mulheres de modo harmônico com o contemporâneo, visto que esses textos reproduzem uma fórmula mágica de replicações comportamentais dos valores patriarcais e não um papel voltado para a valorização de diferentes realidades culturais que possam promover ao leitor o amadurecimento da personalidade conforme propõe a literatura:

(...) trabalhar com a literatura infantil representa, simultaneamente, contribuir para a formação integral da criança e inseri-la na alteridade, isto é, no contato com o que é diferente dela, seja pelo conhecimento obtido nos textos sobre a existência de pessoas diferentes do seu, seja pelo contato com outros leitores no processo de interpretação, quando convivem diferentes resultados e compreensões do mesmo texto, apresentados em leituras compartilhadas. (COSTA, 2013, p. 33)

O problema dos contos consiste na criação de um estereótipo da mulher no qual ela é privada de uma vida de solteira, com pouco ou nenhum espaço para o desenvolvimento de atividades intelectuais, pois estão sempre à espera de uma solução proveniente do masculino. De acordo com Hueck:

Não há heroínas femininas ativas, que derrotam o inimigo graças à coragem ou perspicácia. Há apenas Cinderelas, que esperam que o príncipe encantado as encontre em casa, ou Belas Adormecidas e Brancas de Neve, que ficam literalmente desacordadas até que um grande amor as salve. As qualidades mais atribuídas às princesas são a beleza, a humildade, o bom comportamento e, muitas vezes, o silêncio absoluto. A lição que menininhas ao redor do mundo recebem ao ler os contos ou mesmo ao assistir às adaptações da Disney é bem simples: seja sempre quietinha e bem comportada, não desafie o mundo ao seu redor. Os contos reforçam a lição de que a coisa mais importante para uma mulher é a beleza física, e não a inteligência ou a coragem. (HUECK, 2016, p. 103)

Com isso, percebe-se a necessidade da reconstrução destas narrativas para um cenário que possa contemplar mulheres vitoriosas em suas jornadas ao invés de estigmatizadas e estereotipadas para que assim surja um ambiente, mais promissor e democrático às mulheres no qual elas se sintam representadas, pois a manutenção dos contos de fadas, quando assim são construídos, não configura uma mudança de paradigma que se faz mais condizente com a atualidade.

Era uma vez...

Sabendo-se que as mulheres estiveram junto aos homens, antes do patriarcado burguês, em batalhas e profissões, é possível admitir que o feminino vem sendo subestimado e seu passado, ignorado. Este fato vem prejudicando o desenvolvimento delas, em vista de que ainda é fato relevante que algumas pessoas, inclusive mulheres, ainda se surpreendam ou desmereçam uma mulher que ocupa uma posição de destaque entre suas atividades.

Para uma mudança efetiva, é preciso vencer o patriarcado ao saber que “O feminino selvagem não é apenas sustentável em todos os mundos; é ele que sustenta todos os mundos” (ESTÉS, 2018, p. 512) – o pensamento de Estés, poetisa e psicanalista junguiana, ilustra a maneira como se faz necessária a força feminina que permeia a vida em todos os âmbitos, que fornece energia às mulheres pioneiras que vencem o excesso da domesticação em nome da queda de uma cultura patriarcal.

Para a autora, o termo “selvagem” é utilizado como uma forma de recuperação da mente natural da mulher, ou seja, livre dos estereótipos nela incutidos durante uma vida inteira. A crença de uma mulher obediente é uma espécie de ruína feminina, pois acreditando nisso, ela não conseguirá sequer ter motivação para concluir suas tarefas ou desejos pessoais, reforçando uma incapacidade de aspirar a um destino traçado por si mesma.

Ser selvagem é estar dentro de seus limites saudáveis, de maneira íntegra – nos contos de fadas, na vida, enfim, em todos os espaços possíveis. Para tratar desse conceito, Estés fundamenta sua tese na psicanálise junguiana por meio do estudo dos arquétipos, do *ânimus* – força masculina –, do *ânima* - força feminina –, do *self*, do ego e da individuação.

Ela argumenta que as mulheres são submetidas pelos contextos culturais a abandonar o *ânimus* e consequentemente, perdem o poder de reação diante de situações que lhe exigem a percepção de que os seus desejos interiores não são condizentes com seus atos expostos, ou seja, acabam por replicar comportamentos de cunho patriarcal mesmo quando os desaprovam. Com o *ânimus* reprimido tornam-se sem criatividade e submissas. O ideal para a autora é a cura:

A cura, tanto para a mulher ingênua quanto para a que teve os instintos fragilizados, é a mesma: tente prestar atenção à sua intuição, à sua voz interior; faça perguntas; seja curiosa; veja o que estiver vendo; ouça o que estiver ouvindo; e então aja com base no que sabe ser verdade. Estes poderes intuitivos foram concedidos à sua alma no instante do nascimento. Eles estão cobertos talvez por anos e anos de cinzas e excrementos. Isso não é o fim do mundo, pois é sempre fácil livrar-se da sujeira com água. Se você arrancar aqui um pouco, esfregar ali e adquirir alguma prática, seus poderes perceptivos podem ser restaurados ao seu estado primitivo (ESTÉS, 2018, p. 89)

Para ela “obedecer a um sistema de valores tão desprovido de vida provoca uma perda extrema de vínculo com a alma” (ESTÉS, 2018, p. 260), então, as personagens femininas, quando oprimidas pelo patriarcado, geram referências de comportamentos empobrecidos de vida, ou seja, com o *ânima* e *ânimus* em desarmonia. O ego é o limite da energia masculina para a mulher e da feminina para o homem, e assim, quando contidos, passarão a projetar no sexo oposto o que lhe foi

negado. Para que haja a cura, que seria o *self* – estado de totalidade em que todos nascem – há uma força que move o sujeito para este ponto que se chama individuação.

Nos contos de fadas, as mulheres se encontram nos papéis das princesas, das bruxas ou das fadas e retratam diversas realidades, mas nenhum deles tem como objetivo a orientação voltada para o estado *self*. Para compreender este panorama, faz-se preciso entender mais sobre o processo das mudanças que envolvem estas histórias.

A origem destas narrativas é marcada por um contexto menos urbano, com casas afastadas, e, assim, histórias eram contadas na oralidade que misturavam realidade à ficção. Por exemplo, a transformação do homem em lobo – licantrópia – foi uma crença muito forte na Idade Média e nos anos da Inquisição e, assim, o sumiço de algumas crianças foram atribuídos a homens que seriam lobos aos olhos populares e então foram condenados à morte:

(...) Certo dia de outono, os homens da cidadezinha ouviram os gritos de uma menininha vindos da floresta. Quando se aproximaram dela, viram que estava ferida. Havia sido atacada por um ser que parecia lobo, mas que também poderia ser um homem: alguns disseram ter visto o animal, outros afirmaram que se tratava de Gilles Garnier. O eremita foi chamado para depor e logo confessou ter matado e comido outras três crianças. De uma delas, ele até havia levado um pedaço de carne para a esposa provar. Como era comum nos julgamentos de bruxas, Gilles foi condenado a ser arrastado até o local da execução e depois queimado vivo. O caso parece absurdo -, mas ninguém contestou a versão. Esse era o tipo de história plausível que circulava na época. E que virava uma bola de neve: se um parlamentar de renome como Jean Bordin escrevia livros sobre esse assunto, era de esperar que as pessoas comuns também acreditassem em seres sobrenaturais. (HUECK, 2016, p. 66)

Muitas histórias utilizam o lobo enquanto ser mitológico mesclado a elementos da realidade a fim de reafirmar as mazelas humanas. No entanto, as narrativas exploram, pouco a história, estas personagens para que possam criar estereótipos e causar o medo que certamente foi um sentimento muito utilizado como uma forma de conduzir um coletivo.

Da mesma maneira que alguns contos trazem o símbolo do lobo, há presença de seres como fadas e bruxas (que se confundem com mulheres reais) ao lado de personagens inspiradas em aristocratas, esse corpus de seres vivencia situações mágicas misturadas às situações reais, o que gera credibilidade à história. Conforme o tempo avançou, tais personagens deram um passo a mais em direção à ficção, mas continuaram a simbolizar valores.

Em paralelo, a rudez predominante nos contos de fadas, inclusive nos papéis femininos foi modificada e as mulheres foram recriadas, colocadas em uma condição de desigualdade, pois tiveram suas participações limitadas, nas histórias, a papéis de subordinação aos homens, perdendo a autenticidade de uma natureza selvagem de domesticação patriarcal. Fica evidente que esta manipulação é uma forma de enfraquecer o *ánimus* nas mulheres, deixando-as sem criatividade ou atitudes que contemplem a autonomia.

Neste mesmo período dos lobos, na Europa, ocorria uma limpeza que incluía as mulheres hereges – conhecidas como caça às bruxas – que lutavam pelo direito de alimentar os filhos, e, a

transição conferia o poder aos homens e tomava o corpo das mulheres para fins de reprodução, um modo a garantir a mão de obra barata:

(...) foi estabelecida uma nova concepção dos seres humanos, em que estes eram vistos como recursos naturais que trabalhavam e criavam para o Estado (Spengler, 1965, p.8). Porém, mesmo antes do auge da teoria mercantilista, na França e na Inglaterra o Estado adotou um conjunto de medidas pró-natalistas, que, combinadas com a assistência pública, formaram o embrião de uma política reprodutiva capitalista. Aprovaram-se leis que bonificavam o casamento e penalizavam o celibato, inspiradas nas que foram adotadas no final do Império Romano com o mesmo propósito. Foi dada uma nova importância à família enquanto instituição-chave que assegurava a transmissão da propriedade e a reprodução da força de trabalho. Simultaneamente, observa-se o início do registro demográfico e da intervenção do Estado na supervisão da sexualidade, da procriação e da vida familiar. (FEDERICI, 2017, p. 173, *grifo da autora*)

As mulheres que, no início do regime feudal, mantinham uma relação mais horizontal com os homens, agora estavam reprimidas e caçadas como bruxas devido a qualquer reivindicação que fizessem. Antes da transição do mercantilismo para o capitalismo, as mulheres desenvolviam aptidões em atividades próximas às dos homens que depois deixaram de pertencer ao feminino:

(...) Na aldeia feudal não existia uma separação social entre a produção de bens e a reprodução da força de trabalho: todo o trabalho contribuía para o sustento familiar. As mulheres trabalhavam nos campos, além de criar os filhos, cozinhar, lavar, fiar e manter a horta; suas atividades domésticas não era desvalorizada e não supunham relações sociais diferentes das dos homens, tal como ocorreria em breve na economia monetária, quando o trabalho doméstico deixou de ser visto como um verdadeiro trabalho. (FEDERICI, 2017, p. 52)

Este modelo respeitava o desenvolvimento pleno das mulheres. E assim era a vida para as mulheres na Idade Média:

(...) as relações coletivas prevaleciam sobre as familiares e que a maioria das tarefas realizada pelas servas (lavar, fiar, fazer a colheita e cuidar dos animais nos campos comunais) era realizada em cooperação com outras mulheres, nos damos conta de que a divisão sexual do trabalho, longe de ser uma fonte de isolamento, constituía uma fonte de poder e de proteção para as mulheres. Era a base de uma intensa sociabilidade e solidariedade feminina que permitia às mulheres enfrentar os homens, embora a Igreja pregasse pela submissão e a Lei Canônica santificasse o direito do marido a bater em sua esposa. (FEDERICI, 2017, p. 53)

Entretanto, este sistema de proteção entre as mulheres foi quebrado com atitudes que as desvalorizavam e assim elas foram punidas e submetidas à tortura para sustentação do berço do capitalismo. Isso pode ser constatado através de atitudes de violência que fez com que as mulheres acabassem machistas como hoje. Eis algumas atitudes de repressão praticadas contra elas para que o patriarcado se instalasse:

(...) o estupro coletivo de mulheres proletárias se tornou prática comum, que se realizava aberta e ruidosamente durante a noite, em grupos de dois a quinze que invadiam as casas ou arrastavam as vítimas pelas ruas sem a menor intenção de esconder ou dissimular. (FEDERICI, 2017, p. 103)
(...) A legalização do estupro criou um clima intensamente misógino que degradou todas as mulheres, qualquer que fosse a sua classe. Também insensibilizou a população frente à violência

contra as mulheres, preparando o terreno para a caça às bruxas que começaria nesse mesmo período. Os primeiros julgamentos por bruxaria ocorreram no final do século XIV; pela primeira vez, a Inquisição registrou a existência de uma heresia e de uma seita de adoradores do demônio completamente feminina. (FEDERICI, 2017, p. 104)

A violência recebida fez com que as mulheres temessem a tortura e adotassem os valores machistas que perduram até a atualidade, fazendo com que a história de cooperação e proteção entre elas caíssem no esquecimento. Em suma, esse esquecimento e o medo gerado pela violência de outrora são os motivos que sustentam a posição de algumas mulheres que não acreditam na capacidade de alguma delas cujo o *ánimus* esteja desenvolvido e apresentando resultados animadores.

Adaptações de “A Bela Adormecida”

O conto “A Bela Adormecida” é conhecido como a história de uma princesa que recebe uma maldição, no dia do seu batizado, de dormir até ser despertada por um príncipe. Para discorrer sobre ele, três versões serão analisadas, a saber: de Giambattista Basile (1637), de Charles Perrault (1697) e dos Irmãos Grimm (1812).

Em “O Sol, a Lua e Tália”, a personagem Tália dorme após espetar o dedo num tecido da roca e um rei que caçava próximo do castelo, acaba por encontrá-la e vendo-a ali, sem sinal de vida, colhe os frutos do amor. Nove meses depois, nascem os gêmeos Sol e Lua, que durante a amamentação, confundem o seio com o dedo da mãe e assim, acordam-lhe ao tirar a ferpa de tecido de seu dedo. Neste conto, o estupro é cometido por um rei que era adúltero e necrófilo, pois Tália estava vulnerável na condição aparente de morta.

As mudanças dos contos de fadas aliviaram a função de alguns personagens, papéis cruéis que envolviam o feminino foram recriados para preservar a imagem da família, assim mães foram substituídas por madrastas que realizavam os papéis das bruxas. No caso de Tália, a rainha enlouquecida pela traição decide matar as crianças e a mãe, mas o rei chega e os salva. A mesma pessoa que tem atitudes reprováveis é o herói da moça que aceita tudo numa estranha passividade, desde o despertar em que se encontra com ele, para depois ter horas de conversa agradável com ele até o final em que é salva e casa-se com o rei.

A bruxa, neste caso, é a esposa trocada por uma mulher mais jovem e bela e não há menções sobre sua vida anterior ao evento do adultério. Assim são retratadas as bruxas, como uma pessoa má que deteriora as famílias, omitindo a antiga relação de causa e efeito. Suas atitudes não são explicadas, sua história não importa e nem tampouco a sua trajetória senão o seu final que deve ser trágico como recompensa ao universo masculino. Desse modo, criava-se o recado de que as mulheres deveriam seguir as regras dos homens. Aliás, nos contos de fadas o masculino é a referência maior de bondade, por Von Franz:

O Rei geralmente representa o consciente coletivo dominante. Ele simboliza o conteúdo central do consciente coletivo e, assim, ele tem importância vital para determinado contexto cultural, para dado grupo humano, ou nação, achando-se naturalmente sempre exposto à influência cambiante do inconsciente coletivo. (VON FRANZ, 1984, p. 26)

Diante disso, observa-se uma estrutura narrativa que confere ao masculino uma carga positiva sobre os valores a serem seguidos, e mesmo diante de uma conduta má, tornam-se heróis e passam a ser referências aos leitores. O rei, apesar de ser um adúltero e estuprador, é mantido em todas as versões como a referência positiva, sendo apenas omitido estes dados na atualização do conto. Ao contrário disso, às mulheres, a cada atualização, atribuiu-se uma carga maior de maldade quando as personagens que as representam têm vidas mais condizentes com a individualidade.

No conto, Tália, por vez, não tem consciência sobre o ato reprovável do rei, é uma mãe adormecida e que mesmo quase perdendo os filhos e a própria vida pela raiva da rainha, ainda se casa com o rei quando a rainha morre. A princesa se enquadra nos padrões do período medieval pela submissão ao rei, pela violação do seu corpo e pela maternidade involuntária. Não há oportunidades para esta princesa, o rei decide a sua vida e por pouco que ela e seus filhos não morrem por culpa dele, mas mesmo assim, a história credita ao rei o papel de bom marido e pai protetor.

Na versão “A Bela Adormecida no Bosque” de Charles Perrault, não há estupro e nem rei. Há um príncipe, camponês, que desperta a moça com um beijo após o evento de dormência ocasionada pela maldição que recaiu sobre a princesa. Depois disso, o casal tem dois filhos e vão morar com a sogra que tem descendência de uma família canibal e enquanto o filho vai à guerra, a sogra da Bela tem seu apetite voltado para os netos. O cozinheiro sente pena das crianças e assume o papel da bondade, salvando-as da bruxa.

Mas a sogra descobre a trama e vai pessoalmente resgatar e cozinhar as crianças, quando o pai delas volta para casa e as retira do perigo. Neste caso, houve a marginalização da bruxa representada pela avó maldosa, movida unicamente pela maldade, e os salvadores estão para os papéis masculinos. As mulheres representam a rebeldia sem explicação e a submissão almejada pelo patriarcado, respectivamente, o mal e o bem. A mulher jovem é dotada de valores positivos – bonita e bondosa – e a mais velha, negativos – feia e maléfica. A mulher jovem vive e a má, depois da volta do pai das crianças, joga-se num caldeirão cheio de bichos que havia preparado para a Bela e as crianças.

Isso se explica com o fato de que mulheres mais velhas, quando viúvas e conseqüentemente, sem posses, atrapalhavam a vida dos filhos e eram jogadas para morar em lugares retirados, longe da família. As mulheres acima da meia idade, eram assim retratadas, sustentando um preconceito que por fim as condenava e retirava a culpa das famílias pela omissão dos cuidados. Assim, nos contos, as casas horríveis das bruxas retratavam a realidade das mulheres

em situação de exclusão familiar sem explicar o contexto, e pior, atribuindo-lhes características nocivas que sustentavam um preconceito contra elas.

Novamente, como analisado na última versão, os papéis masculinos são referências de valores positivos e cabe às mulheres o desenvolvimento dos valores que oscilam entre a bondade e a maldade, sem o poder do discernimento sobre suas histórias:

O rebaixamento da mulher a uma posição quase que infantilizada intelectual e psicologicamente é um dos primeiros pontos a serem observados quanto à sua associação com a bruxaria. Não ser capaz de discernir adequadamente entre o bem e o mal as coloca em lugar propício para a influência negativa por parte dos demônios, vindo a cair em suas garras por falta de inteligência que seria mais avantajada nos homens. (DIAS, 2019, p. 182)

Assim sendo, nota-se que à sociedade daquele tempo, era mais fácil condenar uma mulher envolvida em bruxarias a ter que conviver com alguém poderia questionar a posse dos bens ou querer participar das principais decisões familiares. Daí o fato de as bruxas serem recorrentes nos contos de fadas como reafirmação da maldade das mulheres que buscam algum direito: de ser convidada para um jantar, de ser bela ou de qualquer outro desejo pessoal. Era claro o recado às mulheres que deveriam seguir o desejo coletivo para não serem confundidas com as bruxas.

Em “A Bela Adormecida”, na versão dos irmãos Grimm, por exemplo, a princesa sofre uma maldição por uma bruxa que não foi convidada para participar de um jantar e adormece. A princesinha tem a chance de vida a partir de uma fada que sabendo da maldade da bruxa, afere-lhe o desejo de que a moça apenas adormeça e seja salva pelo beijo do príncipe. Nesta versão, após o beijo, todos os habitantes do castelo acordam junto com a moça e surge um casal de jovens apaixonados.

Percebe-se que a bruxa é a rejeitada que prefere a vingança ao perdão e que assim, distancia-se dos princípios do conservadorismo e que ao mesmo tempo, a fada é a figura que abre as portas para o heroísmo masculino. Esta é dotada de bondade e está, portanto, próxima dos valores cristãos e da tradição patriarcal, ao contrário da outra que se rebelou por não ter sido convidada para participar do jantar. Esta versão reforça, pela repetição de símbolos, a imagem estereotipada da mulher: se você for boazinha e adotar os valores tradicionais, você será uma fada ou princesa, mas se tiver um comportamento rebelde, será uma bruxa – escolha se quer ser feliz ou se quer morrer! Não seja uma mulher herege. Todas as versões desse conto trabalharam dentro dessa linha de pensamento em relação ao feminino.

Reescrevendo a história da mulher

Hoje, felizmente, surgem autores de contos de fadas que buscam a quebra desse estigma feminino. A autora inglesa de contos de fadas de cunho feminista, Angela Carter, é um exemplo disso, graças às suas histórias narradas por vozes femininas ou de atos heroicos ou cruéis praticados

pelas personagens que podem se defender de seus agressores. Carter cria um desfecho feminista dentro de uma atmosfera tradicional, ou seja, confere força e leveza às personagens femininas no mesmo recorte machista dos contos. Suas personagens femininas não estão com o *ánimus* reprimido e assim, apresentam diversas reações contra o machismo imposto.

Algumas bruxas têm suas histórias de maldade justificadas, mas seu desejo pelo sangue de suas vítimas tem sempre um atravessador masculino que opta em fazer o bem como visto na personagem do cozinheiro que poupou a vida da Branca de Neve, e, assim cristalizam-se uma ideia de falsos valores aos personagens masculinos e femininos. É preciso reconhecer que todos têm seus talentos e que as mulheres não são representadas de uma maneira condizente com a realidade nos contos de fadas.

Franz esclarece que todos os contos trabalham com a ideia da individuação de forma coletiva, mas que este processo é individual. Em seu discurso sobre os contos, conclui: “refletem fases típicas do processo de individuação de muita gente, e que tais fases típicas são ressaltadas de acordo com a atitude de consciência nacional coletiva do povo ao qual elas são relatadas” (VON FRANZ, 1984, p. 274). Sendo assim, percebe-se que as bruxas têm seus motivos para a revolta quando não podem ter sua individualidade respeitada pelo coletivo. Por que precisam viver de acordo com o coletivo se percebem a necessidade de romper com uma tradição?

Consequentemente, é notório, pelas versões da história de “A Bela Adormecida” que estas, juntamente com novas versões, possam coexistir, se complementando em contextos diferentes para que haja a exploração adequada à condição dos papéis femininos a partir de um contexto mais moderno. O que não pode permanecer são somente as versões de cunho machista cujas histórias dispõem as mulheres servindo ao patriarcado que lhe negam o direito sobre sua participação nas narrativas de maneira mais digna.

É o momento de explorar os sentimentos das bruxas, das sogras, das madrastas, das princesas e das fadas de uma maneira mais realista e condizentes com suas vivências, dando mais sentido às suas ações. O mundo moderno está cheio destas personagens, nos ônibus, nas praças, nas escolas, nos hospitais, nas famílias, nas igrejas, e elas são tão boas ou más quanto corajosas ou covardes.

É importante que a Bela Adormecida não continue sendo despertada pelo homem, mas sim por outras realizações e que não seja tão reprimida a ponto de ter sua salvação nas mãos de um homem, mesmo quando este representa o egoísmo, como em “O Sol, a Lua e Tália”.

A transição das imagens das mulheres de “A Bela Adormecida” carece de versões mais atualizadas nas quais os personagens se assemelhem às mulheres que trabalham e sustentam seus lares, apesar das diferenças de cargos e de salários.

Considerações finais

Estas e outras histórias tradicionais só contribuem para a manutenção da desigualdade ao passo que atribuem o sucesso aos homens e a carência de voz e de esperteza às mulheres. Se estes exemplos continuarem a serem as únicas referências, condenarão os leitores dos contos de fadas a uma preferência por uma mulher submissa aos valores machistas, ou ainda, podem condenar os contos de fadas ao esquecimento.

É necessário que as novas versões contemplem uma mulher retratada de modo mais fiel: dinâmica, esperta, estudante, trabalhadora e muitas vezes, mantenedoras de seus lares. E enquanto esta mudança acontece, novas e velhas versões poderão ser refletidas pelos leitores, pois a existência de novas versões não faz com que a tradição seja apagada da história, mas reflete a mulher moderna que teve como berço, na história, uma participação ativa e anterior ao período mercantilista. Esta mulher moderna que desconhece a sua própria história tem um passado muito importante e ativo que precisa ser redescoberto pelos contos de fadas.

Referências

- COSTA, M. M. da. **Metodologia do ensino da Literatura Infantil**. Curitiba: Intersaberes, 2013.
- DIAS, B. V. K. e CABREIRA, R. H. U. **A imagem da bruxa**: da antiguidade histórica às representações filmicas contemporâneas. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 72, n.1, p. 175-197, 2019.
- ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.
- FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.
- GIAMBATTISTA, B. **O Sol, A Lua e Tália**. Disponível em: <<https://anthares.us/sol-lua-e-talia/>>. Acesso em: 06 jun. 2022.
- HUECK, K. **O lado sombrio dos contos de fadas**. São Paulo: Abril, 2016.
- GRIMM, J. e GRIMM, W. **A Bela Adormecida**. In: TATAR, Maria (Org). **Contos de fadas**: edição comentada e ilustrada. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

PERRAULT, C. **A Bela Adormecida no bosque.** Disponível em:
<<https://www.consciencia.org/a-bela-adormecida-versao-perrault>>. Acesso em: 06 jun. 2022.

VON FRANZ, M. L. **A individuação nos contos de fadas.** São Paulo: Ed. Paulinas, 1984.

REPRESENTAÇÕES TRADICIONAIS E CONTEMPORÂNEAS DO FEMININO NOS CONTOS DE FADAS

Autora: Júlia Cristina Ferreira (UNIANDRADE)⁵³

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

Resumo: Este trabalho pretende demonstrar que os contos de fadas contêm modelos de comportamento e preservam imagens que pertencem a um inconsciente coletivo. Dessa forma, esses textos podem ser considerados uma forma de manutenção do domínio patriarcal burguês, no qual as personagens femininas são representadas predominantemente próximas de valores negativos. Como referencial teórico são usados os postulados de Silvia Federici, Marie-Louise von Franz e Clarissa Estés. Pelo fato de ser parte de uma pesquisa maior – que irá associar os contos de fadas tradicionais a tiras, charges, memes e cartuns –, este estudo está vinculado à linha de pesquisa de Literatura e Intermidialidade e ao projeto “Do livro impresso às hipermídias: literatura e outras artes”, a fim de investigar como ocorre a manipulação exercida para que os leitores se aproximem ou distanciem das princesas ou das vilãs dos contos. A questão principal é: quem eram as bruxas e as princesas?

Palavras-chave: contos de fadas; feminino; adaptação; leitor.

Introdução

Não é novidade o fascínio que as histórias com os personagens de reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, bruxas, lobos e seres da natureza causam nas pessoas. Remodeladas para o contexto atual são narrativas singelas, de linguagem simples, mas têm origem em uma simbologia forte, atraindo diversos estudiosos – desde pessoas envolvidas na Educação até profissionais do ramo da Psicologia.

Esse interesse é natural, uma vez que os contos de fadas são recorrentes nas mídias, abrangendo os estúdios de Walt Disney, da Pixar e os livros de autores de diversas épocas. Apesar do público que essas recriações têm conquistado, a origem dos contos de fadas não se encontra nesses materiais, mas no coletivo de um tempo distante, que serve literalmente para ilustrar a expressão **Era uma vez**.

Este trabalho explora os papéis femininos nos contos de fadas, a partir de uma discussão sobre o patriarcado, a partir dos vestígios encontrados nas novas produções. A ideia, a princípio, é conciliar as histórias dos contos de fadas aos valores que foram preservados ou abolidos com o decorrer do tempo, para que assim haja maior clareza dos papéis dos personagens femininos para seus leitores, não esquecendo que estes estão espelhados nos contos e que também não resistiram à ação do tempo. Perceber as diferenças entre os contos atualizados e os clássicos é uma forma de conhecer os símbolos que inspiraram essas histórias.

Os contos de fadas

⁵³ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE.

No início, os contos de fadas eram oralizados e repassados pelas famílias como forma de entretenimento e conservação dos valores, em um contexto menos urbano e com maior distanciamento social. O diálogo com esse cenário era refletido nas histórias repletas de situações relacionadas a violência, vínculos familiares abusivos, descaso com as crianças, entre outras tantas, retratadas nas narrativas.

As primeiras escritas sobre essas narrativas foram realizadas pelos Irmãos Grimm e por Charles Perrault, pesquisadores que deram início às coletâneas que chegaram a nós já com algumas alterações: pais e mães sendo substituídos por madrastas e padrastos, mulheres mais velhas retratadas como bruxas, mulheres que trabalhavam a favor do patriarcado como fadas, e malfeitores representados como lobos. Em suma, o roteiro foi adaptado para crianças com um final feliz para os personagens principais, e para sempre. De acordo com Hueck,

Não é à toa que Walt Disney escolheu a animação para suas crianças: em nenhuma outra área ele tem tanto controle para inventar mundos impecáveis, esteticamente bonitos e totalmente livre de sofrimento. Nesse universo controlado e perfeito, Disney acabou eliminando todo e qualquer sinal de violência ou indecência de suas criações. Entre elas, os contos de fadas. Hoje, a maior parte das pessoas sequer imagina que as histórias originais pudessem trazer passagens violentas – graças a Disney. É como se ele tivesse lido as histórias de Perrault e dos irmãos Grimm e dissesse: “Legal tudo isso, mas agora vamos fazer sem toda essa sujeira” (HUECK, 2016, p. 241, grifo do autor).

As mudanças das histórias são transpostas em diversas culturas, em mídias diversas, e, quando se trata da Internet, os contos de fadas aparecem em redes sociais, *sites* e *blogs*, nos formatos de tiras, memes, charges e histórias em quadrinhos. Nesses veículos de comunicação, as histórias retratam os personagens em um cenário compatível com a atualidade, como será demonstrado neste estudo.

A perpetuação dos valores

Os contos de fadas tiveram um papel muito importante na sociedade, desde a oralidade, como cultura popular, até as inúmeras adaptações, com mídias e performances distintas. Inicialmente, as histórias foram resgatadas pelas versões dos irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, do francês Charles Perrault e do dinamarquês Hans Christian Andersen. Posteriormente, destacaram-se as adaptações feitas para o público infantil, pelos estúdios da Disney, e da indústria cinematográfica, cujos seus enredos tornaram-se conhecidos devido à moralidade, pois todas as versões envolvem, diretamente ou não, algumas regras. Muitos contos coletados por esses escritores, diretores e produtores estavam presentes na memória de todas as partes do mundo, principalmente na Europa e nas Américas, mas apesar das marcas nacionais próprias dos povos, de regiões bem distintas, suas narrativas apresentavam traços comuns, fato que fez com que os pesquisadores investigassem o que unia as histórias e assim descobrissem que:

O cruzamento de várias pesquisas acabou revelando, nas raízes daqueles textos populares, uma grande fonte narrativa, de expansão popular: a fonte oriental (procedente da Índia, séculos antes de Cristo, que vai se fundir, através dos séculos, com a fonte latina (grego-romana) e com a fonte céltico-bretã (na qual nasceram as fadas) (COELHO, 2012).

Estas histórias, como se observa, possuem um cunho comum e popular, pois a repetição dos modelos de comportamento, seja pelo enredo ou pelo simbolismo das imagens, pertence a um inconsciente coletivo. Desse modo, as situações vivenciadas pelos personagens são sempre relacionadas a uma lição de moral por meio da trajetória dos personagens, o que lhe confere um caráter pedagógico. Assim, essas narrativas cumprem etapas marcadas por desejo, complicações e conquistas, representando um comportamento de tempos específicos.

Verifica-se, assim, que os contos de fadas tradicionais são uma forma de manutenção do domínio patriarcal burguês, pois mantêm os valores que beneficiam este grupo, apesar de serem reinventados a todo momento. Dessa forma, mesmo quando modificados, deles eram “expurgados tudo o que fosse escatológico, sexual, perverso, pré-cristão, feminino, iniciático, ou que se relacionasse com as deusas; que representasse a cura para males psicológicos e que desse orientação para alcançar êxtases espirituais” (ESTÉS, 1994, p. 30), tornando a condição da mulher sempre de inferioridade.

Nas tiras, nos memes, nos quadrinhos e nas charges, esse posicionamento machista, presente nos contos de fadas, pode se repetir, apesar do material atualizado. De acordo com Bazerman: “Se a sua finalidade é examinar o grau de manipulação no empréstimo intertextual, talvez você tenha que consultar as fontes originais e comparar a apresentação original ao modo como o novo autor nos representa” (BAZERMAN, 2006, p. 101). Assim, após uma comparação atenciosa, o leitor pode perceber que um discurso reapareceu modificado em outro, e o tratamento que ele dá ao novo texto mostra os elementos que foram trabalhados por outrem.

Na história de Branca de Neve, por exemplo, em uma distância de 50 anos entre os textos – 1910 a 1960 – a mãe é morta e é substituída pela madrasta, passando a maldade para esta e um espelho falante surge para incitá-la às maldades praticadas contra a princesa. O discurso transformado cumpre um papel machista, pois não valoriza as personagens femininas, exceto quando elas são bonitas e dispostas a aceitarem os valores masculinos.

Esse processo de repetição dos contos de fadas pode perpetuar uma manipulação machista quando o leitor não tem a sensibilidade para as questões feministas. Conforme Breton, “Essa técnica cria a impressão de que aquilo que é dito e repetido foi em algum lugar, muito antes, argumentado. A repetição funciona com base no esquecimento de que nunca se explicou aquilo que se repete” (BRETON, 1999, p. 75). Em contrapartida, no momento contemporâneo, esta repetição é retomada de uma forma lúdica e criativa, na qual “o humor sempre ataca algo da estrutura social, mas defende a verdade que quer revelar” (TRAVAGLIA, 1990, p. 69).

De acordo com a perspectiva tradicional, os contos de fadas ensinam as meninas a serem comportadas, pacientes, submissas e trazem o casamento como solução para as princesas. Com base nisso, muitas podem ser as consequências para a vida das leitoras, quando assumem o protagonismo da vida de solteira: estranhamento aos olhos dos terceiros e frustração por não ter encontrado um parceiro. Isso demonstra que julgamentos e sentimentos de cunho patriarcal são ostensivamente incentivados na maioria dessas histórias.

Desse modo, ao comparar os textos, o leitor pode avaliar uma tirinha modificada, contradizendo o discurso de um conto de fadas, caracterizando uma ironia, por exemplo. Conhecer as diversas formas de figuras de linguagem empregadas nas tiras, nas charges, nos memes e nos cartuns é um modo de entender como ocorreu a manipulação discursiva, pois: “Essas representações não apenas refletem contextos, expõem determinados valores de épocas, mas, como linguagem, têm o poder de cristalizar e mesmo constituir valores” (BRAIT, 1996, p. 41). Nesse sentido, a paródia pode ser entendida como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica (...), repetição com distância crítica, que marca diferença uma vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17).

Diante disso, por meio de uma análise comparativa entre os textos, espera-se confirmar uma ruptura dos valores machistas, na transição dos textos mais tradicionais aos modelos gráficos veiculados na Internet. Será que a análise do material contemporâneo apontará mudanças significativas ao feminino ou apenas se utiliza o humor como um modo de reafirmar os valores machistas? Outra questão importante, ao se estudar a manifestação do machismo, é o lugar da análise do leitor em vista dos valores de cada país ou local:

É preciso, portanto, que tomemos sempre a versão individual e a relacionemos com a situação cultural e psicológica do país em que ela é contada, aplicando-a a cada situação inconsciente cultural. Podemos verificar, no caso de versão tirada ou elaborada de um conto de fada de outro país, que os temas que não tenham nenhum significado compensatório para a consciência do primeiro são, ali, quase que instintivamente deixados de lado, ao passo que os importantes são postos em relevo, ou até mesmo reelaborados e amplificados, por outros temas. Assim, todas as variantes de um tema têm seu significado (FRANZ, 1984, p. 191).

As diferenças culturais, no entanto, diminuem a forma como o machismo se manifesta, mas não o retiram da questão. O capitalismo criou um ambiente de oportunidades de polos bastante extremos, nos quais as mulheres foram ressignificadas para uma condição de desvalorizadas, infantilizadas e desamparadas pela lei:

(...) as velhas normas estavam se desmembrando e que o público estava se dando conta de que os elementos básicos da política sexual estavam sendo reconstruídos (...) mulheres eram inerentemente inferiores aos homens – excessivamente emocionais e luxuriosas, incapazes de se governar – e tinham que ser colocadas sob o controle masculino (FEDERICI, 2017, p. 201).

Semelhantes a algumas histórias contemporâneas, os contos de fadas aparecem em forma de desenhos. Neles, estão atualizados e com personagens femininas retratadas como heroínas, ou até numa versão mais sensibilizada, mostrando o lado humano para os equívocos praticados que representam o feminino.

A indústria cinematográfica está atenta às transformações e, como Walt Disney, está transformando as histórias que, por vezes, perdem o cunho popular, adotando um *status* comercial e mais agradável aos leitores do público infantojuvenil. Sendo assim, conforme ocorrem mudanças no perfil do público-alvo, as histórias vão se modificando.

Há escritores resgatando o lado feminino dos contos de fadas, como Angela Carter, que confere o poder de decisão às mulheres, sendo elas narradoras em alguns de seus contos, dotadas de decisões audaciosas e autênticas. Assim, a mulher nem sempre assume, nos contos dessa escritora, um papel marcado pela bondade, mas passa a ser retratada de um modo mais verdadeiro e condizente com o ser humano. A importância desse tipo de narrativa é a nova percepção das demandas sociais na qual o trabalho da mulher passa a ser valorizado e ela surge como uma pessoa capaz de olhar por si, independente do seu estado civil.

Resumidamente, algumas versões dos contos têm se adaptado às necessidades das sociedades mais igualitárias e aos princípios democráticos. Os valores, nos contos, ou acompanham as mudanças, ou caíram em desuso. Os leitores tornaram-se mais exigentes pelas ofertas maiores do mercado e, assim, optam por algo mais atualizado e em novos formatos (Fig. 1).



Figura 1: *Autoajuda de contos de fadas* – tema: Cinderela. Fonte: <http://www.willtirando.com.br/autoajuda-de-conto-de-fadas/>. Acesso em: 22 set. 2022.

A tira 1 é uma sátira do conto de fadas “A Cinderela” no qual o príncipe descobriria quem era a princesa com quem dançou no baile por meio de um sapato que ela deixou cair quando saiu apressada, sem ter tido tempo de se despedir dele. No caso, a tira qualifica o sapato como

desconfortável às mulheres, referindo-se a uma vida de submissão ao homem. Os calos que a sandália havaiana evita são os comportamentos oriundos do patriarcado.

A tira expõe a princesa a um cenário urbano, conforme sinaliza a placa de ponto de ônibus, evidenciando a mulher contemporânea, que deseja o poder para novas escolhas, que fujam do patriarcado. Observa-se que o personagem masculino não acompanhou as mudanças, uma vez que insiste no papel de protetor e provedor.

A segunda tira que será mostrada como exemplo (Fig. 2) mantém uma relação intertextual com o conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho”. A parte recortada pela tira retoma a ingenuidade da menina quando esta é facilmente convencida por um lobo, que se passa pela avó dela, para aplicar-lhe um golpe.



Figura 2: *Chapeuzinho Vermelho, a lesada*. Fonte: <https://www.leninja.com.br/chapeuzinho-vermelho-a-lesada/>. Acesso em: 22 set. 2022.

Comparando a tira 2 ao conto tradicional, percebe-se que a diferença está na visão do lobo sobre a menina, pois na tira já não é aceitável que uma menina aceite a manipulação, uma vez que um lobo não tem semelhança nenhuma com uma vovó. Assim sendo, o humor exige uma transformação de uma menina tola para uma nova versão de menina esperta, capaz de perceber as incoerências do personagem do lobo travestido de avó.

O novo leitor de contos de fadas

As observações das tiras apontam que as mudanças irão se refletir nas personagens femininas a partir do momento em que elas passem a ter uma postura mais condizente com as mulheres contemporâneas. E assim, respeitando o feminino que trabalha por uma igualdade

intelectual no trabalho, na família e em todos os espaços sociais, surge a valorização do retrato de uma mulher mais segura e decidida.

Hoje, um número significativo de mulheres tornou-se responsável pela manutenção dos seus lares, cabendo-lhes a criação dos filhos e as conquistas financeiras. No entanto, algumas mulheres, criadas no sistema patriarcal, apresentam dificuldade em ocupar uma posição de destaque. Além disso, muitas vezes elas não conseguem chegar ao ápice de seu desenvolvimento nas atividades que se propõem a realizar. Considerando essas situações, espera-se que os contos de fadas sejam remodelados, para que as mulheres se sintam representadas em novas narrativas. Para Ramalho:

Uma das tendências no feminismo é não abdicar da categoria da identidade, mesmo sob a pressão das críticas ao sujeito e da noção da identidade como ficção ideológica. Restaria conceber o sujeito feminino não como essência pré-determinada mas, dinamicamente, constituído social e culturalmente no jogo das relações sociais, sexuais e discursivas, levando em conta os contextos diversificados em que esse jogo se estrutura. Desessencializar a categoria mulher é pensar na identidade como local e contingente, mas também articulada dentro de sistemas maiores de poder e significação como patriarquia, racismo, terceirização do mundo, globalização (RAMALHO, 1999, p. 33).

Consequentemente, a prioridade da mulher precisa ser revisitada, para que ela se enquadre na vida moderna e possa articular todas as funções com muita criatividade. Deste modo, novas exigências são feitas pelos leitores dos contos de fadas. Inclusive, é fundamental que eles se reconheçam nas replicações dessas narrativas, quando expostos nos meios digitais, seja por meio de tiras, charges, memes ou cartuns. Nos suportes digitais ou impressos, as personagens antes seguiam um sistema binário:

O que constitui o corpo integral não é uma fronteira natural ou uma finalidade orgânica, mas a lei do parentesco que trabalha por meio do nome. Nesse sentido, a lei paterna produz versões de integridade física; o nome, que fixa gênero e parentesco, atua como um performativo que investe e é investido politicamente. Portanto, ser nomeado é ser incultado nessa lei e ser formado, corporalmente, de acordo com a lei (BUTLER, 2019).

A importância das polêmicas confere-se por meio dos diálogos estabelecidos entre as gerações responsáveis pela perpetuação dos contos até que fossem transformados na cultura digital. Os discursos possibilitam a exploração da identidade das personagens de papéis femininos que questionam a relação binária nas situações exploradas “A regulação binária da sexualidade suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexual, reprodutiva e médico-jurídica” (BUTLER, 2018).

Consequentemente, pela presença da denúncia nas tiras, nas charges, nos memes e nos cartuns, esses textos atraem um público bem expressivo, que toma ciência dos fatos retratados por

estes meios. No entanto, o humor desses textos apenas espelha uma realidade que, de acordo com Possenti, “não quer corrigir nada. Ele [o humor] não diz que as verdades não devem ser seguidas, que não devemos lutar pelas ‘boas’ causas. Ele [o humor] apenas diz que as grandes causas estão cheias de defeitos” (POSSENTI, 2018, p. 158, grifo do autor).

Além disso, o progresso tecnológico, abriu aos leitores, oportunidades a novos comportamentos, a novas formas de manifestar suas necessidades, de agir e de pensar. De acordo com Rüdiger: “As pessoas não querem mais ser público, mas antes estrelas ou cristais de massas, abrindo blogues, escrevendo para sites ou então entrando em redes sociais para serem lidas, vistas e comentadas pelos demais, para fazerem sucesso como sujeitos narcísicos e egotistas” (RÜDIGER, 2013, p. 49).

Isso mostra que o período atual também trouxe diferentes maneiras de olhar para si próprio. O indivíduo retirou-se do coletivo para desfrutar a vida, ter o seu momento *gourmet* nos lugares que frequenta, procurando uma espécie de mundo perfeito para si, fugindo dos seus problemas pessoais. As tiras, as charges, os memes e os cartuns, por meio do humor, despertam esse sujeito do estado de anestesia para a contradição. Em outras palavras,

Há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. Analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido. Ainda que a estética da recepção trabalhe com textos literários, seu giro paradigmático é aplicável a outros campos artísticos (CANCLINI, 2019, p. 151).

Dessa maneira, colocar o leitor para preencher o significado das lacunas do texto é prepará-lo para a responsabilidade em relação aos tipos de compatibilidades aceitos por ele, e à qualidade das informações em que ele acredita e que compartilha como verdade, para que ele perceba a importância delas dentro de um determinado contexto:

(...) o progresso tecnológico não trouxe só uma dimensão positiva e a igualdade e a justiça permanecem na pauta de reivindicações, por outro, ainda que encerrando tensões e contradições e tendo o projeto de futuro sido profundamente abalado (havendo certo predomínio do medo e das incertezas), os princípios da modernidade — racionalidade técnica ou desenvolvimento tecnológico-científico, economia de mercado, valorização da democracia e extensão da lógica individualista — continuam vigorando e se renovando/desdobrando continuamente (ROJO; BARBOSA, 2015, p. 117)

Assim, observa-se que os discursos acima estão apontando para uma questão importante, que diz respeito à postura do leitor no processo da democracia por meio da reprodutibilidade. O leitor deverá considerar o par antagônico ativo e passivo, um medido pela paixão e associado à sensação e ao sentimento e outro, pela ação, ideias complementares que, no caso de desarmonia, denotam o desequilíbrio da nossa relação com o mundo. Assim, faz-se necessário um leitor capaz

de mapear o riso nas questões sociais: “O riso deve responder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 2020).

Além disso, a nova cultura tecnológica tornou a produção das tiras, das charges, dos memes e dos cartuns mais democrática, pois hoje o leitor pode utilizar os programas de edição de imagens a partir dos aparelhos celulares e assim surge uma nova interação dos leitores com esses textos: “O público que ganhou espaço com as novas tecnologias está exigindo o direito de participar intimamente da produção de conteúdo e da cultura” (LUIZ, 2013, p. 69). No entanto, sobre essa nova tendência, é preciso compreender que esses novos formatos midiáticos não se resumem a um resultado tecnológico, mas constituem um processo criativo de escrita. Conforme Eisner,

A arte sequencial é o ato de urdir um tecido. Ao escrever apenas com palavras, o autor dirige a imaginação do leitor. Nas histórias em quadrinhos, imagina-se pelo leitor. Uma vez desenhada, a imagem torna-se um enunciado preciso que permite pouca ou nenhuma interpretação adicional. Quando imagem e palavra se “misturam”, as palavras formam um amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer som, diálogo e textos de ligação (EISNER, 1989, p. 122, grifo do autor).

Conhecer as tiras, as charges, os memes e os cartuns, identificando o humor neles presente e os recursos com os quais foram construídos, é tão representativo para o momento, quanto é o fato de (re)conhecer que o leitor também tem passado por transformações diante da máquina que o qualifica e modifica o uso e o reconhecimento do próprio corpo. “Todo processo comunicativo tem suas raízes em uma demarcação espacial chamada corpo” (BAITELO JUNIOR, 2014). As telas nos dão imagens, sons, cores, letras e ícones que pulsam e compõe palavras, mas não trazem o cheiro, o tato, o paladar senão pelas palavras.

O corpo que sente por completo ou não é o corpo que interpreta os sinais. É o corpo que gera vínculos, que age e modifica as condições de sua sobrevivência. Desse modo, o leitor contribui com um coletivo diante das necessidades primordiais que ele precisa enxergar, como o respeito ao outro e ao seu próprio espaço.

Com o uso da Internet, os textos mudaram e os diversos gêneros que podem ser acessados pelos leitores estão mais ricos e sincréticos, trabalhando com a confluência de no mínimo dois sistemas de percepção sensorial. Isso exige um novo perfil de leitor, mais perspicaz e ágil, para que o texto seja devidamente interpretado. Essas redes de significação competem à semiótica, que se preocupa em explorar as questões sociais e estéticas envolvidas nos discursos intersubjetivos que estão nos textos verbais, não verbais e sincréticos.

Como alguns textos terão abertura de significação, o contexto não pode ser desprezado e o trabalho com a palavra e com a imagem faz novas exigências ao leitor, que precisa ser mais dinâmico e atencioso para interpretar o texto. De acordo com Cagnin:

[...] a imagem visual e a mental, vinda do estímulo de um objeto ou de uma imagem gráfica, não só é associada às imagens sensoriais e mentais do nosso repertório de imagens como também aos dados e circunstâncias que envolvem aquele objeto ou imagem gráfica. Dessa associação é que brota o significado do signo icônico, e produz o entendimento do que se vê. Estes dados e circunstâncias formam o que chamamos de contexto (CAGNIN, 2014, p. 61).

Dessa maneira, os novos leitores dos contos de fadas não apenas buscam participar de uma forma mais ativa como produtores de tiras, charges, memes e cartuns. Eles também procuram a representação dos personagens femininos com atributos heroicos, para que possam se identificar com a história.

Os contos de Angela Carter, por exemplo, são narrados por vozes femininas ou por personagens em processo de uma transformação, do viés machista para uma realidade mais humanizada. A Disney, na filmagem do filme *Malévola*, em 2014, optou por contar a história da bruxa com a justificativa de uma existência mais complexa e descritiva da personagem, conferindo mais dignidade às suas ações, pois mesmo suas ações maldosas, encontram seus porquês. As duas versões já contemplaram as necessidades dos novos leitores de contos de fadas, fomentando o senso de igualdade.

Considerações finais

Conforme apontou este breve o estudo das adaptações dos contos de fadas, desde a oralidade até os modelos digitais, muitas foram as mudanças para que suas transposições pudessem contemplar uma realidade que busca menos machismo, maior igualdade para as identidades femininas e a amenização da concepção binária, uma vez que esse velho paradigma é utilizado para conduzir e reprimir o feminino, cristalizando comportamentos sociais que não reconhecem o espaço conquistado pela mulher.

Sabendo-se que os contos fazem parte da vida da maioria das crianças, é imprescindível que as novas narrativas contemplem o novo lugar do feminino, representando suas lutas e vitórias. As mudanças verificadas nessas histórias surgem como um reconhecimento aos direitos das mulheres, que têm urgência em contemplar seus esforços nas diversas adaptações.

É natural que as narrativas retratem as quebras de paradigmas para que os leitores possam continuar interagindo com elas, mas com um caráter literário, sem as demandas pedagógicas.

Referências

BAITELO JUNIOR, N. **A era da iconofagia**: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014. (*e-book*).

BAZERMAN, C. **Gênero, agência e escrita**. São Paulo: Cortez, 2006. pp. 87-103.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. São Paulo: Edipro, 2020. (*e-book*).

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

BRETON, P. **A manipulação da palavra**. São Paulo: Loyola, 1999.

BUTLER, J. P. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: N-1 Edições Crocodilo, 2019. (*e-book*).

BUTLER, J. P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. (*e-book*).

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos**: um estudo abrangente na arte sequencial: linguagem e semiótica. São Paulo: Criativo, 2014.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CARTER, A. **A câmara sangrenta e outras histórias**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**: símbolos, mitos e arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2012. (*e-book*).

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: M. Fontes, 1989.

ESTÊS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FRANZ, M. L. V. **Individuação nos contos de fada**. São Paulo: Paulinas, 1984.

HUECK, K. **O lado sombrio dos contos de fadas**. São Paulo: Abril, 2016.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamento das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

LUIZ, L. (Org.). **Os quadrinhos na era digital**: Hqtrônicas, webcomics e cultura participativa. Nova Iguaçu: Marsupial, 2013.

POSSENTI, S. **Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso**. São Paulo: Parábola, 2018.

ROJO, R. H. R.; BARBOSA, J. P. **Hipermodernidade, multiletramentos e gêneros discursivos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

RÜDIGER, F. **As teorias da cibercultura**: perspectivas, questões e autores. 2. ed., Porto Alegre: Sulina, 2013.

SILVA, G. A. subjetividade feminina entre o humor e a memória. In: RAMALHO, C. (Org.). **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999. pp. 203-214.

TRAVAGLIA, L. C. Uma introdução ao estudo do humor pela linguística. **DELTA**, São Paulo, v. 6, n. 1, pp. 55-82, 1990.

DESENHOS INVISÍVEIS, DE GERVÁSIO TROCHE: ADAPTAÇÃO E ENCENAÇÃO

Autora: Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo se debruça sobre aspectos em *Desenhos invisíveis*, de Gervásio Troche, à luz de teorias da intermedialidade. Tratando especificamente da adaptação, buscamos relacionar a obra de Troche com os processos arte-educativos do projeto “A arte de fazer arte”. Mostraremos como o desenho se converte em matéria-prima para crianças e jovens, motivando-os na criação e encenação de cenas teatrais. As relações intermediáticas surgem do diálogo entre as mídias desenho, literatura e teatro. Na tradução intersemiótica (nomenclatura de Júlio Plaza), ou seja, aquela que se refere a mais de uma semiose (termo de Charles Pierce), estamos diante da transposição de um sistema de significação a outro: um processo mais conhecido por adaptação. Objetivamos estender o alcance do conceito de adaptação em suas camadas de interatividade por meio dos processos criativos de grupo.

Palavras-chave: intermedialidade; adaptação; arte-educação; processos criativos.

Introdução

Desde o início “intermedialidade” tem servido como um termo guarda-chuva.
(Irina O. Rajewsky)

Pensar a adaptação nunca foi tão importante
(Linda Hutcheon)

Este artigo busca estender o alcance do conceito de adaptação em suas camadas de interatividade por meio de processos criativos de grupo. Tendo como texto-fonte a obra pictural de Gervásio Troche, convocamos o exercício da pesquisa para agir em diferentes lugares motivadores. Trazemos um campo pouco percorrido, que trata da adaptação pictural para o teatro. Os desenhos, regra geral, viram filme. Podem virar teatro também.

Ouvimos sempre dizer que teatro é uma arte que se escreve ao vento. Estamos focando o registro dessa manifestação artística tão efêmera, mirando o fazer teatral e aquilo que ele acrescenta em nossas experiências. Cumpre, pois, salientar a qualidade do discurso bastante pessoal neste artigo, uma vez que se trata de uma experiência vivida pela autora e que, compartilhada, expressa momentos importantes da trajetória de um grupo em seu cotidiano criativo.⁵⁴

Veremos o quanto o livro *Desenhos Invisíveis*, ao ser escolhido como matéria-prima para aulas de teatro, encantou crianças e jovens. As relações intermediáticas surgem, neste trabalho, do diálogo que envolve as mídias: desenho, literatura e teatro. Na tradução intersemiótica (nomenclatura de Júlio Plaza), ou seja, aquela que se refere a mais de uma semiose (termo de Charles Pierce), estamos diante da transposição de um sistema signifiicante a outro: atividade mais conhecida por *adaptação*.

⁵⁴ A fonte principal para descrição dos processos e dos resultados teatrais são as anotações dos cadernos dos orientadores, fotos e vídeos das aulas.

No artigo “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’, Irina Rajewsky argumenta que “várias abordagens críticas utilizam o conceito e, a cada vez, o objeto específico destas abordagens é definido de modo diferente, e a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações” (RAJEWSKY, 2012, p.16). Nossa intenção é abordar um viés pouco explorado da intermedialidade em suas camadas de interatividade nos processos criativos de grupo.

O Pé no Palco⁵⁵, por meio do segmento Associação Palco Escola – Ação em Valores Humanos – dedica-se a projetos de responsabilidade sociocultural e de arte- educação desde 2002. O projeto Arte de fazer arte foi realizado em 2014, com a proposta da adaptação dos desenhos para o palco, dando continuidade ao trabalho arte-educativo, ampliando os horizontes de atuação dos objetivos propostos pela empresa cultural. Assim, o desenvolvimento do artigo procura situar os pesquisadores nos aspectos principais que envolvem a mediação de arte-educadores e profissionais de teatro no processo de adaptação, aqui já referido, ampliando o valor de uma prática bastante singular.

Este artigo investiga os processos criativos de grupo tratando, como nos ampara Linda Hutcheon, de uma subcategoria formal de adaptação que apresenta uma qualidade intermediática curiosa ao trazer para apreciação, como produto intermediático, as performances teatrais. Valemo-nos aqui, igualmente, da oportunidade de sistematizar conhecimentos e de avançar nas questões que ligam arte e atividades comunitárias. A combinação e o cruzamento de fronteiras entre as mídias desenho, teatro e literatura, por meio da produção de diálogos e cenas performáticas, como veremos, põem-nos diante das interseções entre as diferentes mídias.

Aqui processo e produto se combinam: “... as referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (HUTCHEON, 2011, p. 25). Evocando ou imitando a estrutura da “mídia desenho”, exercitam-se as possibilidades expressivas do novo suporte, no caso, o palco; por meio da improvisação, da construção de personagens, dos figurinos e adereços, da iluminação e da trilha sonora atingimos a “plurimedialidade”, termo usado por Linda Hutcheon. Todas as artes e mídias, entendidas como sistemas de signos ou sistemas de comunicação, podem ser pensadas como *textos* passíveis de serem lidos. Podemos ler um espetáculo no palco.

Este artigo pretende o exercício de pensamento de risco, um conceito que impulsiona e estimula a valorização dos processos de pesquisa como meio de aumentar a complexidade temática daquilo que se busca e, de certa forma, diminuir o compromisso com verdades ou resultados definitivos. Que descobertas podem ser aqui expostas que possam nos trazer novidades e corroborar com o desejo de entendimentos instigantes? Qual é o apelo das adaptações?

A importância do desejo, do sentido da pesquisa e daquilo que nos move, deve sempre nos conduzir quando estudamos um determinado tema. Buscamos vincular o máximo possível o

⁵⁵ Pé no Palco Atividades Artísticas Ltda. Empresa de teatro curitibana.

doutorado com nossa trajetória de vida e com a oportunidade de sistematizar conhecimentos e avançar nas questões que ligam a arte-educação e o pensamento acadêmico.

O artista e sua obra

Eu desenho sobre assuntos que me instigam, que me interessam, como a noite, o universo, as árvores, os equilibristas, a música... com o tempo eu fui me soltando e tomando coragem para falar algumas coisas profundas que eu sentia. E dessa forma o mundo particular foi se construindo e ampliando. Os desenhos falam muito sobre um mundo onde eu me identifico, me encontro. É meu mundo interior.
(Gervásio Troche)

Gervásio Troche, de nacionalidade uruguaia, nasceu em 28 de novembro de 1976 em Avellaneda, na Argentina. Filho de militantes do grupo de esquerda Tupamaros, passou a infância no México e na França antes que a família viesse a se estabelecer em Montevideo, onde veio a frequentar o Instituto Escola de Belas Artes da Universidade da República. Tornou-se artista plástico trabalhando em diversos campos da arte. A partir da década de 1990, ganhou, gradativamente, mais popularidade publicando tirinhas de humor em revistas e quadrinhos de diversos jornais. Seu traçado limpo de pincel fino e a índole poética de seu estilo marcam presença na imprensa da Argentina e Uruguai.

Desde a infância percebeu que, ao desenhar, podia construir um universo particular. Com o tempo, as suas ilustrações se tornaram um idioma próprio, com uma sensibilidade e uma poética muito marcantes. Foi na Argentina que lançou, em 2013, o livro *Dibujos invisibles*, também publicado na França, Espanha e Brasil.

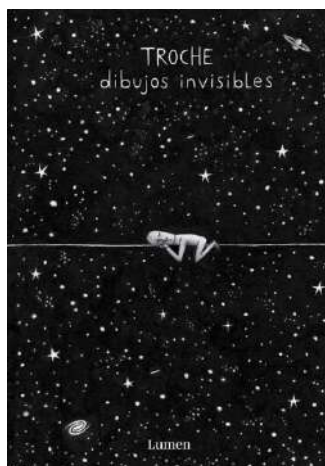


Figura 1: Lançado na Argentina, em 2013, o livro *Dibujos invisibles*

Elogiado por nomes como Fábio Zimbres e Adão Iturrusgarai, cartunistas e ilustradores brasileiros, o autor foi convidado pela editora independente Lote 42 para publicar a coletânea com seus desenhos agrupados. A partir dos jogos com elementos e convenções dos quadrinhos (espaço

sideral, notas musicais, equilibristas no meio do nada) ele cria cenas tão inusitadas quanto sensíveis.

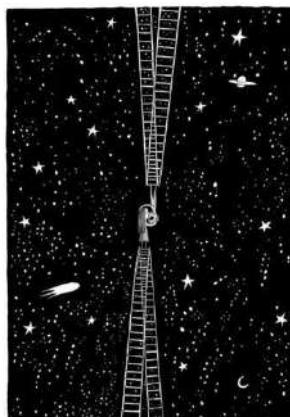


Figura 2: *Desenhos invisíveis*, inédito no Brasil até 2014⁵⁶

O autor nos conta⁵⁷ que o título *Desenhos invisíveis* surgiu de uma conversa com um grande amigo, o quadrinista argentino Kioskerman, que lhe disse um dia que seus desenhos eram invisíveis porque pareciam estar como que flutuando acima da página, estando o seu real sentido por trás. Isso o fez reportar-se a Exupéry em *O pequeno príncipe*: “O essencial é invisível aos olhos”. Nesse dia, Troche encontrou um nome para o seu livro. Inspirado desde pequeno pelo “idioma” que descobria nas ilustrações, o autor foi descobrindo com a prática a atmosfera que queria dar a seus trabalhos – a sensibilidade sempre esteve lá, ele conta, mas antes existia uma visão mais social.

No dia 30 de setembro de 2014, o Palco Escola teve a grande oportunidade de receber o ilustrador uruguaio Gervásio Troche, que aceitou o convite para conhecer o trabalho realizado a partir de sua obra nos Projetos socioculturais da empresa.

Aqui no Brasil, consegui ter uma noção do impacto que meu trabalho tem. Em Curitiba, por exemplo, descobri que o grupo Pé no Palco fez um trabalho de teatro com crianças a partir do meu livro. Não fazia ideia disso! Passei só 24 horas em Curitiba, mas consegui me encontrar com essas crianças, que me mostraram parte da obra que tinham montado. Foi muito emocionante. (GERVÁSIO TROCHE)

⁵⁶ As páginas do livro não são numeradas.

⁵⁷ Em entrevista para o *Jornal JC* de Recife.



Figura 3: Encontro dos alunos com o ilustrador uruguaio Gervásio Troche. Foto UV Studio.

Desde o dia em que estudantes e professores do Palco Escola entraram em contato com a arte de Troche e passaram a apreciar criativamente os seus desenhos, surgiu uma grande afinidade de trabalho. Por esse motivo, o encontro foi realmente especial e emocionante. Troche compartilhou um pouco da sua trajetória como artista com os alunos, que escutavam seu espanhol com muita atenção; respondeu a perguntas, fez desenhos e autografou-os para cada aluno e ainda pôde apreciar trechos da encenação adaptada de seus desenhos. Levou para casa fotos, textos e registros feitos pelas crianças. Foi realmente um encontro inesquecível! O seu livro, *Dibujos invisibles*, que contém desenhos sem palavras, serviu de inspiração para a criação da peça que foi apresentada para amigos e familiares em novembro de 2014.

É um grande prazer estarmos próximos de artistas sensíveis e dedicados que podem compartilhar sua experiência de vida conosco. Esses momentos especiais certamente nos motivam a continuar no caminho que escolhemos, acreditando profundamente na transformação humana e social através da arte. A proposta do projeto “A arte de fazer arte” encontra-se inserida dentro de uma perspectiva da promoção da democratização e acesso aos bens culturais. Durante esses vários anos de trabalho, pudemos comprovar como o teatro é uma varinha mágica de potência transformadora.

Palco Escola: um projeto social

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRAGE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Hoje, como no passado, a tarefa mais importante e também mais difícil na criação de uma criança é ajudá-la a encontrar significado na vida.
(Bruno Bettelheim)



Figura 4: Adaptadores em seu espaço de criação. Foto UV Studio.

O Pé no Palco é uma empresa prestigiada no contexto cultural da cidade de Curitiba. São 27 anos de trabalho e aprendizado, em que a equipe artística, coordenação, e a gestão administrativa têm a oportunidade de avaliar e transformar as metodologias e as ações práticas dos projetos. O projeto “Arte de fazer arte” foi uma continuidade do trabalho em arte-educação e ampliou os horizontes de atuação dos objetivos propostos, envolvendo cada dia mais a comunidade e buscando enaltecer o valor da convivência criativa.

Desde o momento em que os alunos entraram em contato com o traço e as ideias de Troche, as aulas se tornaram cada vez mais mágicas e envolventes. Foi incrível e surpreendente como os desenhos motivaram as crianças e os adolescentes a criarem histórias e universos tão fantásticos quanto divertidos. Os conteúdos específicos dessa proposta constituem-se nas vivências de expressão cênica, tendo como apoio a expressão corporal, expressão plástica, expressão sonora, expressão literária, culminando com a apresentação de espetáculos teatrais. Cada turma, a partir de suas percepções e de acordo com a faixa etária, produziu textos e criou situações dramáticas. Coube aos orientadores unir as ideias e conduzir o direcionamento de duas montagens teatrais.

No período de julho a novembro de 2014, 51 crianças na faixa etária entre 8 e 13 anos frequentaram a escola realizando o projeto “A arte de fazer arte”.

Essa ação se sustentou nos ideais de democratização dos bens culturais e, principalmente, na integração das expressões artísticas e no exercício da transdisciplinaridade. Tal característica de trabalho oferece neste artigo meios para o estudo da intermedialidade, aprofundando questões importantes e pretendidas.

Para contribuir com esse aprendizado e percepção, foram criados, ao longo da nossa experiência com projetos socioculturais, inúmeros “rituais” que se repetem todas as aulas e fortalecem os conceitos e valores que buscamos semear.



Figura 5: As aulas sempre começam e terminam na roda. Foto UV Studio.

As crianças estão em roda antes do ensaio. Repassam a sequência da encenação e os diálogos. Hora de se concentrar: numa roda podemos nos olhar nos olhos. Numa roda ninguém está mais à frente e ninguém fica para trás. E se alguém faltar, vamos sentir muito a falta, porque teatro é arte de grupo. Na revista *Teatro com e para crianças e jovens*⁵⁸, que agrupa diversos artigos sobre a trajetória e aprendizado do Palco Escola, podemos ler que:

A noção de ritual ganhou com a visão da antropologia uma nova plasticidade. Pode-se compreender por ritual a dimensão expressiva, simbólica e comunicativa de toda conduta humana. (...) na metodologia de teatro desenvolvida pelo Pé no palco, o ritual se faz presente de diversas maneiras. (...) para nós a roda traz significações importantes: ela simboliza os movimentos de recomeços e renovações, os ciclos, a complexidade e a perfeição do universo (CORINA, 2019, p. 15).

Processo e produto

Um texto pode sempre ler um outro e, assim por diante, até o fim dos textos.
(Gérard Genette)

O cérebro é um volume espaço-temporal: cabe à arte traçar nele novos caminhos atuais.
(Gilles Deleuze)

Linda Hutcheon, com relação ao conceito tratado, assevera que “adaptar” quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado, e que tal proeza pode ser feita de diversos modos. Aqui estaremos conjurando processo e produto, o que muitas vezes, no caso de se ter o palco como lugar da ação, toca-nos de maneira inusitada:

Não considero acidental o uso da mesma palavra – “adaptação” – em referência tanto ao produto quanto ao processo (...) Uma obra pode ser anunciada especificamente enquanto adaptação e, para chegar a esse status, passa por um processo envolvendo especificidades que variam de acordo com os objetivos e os meios envolvidos (HUTCHEON, 2011, p. 29).

Vamos agora trazer, de maneira mais clara, as descrições das cenas performáticas e diálogos criados pelas crianças e equipe docente, em que poderemos reconhecer os processos

⁵⁸ Disponível em <http://www.palcoescola.com.br/revista>

criativos de um grupo, entendendo que, por trás dos objetivos do trabalho, podemos sentir um apelo mais profundo: o prazer obtido com o frescor da novidade.



Figura 6: Dedicatória no final do livro

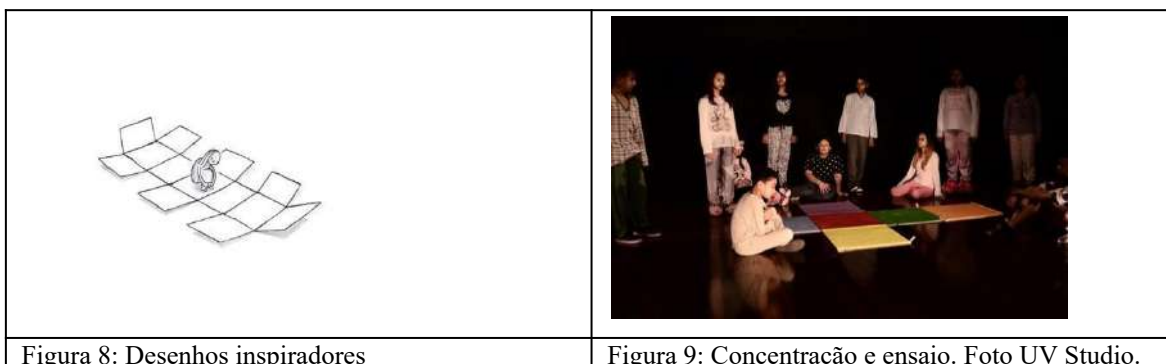
O processo de adaptação sempre nos reserva surpresas. As crianças, ao encontrarem no final do livro a dedicatória “para Tatiana”, perguntaram-se: quem será que é essa Tatiana? Foi daí que surgiu o início da encenação:

- Para Tatiana?
- Sim... é uma dedicatória...
- Puxa vida... eu até que queria ser essa Tatiana!
- Daí você teria que morar lá no Uruguai...
- Quem será essa Tatiana?
- É a namorada do desenhista, claro!
- Ou seria uma fada?
- Acho que é uma fada namorada...
- Claro! Tatiana!!! Olha só ...
- Uma fada – namorada.



Figura 7: Ensaios e brincadeiras com o fio. Foto UV Studio.

- Ei! Pra onde você tá levando a gente?
- Para dentro de um livro...
- Nossa, que massa!
- Um livro de desenhos...
- Um livro colorido?
- Não... é um livro preto e branco...
- Sim preto e branco! Para a gente colorir...
- Colorir com o teatro!
- Eu vou fazer o sol
- Você faz a lua
- E as estrelas?
- Ah! Acho que as estrelas são as pessoas que estão assistindo a gente...



(As crianças estão de pijama. A atenção voltada para o menino que pede para entrar na caixa).

- E a noite chegará...
- Vestida de estrelas...
- Minha noite é como essa caixa colorida!
- Então entra dentro...
- É, senta no meio que nós vamos te embrulhar.
- Será que os sonhos vão me achar?
- Claro! Essa é uma caixa de sonhar...
- Vou entrar e...
- E volta para contar tudo para gente, está bem?



Figura 10: O sol se põe e o homem dorme

A ideia do fio possibilitou inúmeros exercícios. O fascínio da corda bamba serviu como mote para diálogos sobre coragem, sobre vencer desafios, ir ao encontro de alguém, disputas. O fio também foi interpretado pelas crianças como sendo o próprio tempo, a estrada da vida e a duração de um dia. Todas essas possibilidades acionaram movimentos performáticos e também diálogos:



Figura 11: Processo de adaptação pelas crianças. Foto UV Studio.

- Acudam!
- Está tudo por um fio... já volto...
- O fio me leva até a noite,
- Na noite o sonho vem...
- Vem quentinho de sol...
- Sol, lua, estrela e até Saturno...
- Tudo gira em paz e eu adormeço.



Figura 12: Desenhos inspiradores



Figura 13: Ensaio e jogos dramáticos. Foto UV Studio.

- Agora é a minha vez de entrar no chapéu.
- Então tem que dizer a senha...
- Esqueci minha senha... Socorro!
- Eita... parece minha mãe que sempre esquece a senha ...
- Para entrar no chapéu?
- Eita, claro que não! A senha do banco...
- Aqui nessa brincadeira não precisa senha...
- Precisa poesia.
- Um chapéu veio me buscar...
- Vou assim mesmo, de pijama.
- Vou para a rua te encontrar,
- Chapéu vermelho... meu luar!



Figura 14: Desenho do livro



Figura 15: É uma obra nova na qual se conjugam repetição e diferença. Foto UV Studio.

(A menina mostra o desenho para o público e fala)

– Estamos dando vida ao que foi desenhado. Um dia, a noite também entrou pela minha janela. Quando vi esse desenho, lembrei. Aqui no teatro, a noite mora num tecido todo pintado de estrelas. Agora as luzes da peça também vão se apagar. E, quando acenderem de novo, eu não vou estar mais aqui. (*blackout*)

O jogo só acontece com indivíduos dispostos a buscar e, claro, com um *olho mágico* do orientador. Jogamos e brincamos tanto nas aulas quanto nos ensaios e podemos dizer não saber ou não precisar delinear onde começava o jogo e onde se concretizava a encenação.

Em português, não temos uma expressão que indique teatro e jogo numa só palavra, como no inglês: *play to play*. No alemão, também a dimensão lúdica do fazer teatral já está presente por inteiro na palavra *Schauspieler*, que quer dizer jogadores do espetáculo. Nós precisamos dizer o “jogo teatral” ou o “jogo dramático” que, nesse caso, aplica-se mais aos processos de arte-educação.

Precisamos das mesmas histórias muitas e muitas vezes. E as adaptações nos motivam porque não são apenas repetições: há sempre uma mudança. Não são vampirescas (nunca matam a obra-fonte) e sim, garantem a sobrevida. As histórias se multiplicam (poder infectante), adaptam-se a novos tempos e lugares.



Teatro é a arte de ver, olhar e contemplar. Os encontros com a plateia são o mais importante fim da atividade teatral, uma vez que exigem autonomia, disciplina e envolvimento dos alunos para que tudo o que foi planejado funcione na engrenagem mágica do teatro.

Considerações finais

Não estou convencida de que o prazer do público esteja na “palimpsestuosidade” da experiência, na oscilação entre a imagem do passado e do presente. E, no fim, o público é quem deve experienciar a adaptação como uma adaptação.
(Linda Hutcheon)

Entendemos que o fenômeno da adaptação pode ser visto como uma manifestação do processo cultural em constante mutação; aqui fica exposto um exercício de transposição intersemiótica, focando dois universos textuais (o desenho e a encenação) e criando um terceiro (o texto dramático).

Se considerarmos o texto de origem (desenhos) e o texto de chegada (a dramatização) e vendo nesse procedimento uma importante operação de passagem, teremos atingido uma consciência tradutora. O entendimento e o desejo de que o novo suporte (palco) traga para a

adaptação o melhor de seu potencial, aqui revelado pelas expressões artísticas e, sobretudo, pela vivacidade das crianças, podemos dizer que cumprimos com o desejo de um salto qualitativo, isto é, passando da mera reprodução para a produção de algo novo. O texto-fonte se tornou pré-texto para o novo texto. A sujeição ao novo suporte exige renegociações críticas para o redirecionamento de sentido.

Para concluirmos o que aqui foi demonstrado, reafirmamos que a adaptação estimula o prazer intelectual e estético. Todas essas atividades reafirmam que a adaptação é uma norma muito presente em todos os processos criativos; o prazer do palimpsesto se manifestando como o poder de experimentar mais de um texto numa mesma obra.

A arte-educação instiga as crianças a olharem o mundo com outros olhos. Conhecer e apreciar qualquer tipo de expressão artística age dentro de cada um como uma força propulsora de novas ideias, novos pensamentos e atitudes. Sabendo que somos nós, com nossas mãos e nossos esforços que, dia a dia, construímos o mundo em que vivemos, não podemos deixar de acreditar com firmeza nos valores transformadores dessa forma prazerosa de educar.

Conviver com as possibilidades criativas, as cores, formas, sons, movimentos, palavras, de forma lúdica e criativa durante a infância e adolescência, colabora para a formação saudável da psicologia da pessoa adulta. Cada criança que frequenta o espaço Pé no Palco desenvolve dentro do coração um amor especial pelas artes e uma postura mais sensível no seu viver.

Acreditamos que este estudo representa um acréscimo aos estudos da adaptação ao debruçar-se sobre a percepção da sensível e a busca da articulação entre criação consciente, inspiração e os suportes teóricos aqui colocados, os quais se configuram como base do estudo. As experiências já incorporadas ao discurso ensinam novos modos de sentir e induzem a novas formas de subjetividade. São igualmente indicações suficientes de que a paisagem do pensamento contemporâneo sobre a arte e sua ligação com a vida nos solicita estabelecer condições de inteligibilidade e procedimentos autênticos.

Finalmente, é importante reafirmar ser a arte uma manifestação do espírito humano e que o aprendizado propiciado pela pesquisa e pela interseção de temas abrangentes nos auxilia a expandir os valores do coração e de nosso intelecto.

Referências

CORINA, V. Teatro com e para crianças. **Revista da Associação Amigos do Pé no Palco**, Curitiba, n. 1, 2019.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

LOUR, Fátima Maria Ortiz. *Desenhos invisíveis*, de Gervásio Troche: adaptação e encenação, pág. 303-317, Curitiba, 2022.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Trad. Heloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012. pp. 15-45.

LOUR, Fátima Maria Ortiz. *Desenhos invisíveis*, de Gervásio Troche: adaptação e encenação, pág. 303-317, Curitiba, 2022.

A TRANSPOSIÇÃO DO CLÁSSICO DE ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY PARA O CORDEL

Autor: Amanda Ferreira Cilião (UNIANDRADE/ PROSUP-CAPES)⁵⁹

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE/ UFPR)⁶⁰

Resumo: Este artigo discorre sobre os principais aspectos e ganhos obtidos em *O pequeno príncipe em cordel* (2021), de Josué Limeira e ilustrado por Vladimir Barros, uma adaptação do clássico *O pequeno príncipe* (1943), a partir de considerações teóricas de Linda Hutcheon (2011) e Roman Jakobson (2005). Paralelamente, será feita uma reflexão sobre os paratextos do romance gráfico em cordel, tendo como base o livro *Paratextos editoriais* (2009), de Gérard Genette. A cena da “Raposa” será objeto de uma análise comparativa mais detalhada entre o clássico de Saint-Exupéry, a transposição em cordel de Josué Limeira e o filme de Stanley Donen *O pequeno príncipe* (1974), mostrando como a cena é retratada em diferentes mídias.

Palavras-chave: adaptação; *O pequeno príncipe*; cordel; paratextos.

Introdução

Esse artigo busca compreender diferentes pontos de vista em adaptações do texto *O pequeno príncipe* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry. Para isso, foram escolhidas duas transposições da obra para mídias diferentes e períodos históricos distintos. A primeira, em ordem cronológica, é o filme homônimo, *O pequeno príncipe* (1974), apresenta roteiro de Alan Jay Lerner e direção de Stanley Donen, conhecido diretor do clássico *Cantando na chuva* (1952). A segunda é a novela gráfica *O pequeno príncipe em cordel* (2017), de Josué Limeira, edição revisada da editora Yellowfante (2021).

O pequeno príncipe é uma das obras mais traduzidas no mundo. Foi publicada originariamente em inglês (*The Little Prince*) e francês (*Le Petit Prince*), em 1943, nos Estados Unidos, pelo escritor, ilustrador e piloto francês Antoine-Marie-Roger de Saint-Exupéry, que nasceu em 29 de junho de 1900, em Lyon, na França. Saint-Exupéry é filho de um conde e de uma condessa, de famílias aristocratas que estavam em decadência. Mesmo assim, o autor realizou seus estudos em colégios suíços. Em 1926, após alguns anos no serviço militar, começou a carreira de piloto e publicou nesse mesmo ano seu primeiro livro *O aviador* (1926). No ano de 1943, foi para os Estados Unidos, após a invasão da França pelos nazistas, e foi lá que escreveu o seu mais importante livro – *O pequeno príncipe* – que, à primeira vista, parece ter sido escrito para crianças, no entanto, é possível perceber que se trata de uma fábula, repleta de simbolismos, e escrita para crianças e adultos.

Em 1944, enquanto estava voando pelo espaço aéreo do norte da África, teve seu avião abatido por um avião alemão. Já, o personagem principal da narrativa, um príncipe, durante suas viagens, faz amizade com um aviador, cujo avião foi avariado no deserto. No fim da história, o

⁵⁹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária – UNIANDRADE/PROSUP-CAPES.

⁶⁰ Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária – UNIANDRADE.

príncipezinho desaparece de forma misteriosa. Da mesma forma, seu criador, Antoine de Saint-Exupéry que nunca teve seu corpo encontrado. Neste cenário, obra e criador se fundiram em uma lenda que até o momento não foi explicada, muitos acreditam que o piloto/aviador Antoine de Saint-Exupéry, está com seu amiguinho no asteroide B-612.

As adaptações realizadas desta obra, desde 1943, até agora, contribuem para manter a narrativa do príncipezinho viva. É uma das histórias mais lidas no mundo. Entre as várias transposições, há *O pequeno príncipe em cordel* (2021), que além de ser uma obra rica em ilustrações, traz uma nova roupagem em rimas de cordel. Antes de entrarmos especificamente no estudo da obra, vamos analisar o que é o cordel e como ele se estrutura.

O que é a arte da literatura de cordel?

Antes do advento da rádio e da televisão, uma prática comum na França, Espanha e Itália era a venda da obra de poetas em feiras. De herança portuguesa, o cordel foi introduzido no Brasil no final do século XVIII, adquirindo força no século XX, mais precisamente no interior nordestino. “O cordel nordestino tem como marca a maneira irreverente e coloquial de contar as histórias. Ele utiliza a simplicidade e a linguagem regional, o que o torna uma expressão de fácil compreensão para a população em geral” (AIDAR, 2021).

O cordel tem como principal característica os versos e estrofes compostos por rimas métricas, linguagem informal próxima à oralidade e exploração de temas populares regionais. Sua principal apresentação é em folhetos, com capas em papel-jornal. Esses folhetos são pendurados em cordas (Figura 1), daí a origem do nome, e em muitos casos são divulgados e vendidos pelos próprios autores. Outra característica dos cordéis são as xilogravuras⁶¹, método feito através de uma matriz de madeira que faz a transferência da gravura através do carimbo.



Figura 1: Website cultura genial – Laura Aidar.
Disponível em: culturagenial.com/literatura-de-cordel. Acesso: 22 mai. 2022.

⁶¹ As xilogravuras se tornaram uma marca dos folhetos de cordel, e possuem uma estética bastante própria, com grandes contrastes, formas simplificadas, uso intenso da cor preta e, muitas vezes, a presença dos veios da madeira no resultado final (AIDAR, 2021).

A transposição do texto de Saint-Exupéry, realizada por Josué Limeira (1965-) em *O pequeno príncipe em cordel*, conta com 176 páginas. Contém ilustrações de Vladimir Barros que remetem ao nordeste brasileiro e seus símbolos (cacto, flor de mandacaru, roupas). O texto em sextilhas de cordel, mantém-se quase na sua integridade, salvo pela mudança para ser transformado em rimas de cordel. A edição revisada da Yellowfante foi publicada em 15 de dezembro de 2021.

O recifense Josué Limeira da Silva Júnior, é escritor de cordel e poesia, formado pela Universidade Paulista (UNIP). O ilustrador Vladimir Barros de Souza, nascido também no Recife em 1985, é formado em *Design* pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A adaptação de *O pequeno príncipe em cordel* foi indicada ao Prêmio Orgulho de Pernambuco e finalista do Prêmio Jabuti.

Além do título, que chama a atenção do leitor pela arte do cordel em uma obra conhecida e clássica, o livro deslumbra o leitor pelas ilustrações e cores fortes que, ao todo, formam uma obra nova em significado. Os paratextos são de significativa importância para a experiência completa do leitor.

Um estudo dos paratextos

A transposição de Josué Limeira, encanta o leitor, primeiramente pela arte da capa que retrata um príncipe amorenado de cabelos loiros, vestido com roupas típicas do cerrado do Nordeste brasileiro. Neste cenário, a capa apresenta alguns símbolos que antecipam o que o leitor irá encontrar na leitura da história. Ela apresenta o predomínio de tons alaranjado e marrom, o que remete ao calor e aridez terrosa nordestina, e vê-se, ainda, quase a metade inferior da capa que representa um solo marrom, a compor com o pequeno príncipe representado na capa. Outro ponto marcante, são os quatro cactos que estão em volta do menino, deixando mais evidente o ambiente desértico em que a narrativa será representada.

Gérard Genette (1930-2018), em seu livro intitulado *Paratextos editoriais* (2009), ressalta a importância dos paratextos em obras, os quais no caso deste estudo, serão analisados levando-se em conta a sua importância para adaptação. A paratextualidade é uma das cinco categorias teorizadas por Genette sob o termo guarda-chuva da transcendência textual, subdividindo a categoria em paratextos verbais (apresentação, título, prefácio, etc.) e paratextos não verbais (ilustração):

Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), oral, ou, como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade comanda toda a leitura (GENETTE, 2009, p. 9-10).

Esses elementos que, segundo o teórico francês, retomam o texto, não devem ser deixados de lado como uma leitura secundária, haja vista sua importância para o contexto da narrativa. Segundo a classificação de Genette, são paratextos:

Títulos, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, (...), que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende (GENETTE, 1982, p. 10).

Cabe pontuar que, na obra *O pequeno príncipe em cordel*, a ampliação do texto é feita por meio dos paratextos. A quarta capa⁶² é uma continuação das ilustrações contidas na capa, assim como as abas⁶³. É possível abrir o livro e olhar a capa, quarta capa e abas, como um desenho único e uma continuidade de uma única paisagem. Nela, além do sol baixo, há a representação da terra em três cores quentes que vão do laranja ao marrom, elas desencadeiam uma sensação de calor e é possível ver o asteroide B-612 e a rosa do pequeno príncipe na composição. Dessa forma, através dos elementos citados, fazendo referência a obra de Saint-Exupéry, é perceptível que a adaptação utiliza pontos essenciais da obra fonte.

Vale destacar, que na capa do livro, não há menção ao nome de Antoine de Saint-Exupéry, (Figura 2) artifício que a maioria das adaptações utiliza para chamar a atenção dos leitores. Na parte superior da capa, é visto o nome do autor da adaptação, Josué Limeira; no canto inferior direito o nome da editora Yellowfante e na parte inferior, há um destaque ao ilustrador Vladimir Barros. O nome de Antoine de Saint-Exupéry aparece somente na página 9, página sem gravuras, inteira em branco, com o nome do autor no canto inferior direito.



Figura 2: *O pequeno príncipe em cordel*. (LIMEIRA, 2021)

⁶² A parte de trás do livro é chamada de quarta capa, conhecida como contracapa. Nela geralmente é encontrada a sinopse ou apresentação da narrativa. A capa frontal do livro é também chamada de primeira capa.

⁶³ Abas são conhecidas popularmente como as orelhas do livro, geralmente na primeira aba é encontrado uma referência à história como virá a ser contada, um excerto. Na segunda aba, geralmente é mostrada uma foto do autor com uma pequena bibliografia.

Na quarta capa (Figura 3), é possível perceber um texto que chama a atenção do leitor para a história que será contada, a frase “Transposição do clássico de Antoine de Saint-Exupéry para o ambiente nordestino” é utilizada para esclarecer que se trata de uma nova criação.



Figura 3: *O pequeno príncipe em cordel*. (LIMEIRA, 2021)

Para chamar a atenção do leitor, é utilizado a frase “fidelidade ao enredo original” para sugerir que o texto se aproxima da narrativa original, porém veremos que o texto original passou por mudanças formais, pois foi transformado em rimas de cordel, o que torna impossível a fidelidade ao texto fonte, ou mesmo a proximidade. Além disso, há uma mudança de ambientação em relação ao texto-fonte. Linda Hutcheon, em sua obra *Uma teoria da adaptação* (2013), explica o motivo pelo qual a palavra fidelidade não é bem vista entre teóricos de adaptações:

Logicamente, a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto – e talvez de algum valor de entretenimento – para poder fazê-lo (HUTCHEON, 2013, p. 24).

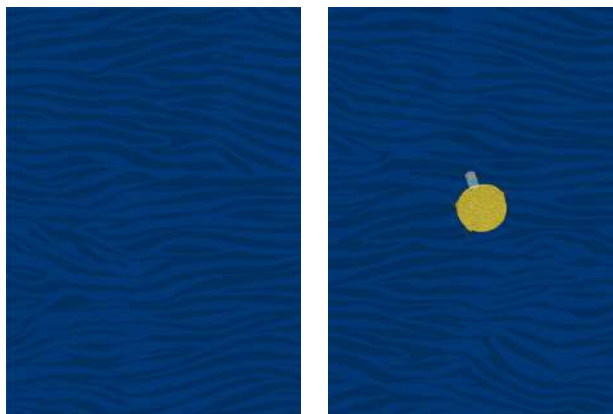
Nesse contexto, uma palavra mal colocada pode decepcionar o leitor que procura o texto original, pois os paratextos na perspectiva de Genette, são a porta de entrada do texto que será apresentado; “(...) na maioria das vezes enigmático, de um significado que somente se esclarecerá, ou confirmará, com a plena leitura do texto” (GENETTE, 2009, p. 142). O que vai, em contrapartida ao ditado popular, o livro deve sim ser escolhido pela capa, pois, é feito um longo estudo a fim de tornar a experiência de leitura mais completa.

O livro apresenta uma continuidade entre as páginas da esquerda e direita, espelhamento, formando um quadro complementar, ou plano aberto, isso é possível perceber pelas segunda e terceira capas⁶⁴ (Figuras 4 e 5), as quais mostram uma ilustração do universo em azul em plano aberto, e um pequeno desenho do asteroide B-612. Dessa forma, para conhecedores do texto fonte, é possível fazer a assimilação da ilustração com a grande jornada do príncipe.

O livro atrai a atenção do público mais jovem pela sua coloração chamativa, qualidade do papel, impressão e sua textura, em algumas partes, como, por exemplo nas ilustrações da segunda e

⁶⁴ As partes imediatamente internas da capa frontal, são chamadas de segunda e terceira capa, guarda ou folha de guarda.

terceira capa é possível perceber uma gradação das cores, o que torna o livro tatilmente agradável. A tipografia do livro é *Old Newspapaer types* e a impressão foi realizada em papel *off-set* 120g/m².



Figuras 4 e 5: *O pequeno príncipe em cordel*. (LIMEIRA, 2021)

Estão disponíveis no mercado, outras adaptações, não menos importantes, de *O pequeno príncipe* em formato de cordel. Entre elas destaca-se *Cordel do pequeno príncipe* (1969), de Stélio Torquato Lima; *O pequeno príncipe em cordel* (2020), de Sírliá Lima e *O pequeno príncipe em cordel* (2021), de Olegário Alfredo. A escolha da transposição de Josué para análise desse artigo, se deu devido à forma que o livro foi pensado, e principalmente pelas suas ilustrações e a impressão que elas causam em leitores mais jovens.

A divisão de *O pequeno príncipe em cordel*, é feita em capítulos do 1 ao 27 – como no livro fonte (I-XXVII), porém as divisões da adaptação estão relacionadas em um sumário encontrado na página 8. Os títulos deste sumário são organizados de forma que o leitor possa ler a história completa ou encontrar o capítulo e ler separadamente em forma de conto, ou histórias de cordel, que são relativamente mais curtas que um romance. Os títulos das seções são atribuídos ao autor da adaptação, já que na obra fonte, as divisões dos capítulos são realizadas por algarismos romanos e sem títulos.

Cada capítulo segue a mesma estrutura, uma abertura com o nome do capítulo e a ilustração usando duas páginas em plano aberto. Essas ilustrações são muito coloridas e trazem um resumo da história contada no segmento, como, por exemplo, em “O desenhista”, onde se encontra um menino, vestido com roupas tipicamente nordestinas, desenhando em cima de uma árvore, à noite, à luz de uma lamparina (Figuras 6 e 7). Os desenhos já realizados estão voando ao redor da imagem, e nessa sequência é possível perceber claramente uma cobra, um elefante, uma cobra comendo um elefante, uma cobra gorda, já alimentada, que remete a imagem do chapéu – nesse caso nordestino prenunciando assim, fatos que serão contados na sessão.



Figuras 6 e 7: *O pequeno príncipe em cordel*. (LIMEIRA, 2021)

Outro elemento significativo é a moldura contínua das margens das páginas em plano aberto, a qual se refere aos cordéis. Cada capítulo (Figura 8, 9, 10 e 11) é emoldurado pela cor preponderante na primeira ilustração, no caso do segmento “O desenhista”, por ser noite, a cor principal é o preto, que segue emoldurando até o capítulo seguinte. Essas margens tornam a borda do livro colorida, o que deixa a obra ainda mais atraente para o público infantil.



Figura 8, 9, 10 e 11: *O pequeno príncipe em cordel*. (LIMEIRA, 2021)

Em seu artigo “Ilustrar para além das ilustrações: o contributo dos paratextos”, Ana Margarida Ramos analisa a importância das ilustrações e sua história:

A ilustração, o mais antigo elemento paratextual que acompanha o texto, de acordo com Carlos Ceia (s/ data), rodeando-o e iluminando-o, tem merecido a atenção cada vez mais aprofundada da investigação e da crítica. No âmbito mais restrito da literatura para a infância, a ilustração surge como elemento distintivo deste universo, colaborando na identificação do destinatário preferencial (RAMOS, 2010, p. 487).

Ainda em seu artigo, Ana Margarida fala sobre as simples alterações realizadas nos paratextos mudando o público-alvo da obra, como, por exemplo, mudando um texto inicialmente pensado para adultos. Acrescentando artifícios que chamem a atenção de um público mais jovem e adaptando o texto para tal, se necessário, pode ser direcionado para o público infantil.

Contudo, o sentido final do livro se constrói a partir da leitura de todos os elementos presentes, como no caso do texto fonte, apesar de ter significações importantes para os adultos, foi

escrito a princípio para o público infantil, o cuidado com as cores, a capa o material torna *O pequeno príncipe em cordel*, atrativo para uma segunda leitura, tomando outro significado, o contexto do nordeste do Brasil. Dessa forma, uma obra adaptada no Brasil em 2021, deve ter como preocupação, abarcar toda a diferença encontrada em uma nação populosa e diversa, esse é o assunto a ser abordado no próximo segmento desse ensaio.

A representatividade apresentada na obra *O pequeno príncipe em cordel*

Existe um movimento importante de mudança de pensamento que vem se tornando cada vez mais presente nas adaptações, tornando o alcance do livro maior com a inclusão de mais de uma camada da população representada. Essa representação é encontrada também nas ilustrações, colocando personagens negros que não eram representados na primeira versão:

O Brasil é um país multirracial e de grande diversidade étnica, porém é perceptível que a mídia não visibiliza essa diversidade. De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2019, 46,8% dos brasileiros se declararam como pardos e 9,4% como pretos, mas, apesar disso, esses grupos são percentualmente pouco retratados nos meios de comunicação (SANTOS; LIMA; COSTA, 2021).

Essa adaptação sendo representada no contexto nordestino brasileiro é uma importante ferramenta de inclusão, já que a maior parte da população brasileira é de pardos/pretos. Na primeira versão de Antoine de Saint-Exupéry, não é encontrada essa preocupação, considerando que o contexto era de 1943, Segunda Guerra Mundial, a inclusão social não era um debate discutido e em alguns lugares era proibido. As novas adaptações têm por obrigação a preocupação da formação da opinião pública:

A ausência de representatividade pode causar diversos problemas na formação de identidade do indivíduo pertencente ao grupo étnico/racial invisibilizado. Não se ver representado na televisão, nos livros, nas revistas e nos anúncios publicitários pode trazer à pessoa negra um pensamento de inferioridade, auto rejeição e a construção de uma baixa autoestima. Desse modo, combater os estereótipos, as desigualdades e a falta de representatividade nos meios de comunicação são essenciais para impedir que a ideologia do branqueamento continue a tomar conta da maior parte representativa da mídia brasileira (SANTOS; LIMA; COSTA, 2021).

Os paratextos contidos na adaptação abordam de forma sutil a inclusão de uma maneira leve, pensando no público infantil. Assim, a adaptação *O pequeno príncipe em cordel* (2021), está indo contra a maioria das representações nas adaptações em que se coloca o personagem negro como secundário ou estereotipado. Nessa adaptação, é possível perceber a questão da inclusão logo na capa, onde o príncipe da história é representado com a pele escura:

Mesmo nos casos em que pretos e pardos se fazem presentes nas novelas, eles normalmente ocupam papéis secundários e quase sempre são retratados em situações de inferioridade social, intelectual e cultural. Personagens negros são geralmente atrelados a cargos de serviços e subalternos, como escravos, empregadas domésticas e guarda-costas, e possuem características estereotipadas, como a da mulher negra hipersexualizada, que é vista como um ser irresistível, que enlouquece todos os

homens ao seu redor; ou do homem periférico e marginalizado, sempre relacionado à violência, revolta e criminalidade (SANTOS; LIMA; COSTA, 2021).

Encontramos na adaptação de Josué, uma representação diferente do que comumente é encontrado em outras obras, na página 70, encontramos um rei negro, uma diferença em relação a outras representações da narrativa. À primeira vista, pode parecer um detalhe, mas pensando que o livro foi adaptado para o público infantil, é importante quando uma criança negra se vê representada na figura de um rei, pois objetiva elevar a autoestima e contribuir para a formação da identidade.

Os paratextos apresentados, concernentes à linguagem pictórica das ilustrações, chamam a atenção imediata dos mais jovens, trazendo um clássico conhecido em uma nova roupagem e leitura. O texto formulado com rimas de cordel, torna-se musicalmente agradável quando declamado. A leitura atenta dos paratextos permite múltiplas camadas de significação.

A tradução intersemiótica de *O pequeno príncipe* para o cinema

“Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas”.
(SAINT- EXUPÉRY, 2015, p. 39)

Quando se trata de uma adaptação de obra clássica, reconhecida e amada, o cuidado com a nova versão gira em torno do sucesso. Linda Hutcheon explica esse fenômeno:

[...] a ópera, geralmente decidiam adaptar romances ou peças teatrais confiáveis - ou seja, já bem-sucedidas financeiramente – a fim de evitar problemas de ordem econômica e a censura (...) Os filmes de Hollywood do período clássico apostaram em adaptações de romances populares, a que Ellis (...) chama de “provados e testados”, enquanto a televisão britânica especializou-se na adaptação de romances consagrados dos séculos XVIII e XIX, ou, na nomenclatura de Ellis, “provados e garantidos” (HUTCHEON, 2013, p. 25).

Assim, será feito um estudo de uma cena entre a obra-fonte de Antoine de Saint-Exupéry, a adaptação de Josué Limeira e uma tradução intersemiótica para o cinema realizada em outro contexto, o filme clássico *The Little Prince* (1974), filme dirigido por Stanley Donen.

Em sua obra *O pequeno príncipe* (1943) Antoine de Saint-Exupéry, no capítulo XXI, descreve o encontro entre o pequeno príncipe e a raposa. Nesse contexto, a raposa ensina uma valiosa lição sobre responsabilidade afetiva para o príncipezinho e usa a frase: “Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas” (SAINT- EXUPÉRY, 2015, p. 39), a qual é conhecida pelo profundo significado.

Nesse sentido, para embasar a tradução intersemiótica será utilizado o estudo de Roman Jakobson (1896-1982), intitulado *Aspectos linguísticos da tradução* (1959). Entre outros conceitos, Jakobson aborda o estudo de tradução intersemiótica ou transmutação, que consiste na tradução de um signo verbal em outro signo não verbal, comumente utilizado para exemplificar obras literárias que foram adaptadas para o cinema; “o significado de um signo linguístico não é mais que sua

tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo” (JAKOBSON, 1959, p. 67).

Como já foi dito, a obra *O pequeno príncipe* é o texto-fonte de uma grande quantidade de adaptações em diversas mídias. Para a presente discussão e análise foi escolhido um excerto do texto de Saint-Exupéry que será objeto de reflexão em duas adaptações – na novela gráfica em cordel e no filme mencionado acima. O trecho selecionado é o excerto do encontro do pequeno príncipe com a raposa:

E foi então que apareceu a raposa: - Bom dia, disse a raposa. - Bom dia, respondeu polidamente o príncipezinho, que se voltou, mas não viu nada. Eu estou aqui, disse a voz, debaixo da macieira... - Quem és tu? perguntou o príncipezinho. Tu és bem bonita... - Sou uma raposa, disse a raposa - Vem brincar comigo, propôs o príncipezinho. Estou tão triste - Eu não posso brincar contigo, disse a raposa. Não me cativaram ainda. - Ah! desculpa, disse o príncipezinho. (...) Exatamente, disse a raposa. Tu não és ainda para mim senão um garoto inteiramente igual a cem mil outros garotos. E eu não tenho necessidade de ti. E tu não tens também necessidade de mim. Não passo a teus olhos de uma raposa igual a cem mil outras raposas. Mas, se tu me cativas, nós teremos necessidade um do outro. Serás para mim o único no mundo. E eu serei para ti única no mundo. (...) Os homens esqueceram essa verdade, disse a raposa. Mas tu não a deves esquecer. Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas (SAINT- EXUPÉRY, 2015, pp. 37-39).

Entre as traduções são perceptíveis as mudanças de códigos e diferenças para a construção poética do segundo texto. Veremos a mesma cena, o encontro do pequeno príncipe com a raposa e como foi representado por Josué Limeira, no capítulo 21 “A raposa”:

- Nesse dia, apareceu
Uma raposa fogosa.
Ela me deu um bom-dia,
Parecia ansiosa.
Embaixo de uma macieira,
Era tão bela e formosa!

-Queria brincar contigo,
O príncipezinho falou.
-Tenho andado tão triste,
Alivia minha dor.
-Não posso brincar contigo,
Você não me cativou.
(...)
É criar laços na vida,
(...)

-Se você for um garoto
Igual a outros cem mil,
E se eu for uma raposa
Iguala outras cem mil,
Que sonhos, enfim, teremos,
Se um laço não nos uniu?

Mas, se você me cativa,
Cuidaremos um do outro.
A vida fica dourada
Como se fosse um tesouro.
Seremos para sempre únicos,
E nosso amor, duradouro.
(LIMEIRA, 2021, p. 126-127)

Segundo Linda Hutcheon, é primordial entender que na adaptação, principalmente de uma mídia para outra, a fidelidade é impraticável, e o que se procura é exatamente o oposto, o olhar novo do adaptador e roteirista: “A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, ativações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante” (HUTCHEON, 2013, p. 32).

Para a terceira cena, já é possível destacar que por se tratar de outra mídia, praticamente todos os elementos e códigos são diferentes. Faremos um estudo da cena da raposa do filme de Stanley Donen para mostrar a importância da criatividade. A cena é iniciada com o pequeno príncipe preocupado pois percebeu que existem diversas outras rosas semelhantes à sua, àquela que ele pensava ser única no mundo. Nesse momento, uma raposa aparece perto de uma árvore, cuja imagem é substituída repentinamente pelo ator Gene Wilder, que está na mesma posição e lugar que a raposa, (Figuras 12 e 13) vestido de marrom, cor que lembra a raposa.



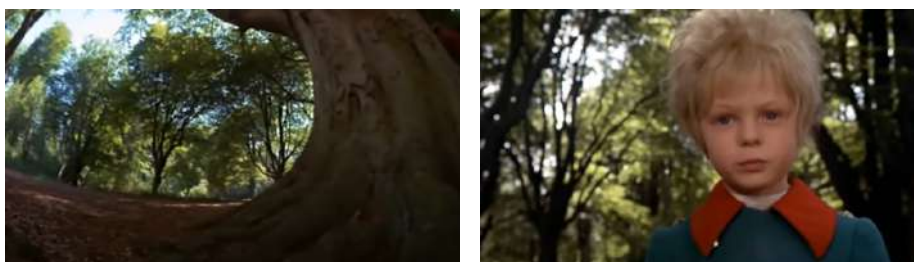
Figuras 12 e 13: Cenas do filme *O pequeno príncipe*, (1974). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1LCyRwl-N1M&list=PLyXIWxN-Zj15jliS6rZsfeA2WQk09q8Ea&index=7>. Acesso em: 20 jun. 2022.

O ator diz: – Bom dia, eu sou a raposa; elucidando caso algum telespectador não tenha entendido a troca brusca de imagem. Dessa forma, entende-se a escolha do adaptador em usar uma pessoa sem fantasias ou pinturas, apenas a cor da roupa representa que ela é o animal, deixando a mudança de bicho para homem fantasiosa, como a imaginação de uma criança em uma brincadeira. A cena transcorre com algumas falas suprimidas, porém ganha significado novo com as imagens. A conhecida frase: “Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas” (SAINT-EXUPÉRY, 2015, p. 39) é mantida nas três mídias na mesma cena, mantendo o significado; (salvo pela mudança de linguagem, contexto, época e tradução) “Tu te tornas responsável,/ Se trazes felicidade/ E cativa eternamente,/ Como a nossa amizade. (LIMEIRA, 2021, p. 133)

Em seu artigo *Aspectos linguísticos da tradução* (1959), Jakobson define que a tradução não é feita somente com palavras e sim através de uma transmissão de mensagens – tradução intersemiótica. Quando a cena é trocada entre a raposa e o ator, não é necessária uma explicação ou legenda. O telespectador está envolvido com a imagem, percebe a mudança e compreende a mensagem.

Como o filme é uma forma de arte que é assistida em movimento, alguns detalhes passam despercebidos pelos telespectadores menos atentos. Em alguns momentos a câmera é colocada próxima ao chão, dando um efeito disforme e assustador a imagem (Figura 14). A composição visual das cenas é outro ponto de relevância, geralmente as cores usadas nos ambientes são sóbrias, dando destaque quando o pequeno príncipe aparece em cena.

Esse efeito passa a impressão que o observador está próximo ao chão, assim como a pequena da raposa. Dessa forma, entendemos seu medo e insegurança, já que a raposa parece uma criatura indefesa e insignificante em tamanho perto das árvores e dos humanos. Entendemos esse movimento na troca de imagens, pois, o pequeno príncipe é representado na altura normal da câmera, de forma bem definida (Figura 15), enquanto a raposa tem uma imagem distorcida.



Figuras 14 e 15: Cenas do filme *O pequeno príncipe*, (1974). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1LCyRwl-N1M&list=PLyXlWxN-Zj15jliS6rZsfeA2WQk09q8Ea&index=7>. Acesso em: 20 jun. 2022.

O filme *O pequeno príncipe* (1974) é um musical. Esse aspecto deixa a obra mais próxima da tradução feita para cordel. Logo no início do filme, enquanto o pequeno príncipe arrisca-se a mostrar um desenho para os adultos, os personagens, enquanto riem do pequeno menino, cantam uma música cujo refrão é *it's a hat*. Para conhecedores do texto fonte é fácil fazer a assimilação. No livro do Josué Limeira, essa passagem se aproxima pela musicalidade das rimas do cordel: “Mostrei minha obra prima/ E perguntei aos adultos:/ - Meu desenho lhes dá medo?/ E todos, com riso oculto:/ — Quem tem medo de chapéu?/ Isso é coisa de maluco.” (LIMEIRA, 2021, p. 15)

Por fim, Linda Hutcheon em sua *Teoria da adaptação* (2013), nos possibilita entender que a adaptação é sempre uma obra diferente, e que as mudanças e olhar cuidadoso do adaptador com cada detalhe são importantes. A obra de Saint-Exupéry se desdobrou em diferentes adaptações, significados e cada adaptação é uma obra nova e independente.

Considerações finais

Em suma, com a análise de apenas um excerto, pode-se perceber a complexidade dos processos de adaptação de uma mídia para a outra. Nesse sentido, foi revelado o quanto um livro ganha em ser adaptado em outras obras. Uma obra só é genuinamente uma transposição, quando ganha sua independência em relação à obra original. Assim, no caso da novela gráfica, a obra ganha individualidade com a mudança de gênero e com a criatividade do ilustrador, e no caso do filme, com a transformação da narrativa em imagens.

Tendo como base as perspectivas teóricas de Linda Hutcheon, examinou-se o quanto seria monótona uma simples repetição, mesmo tendo em mente que uma repetição fiel é impossível. As

inúmeras adaptações, criadas com diferentes roupagens e visões, contribuíram para a sobrevivência de *O pequeno príncipe*, rompendo barreiras de tempo e espaço.

As transposições estudadas foram além da expectativa inicial, a nova adaptação pode ser percebida como uma obra social, importante no processo cultural contemporâneo. A inclusão social e representatividade contidas na obra, é complexa e merece um olhar mais aprofundado.

Referências

AIDAR, L. Referências de fonte eletrônica. Literatura de cordel: origem, características, poetas e poemas. **Cultura genial**, [S. l.], 18 jun. 2018. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/literatura-de-cordel/>. Acesso em: 18 jun. 2022.

CARDOSO, L. Referências de fonte eletrônica. Orelhas, lombada, cinta e mais: conheça a estrutura dos livros além da capa. **Lilian Cardoso**, [S. l.], 16 ago. 2021. Disponível em: <https://liliancardoso.com.br/orelhas-lombada-e-mais-conheca-a-estrutura-dos-livros-alem-da-capa/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

DONEN, S. Referências de fonte eletrônica. **O Pequeno Príncipe**. Stanley Donen Films Inc. and Paramount Pictures, 1974. Filme, 88 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1LCyRwl-N1M&list=PLyXlWxN-Zj15jliS6rZsfeA2WQk09q8Ea&index=7>. Acesso em: 20 jun. 2022.

FRAZÃO, D. Referências de fonte eletrônica. Biografia de Antoine de Saint-Exupéry. **Ebiografia**, [S. l.], 20 out. 2021. Disponível em: https://www.ebiografia.com/antoine_de_saint_exupery/. Acesso em: 18 jun. 2022.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005. pp. 63-72.

LIMA, A. V. Referências de fonte eletrônica. O Pequeno Príncipe em cordel – Josué Limeira [Livro]. **Verdades de um ser**, [S. l.], p. 1, 16 set. 2016. Disponível em: <https://verdadesdeumser.com.br/2018/09/16/o-pequeno-principe-em-cordel-josue-limeira-livro/>. Acesso em: 18 jun. 2022.

CILIÃO, Amanda Ferreira. A transposição do clássico de Antoine de Saint-Exupéry para o cordel, pág. 318-331, Curitiba, 2022.

LIMEIRA, J. **O pequeno príncipe em cordel**. Ilustr. Vladimir Barros. 2. ed., Belo Horizonte: Yellowfante, 2021.

RAMOS, A. M. Ilustrar para além das ilustrações: o contributo dos paratextos. In GONZÁLEZ VIDA, R., MOLEÓN VIANA, M. Á.; GONZÁLEZ CASTRO, C. (Ed.). **Atas del I Congreso Internacional Arte, Ilustración y Cultura Visual en Educación Infantil y Primaria: construcción de identidades**. Granada: Universidade de Granada, 2010. pp. 487-492.

SAINT-EXUPÉRY, A. **O pequeno príncipe**. São Paulo: Escala, 2015.

SANTOS, A. C. C; LIMA, D. S; COSTA, T. N. Referências de fonte eletrônica. Representatividade negra e preconceito racial na mídia. **Diversidade em sala de aula: por uma educação antirracista**, [S. l.], p. 1, 30 mar. 2021. Disponível em: https://bookdown.org/cienciadedadosnaep/protagonismo_racial/mito-da-democracia-racial.html. Acesso em: 18 jun. 2022.

**ADAPTAÇÃO INTERMIDIÁTICA DO ROMANCE *O DUQUE E EU*, DE JULIA QUINN,
PARA A 1ª TEMPORADA DA SÉRIE *BRIDGERTON***

Autora: Vania Hammerschmidt (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar comparativamente alguns aspectos da obra *O duque e eu*, de Julia Quinn, e a transposição intermediática desses elementos para a série *Bridgerton*, disponível na plataforma de *streaming* Netflix, evidenciando as alterações realizadas na adaptação do texto-fonte para o texto-alvo. Para este estudo, foram escolhidos dois fragmentos que recriam o texto-alvo e três que, apesar de terem elementos compartilhados, se distanciam do texto de origem no processo da adaptação. Para iluminar a análise proposta foram utilizadas perspectivas teóricas de Irina Rajewsky, e conceitos sobre adaptação desenvolvidos por Robert Stam e Linda Hutcheon.

Palavras-chave: adaptação; intermedialidade; *O duque e eu*; série televisiva *Bridgerton*.

Introdução

O romance *O duque e eu*, de Julia Quinn, é o primeiro livro de uma sequência que conta a história dos filhos de Violet e Edmund Bridgerton. As narrativas literárias da família Bridgerton fizeram tanto sucesso ao redor do mundo que Chris Van Dusen, ciente deste fenômeno, iniciou um processo de adaptação para a série *Bridgerton*, transmitida pelo canal de *streaming* Netflix. Já estão disponíveis no canal a 1ª e 2ª temporadas da série, sendo que a 1ª conta a história romântica de Daphne e Simon, e a 2ª o romance do filho primogênito de Violet e Edmund Bridgerton, Anthony. A 3ª série da temporada já está em processo de produção e há expectativas de que a série tenha 8 temporadas, uma temporada para cada um dos filhos Bridgertons. A obra adaptada por Chris Van Dusen é produzida pela Netflix em parceria com a produtora Shondaland, de Shonda Rhimes.

Tanto o texto fonte como o texto alvo da adaptação se passam em Londres, no início dos anos 1800, por isso, estão carregados de elementos históricos, valores e costumes da época. Fato este que possibilitou a Chris, no processo de adaptação, a inserção de elementos e personagens históricos reais que viveram no período em que se passa a trama. Mediante estas informações, o objetivo deste estudo é o cotejamento de algumas passagens da obra *O duque e eu*, de Julia Quinn, e da 1ª temporada da série *Bridgerton*, bem como, a apresentação de evidências perante as alterações realizadas na adaptação televisiva.

Este estudo se apresenta em duas partes. A primeira traz considerações sobre a autora Julia Quinn, a obra *O duque e eu*, e da adaptação da literatura à série *Bridgerton*. A segunda parte aborda as relações intermediáticas, destacando elementos novos e modificados no texto alvo à luz de teorias da intermedialidade pensadas por Irina Rajewsky, e teorias da adaptação desenvolvidas por Robert Stam e Linda Hutcheon.

Para o desenvolvimento deste estudo, além de consulta ao texto fonte, *O duque e eu*, e do texto alvo, a 1ª temporada da série *Bridgerton*, também foram realizadas pesquisas bibliográficas

sobre adaptação e intermedialidade, principalmente sobre o fenômeno de transposição midiática teorizado por Rajewsky. Para evidenciar o novo e o que foi modificado na adaptação de *Bridgerton*, bem como, o motivo ou contexto que possibilitaram este resultado.

O Duque e eu e a série Bridgerton

O livro *O duque e eu*, escrito por Julie Pottinger, norte-americana que usa como pseudônimo Julia Quinn, foi publicado em 2020 pela editora Arqueiro e é o primeiro de uma sequência de 11 livros, sendo que do primeiro ao oitavo, são destinados, cada um deles, para contar a história romântica dos filhos da família Bridgerton: Anthony, Benedict, Colin, Daphne, Eloise, Francesca, Gregory e Hyacinth; e do nono ao décimo primeiro livro tratam de epílogos que trazem novas informações sobre a vida da família Bridgerton após o enlace matrimonial de cada um dos filhos. Todos os livros da sequência Bridgerton foram escritos por Julia Quinn, e publicados todos pela mesma editora: *O duque e eu* – História de Daphne (publicado em 2000); *O visconde que me amava* – História de Anthony (publicado em 2000); *Um perfeito cavalheiro* – História de Benedict (publicado em 2001); *Os segredos de Colin Bridgerton* – História de Colin (publicado em 2002); *Para Sir Phillip, com amor* – História de Eloise (publicado em 2003); *O conde enfeitado* – História de Francesca (publicado em 2004); *Um beijo inesquecível* – História de Hyacinth (publicado em 2005); *A caminho do altar* – História de Gregory (publicado em 2006); *E viveram felizes para sempre* – O Guia Oficial de Lady Whistledown, refere-se a um compilado de como estão os oito filhos após seus casamentos, e um conto com foco em Violet, a viúva Bridgerton (publicado em 2013); *Lady Whistledown contra-ataca* (publicado em 2017); e *Nada escapa a Lady Whistledown* (publicado em 2018).

Julia Quinn escreve histórias românticas que tem como cenário os séculos XVIII e XIX, “(...) “é autora de dezenove *best-sellers* consecutivos do *New York Times*” (QUINN, 2022), possui 36 livros publicados que já foram traduzidos para 37 idiomas e dentre eles mais de 20 milhões de exemplares vendidos no mundo todo. A autora possui uma página eletrônica (juliaquinn.com) que utiliza para divulgar informações sobre seus livros, traz uma breve biografia, indicações de entrevistas e publicações sobre o seu trabalho, além de ter um campo especial que dispõe de informações sobre a adaptação televisiva da sua obra *O duque e eu* e *O visconde que me amava*, para a 1ª e 2ª temporadas da série *Bridgerton*.

A história narrada no livro *O duque e eu*, refere-se a um romance entre Daphne, filha de Violet e Edmund Bridgerton, e Simon Basset, o Duque de Hastings. O romance se passa no início dos anos 1800, em Londres, na Inglaterra. Após o terrível falecimento de Edmund, Violet criou sozinha e com louvor seus oito filhos, mantendo o prestígio da família perante a sociedade londrina. Em 1813, Daphne frequenta a sua segunda temporada de bailes londrinos, mas, ainda não havia encontrado um pretendente com intenções de desposá-la, e que também atendesse aos

requisitos que seu irmão Anthony vislumbrava para alguém que tivesse interesse em se casar com sua irmã. Na primeira temporada de bailes que frequentou, ano em que debutou, Daphne havia tido 3 pretendentes, mas nenhum deles caiu nas graças de seu irmão, por isso, não houve evolução no cortejo. Daphne tinha a ambição de se casar com um homem pelo qual ela tivesse sentimentos, que a atraísse e fosse uma companhia agradável a ela, mas, até o momento, sua busca tinha sido frustrada, mas isso estava prestes a mudar, com a chegada de um velho amigo de Anthony à Londres. O Duque de Hastings, Simon Basset, estava de passagem por Londres, e acabou conhecendo Daphne. O Duque não tinha qualquer intenção de casamento, mas, as mães com filhas em idade de debute, não o deixavam em paz. Em uma conversa com Daphne, Simon percebeu que a moça tinha intenção de se casar, mas que não tinha interesse nele por conhecer o seu passado libertino e por orientações de seu irmão. Nesta situação Simon viu uma oportunidade de se livrar das mães que o perseguiam, além de trazer mais prestígio à Daphne perante a sociedade, e então propôs a ela que fingissem estarem interessados um no outro, e iniciassem um cortejo, assim ele se livraria das mães e Daphne poderia atrair olhares de mais pretendentes, visto que ela teria conseguido encantar um Duque. E assim foi feito, o irmão de Daphne não gostou da ideia, mas sua mãe Violet ficou muito entusiasmada, e fez todo o possível para apoiar o romance. Daphne e Simon achavam que conseguiriam enganar toda a sociedade londrina, mas estavam errados, pois, foram os dois que se enganaram. Com o passar dos dias de convívio, acabaram apaixonando-se um pelo outro e casando-se. No desenrolar da história, há alguns contratempos até que Simon e Daphne possam desfrutar a felicidade do matrimônio e construir uma família.

Como já mencionado, as narrativas literárias da família Bridgerton estão sendo adaptadas para a série *Bridgerton*, e a 1ª temporada da série, que conta a história de Daphne e Simon, refere-se à adaptação do livro *O duque e eu*. A 1ª temporada estreou em dezembro de 2020 e é composta por 8 episódios de aproximadamente 1 hora cada um. Nos primeiros 28 dias de estreia, a série atingiu 82 milhões de domicílios e foi a número 1 em 76 países. (QUINN, 2022). Para a 1ª temporada da série, a figurinista Ellen Mirojnick e sua equipe, produziram cerca de 5 mil fantasias e 7.500 peças de roupas, sendo 104 trajes diferentes feitos exclusivamente para a protagonista Daphne Bridgerton (STORCH, 2022).

A série foi gravada em ambientes diferentes, para que houvesse a possibilidade de mostrar ao público os lugares frequentados pelos personagens na época que se passa a história, dentre estes vários ambientes, “algumas filmagens foram feitas próximas às residências reais” (STORCH, 2022), pois, devido a história de Simon e Daphne se passar no Período da Regência em Londres, nela houve a inclusão da presença da realeza, representada pela rainha Charlotte e o rei George III, figuras históricas que viveram no período citado.

Relações intermediárias entre o texto literário e a série televisiva

No artigo “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’, Irina Rajewsky argumenta que

[... Intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem entre as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias (RAJEWSKY, 2012, p. 18).

No trecho acima mencionado, Rajewsky apresenta três categorias para a análise concreta de produtos de mídia, a saber, transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediáticas. Como o estudo em questão trata da adaptação de uma obra literária para uma mídia performática, serão utilizadas perspectivas teóricas relacionadas à transposição midiática que, segundo Rajewsky, trata da “(...) transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2005, p. 51).

Todo processo de adaptação permite que o adaptador coloque o seu olhar e suas perspectivas perante a obra fonte. Neste processo, é comum que haja supressões, alterações, ou até adições de elementos. O adaptador pode utilizar estes recursos para deixar a obra mais atual, redirecionando a narrativa para novos contextos sociais, ideológicos ou políticos, ou simplesmente implementar mudanças por sua vontade. A adaptação é a criação de uma nova obra. “(...) os adaptadores devem ter suas próprias razões pessoais, primeiro para decidir fazer uma adaptação, depois para escolher que obra adaptar e em qual mídia fazê-lo. Eles não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela” (HUTCHEON, 2011, p. 133).

Outro fator importante a ser destacado, refere-se especificamente às adaptações de mídias impressas para mídias de performance, pois neste tipo de adaptação “(...) a ênfase geralmente recai sobre o visual, sobre a passagem da imaginação para a percepção ocular real” (HUTCHEON, 2011, p. 70).

A adaptação da obra *O duque e eu* para a 1ª temporada da série *Bridgerton*, segue os princípios da transposição midiática, uma vez que o texto fonte, tem características de um texto literário e o texto alvo se caracteriza como um texto verbo-audiovisual. Seguindo os estudos sobre adaptações dos teóricos citados no desenvolvimento deste artigo e comparando o texto fonte com o texto alvo, foi possível elencar elementos modificados e adicionados, que trouxeram contextos diferentes e mais inclusivos à obra adaptada. Para que estes elementos possam ser evidenciados, foram separados em dois blocos, o primeiro refere-se a elementos que foram acrescentados no processo de adaptação e o segundo apresentará os elementos que tiveram alteração no enredo adaptado.

Uma vez que a adaptação envolve dois textos que presumivelmente comunicam a mesma narrativa, ela necessariamente traz à tona algumas questões (...) isso se torna, portanto, uma questão de narratologia comparativa, que faz perguntas do tipo: Que eventos da história do romance foram

eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê? (STAM, 2006, p. 39-40).

Foram selecionados dois momentos da 1ª temporada da série *Bridgerton*, em que são apresentados novos elementos. O primeiro momento refere-se a presença da realeza na adaptação, a qual não faz parte do texto fonte.



Figura 1: Rainha Charlotte, no 1º episódio da 1ª temporada da série *Bridgerton*
Fonte: Netflix - *Bridgerton* (1ª temporada)



Figura 2: Rei George III, no 5º episódio da 1ª temporada da série *Bridgerton*
Fonte: Netflix - *Bridgerton* (1ª temporada)

Como o período em que ocorreu a história romântica de Daphne e Simon, corresponde ao período da Regência de Londres, o criador da adaptação, Chris Van Dusen, com a intenção de honrar o período histórico, optou por incluir no enredo a rainha Charlotte e o rei George III. Ele ressalta ainda que a série se trata de um mundo reimaginado, onde é possível a união de fatos históricos com a fantasia. Para a escolha da atriz Golda Rosheuvel, intérprete da rainha Charlotte, o criador se baseou em uma pesquisa genealógica realizada pelo historiador Mario de Valdes, a qual mostra que a rainha Charlotte possui descendência africana (Adoro Cinema, 2022b). Este elemento adicionado, traz engajamento para outras alterações realizadas na adaptação. A rainha é uma personagem importante na obra adaptada, pois muitos dos acontecimentos sociais da série perpassam por ela.

O segundo momento destacado, que traz o novo à série, trata do personagem do príncipe Friedrich, que na série é sobrinho da rainha, e que assim como todo o restante da realeza presente na série *Bridgerton*, não faz parte do texto fonte *O duque e eu*.



Figura 3: Daphne dança com o Príncipe Friedrich, no 3º episódio da 1ª temporada da série Bridgerton
Fonte: Netflix - *Bridgerton* (1ª temporada)

A inserção do príncipe na série também é uma associação histórica ao período em que se passa a história dos Bridgertons. O príncipe da Prússia, Friedrich Wilhelm Ludwig, viveu no período da Regência de Londres. Segundo Chris Van Dusen, estes acréscimos permitem ao espectador fazer associações históricas em relação ao enredo apresentado na série.

Também foram selecionados três momentos que tiveram alteração, ao se comparar o texto fonte com a adaptação. O primeiro momento selecionado para evidenciar a alteração do texto alvo em relação ao texto fonte, refere-se a uma cena do início da série, onde as moças da alta sociedade londrina, em seu primeiro ano de debute, são apresentadas à rainha Charlotte para que então iniciem sua vida social. Na imagem que segue, Daphne, interpretada por Phoebe Dynevor, é apresentada à rainha.



Figura 4: Daphne Bridgerton, no 1º episódio da 1ª temporada da série Bridgerton é apresentada à rainha para que possa iniciar sua vida social. Fonte: Netflix – *Bridgerton* (1ª temporada)

Na obra *O duque e eu*, Daphne debutou em 1812 e a história se passa em 1813, ou seja, ela debutou um ano antes da temporada de bailes londrinos em que conheceu Simon, como pode-se evidenciar no trecho que segue, referente a uma conversa de Anthony, irmão de Daphne, e Simon, o Duque de Hastings, sobre frequentar os bailes londrinos. **“Minha irmã debutou ano passado e sou obrigado a acompanhá-la de vez em quando”** (QUINN, 2013, p. 28, grifo nosso).

Como a rainha é um elemento novo na adaptação, muitas das passagens do texto-fonte, foram alteradas para dar destaque à sua presença e participação, como é o caso da cena em que as jovens em idade de debute, são apresentadas primeiramente a ela, para então seguirem sua vida social. Neste caso, sendo a protagonista da história, não seria coerente Daphne estar frequentando sua segunda temporada de bailes e não ser apresentada à rainha.

O segundo momento da série destacado, que indica alteração do texto-fonte, refere-se às características físicas de Simon, o Duque de Hastings. No texto-fonte, a descrição do personagem, menciona que quando menino, Simon era “robusto e saudável, com **cabelos castanhos sedosos e olhos azul-claros**” (QUINN, 2013, p. 9, grifo nosso). Na série, Simon, interpretado por Regé-Jean Page, possui características físicas diferentes da obra original, ele é negro⁶⁵.



Figura 5: Simon, no 2º episódio da 1ª temporada da série *Bridgerton*, em um dos diversos bailes londrinos que frequentou com Daphne. Fonte: Netflix - *Bridgerton* (1ª temporada)

No episódio 4, da série *Bridgerton*, após um desentendimento com Daphne, Simon conversa com Lady Danbury, interpretada por Adjoa Andoh, que possui as mesmas origens que a sua e ela o lembra que chegaram aonde estão devido ao amor. “Veja nossa rainha. Veja o nosso rei. Veja o casamento deles. Veja como tudo mudou para nós, o quanto nos deu abertura. Éramos sociedades distintas, divididas pela cor, até que um rei se apaixonou por um de nós. Amor, Vossa Graça, muda tudo” (Bridgerton, 2020).

O fato de Chris Van Dusen escolher Regé-Jean Page para interpretar o papel de Simon, esboça o que na área se chama de *color-blind casting*, que se trata “(...) de uma escalação que não considera a raça dos atores, pois seu principal foco é o talento de cada candidato. O mesmo vale para diferentes orientações sexuais, formas de corpos, deficiências e gêneros” (Adoro Cinema, 2022b).

Macedo também faz uma consideração sobre esta caracterização na série, colocando que padrões são quebrados quando a produtora Shondaland opta por não apresentar apenas atores brancos como membros da realeza. “Um ponto muito importante que não podemos esquecer é que

⁶⁵ “A discussão sobre relações raciais no Brasil é permeada por uma diversidade de termos e conceitos. [...] negros são denominados aqui as pessoas classificadas como pretas e pardas nos censos demográficos realizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)” (GOMES, 2005, p. 39).

a série é uma obra de ficção e na arte tudo é possível. Bridgerton nos faz imaginar como seria uma sociedade em que os negros ocupassem posições de poder e não de inferioridade, (...)” (MACEDO, 2022).

Na adaptação, para alterações semelhantes a esta, Robert Stam destaca que “Às vezes o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais “sincronizada” com os discursos contemporâneos” (STAM, 2006, p. 43). Além disso, a autora do texto-fonte, Julia Quinn, menciona: “Sou grata por terem usado meu livro nesse projeto, (...) esse grupo me ajudou a tornar o que escrevi em algo maior e mais colorido” (O TEMPO, 2022).

O terceiro momento selecionado para evidenciar as alterações do texto alvo em relação ao texto fonte, refere-se à passagem final do romance *O duque e eu*, quando Daphne, a Duquesa de Hastings, dá à luz ao quarto filho do casal. Em uma das passagens do folhetim de fofocas da Lady Whistledown, a escritora anônima menciona o nascimento do filho do Duque e da Duquesa, além de insinuar o possível nome do menino.

O nome do recém-nascido ainda não foi divulgado, embora esta autora se sinta bastante qualificada para especular. Afinal, **com irmãs chamadas Amelia, Belinda e Caroline, o novo conde de Clyvedon poderia se chamar qualquer outra coisa que não David?**
CRÔNICAS DA SOCIEDADE DE LADY WHISTLEDOWN, 15 DE DEZEMBRO DE 1817
(QUINN, 2013, p. 279, grifo nosso)

Assim como Violet e Edmund Bridgerton, Daphne e Simon também iniciam o nome dos filhos por ordem alfabética, sendo que o nome da primogênita começa com a letra “A” e assim sucessivamente. Por isso, a colunista de fofocas fez a insinuação sobre a possibilidade do primeiro filho homem do casal, que chegou após o nascimento de três meninas, se chamar David.

Na 1ª temporada do texto alvo da adaptação, na última cena do episódio 8, a protagonista Daphne dá à luz a um menino, e logo após o seu nascimento ela olha para Simon e diz que precisam dar um nome a ele, e Simon diz a ela que deve começar com a letra “A”, pois é uma tradição de família.



Figura 6: Simon e Daphne tem seu primeiro filho, no 8º episódio da 1ª temporada da série Bridgerton

Fonte: Netflix - Bridgerton (1ª temporada)

Esta alteração mostra-se relevante, pelo fato de que desde o início do enredo, Simon não queria ter filhos, mas, na literatura, construiu uma família com Daphne, suas três filhas e seu filho mais novo, o David. Na série o primeiro filho que o casal tem, é logo o sucessor do ducado de Simon, e difere do texto fonte sobre o nascimento de filhas.

Foram realizadas pesquisas a fim do entendimento desta alteração, mas nada foi encontrado sobre o ajuste realizado pelo criador do texto alvo, Chris Van Dusen. É como coloca Linda Hutchoen: “não é preciso muito tempo para que o contexto modifique o modo como uma história é recebida. Tanto o que é (re)enfatizado quanto – mais importante ainda – o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais” (HUTCHEON, 2011, p. 192) A autora coloca ainda que

[...] o adaptador pode impor a uma narrativa vagamente episódica ou picaresca um enredo familiarmente padronizado, com momentos de alta e baixa intensidade na ação, um começo claro, um meio e um fim; ou ele pode simplesmente substituir um final feliz por um acontecimento trágico (...) (HUTCHOEN, 2011, p. 66).

Quando se fala de adaptação, não necessariamente se deve ter uma justificativa para as alterações realizadas no texto-alvo perante o texto fonte, pois a adaptação é uma nova obra, o adaptador tem o poder de recriá-la da melhor forma que atenda suas expectativas, ideologias, dentre outros.

Há outros elementos que poderiam ser analisados como novos ou modificados no texto alvo quando é cotejado com o texto fonte, mas para o presente estudo, foram escolhidos elementos de grande destaque e que se mostraram de grande relevância na obra adaptada.

Considerações finais

Tanto o texto-fonte, *O duque e eu*, como o texto-alvo, a 1ª temporada da série *Bridgerton*, por tratarem de uma história de época, que se passa no início do século XIX, são ricos em detalhes que permitem ao leitor e ao espectador a imersão na ambiência histórico-cultural de épocas passadas. Tanto Julia Quinn como Chris Van Dusen trabalham com extrema competência o envolvimento do público, seja no enredo da história de Daphne e Simon, ou nos detalhes dos grandiosos bailes e da vida social londrina.

Com base nas considerações e exposições teóricas apresentadas no desenvolvimento deste estudo, conclui-se que o criador da 1ª temporada da série *Bridgerton*, incluiu novos elementos na série, como pode-se observar na menção da inclusão dos membros da realeza britânica, que mesmo sendo personagens históricos que realmente existiram, não faziam parte do enredo do texto fonte.

Há também a menção de três passagens da história em que houve alterações, ou ajustes de acordo com as exigências de novos contextos e públicos-alvo.

A história dos Bridgertons não para por aqui, como mencionado no início deste estudo, há mais histórias a serem transformadas em séries televisivas, pois até o momento apenas duas temporadas da série estão disponíveis ao público, e este fato abre a possibilidade de novos estudos e novas pesquisas sobre a adaptação da narrativa da família Bridgerton.

Referências

Adoro Cinema. Referências de fonte eletrônica. **Chris Van Dusen**: Filmografia. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-190918/>. Acesso em: 18 jun. 2022a.

Adoro Cinema. Referências de fonte eletrônica. **Bridgerton**: O que é real e o que é ficção na série da Netflix? Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-157076/>. Acesso em: 04 ago. 2022b.

Adoro Cinema. Referências de fonte eletrônica. **Bridgerton**: O que representa a escalção de atores negros na série da Netflix? Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-156971/>. Acesso em: 02 ago. 2022c.

Adoro Cinema. Referências de fonte eletrônica. **Shonda Rhimes**: Biografia. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-68513/biografia/>. Acesso em: 18 jun. 2022d.

Bridgerton: Netflix, 2020. 1ª temporada exibida pela Netflix. Acesso em: 18 jun. 2022.

Editora Arqueiro. Referências de fonte eletrônica. **Títulos de Bridgertons**. Disponível em: <https://www.editoraarqueiro.com.br/busca/?q=bridgertons>. Acesso em: 05 jun. 2022.

ELLESTRÖM, L. Adaptação e intermedialidade. In: **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Orgs. Ana Cláudia Munari Domingos; Ana Paula Klauck; Glória Maria Guiné de Mello. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2017. p. 199-228.

GOMES, N. L. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: **Educação antirracista**: caminhos abertos pela lei 10.639. Brasília: SECAD, 2005.

HAMMERSCHMIDT, Vania. Adaptação intermediária do romance *O duque e eu*, de Julia Quinn, para a 1ª temporada da série *Bridgerton*, pág. 332-342, Curitiba, 2022.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JEAN-PHILIPPE, M. Referências de fonte eletrônica. **Bridgerton não precisa elaborar sobre sua inclusão de personagens negros**: precisão histórica não deveria importar em uma fantasia. Disponível em: <https://www.oprahdaily.com/entertainment/tv-movies/a35083112/bridgerton-race-historical-accuracy/>. Acesso em: 04 ago. 2022.

MACEDO, V. Referências de fonte eletrônica. **Bridgerton inova ao colocar negros como nobres**: mas incomoda muita gente. Disponível em: <https://capricho.abril.com.br/entretenimento/bridgerton-inova-ao-colocar-negros-como-nobres-mas-incomoda-muita-gente/>. Acesso em 27 jun. 2022.

O TEMPO. Referências de fonte eletrônica. **Autora de 'Bridgerton' diz que a série tornou sua obra mais inclusiva**. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/autora-de-bridgerton-diz-que-a-serie-tornou-sua-obra-mais-inclusiva-1.2440731>. Acesso em: 19 jun. 2022.

QUINN, J. Referências de fonte eletrônica. **Media Kit**. Disponível em: <https://juliaquinn.com/mediakit/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

QUINN, J. **O duque e eu**. Trad. Cássia Zanon. São Paulo: Arqueiro, 2013.

RAJEWSKY, I. O. **Intermedialidade, intertextualidade e remediação**: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012. pp. 15-45.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies. n. 51, pp. 19-53, 2006.

STORCH, J. Referências de fonte eletrônica. **De cenário congelado a 7.500 figurinos**: os desafios de produção da série “Bridgerton”. Disponível em: <https://exame.com/casual/de-cenario-congelado-a-7-500-figurinos-os-desafios-de-producao-da-serie-bridgerton/>. Acesso em: 03 ago. 2022.

HAMMERSCHMIDT, Vania. Adaptação intermediária do romance *O duque e eu*, de Julia Quinn, para a 1ª temporada da série *Bridgerton*, pág. 332-342, Curitiba, 2022.

VINHADO, L. M. Referências de fonte eletrônica. **Bridgerton**: a realidade por trás dos personagens negros do século 19. Disponível em: <https://jornalpredio3.com/2021/01/25/bridgerton-a-realidade-por-tras-dos-personagens-negros-do-s-eculo-19/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS ENTRE O FILME *A QUEDA* E O TEXTO *NO BUNKER DE HITLER*

Autor: Leandro Dalalibera Fonseca (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar as relações intermidiáticas que existem entre o filme *A queda – as últimas horas de Hitler* (2004), dirigido por Oliver Hirschbengel, e o texto *No bunker de Hitler – os últimos dias do Terceiro Reich*, de Joachim Fest, escrito em alemão em 2002 e traduzido para o português em 2009, destacando algumas reflexões sobre a linguagem do cinema e a adaptação de uma mídia para outra. Nesse contexto, evidenciaremos a perspectiva conceitual de linguagem discutida por Lyons aplicada à narrativa do filme *A queda*, visto que ela revela aspectos importantes sobre o processo de adaptação e sobre o impacto que a linguagem do cinema exerce sobre o imaginário da audiência em geral.

Palavras-chave: *A queda*; *No bunker de Hitler*; intermedialidade; adaptação.

Introdução

Neste artigo, discutiremos as relações intermidiáticas entre o filme *A queda – As últimas horas de Hitler* e o livro *No bunker de Hitler*, e também as entrevistas com a secretária particular do ditador nazista, estabelecendo assim, zonas de aproximação e distanciamento entre a adaptação cinematográfica e o texto literário.

Sobre a relação entre as diferentes mídias e os limites a serem impostos em razão das fronteiras existentes elas, há uma conceituação de Irina Rajewsky que propõe subcategorias para teorização das práticas midiáticas, a partir da análise de três grupos de fenômenos distintos: (1) intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática, como as adaptações filmicas de textos literários, novelizações etc; (2) intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias, o que inclui óperas, filmes, teatro, *Sound Art*, instalações computadorizadas, histórias em quadrinhos ou as chamadas multimídias, mescla de mídias ou intermidiáticas; e (3) intermedialidade “no sentido estrito de referências intermidiáticas, como referências em um texto literário a um certo filme, gênero ou cinema em geral, ou a referência de uma pintura à fotografia etc.” (Rajewsky, 2012, p.58). Desta forma, utilizaremos aqui o conceito de transposição midiática para lançar luz sobre a nossa análise, uma vez que o filme é um novo produto de mídia baseado no livro de Joachim Fest e nas entrevistas com a secretária pessoal do ditador nazista. É importante mencionar que neste caso concreto, dois textos-fonte foram transformados em outra configuração midiática, qual seja o filme ou texto-alvo. Houve várias transformações, inclusive os ocultamentos, que verificaremos na sequência do artigo.

Linguagem; literatura e adaptação cinematográfica

De acordo com o filósofo José Medina,

(...) a principal finalidade da linguagem é a comunicação. Isto soa como um truismo ordinário, como trivial; e, no entanto, é uma intravisão muito rica, a qual por muito tempo foi virtualmente desconsiderada pela tradição filosófica. Até pouco tempo atrás, os filósofos não haviam logrado elaborar esta intravisão, constituindo uma abordagem detalhada da lógica e da estrutura da comunicação, bem como das diferentes funções de comunicações da linguagem (MEDINA, 2016, p. 9).

Nesse sentido, Palma (2007, p. 70) ressalta que:

(...) a linguagem se apresenta de forma criativa, porque utiliza os interstícios para enriquecer as possibilidades de leitura. O que se pretende evidenciar é que a literatura não é um fenômeno independente, ela é criada dentro de um contexto; numa determinada língua, num determinado país, numa determinada época, onde se pensa de uma determinada maneira, carregando em si marcas desse determinado contexto (PALMA, 2007, p. 70).

Para reforçar essa ideia, Lyons, (1987, p. 6) aponta que a “A linguagem é um método puramente humano e não instintivo de se comunicarem ideias (sic), emoções e desejos por meio de símbolos voluntariamente produzidos”. Assim, ao tomarmos esse conceito de Lyons, como ponto de análise, deve-se ter em mente que a humanidade cria diferentes métodos que facilitem e possibilitem ampliar sua comunicação, e é nesse contexto que surge a necessidade de adaptação da linguagem literária para a linguagem cinematográfica. Assim, deve-se compreender que:

A linguagem cinematográfica surge a partir do momento em que a compreensão dos jogos de câmeras e da representatividade da tela são postos em destaque constante, por diferentes pesquisadores em campos científicos distintos, como a Sociologia e a História. A estética cinematográfica estabelece uma conexão de sentidos com os indivíduos, estimulando e ampliando a percepção, inaugurando uma abertura da capacidade sensível através do campo visual. Restando saber quais são os impactos de alteração da percepção, e quais sentidos passaram a sofrer modificações possibilitadas com o filme (SILVA JÚNIOR, 2016, p. 123).

Nessa perspectiva, é interessante compreender que a linguagem cinematográfica apresenta características muito particulares que a diferenciam da linguagem escrita, por isso, quando uma história retratada de modo textual é retratada no cinema, esta precisou passar por um processo de adaptação, ou seja, ajustes que se adequam à linguagem do cinema, que para Rey se mostra diferente da textual escrita, por isso há a necessidade de adaptação de uma para a outra para promover e ampliar a compreensão sobre a temática abordada de modo que:

(...) a adaptação não precisa necessariamente conter tudo que está no livro. Mesmo livros com muita ação têm capítulos monótonos ou vazios. O que importa é que ela seja uma inteira, redonda, completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as sequências. A adaptação requer uma planificação mais exigente do que a criação porque implica numa responsabilidade maior, principalmente quando se trata duma obra conhecida, passível de confrontos (REY, 1989, p. 59).

Diante do exposto por Rey (1989), nota-se que o processo de adaptação de uma obra escrita, um livro, por exemplo, para o cinema, requer muita atenção e habilidades por parte de quem irá fazê-lo. Linda Hutcheon afirma que a adaptação será, necessariamente diferente do texto-fonte por conta de diversos fatores:

Tenho defendido que a adaptação - isto é, a adaptação como um produto, tem um tipo de estrutura formal de “tema e variação”, ou de diferença. Isso significa não apenas que a mudança é inevitável, mas que haverá também diferentes causas possíveis para essa mudança durante o processo de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação. Esse contexto é vasto e variado; ele inclui, por exemplo, considerações materiais (HUTCHEON, 2013, p. 192).

Nesse contexto, como aponta Hutcheon, a adaptação deve ser compreendida como um novo produto, mesmo que este apresente semelhanças com a obra original, a adaptação não é uma cópia desta e sim, a elaboração de uma nova obra, visto que sua composição se constitui com elementos diferentes dos textuais.

Análise intermediática: *A queda* – as últimas horas de Hitler e o livro *No bunker de Hitler*

Desse modo, é importante compreender que o filme *A queda* e o livro *No bunker de Hitler* são obras independentes, apesar de que o filme deriva, em parte, do texto literário. O filme *A queda – As últimas horas de Hitler* foi lançado em 2004, e trata basicamente dos dias finais de Adolf Hitler, transmitindo a intenção de passar uma nova *visão* desse momento histórico, sobretudo do ditador nazista. O filme utiliza como referência para o processo de adaptação, o texto de Joachim Fest, *No bunker de Hitler*, bem como os depoimentos da secretária pessoal do ditador, Traudl Junge, a qual tem sua imagem e fala utilizada no início e no final do filme. Assim, para compreender melhor esse contexto, apresentamos, no Quadro 1, uma linha do tempo, ou seja, uma sequência de eventos em ordem cronológica para contextualizar a queda de Hitler.

Datas e abrangência do filme	01/09/39	Forças armadas alemãs invadem as planícies polonesas com seus tanques.
	12/04/45	Franklin Roosevelt morre e Harry Truman assume o governo dos EUA
	20/04/45	56º aniversário de Hitler e queda de Nuremberg.
	25/04/45	Cidade Berlim
	28/04/45	O líder fascista Benito Mussolini, julgado e executado pelos guerrilheiros italianos, juntamente com sua amante Clara Petacci, em Dongo (norte da Itália), quanto tentavam fugir para a Suíça. (evento não mostrado, mas citado por Hitler, no filme).
	29/04/45	Casamento de Hitler e Eva Braun
	30/04/45	Hitler e Eva Braun suicidam-se no bunker
	01/05/45	Goebels e sua mulher matam seus seis filhos e depois se suicidam.
	02/05/45	Queda de Berlim
	07/05/05	Rendição dos alemães
	05/06/45	Aliados assumem a Alemanha e dividem o país em quatro zonas de ocupação (americana, inglesa, russa e francesa)
	26/06/45	Carta das Nações Unidas, assinada por 50 países.
	06/08/45	Bomba atômica sobre Hiroshima
	09/08/45	Bomba sobre Nagazaki
	14/08/45	Rendição do Japão e
	03/09/45	Termina a II Guerra mundial.

Quadro 1: Linha do tempo/a queda de Hitler. Fonte: Silva e Oliveira, 2008.

O Quadro 1 demonstra, de modo resumido, fatos ocorridos durante os meses finais de vida de Hitler. O diretor geral do filme é Oliver Hirschbiegel e o diretor-roteirista é Bernd Eichinger. Em *A Queda*, os diretores limitam o foco, e resumem a abordagem a Berlim e ao bunker do Führer, apresentando assim uma percepção diferenciada deste acontecimento, marcada pelo conflito que existe na memória social.

Nesse contexto, o filme retrata o momento caótico, tanto no que diz respeito aos aspectos políticos, econômicos, sociais e militares, nos quais a Alemanha estava inserida, porém, a centralidade da obra se ateu de modo mais atento ao aspecto psicológico confuso de Hitler, de modo a evidenciar seus devaneios, a respeito da reação alemã para resistir às invasões do exército inimigo, de modo a “suavizar” toda a problemática provocada pelo pensamento de superioridade.

Assim, para Caldas (2005), o que o filme deveria fazer e não fez, não era um revisionismo da ideia do nazismo, mas uma aproximação do espectador da realidade, mostrando que “o nazifacismo não é um fenômeno confortavelmente instalado nos arquivos e na história”, e sim algo possível de acontecer também nos dias de hoje. E não romantizar ou até mesmo tentar reforçar uma ideia de Hitler como um líder forte, ao invés de destacar a gravidade do que ele deixou como ideologia seguida/admirada ainda por muitos.

Nesse sentido, o que podemos compreender na crítica de Caldas é que, a figura de Hitler como um homem doente retratada no filme, já é algo recorrente e não acrescenta nada nas discussões mais profundas e atualizadas sobre o nazismo e sim, que o filme poderia ter usado essa visão aproximada da figura de Hitler para mostrar que aquela situação ainda é possível de existir e que, mesmo doente, ele ainda exercia forte controle mental sobre as pessoas, como o fez com seus amigos e oficiais a exemplo da família Goebbels, como afirma Fest:

À noite, Magda Goebbels foi aos seus aposentos no pré-*bunker*. Ela já havia conversado várias vezes com o médico de Hitler, Dr. Stumpfegger, e o assistente responsável pela administração da enfermagem da SS, Dr. Kunz, para saber como seus filhos poderiam ser mortos rapidamente e sem dor (FEST, 2010, p. 98).

Vale ressaltar que essa fidelidade incondicional da família Goebbels a Hitler foi seguida por muitas outras pessoas, sobretudo, por aquelas que estavam vivendo no esconderijo/bunker construído para a finalidade de abrigá-los em momentos de maior ameaça inimiga.

O esconderijo subterrâneo ficava dividido em duas partes, o bunker e o pré-bunker, e a proposta na utilização do bunker está vinculada ao desejo das sociedades em resgatarem seu passado, vale ressaltar também que este ambiente era o local de descontração e socialização, e até de comemorações de aniversário de autoridades como o do próprio Hitler. A construção desses espaços foi realizada em duas etapas: uma em 1933, e a outra em 1943, e apresentava características de uma fortaleza subterrânea, como afirma Fest:

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

O *bunker* do *Führer* abrangia quase vinte recintos pequenos, sobriamente mobiliados, com exceção da parte do corredor que ficava em frente aos aposentos particulares de Hitler, onde havia alguns quadros, um banco estofado e algumas poltronas velhas (Fest, 2010, p.17).

Conforme descrição de Fest (2010), verifique a Figura 1, na qual, consta a planta do *bunker*, local onde Hitler passou a viver, ou se esconder, com parte de seus oficiais.

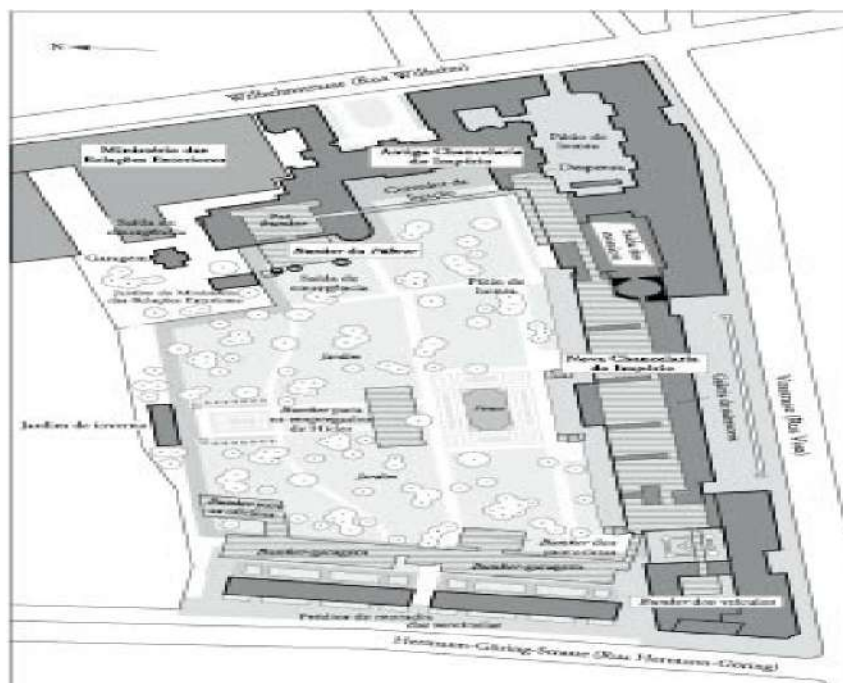


Figura 1: Planta do sistema de *bunkers* sob o terreno da Chancelaria do Império. Fonte: FEST, 2010.

A planta do *bunker*, apresentada no livro, não reflete as difíceis e reais condições que apresentava para as pessoas que lá estavam se abrigando, conforme revela a descrição do *bunker* de Fest (2010, p. 18), “(...) a sala de conferências, na qual eram feitos os informes, e que dá uma ideia do aperto generalizado, pois levava até vinte pessoas a comprimirem-se em volta da mesa de cartas, em uma sala de 14 metros quadrados, durante muitas horas, várias vezes por dia”.

Para reforçar a descrição apresentada por Fest (2010), observe a Figura 2 da sala de conferência do *bunker*, em uma cena do filme *A queda: As últimas horas de Hitler*.



Figura 2: Sala de conferências do bunker de Hitler. Fonte: Filme *A queda: As últimas horas de Hitler*, 2005.

Nesta imagem, capturada de uma cena do filme, é visível como os compartimentos eram pequenos, sombrios e relativamente baixos para alguns oficiais; faltava pouco para alcançar suas cabeças no teto como mostra a Figura 3.



Figura 3: Altura dos cômodos do bunker de Hitler. Fonte: Filme *A queda: As últimas horas de Hitler*, 2005.

Uma cena que chama a atenção está retratada na Figura 4, que mostra os documentos sendo queimados.



Figura 4: Documentos e informações da Alemanha sendo queimados por ordem de Hitler. Fonte: Filme *A queda: As últimas horas de Hitler*, 2005.

Segue o relato de Fest:

Mandou chamar seu assistente, Julius Schaub, e ordenou-lhe que juntasse todos os documentos pessoais que se encontravam no cofre aos pés da cama, ou em qualquer outro lugar possível, e os levasse ao jardim para queimá-los. Em vista das informações preocupantes sobre a chegada das tropas soviéticas, vindas de todas as direções, e seu iminente ataque ao Centro da cidade, ele nomeou o reiteradas vezes condecorado brigadeiro da SS, Wilhelm Mohnke, desde 1933, um dos guarda-costas do Führer, para comandante de combate na região de defesa mais central, a “Cidade” (FEST, 2010, p. 48-49).

A Figura 4, bem como a descrição no fragmento acima, revelam a dimensão de documentos e informações que o regime nazista detinha e foram destruídos, porém, no filme não há menção sobre as consequências dessa queima de arquivos, para a história, de modo que poderia ter evidenciado que essa queima de informações pode ter camuflado ainda mais a gravidade da tragédia promovida pelo nazifascismo.

Nesse contexto, o filme poderia ter utilizado essa passagem para trazer os números de mortes e mutilados em consequência das ideias tiranas, que no filme pouco aparece de modo explícito, de modo que Caldas (2005), aponta que o filme inicia e termina com depoimentos de Traudl Junge retirados de um documentário rodado pouco antes de sua morte, o que faz com que o espectador tenha seu campo de visão limitado por estes dois polos bem demarcados, polos que saem de uma realidade que o documentário tenta captar e entre os dois polos, temos a encenação do passado. .

Considerações finais

No que diz respeito às relações intermediárias existentes entre o livro *No bunker de Hitler* – Os últimos dias do Terceiro Reich, as entrevistas com a secretária pessoal de Hitler, Traudl Junge, e o filme *A queda* – As últimas horas de Hitler, é importante ressaltar que há muitas divergências

entre o texto literário e a produção cinematográfica. Esta última apresenta uma série de fragilidades conforme foi relatado na análise comparativa ao longo do artigo.

Talvez, essa fragilidade no processo de construção do filme, enquanto um novo produto, deva-se às informações pré-existentes e já debatidas sobre Hitler, no entanto, o filme poderia ter apresentado uma visão mais crítica ou até mesmo uma nova visão sobre os últimos dias de Hitler, procurando abordar mais acerca da não aceitação por parte de Hitler em reconhecer a derrota, não apenas militar, naquele momento, mas também o enfraquecimento da ideologia ariana implantada por ele.

O filme também poderia ter apresentado um alerta para a sociedade atual, a partir das falas de Traudl Junge, sobre o perigo de admirar cegamente seus líderes ou representantes de modo a não questionar ou analisar suas ações, sem considerar seus erros e exageros.

Assim, enquanto o livro se propõe a descrever de modo mais detalhado e realista possível o que ocorreu naquele bunker, o filme meio que recria o personagem do vilão, tentando suavizar sua terrível ação destrutiva e destruidora sobre a humanidade, retratando-o como um senhor já cansado e enfraquecido pelas derrotas que vinha sofrendo. Nessa perspectiva há um distanciamento entre o livro e o filme.

Referências

A queda: as últimas horas de Hitler. Referências de fonte eletrônica. Direção: Oliver Hirschbiegel, Roteirista: Bernd Eichinger. 2005. Distribuidora: Prime Vídeo. 145 min. Disponível em:

https://www.primevideo.com/detail/0J82T5TYQPOG85ZQY9RDL5MVYC/ref=atv_sr_fle_c_Tn74RA_1_1_1?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B088XXY5GD&qid=1660306399.

Acesso em: 06 ago. 2022.

CALDAS, P. S. P. A câmera como bunker: o filme a queda e o problema da consciência histórica alemã. **Revista de História e Estudos Culturais**, 2005.

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

LEFEVRE, P. Ontologias visuais incompatíveis? A adaptação problemática de imagens desenhadas. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona/FALE/UFGM, 2012.

LYONS, J. **Linguagem e linguística: uma introdução**. São Paulo: LTC, 1987.

FONSECA, Leandro Dalalibera. Diálogos intermediáticos entre o filme *A queda* e o texto *No bunker de Hitler*, pág. 343-351, Curitiba, 2022.

MEDINA, J. **Linguagem**: conceitos-chave em filosofia. Porto Alegre: Artmed, 2016.

OLIVEIRA, P. D. de et al. A queda: as últimas horas de Hitler – a contraditória figura de Hitler e os ecos do nazismo na Alemanha atual. **Revista de História Contemporânea**, 2008.

PALMA, M. D. Referências de fonte eletrônica. Discurso Literário: linguagem intrinsecamente diferenciada ou texto institucionalmente determinado? **Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários**, v. 9, 2007. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol9/9_7.pdf. Acesso em: 06 jul. 2021.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas nos debates contemporâneos sobre intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona/FALE/UFMG, 2012.

REY, M. **O roteirista profissional**: TV e cinema. São Paulo: Ática, 1989.

**“O ATO DE ESCREVER É SOBRENATURAL POR SI MESMO”: ESTRATÉGIAS DE
PRESENTIFICAÇÃO DO PASSADO EM *EU, TITUBA... BRUXA NEGRA DE SALEM*, DE
MARYSE CONDÉ**

Autora: Ana Paula Costa de Oliveira Padovino (UNIANDRADE)⁶⁶

Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)⁶⁷

Resumo: Na edição brasileira de 2020, publicada pela editora Rosa dos Tempos, do romance *Eu, Tituba... Bruxa Negra de Salem*, há elementos que permitem classificá-lo como uma autobiografia ficcional póstuma. Eles podem ser identificados na capa, nas orelhas do livro e no prefácio, mas também no enredo, provocando um efeito de presentificação da voz da escravizada antilhana Tituba, a personagem-narradora, e ao apontarem para uma suposta relação simbiótica entre a voz-narradora invisível e a escritora. Ao utilizar efeitos como esses, Condé faz uso de estratégia de presentificação do passado (Gumbrecht, 2010) empregada por outras escritoras negras que utilizam o sobrenatural como possibilidade de transposição do mundo dos vivos e o dos mortos como forma de acessar a presença de vozes ausentes, bem como de registrar a história de vida jamais enunciada dos subalternos por meio da corporeidade do texto literário.

Palavras-chave: Tituba; autobiografia; memória coletiva; subalternidade.

O romance objeto de estudo deste trabalho, cujo título em português é *Eu, Tituba... bruxa negra de Salem*, da escritora afro-caribenha Maryse Condé, desde que foi publicado em 1986, suscitou inúmeras leituras e análises tanto pela temática como pelos seus inegáveis atributos estéticos e políticos. Neste trabalho, analisa-se a tradução brasileira de 2020 do romance, publicada pela editora Rosa dos Tempos, na qual se verificam elementos que permitem classificá-lo como uma autobiografia ficcional póstuma que se caracteriza por estratégias específicas de presentificação do passado por meio da imaginação do leitor.

A imaginação é um poderoso instrumento utilizado pelas escritoras afro-americanas decoloniais, que associado à memória individual e coletiva, permite construir a história nunca escrita de seus ancestrais. Um projeto como esse vai além da proposta da História “vista de baixo” (SHARPE, 1992); a ficção produzida por essas escritoras se constrói no limiar entre o visível (o fato histórico oficial) e o invisível (a vida interior das personagens, os sentimentos, a percepção do mundo e de si), escrevendo, com o apoio da imaginação, da memória e da experiência vivida na subalternidade, histórias nunca escritas, mas comprometidas com verdades possíveis ao evocarem sentimentos e experiências de seus ancestrais (MORRISON, 1995), bem como ao conjurar atmosferas e ambientes que poderiam muito bem ter envolvido seus corpos, suas vidas (GUMBRECHT, 2010).

Escritoras negras do terceiro mundo, como Condé, podem partir de suas memórias individuais e das histórias orais de seus ancestrais para construir a narrativa ficcional. Até porque, no presente, ainda ecoam em suas vidas os efeitos do passado colonial e da escravidão; elas os

⁶⁶ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária – UNIANDRADE.

⁶⁷ Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária – UNIANDRADE.

PADOVINO, Ana Paula Costa de Oliveira. “O ato de escrever é sobrenatural por si mesmo”: estratégias de presentificação do passado em *Eu, Tituba... bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé, pág. 352-360, Curitiba, 2022.

experimentam no corpo, imerso nessa realidade. O conceito de escrevivência, que Conceição Evaristo aborda em uma entrevista, expressa o quanto a vivência da escritora negra na subalternidade reverbera na criação literária:

[...] se é um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. (...). E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo (EVARISTO, 2017, p. 167).

Entende-se que a experiência da escritora negra é uma ferramenta epistemológica aplicável à sua produção literária nos espaços colonizados e que sua escrita ficcional pode partir de imagem da vida e da memória das ancestrais profundamente imbricada em seus corpos e na forma como se percebem como ser-no-mundo (GUMBRECHT, 2010) para produzir uma ficção capaz de resgatar aquilo que foi arrancado dos sujeitos trazidos em navios para as colônias nas Américas: a cultura, a identidade, a memória coletiva e, por tudo isso, a humanidade.

Um dos poderes que essa literatura de ficção possui é o de gerar empatia com as personagens, suas vidas interiores, atmosferas e ambientes presentes em outras épocas. Permitir-se, como leitores, perceber esses aspectos seria uma maneira de presentificar na experiência de leitura o passado em substância (GUMBRECHT, 2020). É importante ter em mente que obras de ficção não objetivam concorrer com versões **oficiais** da história, mas possibilitam aos leitores que a isso se disponibilizem por meio da experiência estética (tensão entre efeitos de sentido e efeitos de presença no texto), serem afetados em seus sentidos ao acessar um lugar imaginário em que o visível e o invisível se entremeiam e coexistem.

Já o filósofo antilhano Edouard Glissant (2010) fala do **pensamento de vestígio** como elemento gerador da ficção histórica. Alternativo ao pensamento universalizante, que erige a história oficial e as verdades do colonizador que nasce, o pensamento de vestígio se dá a partir de fragmentos e lacunas de expressões culturais e se constrói em uma estética própria, fundada na experiência de subalternidade, marcada na memória corporal de escritoras negras decoloniais que se propõem a contar literariamente a história não contada de suas ancestrais escravizadas - a qual ainda hoje se repete em episódios de violência física, psicológica e simbólica.

Para Glissant (2010), cabe aos escritores decoloniais buscarem vestígios de memória da escravidão, pois ela está inscrita em uma não-história imposta. Ele entende a história tanto como consciência atuante como enquanto experiência vivida, e o imaginário como a matéria-prima para reconstituir memórias jamais escritas. Segundo o filósofo, numa linguagem psicanalítica, o tráfico de africanos foi um trauma; o apagamento ou a tentativa de esquecimento da escravidão um recalque; os delírios sobre o tema, os sintomas; a recusa a retomar o passado, o retorno do recalcado (GLISSANT, 2010). Nesse sentido, o romance de Condé, ao desenterrar a memória de Tituba e ao verbalizar o trauma, mostra a cura expressada em uma consciência decolonizada da

narradora, Tituba, que conta a sua própria história no que pode ser denominado como uma autobiografia ficcional póstuma.

Autobiografia ficcional póstuma: elementos pré e pós-textuais

Em *O pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune (2008, p. 14) define autobiografia como uma “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”. Lejeune (2008, p. 15) também escreve que “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima) é preciso haver relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem”.

Com base nessa definição, uma autobiografia ficcional póstuma, em princípio, poderia soar como *non sense*. Primeiramente porque a autobiografia atrai o interesse de parte do seu público justamente pela promessa que representa de acesso à verdade dos fatos contada pelo sujeito que os vivenciou; em segundo lugar, porque por questões lógicas, o autobiógrafo é um sujeito que localizado em um momento no presente, olha para o seu passado, rememora (e ao fazer isso conscientemente necessariamente os ressignifica) e escreve episódios de sua vida. Contudo, como se poderia garantir que, ao selecionar eventos de sua vida para contar, o autobiógrafo estaria de fato totalmente alheio à ficcionalização de suas vivências?

Toni Morrison (1995), em “The site of memory”, não teoriza sobre autobiografia, mas sobre ficção. Ao tratar do seu processo de criação, diz que sua ficção pode ser tanto permeada por estratégias autobiográficas como afastar-se delas. Isso porque, para ela, o crucial não seria estabelecer uma oposição entre fato e ficção, mas entre fato e verdade, de maneira que a ficção pode tratar de eventos atribuídos a fatos verificáveis, o que tornaria plausível a ideia de uma autobiografia ficcional na qual se poderia enquadrar até mesmo o póstumo.

Já no século XIX, o adjetivo póstumo foi associado por Machado de Assis a uma narrativa de vida ficcional no memorável e irônico romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nele, o narrador Brás Cubas se apresenta como um defunto-autor que resolve contar sua vida desde o início, entretanto não se verifica na obra texto a presença de elementos que poderiam colocar em dúvida o caráter ficcional do genial romance do bruxo do Cosme Velho.

No romance de Condé, *Eu, Tituba...*, há elementos que sustentam a possibilidade de classificá-lo como uma autobiografia ficcional póstuma. Tais elementos, no caso específico da edição brasileira de 2020, publicada pela editora Rosa dos Tempos, podem ser identificados na capa, nas orelhas do livro e no prefácio, os quais, retornando às definições de Lejeune (2008), no mínimo, ofertam aos leitores possibilidades de estabelecer diferentes pactos de leitura.

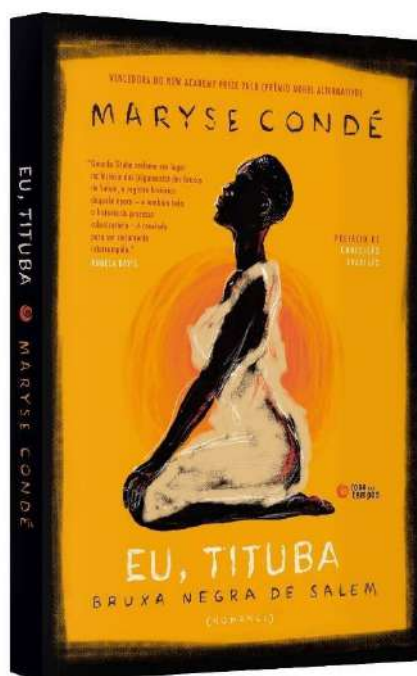


Figura 1 – Fonte: <https://www.amazon.com.br/Eu-Tituba-Bruxa-negra-Salem/dp/8501117234> Acesso em: 28 fev. 2022.

Conforme já explicado, não se poderia estabelecer, *ipsis literis*, o pacto autobiográfico, visto que não há a identidade entre autora (Maryse Condé) e personagem-narradora (Tituba). No entanto, o pronome *Eu*, no título do romance, aponta para uma estratégia que é típica na autobiografia tradicional: a narrativa em primeira pessoa. Todavia, abaixo do título há uma informação crucial: romance, conferindo à obra o “atestado de ficcionalidade” estabelecedor do “pacto romanesco” (LEJEUNE, 2008).

As informações contidas na primeira e na segunda orelha do romance (esta mostra a foto da escritora, negra e guadalupenha, descrita como feminista e professora da Universidade de Columbia) permitem ao leitor estabelecer conexão entre elementos identitários da autora e da personagem Tituba: a cor da pele e a origem caribenha.

Nessa edição, a epígrafe do romance, que se assemelha a uma ressalva da escritora para os leitores, propõe um viés alternativo para a recepção do texto: “Tituba e eu vivemos *intimamente ligadas* durante um ano. Foi durante nossas intermináveis conversas que ela me disse essas coisas que não havia confiado a ninguém. Maryse Condé” (CONDÉ, 2020, p. 19, grifo nosso). Parte dos leitores, dependendo de suas crenças - ainda que isso possa gerar todo tipo de protesto dos demais -, e sabendo que Tituba existiu, poderia conjecturar, devido à epígrafe, conceder ao romance um *status* de verdade semelhante ao da autobiografia, ou seja, atribuí-la à presença de elementos autobiográficos obtidos por meio de alguma relação com o sobrenatural. Dessa forma, Condé teria escrito a história de Tituba narrada a partir do invisível pela própria personagem que um dia existiu e que seu espírito lhe teria pessoalmente contado trechos de sua vida.

Lejeune (2008) chama de **pacto fantasmático** a relação que o leitor estabelece com o texto ficcional quando há divergência entre os nomes da autora e da personagem- narradora, mas, em seu conceito, é necessário que história da obra se aproxime da história da autora, ou seja, é preciso que os leitores tenham informações prévias sobre a biografia de Condé para que possam identificar essa relação – a qual pode ser verificada, caso busquem saber mais sobre a vida dessa escritora (CAVAGNOLI, 2016).

Ainda que *Eu, Tituba...* se trate de uma autobiografia ficcional, um romance, os elementos pré-textuais mencionados podem conduzir os leitores a uma espécie de **pacto fantasmático** (LEJEUNE, 2008) em um acordo tácito entre estes e o texto, na possibilidade de adotar-se a hipótese de que não se trata de pura de ficção, mas de um texto no qual **fantasmas** revelam algo não apenas **sobre** a autora, mas também para a autora. Nesse sentido, a materialidade de tais textos, estrategicamente contidos nos espaços pré-textuais evocam efeitos de presença, possibilitando diferentes vieses aos leitores cuidadosos que os encontram, ou que estabeleçam diferentes relações com o texto ou pactos de leitura e de experiência estética, aqui entendida entre uma tensão entre os elementos de sentido e de presença (GUMBRECHT, 2010).

Escritoras negras e a presentificação da voz dos invisíveis

Esse (sedutor) efeito de presentificação aponta para a Tituba que existiu e para a personagem-narradora da autobiografia ficcional póstuma, bem como para uma suposta relação simbiótica entre a voz-narradora invisível e a escritora que se materializa no texto. A hipótese de tal relação simbiótica poderia ancorar-se em uma entrevista que Condé concedeu em 1993, falando sobre sua obra:

Há sempre uma relação entre o escritor e as pessoas sobre as quais ele escreve. A inspiração “sobrenatural” existe, uma vez que se tem repentinamente vontade de escrever a respeito de uma criatura totalmente imaginária, que nunca se chega a encontrar que não existe, que não se viu em lugar nenhum(...). O ato de escrever é sobrenatural por si mesmo”. (PFAFF, 1993, p. 88-89 *apud* HANCIAU, 2004, p. 234)

A fala de Maryse Condé ao mesmo tempo que é individual, possui expressão coletiva, alinha-se a propostas de outras escritoras negras que também escreveram romances que pressupõem ou afirmam a relação entre o mundo dos vivos e o sobrenatural, ou a conexão da escritora/narradora com o invisível para trazer finalmente à tona a voz autobiográfica das que já se foram. É o caso de Alice Walker, em *A cor púrpura*, e de Toni Morrison, em *Amada*. Em ambas as obras, vivos e mortos podem efetivamente se comunicar para contar suas histórias e expressar sua subjetividade.

No romance epistolar de Alice Walker, *A cor púrpura* (1982), essa comunicação se dá pelo entrelaçamento das vozes da personagem-autora (A.W.) e da personagem-narradora (Celie), que coexistem separadamente numa proposta de história de vida emanada de vozes do mundo invisível. PADOVINO, Ana Paula Costa de Oliveira. “O ato de escrever é sobrenatural por si mesmo”: estratégias de presentificação do passado em *Eu, Tituba... bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé, pág. 352-360, Curitiba, 2022.

A obra não apresenta narrador; é composta pelas cartas que a protagonista escreve para Deus e para a irmã Nettie em ordem cronológica. Nelas, Celie, que sofre abusos sexuais e psicológicos pelo padrasto (que acredita ser o pai) e depois pelo marido, expressa seus sentimentos e subjetividade, pois em sua realidade material não tem voz e vive em situação que se assemelha à escravidão na racista Geórgia do início do século XX.

Em *A cor púrpura*, os elementos históricos e ficcionais se mesclam e uma das estratégias de produção da obra na perspectiva autobiográfica póstuma é a menção ao invisível, ao mundo espiritual, na epígrafe da obra: “Para o *Espírito*: Sem cuja assistência/ nem eu/Nem este livro/ Poderíamos ter sido escritos”⁶⁸. Aqui, as identidades da narradora-autora (A.W.) e narradora-protagonista (Celie) são diferenciadas e separadas, mas, por outro lado, a função e a existência de ambas se definem na e pela escrita, inspirada pelo *Espírito*; o visível e o invisível, profundamente entrelaçados na obra de ficção ao conjurar a vida e a experiência de pessoas que poderiam ter existido.

No final do romance, a separação ficcional entre a personagem-autora e Celie é reafirmada por meio de outra referência aos invisíveis/fantasmas dos mortos: “Eu agradeço a todos neste livro por terem vindo. A.W., autora e médium”⁶⁹ (2016, p. 294). As iniciais A.W. pressupõem a identidade com o nome da autora escrito na capa do livro (Alice Walker) e as iniciais da personagem-autora A.W., que se define como autora e médium, mas nenhuma delas é a protagonista das cartas autobiográficas e póstumas. A voz da autora (morta) das cartas emana do invisível e se presentifica em suas cartas, que escrevera para manter a sanidade e até a condição humana ao narrar os episódios violentos de sua vida.

Assim, se na proposta de ficção autobiográfico póstuma de Alice Walker não se estabelece o pacto autobiográfico de Lejeune (2008) – até mesmo pela impossibilidade da autobiografia póstuma em sua definição – tampouco se cria pura e simplesmente o pacto romanesco visto que, ao final do livro, a estratégia do epílogo dá a cartada final nos leitores que aceitaram desafiar a crença na total ficcionalidade do relato e, com isso, propor um tipo alternativo de experiência estética a partir da evocação da presença de Celie, contando a sua história em sua própria versão.

Já Morrison, em *Amada*, apresenta outra proposta de presentificação do invisível na literatura. A protagonista Sethe, cuja filha-fantasma (Amada) se comunica com a mãe e, 18 anos depois, retorna fisicamente em busca do amor materno. Sethe, que a matara a filha bebê para salvá-la da escravidão, é inspirada em mulher escravizada real, Margaret Garner, uma fugitiva do Kentucky que foi levada ao tribunal e julgada por matar sua bebê para impedir que esta fosse

⁶⁸ “To the Spirit:/ Without whose assistance/ Neither this book/ Nor I/ Would have been/ Written.” (WALKER, s/d, p. 5), Disponível em: <https://s3.amazonaws.com/scschoollfiles/112/the-color-purple-alice-walker.pdf> Acesso em: 28 fev. 2022.

⁶⁹ “I thank everybody in this book for coming. —A.W., author and medium”, (WALKER, s/d, p. 132) Disponível em: <https://s3.amazonaws.com/scschoollfiles/112/the-color-purple-alice-walker.pdf> Acesso em: 28 fev. 2022.

PADOVINO, Ana Paula Costa de Oliveira. “O ato de escrever é sobrenatural por si mesmo”: estratégias de presentificação do passado em *Eu, Tituba... bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé, pág. 352-360, Curitiba, 2022.

vendida e retornasse à escravidão. O infanticídio e o suicídio foram práticas adotadas pelos escravizados com certa regularidade como atos de resistência, pois ao tirar a vida dos filhos, as mães escravizadas além de subverter o poder que o sistema escravista exerce sobre o corpo dos escravizados, tratados como mercadoria, estariam libertando seus bebês num ato de amor. O suicídio, da mesma forma, é associado a um resgate do poder do escravizado sobre seu próprio corpo, que, no contexto da escravidão, pertence ao senhor.

Em *Amada*, o espírito da filha comunica-se com a mãe por meio de batidas e outros fenômenos físicos dentro da casa e, um dia, ele retorna encarnado para Sethe, vivificando a memória e o trauma da escravidão. O fantástico da filha-fantasma que volta, das cartas de Celie ou da autobiografia póstuma de Tituba refletem uma forma de resistência às verdades ocidentais e coloniais sobre os limites da vida e da morte, propondo que estes não estariam divididos por fronteiras intransponíveis:

A dupla limitação temporal da vida humana pelo nascimento e pela morte, por exemplo, criará o desejo de atravessar essas duas fronteiras do mundo-da-vida, e a metade desse desejo será mais especificamente a vontade de travessar a fronteira do nosso nascimento em direção ao passado. (...) O objeto desse desejo subjacente a todas as culturas históricas, historicamente específicas, seria a presentificação do passado, ou seja, *a possibilidade de falar com os mortos* ou de “tocar” os objetos de seu mundo (GUMBRECHT, 2010, p. 153, grifo nosso).

Como num contraponto às narrativas oficiais marcada pela ausência (invisibilidade) das histórias de vida das escravizadas, é do invisível que emanam as histórias de Tituba, Celie e de Amada/Sethe, nas falas dos mortos, nas quais se mesclam ficção e história para presentificar o passado na corporeidade do texto literário por meio da experiência estética.

Considerações finais

O romance *Eu, Tituba...*, de Maryse Condé, apresenta uma proposta de presentificação do passado numa combinação de estratégias de escrita que mesclam recursos da autobiografia ficcional, da narrativa de escravos e do romance pós-colonial. A história de vida nunca escrita de Tituba, emerge na ficção de Condé não somente como mais uma história: mas como uma narrativa que se alinha a uma tradição de escrita de outras escritoras negras que também se propõem a dar voz aos antepassados brutalizados e desumanizados pelos efeitos da escravização que são visíveis e concretos até os dias atuais, na forma dos diversos tipos de racismo (institucional, estrutural, entre outros).

Nesse sentido, as estratégias de presentificação do passado utilizadas por Condé em seu romance incluem a ação de partir da experiência vivida na pele, da consciência do ser negro no presente e da constante luta contra a invisibilização e a subalternidade que implica, entre diversas outras pautas, o resgate da ancestralidade, da resistência dos que foram sistematicamente apagados das narrativas oficiais como sujeitos de suas vidas e autores de suas histórias. Dessa forma, o

trabalho de ficção de escritoras como Alice Walker, Toni Morrison e Maryse Condé mescla arte e resistência ao dar voz aos esquecidos e silenciados. Talvez também seja por ter plena consciência disso que a autora de *Eu, Tituba...Bruxa Negra de Salém* afirme que “o ato de escrever é sobrenatural por si mesmo” (PFAFF, 1993, p. 88-89 *apud* HANCIAU, 2004, p. 234).

Referências

AZEVEDO, M. M. de. Toni Morrison's 'Site of Memory': where memoir and fiction embrace. **Revista da Anpoll**, n. 22, pp. 159-172, jan./jun. 2007.

CAVAGNOLI, A. C. A. P. **Quando os mortos começam a falar: por um feminismo negro descolonial na literatura afro-caribenha**. Tese de doutorado. Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

CONDÉ, M. **Eu, Tituba: bruxa negra de Salem**. Trad. Natália Borges Polesso. 7. ed., Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

EVARISTO, C. **Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural**: depoimento [jun. 2017]. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TVBRASIL, 2017.

GLISSANT, É. **El discurso antillano**. Prólogo de J. Michael Dash. Trad. Aura Marina Boadas, Amelia Hernández y Lourdes Arencibia Rodríguez. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010 (Colección Nuestros Países – Serie Estudios).

GUMBRECHT, H.U. **Produção de presença, o que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2010.

HANCIAU, N. **A feiticeira no imaginário ficcional das Américas**. Rio Grande: Ed. da FURG, 2004.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

MORRISON, T. **Amada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PADOVINO, Ana Paula Costa de Oliveira. “O ato de escrever é sobrenatural por si mesmo”: estratégias de presentificação do passado em *Eu, Tituba... bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé, pág. 352-360, Curitiba, 2022.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

_____. *The site of memory*. In: **Inventing the truth**: the art and craft of memoir. 2. ed., Boston, New York, Houghton Mifflin: Ed. William Zinsser, 1995. pp. 83-102.

SHARPE, J. A história vista de baixo. In: BURKE, P. (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.

WALKER, A. **A cor púrpura**. Rio de Janeiro: J. Olympio. 2016.

A DOR DO OUTRO COMO FONTE DO SUBLIME: UMA LEITURA DE “SUAVE MARI MAGNO”, DE MACHADO DE ASSIS⁷⁰

Autora: Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso (UFSCar)

Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques (UFSCar)

Resumo: Machado de Assis (1839-1908) publicou quatro livros de poesias: *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Americanas* (1875) e *Poesias completas* (1901). Esse último livro traz a seleção de poemas dos livros anteriores somada a um novo volume, chamado “Ocidentais”. A leitura das *Poesias completas* nos permite enxergar a carreira poética machadiana pela ótica do próprio escritor, que organizou, selecionou, cortou e modificou a própria obra. A epígrafe, que é o paratexto editorial de Genette (2009), ou a quintessência da citação de Compagnon (2007), é cortada de várias composições na publicação, de modo que, nas “Ocidentais”, as referências são in(corpo)radas aos poemas, estabelecendo um diálogo mais íntimo. A identificação dessas referências nos poemas machadianos permite que o leitor avance um degrau na construção de sentido dos poemas. Assim, ao identificar a referência a Lucrécio (1851) em “Suave mari magno”, por exemplo, podemos ver que o soneto vai além da morte do cão.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Poesias completas*; referências; intertextualidade; Lucrécio.

A dor do outro como fonte do sublime

O sublime aparece como fonte de reflexão estética em diversos textos de áreas distintas, não apenas literárias. Suas discussões mais remotas estão em *pseudo* Longino, datando de I d.C., e seguiram o curso da história, de modo que o conceito de sublime foi reescrito e repensado por autores de diferentes períodos. Certamente, o momento em que estavam vivendo influenciou a concepção de sublime de autores como Edmund Burke,⁷¹ Immanuel Kant⁷² e Jean-François Lyotard,⁷³ para limitarmos nossa lista em três autores apenas. Para esse texto, optamos por trabalhar o conceito de sublime alcançado por meio da contemplação da dor do outro e, para isso, valemo-nos especialmente do que fora teorizado por Burke em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*,⁷⁴ publicada em 1727, quando o filósofo irlandês tinha seus 28 anos de idade. Ainda que outros teóricos discorram acerca da ligação do sublime com a dor alheia,⁷⁵ optamos pelo estudo empenhado por Burke pelo fato de ter sido ele um dos principais teóricos do sublime, sendo estudado por outros que o sucederam, e o autor no qual essa

⁷⁰ Parte desse texto foi publicada no volume 13, número 31 da revista *Antares* (2021).

⁷¹ Edmund Burke (1729-1797) foi filósofo e teorizou acerca da política e outros temas, além de orador. Nasceu na Irlanda, mas morreu na pequena cidade de Beasconfield, na Inglaterra.

⁷² Immanuel Kant (1724-1804), um dos principais filósofos modernos, nasceu e morreu na Prússia (território atualmente pertencente à Polônia).

⁷³ Jean François Lyotard (1924-1998), filósofo francês. Foi um importante nome nas discussões acerca da pós-modernidade.

⁷⁴ A fim de facilitar o correr da leitura, chamaremos o livro a partir desse momento de *Investigação* apenas.

⁷⁵ Um exemplo seria Friedrich Schiller (1759-1805), que em sua passagem *Da arte trágica* (1792) nos diz: “é um fenômeno geral na nossa natureza, que aquilo que é triste, terrível e mesmo horrendo nos atrai com um fascínio irresistível; que cenas de dor e terror nos afastem, mas com a mesma força nos atraíam de volta (...). [Isso] deve ter, portanto, seu fundamento na disposição natural da alma humana” (SCHILLER *apud* ECO, 2007, p. 220).

questão aparece com certa força. Foi em Burke que a ideia do fascínio pelas imagens de dor associada ao sublime foi teorizada com algum fôlego pela primeira vez.

A *Investigação* tenta elucidar e tratar de princípios do gosto que possam ser comuns a todos os indivíduos, para que se possa efetivamente pensar sobre eles. Há na obra a construção dos conceitos do sublime e do belo, os quais não são vistos como semelhantes. O belo levará ao prazer; o sublime, ao deleite. Para Burke (1727), somente a partir da reflexão sobre nossas paixões seria possível alcançar a elevação do espírito.

A dor aparecerá na *Investigação* burkiana, junto ao perigo, como uma paixão da autopreservação. Essa autopreservação perpassa a obra de Burke no sentido de ser primordial para que se alcance o sublime. É preciso estarmos seguros diante da dor e do perigo, por exemplo, para que sintamos o efeito do sublime. Se estivermos diante de uma dor ou um perigo real, de que não se pode escapar, não alcançaremos o sublime.

Retomando o que dizíamos acerca da dor, ela seria maior que o prazer (portanto, superior ao belo), mas menor que a morte. Somamos a essa dor o terror e o infortúnio. O terror será uma das paixões causadas pelo sublime (o assombro), já que estamos diante de uma estética que não é a da razão, mas do abalo. O terror traria o efeito do sublime no seu mais alto grau. Ele seria capaz, inclusive, de anteceder nossos raciocínios, o que garantiria seu efeito arrebatador, o abalo do leitor/espectador. Não bastasse, o terror é o princípio da dor e da morte, ele as antecede, ficamos aterrorizados diante da possibilidade da morte. Além disso, para o nosso estudioso, a morte é primordial para a existência do sublime.⁷⁶ Já o infortúnio, em referência ao que já tratava Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) em sua *Poética*, é trazido para discussão como outro elemento que poderá impactar o leitor/espectador. A felicidade encenada no palco não causa impacto, o infortúnio, por sua vez, sim.

Todas as considerações de Burke a respeito do sublime não caminham para o encerramento da questão, mas trabalham no sentido de ampliar o entendimento acerca das nossas paixões:

Não se deve tomar meu intuito manifesto de investigar a causa eficiente da sublimidade e da beleza no sentido de uma pretensão a poder chegar à causa final. (...) Mas penso que, se pudermos descobrir quais afecções do espírito produzem necessariamente certos movimentos, e se determinadas sensações e qualidade invariavelmente causarão no espírito certas paixões, e não outras, creio que já se terá avançado muito e efetivamente no conhecimento preciso das nossas paixões (BURKE, 1993, p. 135).

A posição assumida por Burke nesse trecho revela, além de sua aparente modéstia quanto aos resultados de suas investigações, o espírito de um investigador que acredita na amplitude do que está investigando e, de fato, o tema do sublime não se esgotou, mas foi ganhando outros tratamentos de diferentes fôlegos. No mesmo trecho, podemos observar que Burke fala sobre o que

⁷⁶ Burke também relacionará o medo ao sublime, no sentido de esse medo levar-nos a “pressentir a dor e a morte” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 34).

será sentido no corpo e no espírito. Para ele, essas duas “esferas” da humanidade tinham uma ligação “tão estreita e íntima que a dor ou o prazer de uns não podem deixar de serem sentidos pelos outros” (BURKE, 1993, p. 139).

Como vimos, dor e terror podem ser considerados causas do sublime. Todavia, Burke faz importante ressalva quanto aos modos de dor e de terror:

Em todos esses casos, se a dor e o terror estão moderados a ponto de não serem realmente nocivos, se a dor não é levada a uma intensidade muito grande e se o terror não está relacionado à destruição iminente da pessoa, (...) elas têm a faculdade de produzir deleite; não prazer, mas uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror, o qual, visto que pertence à autopreservação, é uma das paixões mais intensas que existem. Seu objeto é o sublime (BURKE, 1993, p. 141).

Aqui, podemos explorar algo importante na teoria sobre o sublime burkiana, a autopreservação. A dor e o terror só serão geradores do deleite⁷⁷ (e por conseguinte do sublime) desde que, como já adiantamos, causem um risco de morte apenas aparente e não real. Há a necessidade de preservação da vida do indivíduo. Isso posto, fica mais fácil enxergar a sublimidade das obras de arte, especialmente as encenadas, em que sentimos o que sentem os personagens pelo movimento de empatia e simpatia e do mesmo modo vemo-nos envolvidos com aquela obra, por isso conseguimos alcançar o sublime. De certo modo, solidarizamos-nos do que os atores vivem no palco, mas estamos a salvo daqueles infortúnios metros adiante, na plateia.⁷⁸

Logo no começo de sua *Investigação*, Burke tece considerações sobre como nos simpatizamos com nossos semelhantes e como essa simpatia poderá nos levar a alcançar o sublime. Na seção XIV da primeira parte de sua obra, o filósofo irlandês tratará do assunto que nos é caro nesse texto: “os efeitos da simpatia pelos infortúnios de nossos semelhantes” (BURKE, 1993, p. 53).

A seção sobre os infortúnios alheios antecede a que trata dos efeitos da tragédia e Burke explica que estruturou seu trabalho dessa forma para que tais efeitos vindos da tragédia pudessem ser adequadamente entendidos. Ainda que para nós pareça incorreto deleitar-se na e da dor do outro, não é difícil enxergar o que Burke teoriza quando nos lembramos de expressões populares como “pimenta nos olhos dos outros é refresco!” ou quando, no trânsito, a fila de carros fica longa após muitos veículos reduzirem a velocidade ao passar por um acidente, não no intuito de verificar a possibilidade de ajudar ou de não causar outro acidente, mas pura e simplesmente para ver a cena do corpo do motorista no chão. Burke nos falou sobre isso da seguinte maneira:

Estou convencido de que sentimos um certo deleite – e provavelmente não pequeno – nos infortúnios e dores reais de outrem, pois, seja qual for aparentemente o sentimento, se ele não faz com que os evitemos, se, pelo contrário, leva-nos a deles nos aproximar, se nos prende a atenção,

⁷⁷ O sublime está ligado ao deleite, ao passo que o belo, por sua vez, ao prazer.

⁷⁸ Esse modo de alcance do sublime também pode ser relacionado ao efeito catártico das tragédias explorado por Aristóteles.

nesse caso, julgo que certamente temos algum tipo de deleite em contemplar objetos dessa espécie (BURKE, 1993, p. 53).

Como adiantamos, para Burke, a glória é menos geradora do deleite que o infortúnio. O medo e o terror que sentimos ao ver a dor do nosso semelhante, daquele com o qual nos simpatizamos, é gerador do deleite porque “o terror é uma paixão que sempre gera o deleite” (BURKE, 1993, p. 54). No entanto, a piedade que pode surgir da ascensão gloriosa de alguém que tenha alcançado os méritos de que é digno, não nos levará ao sublime, pois a piedade está associada antes ao sentimento de prazer, já que “nasce do amor e da afeição social” (BURKE, 1993, p. 54) e, como vimos, o prazer está ligado ao belo, não ao sublime.

Para nos aproximarmos do objeto de nossa análise, é preciso que antes nos voltemos rapidamente ao que Burke fala sobre o sublime relacionado às palavras. Para filósofo, ainda que se suponha que as palavras não causem grandes influências sobre nossas paixões, uma vez que são representações, o que acontece, é justamente o oposto, “a experiência nos mostra que a eloquência e a poesia têm uma capacidade idêntica e até mesmo maior de causar impressões vívidas e profundas do que as outras artes e inclusive, muitas vezes, do que a própria natureza” (BURKE, 1993, p. 178). A poesia, assim, seria a arte que melhor traria o sublime. Silva-Seligmann (2005) nos explica a preferência de Burke pela poesia com apoio também na *Investigação*:

Seu meio, a linguagem simbólica, produz seus efeitos sobre o ouvinte por meio de três canais: do *som*, da *imagem* que representamos e da *afecção* da alma que os dois anteriores provocaram (BURKE 1993: 172). (...) A poesia é particularmente propícia para representação do sublime justamente pelo seu aspecto extramaterial, pelo seu caráter de não-objeto, pela sua indefinição (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 34-35, grifo do autor).

Nesse ponto do texto, pudemos alcançar os dois aspectos que precisávamos para o tratamento do poema “Suave mari magno”, de Machado de Assis, que será o objeto de nossa análise. Assim como Burke tratou dos efeitos da simpatia perante a dor do outro para que sua análise sobre esses efeitos na tragédia pudesse ser mais adequada, também julgamos mais adequado, antes de entrar na análise do poema, apresentar Machado poeta e um pouco do livro em que o poema está inserido.

Machado de Assis poeta e as “Ocidentais”

Machado de Assis (Rio de Janeiro, 1839-1908) foi poeta ativo durante toda sua carreira literária, estreando com “À Ilma. Sra. D.P.J.A”, em 1854, no *Periódico dos pobres*; e publicando seu último poema, um soneto, em 1906, “A Carolina”, dedicado à então falecida senhora Carolina Augusta Xavier de Novais,⁷⁹ com quem se casara em 1869. Ainda que tenha passeado e produzido assiduamente noutros gêneros, Machado não abandonou a poesia.

⁷⁹ Carolina Augusta Xavier de Novais (1835-1904) era portuguesa e chegou ao Rio de Janeiro no final de 1866. Ela era irmã do poeta Faustino Xavier de Novais (1820-1869), amigo de Machado e a quem o brasileiro dedica o poema “Aspiração” em suas *Crisálidas* (1864).

O primeiro livro de poemas sai em 1864, intitulado *Crisálidas*, e reúne 29 poemas, alguns publicados nos anos anteriores em periódicos da época. Todavia, oito anos antes, o jovem escritor já se aventurava na crítica literária, publicando um ensaio sobre “A poesia”, com epígrafe lamartiniana, na seção “Ideias vagas” da *Marmota fluminense*. Pouco depois, em 1861, Machado, que já era colaborador na *Semana ilustrada* e no *Diário do Rio de Janeiro*, publica a comédia *Desencantos* e a sátira em prosa *Queda que as mulheres têm para os tolos*, porém, não recebera direitos autorais por nenhuma dessas obras. Em 1870 é publicado o segundo livro de poemas, *Falenas*, mesmo ano da publicação dos seus *Contos fluminenses*. O primeiro romance, *Ressurreição*, viria a público apenas dois anos depois, seguido de outro livro de contos, *Histórias da meia-noite* (1873) e de um dos mais conhecidos ensaios críticos, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873). *A mão e a luva* é publicado em 1874 e, no ano seguinte, publicam-se as *Americanas*, o terceiro livro de poesia. O quarto e último livro da obra poética machadiana sairia somente em 1901, *Poesias completas*. Nesse intervalo, os poemas machadianos continuaram sendo produzidos e publicados nos periódicos oitocentistas, dividindo espaço com as obras em prosa⁸⁰ e com a crítica literária.

O breve panorama estabelecido no parágrafo anterior não apenas ilustra a intensa atividade literária de Machado de Assis, mas traz o que precisávamos para afirmar que o poeta de Corina não deixou de conviver com cronista da *Gazeta de notícias*⁸¹ ou com o parcial Bento Santiago, de *Dom Casmurro* (1899). A divisão que se faz entre poeta e prosador, entre o escritor da primeira fase e o escritor da maturidade, é muito mais fruto da crítica que do próprio labor machadiano, que passeou entre os diferentes gêneros literários daquele século.

As *Poesias completas*, que reúnem poesias dos três livros anteriores e apresenta um compilado de outras poesias sob o título “Ocidentais”, foram publicadas pela H. Garnier em 1901. Hyppolite Garnier assumira o lugar do irmão Baptiste Louis Garnier em 1893, quando o tradicional livreiro-editor morrera. O livro de poemas fora impresso em 1900, na França, chegando para venda no Brasil no primeiro semestre de 1901. Já no ano seguinte houve uma reimpressão das *Poesias*. Em uma pequena nota na primeira página da *Gazeta de notícias*, intitulada “Machado de Assis”, em oito de outubro de 1900, o livro de poesias era anunciado ao público:

Ontem, o quarto dos almoços mensais d'A *Panelinha* teve uma nota nova e encantadora. / Por uma feliz coincidência, comemorava-se no mesmo dia o aniversário da publicação do primeiro livro de Machado de Assis – as *Crisálidas*. Lúcio de Mendonça, o almirante Jaceguay, Pedro Weingärtner, Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo, Felinto de Almeida, Rodrigo Octávio, Silva Ramos, José Veríssimo, Júlio Robeiro, Valentim Magalhães e Olavo Bilac calorosamente felicitaram, nesse

⁸⁰ *Helena* (publicado entre agosto e setembro de 1876 no jornal *O Globo*), *Iaiá Garcia* (1878, publicado n'O *Cruzeiro* e editado em livro), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1879, publicado na *Revista Brasileira* e editado em livro dois anos depois), *Quincas Borba* (1879, publicado na revista *A estação* e editado em livro doze anos depois), *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896), *Dom Casmurro* (1899), *Páginas recolhidas* (1899), *Esau e Jacó* (1906) e *Memorial de Aires* (1908).

⁸¹ Atividade que exerceu no ano de 1881.

almoço íntimo, o glorioso mestre das letras brasileiras, que presidiu a simples mas significativa festa. / No correr do almoço, divulgou-se uma notícia que deve alegrar a quantos se interessam, no Brasil, pela arte da Palavra Escrita: – o editor Garnier já tem quase pronta, em Paris, a edição definitiva das *Poesias Completas* de Machado de Assis. Dentro de dois ou três meses, teremos assim colecionada a obra poética do mestre, e reunidos em volumes os deliciosos trechos que, como *O Corvo*, *A mosca azul*, *O círculo vicioso*, *Pálida Maria*, eles andam dispersos por jornais e revistas (GAZETA, 1900, p. 1).

Ainda que a nota não esteja assinada, podemos destacar dela o fato de, 36 anos depois, ainda se celebrar a publicação do primeiro livro de poemas e, ao que nos parece, a publicação do novo livro de poesias era esperada, ainda que os poemas reunidos em “Ocidentais” já fossem conhecidos do público.⁸²

Numericamente, *Poesias completas* conta com uma “Advertência”, 68 poemas e 29 notas ao final do livro. Dos 68 poemas, 12 foram aproveitados da publicação de 1864.⁸³ Das *Falenas*, livro que originalmente trazia 29 poemas, 19 poemas figuraram na publicação de 1901.⁸⁴ *Americanas*, por sua vez, foi o livro que menos sofreu cortes em 1901: dos seus 13 poemas, apenas a “Cantiga do rosto branco” não está na segunda publicação em livro.⁸⁵ As “Ocidentais” contam com de 28 poemas e o pouco do que é popularmente conhecido da poesia machadiana está, em sua grande parte, nesse livro, como é o caso dos poemas “Suave mari magno” e “A mosca azul”.

Suave mari magno

Antes de ocupar as páginas das “Ocidentais”, nas *Poesias completas*, “Suave mari magno” esteve no terceiro volume da *Revista brasileira*, em 15 de janeiro de 1880.⁸⁶ A poesia traz um tom sórdido comum também a outras obras do Bruxo do Cosme Velho, conforme nos aponta Gonçalves (2015):

A estilização do prazer diante do sórdido aparece em muitos episódios da literatura do Bruxo do Cosme Velho. Além de versos, há textos em prosa dedicados a retratar os mais inusitados anseios de personagens obcecadas por ações sádicas e objetos “feios”. Como exemplo, registrem-se os contos “A causa secreta”, originalmente publicado na Gazeta de Notícias em 01/08/1885 e compilado dez

⁸² Dos 28 poemas das “Ocidentais”, apenas não se tem notícia de uma publicação anterior para “Lindóia” e “José de Anchieta”. Contudo, arriscamos a hipótese de mesmo esses poemas terem figurado em algum periódico da época. A Comissão Machado de Assis (1976) e Reis (2009) não apontam em suas coletâneas a publicação de “O desfecho”, feita na *Revista brasileira* em 15 de janeiro de 1880. O poema, ao lado de “Uma criatura”, “A mosca azul”, “Spinoza”, “Suave mari magno...” e “No alto”, compunha os “Cantos Ocidentais”.

⁸³ São eles: “Musa Consolatrix”, “Visio”, “Quinze anos”, “Stella”, “Epitáfio do México”, “Polônia”, “Erro”, “Elegia” (que nas *Crisálidas* recebera o título “Ludovina Moutinho”), “Sinhá”, “Horas vivas”, “Versos a Corina” e “Última folha”.

⁸⁴ A saber: “Flor da mocidade”, “Quando ela fala”, “Manhã de inverno”, La marchesa de Miramar”, “Sombras”, “Íte, missa est”, “Ruínas”, “Musa dos olhos verdes”, “Noivado”, “A Elvira”, “Lágrimas de cera”, “Livros e flores”, “Pássaros”, “O verme”, “Un vieux pays”, “Luz entre sombras”, “Lira chinesa”, “Uma ode a Anacreonte” e “Pálida Elvira”.

⁸⁵ Figuram nas *Poesias completas*: “Potira”, “Niani”, “A cristã nova”, “José Bonifácio”, “A visão de Jaciúca”, “A Gonçalves Dias”, “Os semeadores”, “A flor do embiruçu”, “Lua nova”, “Sabina”, “Última jornada” e “Os orizes”.

⁸⁶ Na revista, o título aparecia com pontuação diferente: “Suave, mari magno...” (ASSIS, 1880, p. 139).

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

anos depois em *Várias histórias*, e “Um esqueleto”, veiculado pelo *Jornal das Famílias* entre outubro e novembro de 1875 (GONÇALVES, 2015, p. 104-105).⁸⁷

Sendo a composição machadiana um soneto,⁸⁸ poema de curto fôlego, optamos por reproduzi-la de uma só vez, pois acreditamos que a completude da leitura do poema como um todo colabora para a imagem e a sensação que ela desperta em nós:

Suave Mari Magno

Lembra-me que, em certos dias,
Na rua, ao sol de verão,
Envenenado morria
Um pobre cão.

Arfava, espumava e ria,
De um riso espúrio e bufão,
Ventre e pernas sacudia
Na convulsão.

Nenhum, nenhum curioso
Passava, sem se deter,
Silencioso,

Junto ao cão que ia morrer,
Como se lhe desse gozo
Ver padecer. (ASSIS, 1901, p. 313)

O título, aproveitado de Lucrécio,⁸⁹ de antemão revela a natureza do poema. A expressão *suave mari magno* ficou bastante conhecida e junto com alguns versos que a seguem foram trabalhadas de diferentes formas na literatura. *Suave mari magno* são as primeiras palavras do Livro II de *Sobre a natureza das coisas*:

‘É bom, quando os ventos revolvem a superfície do grande mar, ver da terra os rudes trabalhos por que estão passando os outros; não porque haja qualquer prazer na desgraça de alguém, mas porque é bom presenciar os males que não se sofrem. É bom também contemplar os grandes combates de guerra travados pelos campos sem que haja da nossa parte qualquer perigo.’ (GONÇALVES, 2015, p. 108).⁹⁰

As palavras vindas do poeta latino e aproveitadas no título do poema retomam, de certo modo, aquele deleite conquistado por quem se simpatiza da dor do outro, como vimos com Burke. Não se pode esquecer que o momento de produção lucretiano está relacionado ao epicurismo, que prega a expiação da culpa e dos temores. No entanto, a aproximação com o que fora trabalhado por

⁸⁷ A autora também aponta para o caráter catártico e sádico do poema, fazendo referência, para isso, à Aristóteles e ao Marquês de Sade (1740-1814), respectivamente.

⁸⁸ A estrutura do soneto machadiano é de dois quartetos e dois tercetos, como os sonetos clássicos, mas diferente destes, é composto por versos em redondilha maior e versos de quatro sílabas poéticas (os últimos de cada estrofe). As rimas se apresentam alternadas durante todo o soneto.

⁸⁹ Tito Lucrécio Caro (99 a.C.-55 a.C.), poeta romano autor da obra *Sobre a natureza das coisas* (no original, *De rerum natura*).

⁹⁰ Tradução de Agostinho da Silva. No original, lemos: “Suave, mari magno turbantibus aequora ventis / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest” (GONÇALVES, 2015, p. 108).

Burke nos parece justa - mesmo quando o eu poético de Lucrécio nos diz que “não há qualquer prazer na desgraça de alguém” (GONÇALVES, 2015, p. 108), pois há o deleite em presenciar os males de que não se sofre, ou os combates que não causam nenhum perigo. A expressão usada no título do poema de Machado revela, então, esse deleite de quem se percebe livre dos perigos que era, também, o princípio da autopreservação trazido por Burke.

Ao mesmo tempo que o poema machadiano se aproximará do que fora tratado por Lucrécio, na sensação do alívio por estar a salvo das dores e perigos, ele se afasta, pois sugere “um suposto deleite dos espectadores diante do sofrimento alheio” (GONÇALVES, 2015, p. 110). Ao acompanhar o cenário construído na primeira estrofe do soneto; a descrição do agonizar canino na segunda; e a falta de reação dos transeuntes na terceira e quarta estrofes, podemos visualizar o que supôs Gonçalves (2015).

A morte do cão anunciada no terceiro verso da primeira estrofe do soneto se dá num dia que não é sombrio, chuvoso, triste; ou à noite, na escuridão; mas em plena luz trazida por um “sol de verão” (ASSIS, 1901, p. 313). De certo modo, a morte e o clarão do dia se contrastam, uma vez que a morte nos traz a memória certa ligação com a escuridão e as trevas. Outro contraste pode ser observado no primeiro verso da estrofe seguinte, em que o cão, ofegante e espumando, ria. Todavia, há certa ironia no riso do cão, um riso não genuíno e ridículo, “espúrio e bufão” (ASSIS, 1901, p. 313).⁹¹

Os dois tercetos do soneto funcionam em conjunto, de modo que o primeiro, inclusive, encerra-se com uma vírgula. O eu poético enfatiza, repetindo o pronome “nenhum” (ASSIS, 1901, p. 313) seguidamente no primeiro verso da terceira estrofe, que ninguém por ali passou “sem se deter” (ASSIS, 1901, p. 313).⁹² A atmosfera fúnebre, apesar de não ter sido trazida pelas cores claras do dia, está, aqui, no silêncio em respeito ao cão que morria. A interpretação do eu poético acerca da atitude daqueles transeuntes que ali passavam e se detinham está no encerramento do soneto: “como se lhe desse gozo / Ver padecer” (ASSIS, 1901, p. 313). Esse segundo verso da última estrofe do soneto foi modificado pela pena da autocorreção machadiana.

Quando publicado na *Revista brasileira*, ele era o seguinte: “quem sabe? É delicioso / Ver padecer” (ASSIS, 1880, p. 139). Os versos como eram na revista se aproximam ainda mais do que propusera Burke quando tratou de “certo deleite (...) nos infortúnios e dores reais de outrem” (BURKE, 1993, p. 53). O deleitoso burkiano é o delicioso nos versos machadianos.

⁹¹ Ainda na segunda estrofe, lemos que o cão sacudia as pernas e convulsionava. Lúcia Miguel Pereira aproxima os versos da biografia machadiana, relacionando-os aos supostos ataques epiléticos que Machado sofria (PEREIRA, 1988). Contudo, em nossa análise, optamos por manter nossos olhos nos aspectos literários do texto machadiano.

⁹² A locução adverbial de modo usada por Machado nesse verso intermediário da terceira estrofe pode gerar certa ambiguidade na interpretação do leitor pelo fato de aparecer entre vírgulas. Acreditamos na possibilidade de uma ambiguidade gerada propositalmente e que, ao correr do poema, é solucionada quando o eu poético trata da possibilidade do gozo diante do padecimento do cão. Assim, parece que o sentido é realmente o de que ninguém que ali passava deixada de se deter e olhar a cena.

Gonçalves (2015), ao analisar o poema, o relaciona aos instintos primitivos da humanidade, como a crueldade e o desamor, e dá fôlego à sua hipótese com a citação de Schiller (2015): “o filho bruto da natureza, sem as rédeas de nenhum sentimento de humanidade, abandona-se sem pudor a esse poderoso impulso” (SCHILLER *apud* GONÇALVES, 2015, p. 111). Assim, passada a leitura superficial de um soneto sobre a morte de um cão, o poema machadiano abre possibilidades de interpretação que trazem nos seus interditos aspectos da “alma humana” que nós mesmos tentamos renegar, como esse deleite alcançado pela observação segura da dor alheia. Não podemos deixar de notar, ainda, a escolha da forma do poema feita por Machado, um soneto, uma composição clássica para tratar, no âmbito da superfície apenas, de um cão envenenado.

De alguma maneira, como leitores do poema, o eu poético nos coloca também como passantes daquela rua, debaixo daquele sol de verão e, como os demais que por ali passaram, não somos capazes de passar sem nos deter, sem testemunhar a agonia do cão a padecer. A sublimidade no poema machadiano consiste na manobra de tornar o leitor espectador de sua cena e, ao mesmo tempo, fazer com que reconheçamos em nós mesmos o gozo, a delícia, o deleite de ver o cão morrer. Estamos diante da dor alheia, mas também a salvo dos perigos, como já propunha Lucrécio e como enfatizou Burke, no seu conceito de autopreservação como mandatário para revelação do sublime.

Referências

ARAÚJO, A. K. T. Os caminhos do sublime: Longino, Burke, Kant e Schiller. **Saberes**, Natal, v. 1, n. Especial: I ENAFA e XXIV Semana de Filosofia da UFRN, pp. 37-45, jan. 2015.

ASSIS, M. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.

_____. Suave, mari magno... **Revista brasileira**, Rio de Janeiro, v. III, pp. 139, 1880.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

ECO, U. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GAZETA de Notícias. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro, n. 281, pp. 1, 08 out. 1900.

GONÇALVES, F. **De poeta a editor de poesia: trajetória de Machado de Assis para a formação de suas *Poesias completas***. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

MIASSO, Audrey Ludmilla do Nascimento. A dor do outro como fonte do sublime: uma leitura de “Suave Mari Magno”, de Machado de Assis, pág. 361-370, Curitiba, 2022.

MIASSO, A. L. N. O lugar das referências nas *Poesias completas*. **Antares**, v. 13, n. 31, pp 6-36, set./dez. 2021.

MONTEIRO, D. **No limiar da visão**: a poética do sublime em Edmund Burke. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PEREIRA, L. M. **História da literatura**: prosa de ficção: de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

ROSSETTI, M. L. Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime. **Palíndromo**, Florianópolis, n. 12, pp. 22-40, jul./dez. 2014.

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

O TEMPO E A CRONOLOGIA PRESENTES NA LITERATURA E NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE UMA OBRA

Autora: Catherine Nikole da Cruz (USP)

Orientadora: Profa. Dra. Clara Ávila Ornellas (USP)

Resumo: Focalizam-se reflexões resultantes da iniciação científica, intitulada “Da página para a tela: a música e o tempo narrativo no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e no filme *Policarpo Quaresma, Herói do Brasil*, de Paulo Thiago”, desenvolvida na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade de São Paulo, sob a orientação da professora Clara Ornellas. Neste momento, seleciona-se uma parte dos resultados provenientes do enfoque à temporalidade, particularmente no que se refere aos usos desse recurso composicional tanto pelo escritor quanto pelo cineasta, em contextos históricos e suportes de mídia diferentes. Fundamentam esta proposta as obras *Manual do Roteiro* (2001), de Syd Field, e *Literatura, Cinema e Televisão* (2002), de Tânia Pellegrini. Esta pesquisa vincula-se ao projeto de pós-doutorado da orientadora, “O Rio de Janeiro continua lindo?”, Lima Barreto, Roberto Arlt e João Antônio”, supervisionado pela professora Dra. Tania Celestino de Macêdo.

Palavras-chave: Lima Barreto; adaptação; Policarpo Quaresma.

Este trabalho busca, por meio da exposição dos resultados obtidos durante a pesquisa de iniciação científica na área de estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, na qual as obras analisadas foram *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e o filme *Policarpo Quaresma, herói do Brasil*, dirigido por Paulo Thiago, demonstrar algumas particularidades da adaptação cinematográfica de um texto literário, especialmente considerando que ambas as obras são brasileiras. Para tanto, neste texto é abordado o elemento temporal, em diferentes possibilidades, como cronologia e anacronia, além da contextualização do período histórico de escrita do livro de Lima Barreto e do filme dirigido por Paulo Thiago, e mesmo as representações do período no qual a história se passa.

Triste fim de Policarpo Quaresma foi lançado como livro em 1915. No entanto, foi em 1911 que a história de Lima Barreto começou a chegar aos leitores por meio do *Jornal do Commercio*. Neste período ocorria a chamada Belle Époque Carioca, quando foram realizadas mudanças na paisagem urbana do Rio de Janeiro, decorrentes dos ecos vindos da Europa, trazidos por figuras como Pereira Passos que, inspirado na reforma urbana de Paris, foi o principal responsável pelo que ficou conhecido como Bota-Abaixo, no Rio de Janeiro.

Considerar esta informação é importante para entender o contexto no qual a narrativa foi escrita, especialmente porque, apesar de ela se passar num período de duas décadas antes do momento em que foi escrita – período próximo ao início da Segunda Revolta da Armada até o período após o fim da revolta, de 1892 a 1894 –, é possível perceber como a vivência pessoal de Lima Barreto influenciou a sua crítica dentro da história de Policarpo Quaresma.

É interessante notar que, por exemplo, Tia Maria Rita, personagem que aparece em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, não vive num cortiço, mas sim em Benfica, “além do ponto, para as

bandas da estação da estrada de ferro Leopoldina” (BARRETO, 1993, p. 31). A escolha de Lima Barreto de colocar a personagem vivendo numa região já periférica, como descrita nesta passagem da narrativa, e não em um cortiço, lugar mais comum de a população negra residir naquela época, pode ser entendida como um paralelo com o momento histórico em que Lima Barreto escreveu o romance.

A presença de críticas à gestão do espaço público é percebida também em outras obras de Lima Barreto, como evidencia Thaís Bartolomeu Barcellos de Melo em seu artigo *Crônicas de uma cidade partida: Lima Barreto e o Rio de Janeiro da belle époque*:

A cidade partida nas crônicas de Lima Barreto revela-se em certos textos pela separação social entre duas categorias de cidadãos: de um lado aqueles pertencentes à classe média ou alta que viviam na região Central do Rio de Janeiro e que, portanto, podiam desfrutar da modernização e do embelezamento da cidade; de outro, os pertencentes à classe média baixa (como era o caso do próprio Lima) e os pobres, analfabetos, com trabalhos informais ou até mesmo sem trabalho algum (MELO, 2018, p. 8).

Melo aponta ainda, a respeito dos textos de Lima Barreto analisados em seu trabalho, que “aos pobres, marginalizados e analfabetos restavam as regiões periféricas da cidade, restava o subúrbio” (MELO, 2018, p. 7). É visível a presença dessas críticas sobre a referida reforma ao longo da obra de Barreto, ainda que não declarada abertamente, como apontado nesta pesquisa, quando se trata do local onde reside Tia Maria Rita.

Já na obra cinematográfica, é possível notar ecos de outras questões referentes ao período em que foi produzida, visto que na década de 1990 o cinema brasileiro teve um considerável declínio, especialmente por conta do encerramento das atividades da Embrafilme em 1990, e também ao colapso da chamada Boca do Lixo, o que reduziu a produção e a distribuição de filmes brasileiros, chegando a menos de 1% de bilheteria de filmes nacionais nas salas de cinema no Brasil, em relação a filmes estrangeiros (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 365). Em 1998, ano de estreia do filme *Policarpo Quaresma, herói do Brasil*, foram lançados apenas 17 longas-metragens no Brasil (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 366). Considerando as dificuldades durante a realização na área da cinematografia, é provável que sua produção tenha iniciado no mínimo em 1997. Apesar de a adaptação ser de uma história conhecida nacionalmente, o grande sucesso brasileiro naquele ano, em termos de filmes, foi *Central do Brasil*, estrelado por Fernanda Montenegro, esta que foi indicada ao Oscar em 1999 por sua atuação.

As adaptações cinematográficas de obras literárias são comuns no Brasil, e o diretor Paulo Thiago havia abordando isso ainda no início de sua carreira, quando lançou em 1974 o longa *Sagarana: o duelo* (1974), adaptação do conto de Guimarães Rosa, autor que já havia sido abordado, pelo mesmo diretor, no curta metragem *A criação literária de Guimarães Rosa* (1968),

no período que Ana Cristina Cesar classificou como limbo, por ocorrer entre dois períodos de “surtos na produção de documentários sobre autor literário no Brasil” (CESAR, 1980, p. 10).

Ana Cristina Cesar, em *Literatura Não é Documento* (1980), ao falar do curta *Lima Barreto: trajetória* (1970), dirigido por Júlio Bressane, delineia a abordagem política que há ao redor do escritor, e questiona: “O autor literário é um pretexto? A literatura é atividade menos política? Ou então só interessa enquanto tematizadora de política, enquanto apêndice de uma biografia politizável?” (CESAR, 1980, p. 42). No filme de Paulo Thiago, ainda é possível verificar essa abordagem politizável do objeto literário, sendo percebida em parte do subtítulo do filme: “Herói do Brasil”. Quaresma se torna um herói por carregar, pelos quase 100 anos que separam as duas produções, as utopias e idealizações do que deveria ser o país.

Partindo disso, é importante perceber que as adaptações cinematográficas, e filmes sobre literatura e autores, são algo recorrente no Brasil, tornando-se por isso alvo de grandes experimentações, possibilidades e expectativas. O filme nascido de uma adaptação acaba se tornando um veículo de aproximação do grande público com o objeto literário, algo de interesse de diferentes governos, como um dos objetivos do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), órgão vinculado ao MEC entre 1936 e 1966, cujo propósito era a utilização do cinema como meio de levar a literatura ao grande público, a fim de educar a população em termos de cultura nacional.

Esta pesquisa busca analisar e refletir acerca das diferenças entre a obra escrita por Lima Barreto e o filme dirigido por Paulo Thiago. Assim, neste texto busca-se focalizar a diferença temporal entre as duas obras, visto que uma adaptação exige mudanças para se adequar ao formato de mídia no qual será veiculada e, dentro do cinema, essas mudanças costumam ser malvistas, como bem lembra Ismail Xavier: “O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura” (XAVIER, 2003, p. 61).

Xavier, ao falar sobre a fidelidade que a obra cinematográfica deveria ao objeto literário, afirma: “A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (XAVIER, 2003, p. 62).

Esse ponto é importante porque há sempre discussões acaloradas, especialmente em tempos de redes sociais digitais, sobre se um filme é ou não uma boa adaptação. É importante entender que a obra literária sempre foi objeto de diferentes interpretações quanto a seus detalhes, motivações de personagens etc.

No Brasil, um bom exemplo disso é a famosa frase: “Capitu traiu ou não traiu?”, sobre se a personagem de Machado de Assis teria ou não traído Bentinho. Essas percepções a respeito das histórias literárias demonstram o quanto cada pessoa, a partir de sua experiência prévia, seus CRUZ, Catherine Nikole da. O tempo e a cronologia presentes na literatura e na adaptação cinematográfica de uma obra, pág. 371-379, Curitiba, 2022.

conhecimentos já acumulados, poderá entender de uma forma ou outra uma determinada obra, e, considerando que um diretor ou diretora de filmes também é uma pessoa, e também roteiristas, produtores, é sempre natural que a adaptação de uma história fuja das expectativas de um leitor.

Há a necessidade de adequar a história a um outro formato, que possui suas possibilidades e limitações. Um filme exhibe a história, nele pode haver signos que evocam certas percepções, a depender do conhecimento do espectador, e ele é entendido através do conjunto que forma a imagem, como os objetos presentes na cena, a cenografia, a atuação, os diálogos, a trilha, a montagem, o enquadramento. Já um livro conta a história através de palavras, guiando de forma menos sensorial e caótica o leitor através daquela narrativa. Mas, apesar disso, ambos acabam deixando margens para interpretações diversas, e isso pode ser tanto intencional quanto não intencional, porque depende tanto da proposta do autor quanto da percepção de quem aprecia o objeto, como esclarece Xavier:

Livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

Logo, a adaptação está, como apontado por Xavier, contaminada não só pela subjetividade de quem trabalha na realização do filme, mas também pelas condições contemporâneas ao momento de produção da nova obra.

No livro escrito por Lima Barreto, a narrativa tem idas e vindas, especialmente através das conversas entre personagens, quando contam sobre episódios ocorridos em outro momento. Na passagem que inicia na página 41, os militares General Albernaz, Florêncio, Genelício e Caldas, todos presentes na festa comemorativa do pedido de casamento de Ismênia e Cavalcânti, que acontece na casa do General Albernaz, falam sobre o requerimento que Quaresma fez, pedindo a mudança do idioma oficial do Brasil para o Tupi Guarani:

— Obrigado. Sabe de uma coisa, general?
— O que é?
— O Quaresma está doido.
— Mas... o quê? Quem foi que te disse?
— Aquele homem do violão. Já está na casa de saúde... -Eu logo vi- disse Albernaz. - Aquele requerimento era de doido.
— Mas não é só, general-acrescentou Genelício. - Fez um ofício em tupi e mandou ao ministro.
(BARRETO, 1993, p. 48)

Esta passagem decorre no final do terceiro capítulo do livro, intitulado “*A notícia do Genelício*”. No quarto capítulo, denominado “*Desastrosas Consequências de um Requerimento*” (BARRETO, 1993, p. 49), a história do requerimento feito por Policarpo Quaresma segue sendo

contada, o que, no filme, ocorre na segunda cena (THIAGO, 1998. 21min15seg a 27min57seg). Há também, neste capítulo, a descrição do fato que levou Quaresma a ser internado no hospício: o ofício escrito em Tupi (BARRETO, 1993, p. 56-58). A cena do ofício escrito por Quaresma, no filme, ocorre em dois momentos: um quando o personagem, que é funcionário do mesmo departamento de Policarpo, pede que este redija um ofício que será entregue ao ministro (THIAGO, 1998, 21min15seg a 23min22seg). Outro, quando Quaresma é repreendido por um Coronel, por conta de ter escrito o ofício em Tupi (THIAGO, 1998, 26min18seg a 27min57seg). Entre as duas cenas ocorre a que Quaresma recebe, chorando, Olga e Vicente para um jantar em sua casa.

Na narrativa escrita por Lima Barreto, a cena de Policarpo Quaresma recebendo seus convidados ocorre em outro momento, porém, também próxima de passagens em que ocorrem outras representações da fixação do personagem pelo que ele entende como cultura brasileira:

Desde dez dias que se entregava a essa árdua tarefa, quando (era domingo) lhe bateram à porta, em meio de seu trabalho. Abriu, mas não apertou a mão. Desandou a chorar, a berrar, a arrancar os cabelos, como se tivesse perdido a mulher ou um filho. A irmã correu lá de dentro, o Anastácio também, e o compadre e a filha, pois eram eles, ficaram estupefatos no limiar da porta.

— Mas que é isso, compadre?

— Que é isso, Policarpo?

— Mas, meu padrinho...

Ele ainda chorou um pouco. Enxugou as lágrimas e, depois, explicou com a maior naturalidade:

— Eis aí! Vocês não têm a mínima noção das coisas da nossa terra. Queriam que eu apertasse a mão... Isto não é nosso! Nosso cumprimento é chorar quando encontramos os amigos, era assim que faziam os tupinambás. (BARRETO, 1993. p. 36)

Esta passagem, no livro, acontece entre duas festas que são realizadas na casa do General Albernaz. A primeira é uma lembrança de Quaresma, quando dançou Tangolomango, e quando Ricardo Coração dos Outros foi também convidado (BARRETO, 1993, p. 29). Esta lembrança ocorre após, no final do capítulo anterior (“Lição de Violão”), Ismênia convidar Quaresma e Coração dos Outros para uma festa, em nome de seu pai, o General Albernaz. A descrição da busca de Quaresma e Albernaz por Tia Maria Rita, e outros elementos para compor a festa com temática voltada ao norte, contrasta com a ausência de Ricardo na festa de casamento de Ismênia, já que, naquele momento, o General Albernaz não vê com bons olhos a presença do músico, porque considera que a festa de noivado de sua filha é festa séria (BARRETO, 1993, p. 42).

Não é possível afirmar que a produção do filme - diretor, roteirista e produtores - pensaram neste detalhe para construir uma cronologia paralela na adaptação, apesar disso, nos dois formatos é possível observar que a alternância entre as cenas possibilita uma relação de comparação entre momentos distintos e mudanças de rumos nas narrativas. Na história escrita por Lima Barreto, é notável a mudança de comportamento de Albernaz em relação aos seus conhecidos, especialmente no que diz respeito a Ricardo Coração dos Outros. Já no filme, a separação da sequência, que ocorre na mesma passagem no livro, sendo intercalada pela recepção de Quaresma a Olga e

Vicente, enfatiza a ligação de Quaresma com sua ideia fixa na cultura indígena presente no Brasil, porque, considerando que há acontecimentos que separam o filme em fases, a primeira fase do filme, assim como no livro, é voltada para a fixação de Quaresma com a cultura do país.

Apesar dessa semelhança entre essa separação de partes e subcapítulos no livro e fases no filme, a narrativa na literatura é feita de forma menos cronológica. Pode-se verificar como as conversas e pensamentos dos personagens influenciam na cronologia da história, não alterando os fatos, mas levando o leitor a outros momentos que, pela possibilidade da linguagem literária, caso fossem contados em uma suposta ordem de ocorrência, fariam com que a própria forma de narrar tornasse o livro desinteressante.

No filme, o que acontece é diferente, e, embora seja um recurso estilístico muito presente em narrativas cinematográficas, nele não estão presentes os chamados *flashbacks*, e segue uma cronologia própria, criando uma história com início, meio e fim. Não é por uma questão de falta de possibilidades que essa escolha é feita, pois a linguagem cinematográfica e seus recursos são amplos o suficiente para realizar a façanha de uma adaptação literal, porque o objetivo de levar para a tela uma obra escrita para os livros certamente não é o de plagiar para uma nova mídia a história. Em *Por um cinema impuro - defesa da adaptação*, André Bazin assevera que: “Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir segundo um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo” (BAZIN, 2018, p. 139).

Em suma, a construção da narrativa cinematográfica passa por muitos processos, interesses e necessidades, que são certamente diferentes daqueles pelos quais o autor literário considerou e/ou enfrentou no momento em que escreveu sua obra.

Estrutura dramática de duas histórias

No que diz respeito à sequência das duas obras, é importante notar que o romance escrito por Lima Barreto é dividido em três partes, cada uma contendo subcapítulos numerados e nomeados. A Parte 1 do livro trata de uma apresentação de quem é Policarpo Quaresma e em qual contexto ele está inserido. Os principais personagens e suas características surgem neste momento.

Na parte 2 do livro, alguns personagens novos são inseridos, porém, não seguem na história na parte três, quando ocorre o desfecho, sendo que nessa segunda parte ainda estão os principais personagens que acompanham Quaresma em sua história, e o visitam no Sítio Sossego.

Essa divisão em três partes no romance é feita de forma cronológica, porém, os capítulos dentro destas partes por vezes citam episódios ocorridos anteriormente, principalmente através de diálogos de personagens, construindo uma anacronia narrativa.

É importante notar que as três partes que compõem o romance têm cinco capítulos, totalizando 15 no livro todo. Na versão e edição utilizada para a realização desta pesquisa, CRUZ, Catherine Nikole da. O tempo e a cronologia presentes na literatura e na adaptação cinematográfica de uma obra, pág. 371-379, Curitiba, 2022.

conforme pode ser observado na tabela produzida, a média de páginas para cada um desses capítulos é entre 9 e 11 páginas. Não é possível inferir que Lima Barreto tenha pensado em produzir a história desta forma, como método de transmitir uma mensagem oblíqua, porque o fato de a narrativa ter sido publicada primeiro em jornal e somente depois em livro pode ter sido o determinante para a proximidade de extensão dos capítulos. O filme dirigido por Paulo Thiago também tem uma estrutura familiar, mas que não deve ser confundida com a do livro, porque são recursos diferentes:

Uma história é um todo, e as partes que a compõem — a ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II, III, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. — são o que a formam. Ela é um todo. Estrutura é o que sustenta a história no lugar. É o relacionamento entre essas partes que unifica o roteiro, o todo (FIELD, 2001, p. 12).

Syd Field, em *Manual do Roteiro*, explica o que define os três atos que formam a estrutura básica de um roteiro (FIELD, 2001, p. 13), iniciando pelo Ato I, que seria o início, a apresentação da história, o que se familiariza com a primeira parte do filme de Paulo Thiago, que ocorre até Quaresma ser levado ao hospício, o que ocorre aos 27min58seg do filme. Esse momento do filme é familiar ao que Syd Field aponta como a mudança do Ato I para o Ato II, visto que o primeiro se sucede entre a página 1 e 30, e o segundo iniciaria na 30. O autor diz que “uma página de roteiro equivale a um minuto de projeção. Não importa se o roteiro é todo descrito em ação, todo em diálogos ou qualquer combinação de ambos; em geral, uma página de roteiro corresponde a um minuto de filme” (FIELD, 2001, p. 13).

Ainda segundo Field, a virada da primeira parte da história para a segunda ocorre muito próximo do tempo que é considerado uma mudança de atos do roteiro. A virada de atos no filme não ocorre exatamente no tempo apontado pelo crítico, e isso decorre provavelmente em função de mudanças durante a pós-produção, momento em que a obra é finalizada, quando as cenas gravadas são montadas, e quando invariavelmente surgem necessidades de alterações da estrutura principal produzida no roteiro. Estas são conjecturas baseadas no que costuma ocorrer na indústria cinematográfica, porque não foi possível ter acesso ao roteiro do filme.

Considerando as mudanças de atos, a mudança do Ato II para o Ato III também ocorre em momento muito similar ao apontado por Field: Policarpo Quaresma pega o trem em direção ao Rio de Janeiro quando o filme tem 1h18min32seg, o que equivale a 78 minutos e 32 segundos. Field aponta que o Ato III iniciaria na página 90, ou seja, aos 90 minutos do filme.

O Ato I, como apontado por Field (FIELD, 2001, p. 13), seria a apresentação do personagem e a ambientação, o mundo comum. O Ato II é o que o autor chama de *Confrontação*, quando “o personagem principal enfrenta obstáculo após obstáculo, que o impedem de alcançar sua necessidade dramática” (idem, 2001, p. 15). Já o Ato III, chamado de *Resolução*, é onde o autor aponta que a história é solucionada: “O Ato III resolve a história; não é o seu fim. O fim é CRUZ, Catherine Nikole da. O tempo e a cronologia presentes na literatura e na adaptação cinematográfica de uma obra, pág. 371-379, Curitiba, 2022.

aquela cena, imagem ou sequência com que o roteiro termina; não é a solução da história” (FIELD, 2001, p. 15-16).

Considerando as diferenças entre as possibilidades em cada formato de mídia e produção, é importante destacar que há também abordagens variadas sobre o tema. Tânia Pellegrini afirma que

A espacialização do elemento temporal operada pelo cinema (que é como conseguimos ver o tempo fluir) vai produzir profundas alterações nas formas de perceber o espaço e de representá-lo. Em primeiro lugar, ele perde seu caráter estático, passa a ser dinâmico, fluido e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo, como o tempo que agora o conduz. Seu principal elemento também passa a ser a simultaneidade; a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contiguidade. Trata-se da bidimensionalidade, nova categoria usada na representação do mundo, tornada possível pelos recursos da montagem (PELLEGRINI, 2003, p. 23).

Apesar das possibilidades que o cinema proporciona, é no romance que podem ser observadas essas alterações de espaço e tempo. Pode-se imaginar que o roteiro do filme tenha sido construído com o objetivo de explorar as anacronias e o dinamismo que o formato permite, porém, a montagem final mostra uma obra cronológica, que se vale de outros recursos para contar a história. Por outro lado, o texto de Lima Barreto faz maiores percursos quando analisados seus aspectos temporais e narrativos, que levam o leitor a outros momentos e espaços, interrompendo cenas para contar outras histórias que contribuem com a narrativa interna do livro.

Esses apontamentos são importantes para perceber como o resultado da adaptação de *Triste fim de Policarpo Quaresma* tem enquanto estrutura cinematográfica. O romance de Lima Barreto tem uma construção similar à estrutura narrativa apontada por Syd Field em seu livro, o que auxilia a encontrar similaridades entre as duas obras estudadas neste texto. No entanto, tratam-se de produtos diferentes, e outras adaptações podem seguir métodos narrativos diversos do proposto por Field, sem que isso influencie na fidedignidade da adaptação à obra original. Conforme o crítico,

Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. “Adaptar” significa transpor de um meio para outro. A adaptação é definida como a habilidade de “fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste” — modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação (FIELD, 2001, p. 74).

O produto resultante da adaptação é consequência de muitos fatores, e a história escrita, seja ela um romance, uma história em quadrinhos, um conto, enfim, não é o que define o resultado final, se ele vai ou não agradar ao público geral e os admiradores da história, e tampouco define uma fidedignidade em relação à obra original. O que se apontaram aqui são as similaridades entre as estruturas dos dois formatos, mas, ainda que essas estruturas não tivessem essa familiaridade, a adaptação poderia ser eficiente da mesma forma, assim como muitas adaptações feitas para o cinema.

Referências

BARRETO, L. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Moderna, 1993.

BAZIN, A. **O que é cinema**. São Paulo: Ubu, 2018.

CESAR, A. C. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

FIELD, S. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2002.

RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2018. v. 2.

Policarpo Quaresma - herói do Brasil. Referências de fonte eletrônica. Direção: Paulo Thiago, Produção: Gláucia Camargos. Brasil. Vitória Produções Cinematográficas, 1998. Disponível em: <https://www.stremio.com/>. Acesso em: 1º set. 2022.

CABRAL E COLKER: DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS EM “O CÃO SEM PLUMAS”

Autora: Denize Moura Dias de Lucena (UNIANDRADE)⁹³

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)⁹⁴

Resumo: Este artigo, realizado na disciplina de Teoria e Estudos Literários e vinculado à linha de pesquisa de Literatura e Intermidialidade, objetiva estabelecer um olhar dialógico entre as narrativas do poeta João Cabral de Melo Neto e da coreógrafa Deborah Colker, a partir da construção imagética do rio e das paisagens, evocados nas duas primeiras partes do poema “O cão sem plumas”. O trabalho está estruturado em quatro momentos, sendo os dois primeiros dedicados à apresentação dos autores e à construção de suas narrativas. No terceiro momento avalia-se a atualidade do tema, deixando-se para o quarto, a apresentação de trechos que possam auxiliar no estudo pretendido, tendo por escopo teórico os estudos realizados por Julio Plaza acerca da tradução intersemiótica. Espera-se, assim, contribuir com a investigação das cadeias semióticas que compõem a “simbologia” de cada narrativa em estudo.

Palavras-chave: tradução intersemiótica; O cão sem plumas; João Cabral de Melo Neto; Deborah Colker; Julio Plaza.

Introdução

Ao abordar a tradução intersemiótica, Julio Plaza (2013) retoma o conceito estabelecido por Charles Pierce do pensamento como ação sígnica, uma vez que “todo pensamento já está inserido na cadeia semiótica que tende ao infinito”. (PLAZA, 2013, p. 18). O autor destaca ainda que, se assim se dá no campo íntimo do pensamento, o que não dizer da relação que se estabelece entre emissor e receptor em processo de comunicação, uma vez que ambos se apresentam como indivíduos diferentes?

Para Plaza, o signo teria em si essa possibilidade de transitar entre o interior e o exterior, entre a fronteira do eu e do outro. Para que o pensamento seja conhecido precisa, em suas palavras, de ser extrojetoado por meio da linguagem, de maneira tal que pensamento e linguagem se tornam inseparáveis. No entanto, diante da cadeia infinita de símbolos possíveis em qualquer pensamento, de que maneira assegurar a comunicabilidade, e as palavras, em qualquer língua, emergem como instrumentos limitados?

A expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem. Ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo, o homem educa o mundo e é educado por ele, o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos, a natureza se faz paisagem e o mundo uma “floresta de símbolos” (PLAZA, 2013, p. 18).

Em mesmo sentido, Roland Barthes, em seu livro *Aula* (1977), estabelece o poder e fascismo da língua, que, ao contrário de permitir, obriga o dito, porque limitada ao sistema ao qual está vinculada. Assim sendo, “a linguagem é uma legislação e a língua é seu código” (BARTHES, 1977, p. 6). De tal modo, é forçoso reconhecer que, apesar do número significativo de verbetes

⁹³ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE.

⁹⁴ Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária – UNIANDRADE.

reunidos em qualquer dicionário, há momentos em que parece que faltam as palavras. No entanto, se Barthes propaga os limites e a tirania da língua, por outro lado, afirma que a literatura, como prática de escrever, revela-se como o espaço de trapaça da língua, a permitir “uma revolução permanente da linguagem fora do poder [em virtude das] forças de liberdade que residem na literatura” (BARTHES, 1977, p. 8).

Porque ela [a literatura] encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático (BARTHES, 1977, p. 9).

Nessa trapaça, a Natureza e a Terra ganham personificação maternal, enquanto a Água e o Fogo, por sua vez, são ligados à Vida e à Purificação, e, por conseguinte, Luz e Sombras materializam o Bem e o Mal, de maneira que, dos fenômenos da Natureza aos vastos panteões de deuses, semideuses e heróis, criaturas, objetos e lugares mágicos, um após o outro vão erigindo o mundo que se convencionou chamar de ficção.

Assim, das lágrimas de saudades da índia Irati, preenchendo os sulcos deixados pelos passos dos guerreiros que acompanhavam seu amor, nasce o Rio São Francisco, na lenda ribeirinha do Nordeste brasileiro. Ou como nas tradições judaico cristãs, de um punhado de terra, Deus cria o primeiro homem, soprando-lhe a Vida. O ser humano, na tentativa de dizer o que às vezes parece indizível, trapaceia, e lança mão de outros elementos, que, ao longo da história da Humanidade, da relação com o divino, das narrativas mitológicas, passam a fazer parte de seu cotidiano, por que não dizer, de seu imaginário. As figuras de linguagem são assim tecidas sobre o manto das narrativas, na tentativa de sanar o que a linguagem cotidiana não é capaz de fazer compreensível. Da trapaça a uma quase rebeldia, talvez inspiradas em alguma atmosfera dionisíaca, a literatura vale-se da linguagem poética, da linguagem figurada, de comparações e metáforas, em resposta a este querer dizer que se nega a permanecer dentro de marcos fronteiriços.

É nessa seara da rebeldia que vamos encontrar João Cabral de Melo Neto. O poeta engenheiro, que se nega ao uso ordinário das palavras, corta incisivamente a superficialidade que as encobre para revelar o que de mais profundo podem dizer. Das lembranças do menino do engenho ao espanto do diplomata ao reencontrar a vulnerabilidade da população ribeirinha de sua cidade natal, o poeta lança mão da figura do cão, animal costumeiramente encontrado nas ruas das cidades, ao lado de seres humanos igualmente vulneráveis, indigentes, catadores, população de rua, para falar do abandono e da invisibilidade. Recusando-se ao verbo cotidiano, Cabral personifica o rio de sua infância como intérprete dessa gente que ninguém vê, desse cão que ninguém ouve, desse tempo que parece não ter passado.

Sessenta e oito anos depois, a Cia. de Dança Deborah Colker, conjura a narrativa cabralina em um espetáculo multimídia, lançando luz sobre corpos enlameados para retirar o pó que encobre

a memória e os olhos de muitos, incapazes de perceber os cães, os rios e os homens que são diuturnamente aliados de suas plumas. Da inquietação da menina dividida entre a música e os esportes ao extravasamento da coreógrafa que acumula prêmios por espetáculos inovadores, a artista multimídia envereda pelo universo imagético cabralino e dele emerge com sua própria ação sígnica para apresentar seu homem, seu rio, seu cão. Diante de um arco temporal de mais de seis décadas e de linguagens tão diferentes, o que poderia haver de encontros e/ou desencontros nas narrativas destes dois autores?

A partir dos estudos de Julio Plaza sobre tradução intersemiótica, buscou-se analisar trechos de “O cão sem plumas” de Cabral e Colker, de maneira a elencar os percursos e escolhas empreendidos por ambos, acerca da mesma temática que os liga em contraposição, no entanto, com o arco temporal que os separa.

O cão do menino guenzo

Mergulhado no universo da literatura e cultura hispânica, desde sua chegada, em 1947, João Cabral dividia seu tempo entre os compromissos como diplomata na embaixada brasileira, e os incentivos aos jovens poetas e pintores com os quais convivia, sendo responsável pela publicação de revistas e livros, patrocinando exposições e/ou adquirindo desenhos e quadros, em um instante em que sua imunidade como embaixador lhe permitia certa liberdade, em um ambiente político e social complicado.

Sua aproximação com o pensamento marxista, que, mais tarde, lhe causaria dificuldades no Brasil, e o contato com a penúria local, da qual tomava conhecimento pelas atividades culturais que financiava, influenciam sua poesia, aproximando-o da temática social e das memórias do Pernambuco de sua infância.

As leituras de obras marxistas e da literatura espanhola impulsionavam sua preocupação com a comunicação, a utilidade e o caráter sociológico da obra de arte. Até *Psicologia da Composição*, sua poesia era cosmopolita. Agora ele a modificava drasticamente, substituindo a abstração poética pela redescoberta da realidade humana, social, geográfica e histórica (MARQUES, 2021, p. 177).

É nessa atmosfera que Cabral se depara com um artigo da revista *O observador econômico e financeiro*, que aponta a expectativa de vida no Recife como sendo de um ano a menos que na Índia. A informação gerou forte impacto sobre o poeta.

Quando era menino, as senhoras do Recife faziam tricô e enviavam donativos para socorrer flagelados na Índia. Aquele deveria ser o lugar mais pobre do mundo, imaginava João. Agora se dava conta de que, em sua terra natal, a miséria era maior. Do exterior, a exemplo de outros brasileiros, ele redescobriu a própria terra. Enquanto pernambucano de classe privilegiada, achou que tinha o dever de fazer alguma coisa. Resolveu então escrever um poema de cunho social, um protesto contra aquela realidade (MARQUES, 2021, p. 176).

Escrito e publicado em Barcelona, “O cão sem plumas” chega ao Brasil, em agosto de

1950, enquanto o poeta se transferia para Londres, onde assumiria o posto de vice-cônsul. A mudança em sua escrita, ao contrário do que receava, encontrou apoio e admiração entre seus colegas críticos e escritores brasileiros. O Recife e o rio Capibaribe passarão a fazer parte do discurso do poeta e marcarão a sua obra. O poema é dividido em quatro partes, sendo as duas primeiras nomeadas de “Paisagem do Capibaribe”, a terceira de “Fábula” e a última de “Discurso”. O poeta utiliza de palavras-chave (**cidade - rio - rua - cachorro - fruta - espada**) que reaparecem ao longo do poema, a partir de figuras de linguagem como, por exemplo, a comparação, a metáfora e a repetição, explorando combinações e transformações semânticas que redesenham as imagens inicialmente apresentadas.

Se, como vimos anteriormente, Plaza (2013, p. 18) estabelece que “todo pensamento já é em si uma tradução de outro pensamento”, por outro lado deve-se levar em conta que, no entanto, “a criação neste tipo de tradução [intersemiótica] determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. (...) A TI é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade” (PLAZA, 2013, p. 30). Desse modo, as duas histórias, ao mesmo tempo em que referenciam as que as precederam, sofrem uma constante transformação, influenciadas por dimensões diversas, em movimento espiralado.

Assim é que as narrativas revisitadas retomam conceitos, ideias e imagens para fazê-los emergir com a possibilidade do vir-a-ser, que novos olhares, novos contextos e novas necessidades lhes podem atribuir, lançando luz ou retirando-a, de maneira a prosseguir trapaceando com a língua. Nesse movimento espiralado, vamos encontrar, mais de seis décadas depois, a imagística de Cabral, com outras cadeias semióticas a evocar as paisagens, a fábula e o discurso do Capibaribe, na floresta de símbolos de Deborah Colker.

O cão da menina inquieta

Depois de uma infância e adolescência entre o piano e o vôlei, passando por um processo que define como um princípio de depressão, Deborah Colker (re)encontra na dança a possibilidade de lidar com a inquietação de forma criativa. Da sequência de experimentações, participando de vários grupos alternativos, coreografando e trabalhando como preparadora corporal para grandes nomes do teatro e do cenário cultural brasileiro, Colker construiu uma carreira de sucesso e reconhecimento, que lhe valeram diversos prêmios.

Na década de 1990, Colker monta sua própria companhia e, a partir de 2005, imprime em sua estética a aproximação com a dramaturgia. Em 2015, em plena turnê com o espetáculo *La belle*, inspirado no livro *A bela da tarde*, de Joseph Kessel, a coreógrafa reencontra o texto “O cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto, decidindo por utilizá-lo como inspiração para sua próxima montagem e, pela primeira vez, a Cia. de Dança Deborah Colker participa de um edital de residência artística.

Se o tempo separa os dois criadores, o espaço igualmente os distancia. Enquanto o Capibaribe emerge das lembranças da infância de Cabral a partir do espanto despertado frente a um artigo estatístico, o mesmo não se dá com Colker. Onde a floresta do poeta encontra-se adormecida, a da coreógrafa necessita ser ainda plantada.

“Cão sem plumas” foi um processo grandão mesmo, de 3 anos e 3 meses e os 2 primeiros anos o Cláudio vinha muito aqui conversava com os bailarinos a gente criava cenas eu fui fazendo coisas e combinou com a residência que foi quando a gente conseguir filmar e a gente deu as oficinas, que a gente ficou três semanas da nascente do rio até Recife, descendo o Rio Capibaribe, encontrando os ribeirinhos, encontrando o agreste, o sertão, aquele céu, aquela terra, aquela lama, aqueles maracatus, aquele coco, aquele canavial, aqueles Plantadores de Cana, catadores de caranguejo, sabe de uma tragédia, de uma riqueza! (COLKER, 2020).

As imagens do poeta impactam a coreógrafa, no entanto, mergulhada em outra época, moldada em outras referências, Colker vê o rio de Cabral, mas necessita de sua própria cadeia semiótica para apresentar o seu cão. No entanto, se tempo e espaço são pedras entre os dois, outros elementos são evocados, construindo o ponto de fuga para unir os discursos.

A atualidade dos cães

A atualidade da temática evocada por Cabral (1950) e Colker (2018) pode ser atestada em duas reportagens, as quais serão discutidas, nesta seção.

A página virtual do Jornal da Cidade de Bauru — JCNet, do dia 14 de abril de 2015, estampa matéria de Vitor Oshiro e Marcele Tonelli, intitulada “Morador de rua e catador de recicláveis e seus 11 cães”. O protagonista da narrativa, apresentado como “José, 47 anos, com seu carrinho de recicláveis” (JCNET, 2015, s/p), conta sua história com seus cães. Um discurso que bem poderia ter inspirado tanto o poeta quanto a coreógrafa. José e seus 11 cães bem poderiam ser galhos de árvores da “floresta de símbolos” citada por Plaza (2013, p. 18), contudo, essa não é uma história de ficção.

“Eu sempre gostei de cães. Fui vendo eles abandonados e recolhendo. E trato muito bem. Pode faltar coisa pra mim, mas pra eles não. Compro comida pra eles com o dinheiro que consigo catando recicláveis e também com a ajuda das pessoas. Eu já passei fome. Mas, eles nunca”, conta, orgulhoso. (JCNET, 2015, s/p).



Figura 1: *Print* da tela da reportagem do Jornal da Cidade de Bauru — JCNet. Fonte: <https://www.jcnet.com.br/noticias/geral/2015/04/435161-morador-de-rua-e-catador-de-reciclaveis-e-seus-11-caes.html>. Acesso em: 17 jul. 2022.

No site da Marco Zero Conteúdo, de 8 de julho de 2019, o jornalista Inácio Franco apresenta a degradação do rio Capibaribe, que se estende por mais de 20 anos, a ponto de quase naturalizar o descaso, de maneira tal que, conhecido por reclamar de tudo, quando se trata “da poluição do rio Capibaribe, o recifense já deixou de reclamar (MARCO ZERO, 2019, s/p).

Segundo a reportagem, embora Governo e organizações não-governamentais monitorem a qualidade da água e as condições do rio, muito ainda necessita ser feito para uma ação eficaz de descontaminação, sendo que a instalação da rede de esgoto, ponto crucial para essa ação, não deve ser concluída antes de pelo menos mais duas décadas. Segundo a matéria, “em 2014, (...) a cobertura da rede de esgoto na RMR era de 30%. Hoje [2019], está em 37% e vai alcançar 55% em 2025. A meta de chegar a 90% em 2037 está mantida”. (MARCO ZERO, 2019, s/p).



Figura 2: *Print* da tela da reportagem da Marco Zero Conteúdo. Fonte: <https://marcozero.org/ha-20-anos-a-poluicao-do-capibaribe-so-aumenta/>. Acesso em: 17 jul. 2022.

Como se pode ver, a temática não apenas permanece atual como está longe de se tornar uma narrativa ficcional. Menos ainda, se ampliadas as margens do Capibaribe e as fronteiras do Recife, a observar-se os tantos cães sem plumas que se multiplicam mundo afora, ainda invisibilizados. Assim é que, revisitando as florestas sígnicas de Cabral e Colker, faz-se necessário seguir com o movimento espiralado que, quem sabe, possa tornar-se vivo e espesso.

Os (des)encontros dos cães

Para se estabelecer um estudo comparado entre as criações de Cabral e Colker, tomou-se do primeiro o texto publicado em *Obras completas* (2021), do qual se extraíram alguns trechos. No caso do texto de Colker, em virtude da impossibilidade de análise do espetáculo ao vivo, utilizou-se da gravação realizada durante a pandemia de coronavírus, ainda disponível no YouTube, contendo a íntegra do espetáculo. Contudo, sabe-se que tal escolha atende parcialmente à necessidade, visto que o material em análise quebra a relação palco-plateia, não apenas por se utilizar da transmissão por vídeo, mas, principalmente, por ter sofrido edição, o que termina por se apresentar como um terceiro texto.

Ainda assim, optou-se por esse material em virtude de exhibir, como já dito, a íntegra do espetáculo, escolhendo, no entanto, prioritariamente, os *frames* frontais que permitem uma visão aproximada do ângulo da plateia, aproveitando-se, contudo, de alguns ângulos e *closes* para investigação de detalhes de alguns elementos como maquiagem, figurino, etc.

Movimento 1 – o rio

Das figuras de linguagem utilizadas por Cabral em seu poema, tomam-se dois recursos para demonstrar as escolhas do poeta para apresentar o rio: a comparação e a repetição das palavras-chave. Já nos primeiros versos, podem-se perceber esses elementos, que instauram um ritmo e evocam a imagem do movimento do rio.

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.

o rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio,
de aquoso pano sujo,
dos olhos de um cão.

Aquele rio

era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água, da brisa na água. (MELO NETO, 2021, p. 101)

No trecho acima, vê-se como o poeta apresenta o rio Capibaribe com o movimento pesado e lento que será trabalhado ao longo do poema. Não é um rio que flui, com águas límpidas. O rio Capibaribe é um rio cujas águas se confundem com a lama. É um rio que caminha pesado, recebendo os dejetos e tudo o que é colocado em seu caminho. Assim, na repetição das palavras (ou conjunto delas), o poema também parece caminhar em ritmo lento, envolvendo em suas **águas**, as palavras que encontra no caminho, que, ao se repetirem, dão a sensação de movimento, mas um movimento lento, como o do rio.

Essa repetição de palavras (ou conjunto delas) gera um eco, como se pode perceber na primeira estrofe, com “é passada - é passada”. Na segunda estrofe, os termos “ora” e “cão” fazem o eco, enquanto que, na terceira estrofe, a repetição e variação aparecem em “da chuva”, “da fonte”, “de rosa”, “da água”, “do copo”, “de água”, “da água”, “de cântaro”, “dos peixes”, “de água”, “da brisa”, marcando o fonema da consoante **d** para evocar o movimento pesado do rio. A palavra **água**, nessa estrofe, também se repete e, nesse caso, não apenas continua a marcar o ritmo pesado das estrofes anteriores, como parece evocar um **pedido** do próprio rio que, na condição de degradação em que se apresenta, não consegue matar a sede de ninguém, nem mesmo a sua própria.

De igual modo, a imagem do rio é materializada no espetáculo também com a ausência da água como elemento de fluidez. Nas projeções, as imagens dos trechos de seca são as marcas do rio, enquanto no palco seu movimento é apresentado pelo rolar dos bailarinos, atravessando o tablado (Figuras 3 a 5). Ao percorrer da direita para a esquerda, sentido contrário ao da leitura ocidental, os bailarinos-rio parecem causar uma impressão de que o rio caminha pesado porque vai encontrando obstáculos em seu passar. Essa sensação é reforçada pelos movimentos irregulares de alguns bailarinos que utilizam de movimentos no nível médio, para logo a seguir retornarem ao nível baixo, no chão do palco. O rolar não é fluido: alguns bailarinos, ao levantar, deslocam-se para a direita, para recomençar o rolar para a esquerda, como a evocar o movimento de entulhos que são levados pelo rio.



Figura 3: *Frame* do vídeo “Cão sem plumas – Dança #CulturaEmCasa”. Fonte: <https://youtu.be/ATTRMzIYerA>. Acesso em: 23 jul. 2022.



Figura 4: *Frame* do vídeo “Cão sem plumas – Dança #CulturaEmCasa”. Fonte: <https://youtu.be/ATTRMzIYerA>. Acesso em: 23 jul. 2022.



Figura 5: *Frame* do vídeo “Cão sem plumas – Dança #CulturaEmCasa”. Fonte: <https://youtu.be/ATTRMzIYerA>. Acesso em: 23 jul. 2022.

Igualmente, o recurso do **eco** é utilizado pela coreógrafa, por meio da narração, que se soma à projeção e à coreografia. A voz, em *off*, também aparece lenta, imprimindo um ritmo que reforça a ideia de peso, que se completa com os demais elementos em cena. Como se pode perceber, Cabral e Colker apropriam-se de elementos presentes em suas cadeias simbólicas, a partir da linguagem própria de cada um (poesia e dança) para, mais que **falar** do Rio Capibaribe, **mostrá-lo**, em seu movimento e em suas características. Embora cada criador utilize de seus códigos, percebe-se o diálogo presente entre um e outro, confirmando o princípio de similaridade proposto por Plaza, que liga a tradução com seu texto-base, em processo de complementação e não de fidelidade.

(...) A cadeia signo-de-signo, mesmo a nível icônico, comporta tempo, mudança e transformação, onde a identidade está excluída de antemão, comporta incompletude e diferença, intervalos que são preenchidos pelo signo tradutor, pois o signo sugere, elide, aponta, delimita, indica, mas sempre dentro do sistema de relações analógicas de sua semiose (PLAZA, 2013, p. 32).

Para criação do seu rio, Cabral traz as marcas de sua poesia, sendo que uma delas é a antítese. Desse modo, se, nos versos citados, pode-se reconhecer o movimento espesso do rio Capibaribe, de igual maneira sua estagnação é representada pelo poeta, tanto ao iniciar o poema com o recurso da voz passiva “A cidade é passada pelo rio/ como uma rua/ é passada por um cachorro/ uma fruta/ por uma espada”, como pelos vocábulos (ou conjunto deles) de ausência e inércia que aparecem nas estrofes, como em “o rio cresce/ sem nunca explodir”, “E jamais o vi ferver” e “parecia o rio estagnar-se”. Isso se torna ainda mais explícito nas estrofes a seguir:

Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Algo da estagnação
do hospital, da penitenciária, dos asilos,
da vida suja e abafada
(de roupa suja e abafada)
por onde se veio arrastando.

Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas pernambucas,
por onde veio se arrastando. (MELO NETO, 2021, p. 103)

Segundo Plaza (2013, p. 34), a empatia e a simpatia são qualidades presentes nos sentimentos que despertam o interesse pela tradução de um projeto criativo. Assim, o autor aponta que: “Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição de sensibilidade” (PLAZA, 2013, p. 34). Há, pois, uma relação de “(...) solidariedade entre criador e re-criador”, de maneira tal que a “(...) andança do tradutor se dá na procura das similitudes e de falas semelhantes adormecidas no original” (PLAZA, 2013, p. 34). É nessa procura que se encontra o rio de Colker.

Dentro dos conceitos de Plaza: “O original está determinado por um tempo e espaço e pelas condições de produção que nele estão inscritas”. Dessa forma, “(...) se o original como signo estético tende a ser pleno, ele é também incompleto (...)” (PLAZA, 2013, p. 36), o que permite a Colker estabelecer uma dialogia solidária, como lançar mão de recursos outros, frutos do arco temporal que separa as duas obras e que, portanto, separam igualmente as condições de produção de ambas. Além disso, devem-se considerar as cadeias semióticas das quais Colker dispõe, ao optar por um espetáculo de múltiplas linguagens.

(...) os meios tecnológicos absorvem e incorporam os mais diferentes sistemas sógnicos, traduzindo as diferentes linguagens históricas para o novo suporte. Essas linguagens transcodificadas efetivam a colaboração entre os diversos sentidos, possibilitando o trânsito intersemiótico entre o visual, o verbal, o acústico e o tátil. (PLAZA, 2013, p. 66)

Como exemplo, pode-se citar a antítese presente nas linhas cabralinas, que é traduzida no espetáculo por meio de recursos variados, dos quais se podem citar os instantes de contraste entre a projeção e o palco, com a presença dos binômios luz/sombra (Figuras 6 e 7) e grande/pequeno (Figuras 8 e 9).



Figura 6: *Frame* do vídeo “Cão sem plumas – Dança #CulturaEmCasa”. Fonte: <https://youtu.be/ATTRMzIYerA>. Acesso em: 23 jul. 2022.

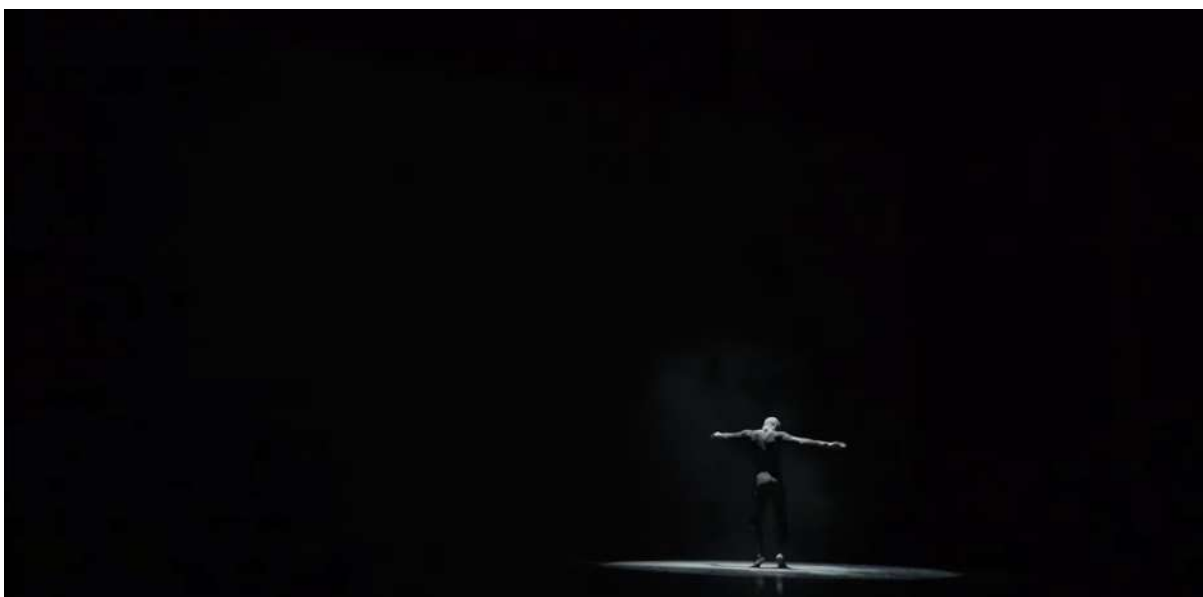


Figura 7: *Frame* do vídeo “Cão sem plumas – Dança #CulturaEmCasa”. Fonte: <https://youtu.be/ATTRMzIYerA>. Acesso em: 23 jul. 2022.



Figura 8: *Frame do vídeo “Cão sem plumas – Dança #CulturaEmCasa”*. Fonte: <https://youtu.be/ATTRMzIYerA>. Acesso em: 23 jul. 2022.



Figura 9: *Frame do vídeo “Cão sem plumas – Dança #CulturaEmCasa”*. Fonte: <https://youtu.be/ATTRMzIYerA>. Acesso em: 23 jul. 2022.

Ademais, a presença da projeção como elemento assíncrono soma-se aos elementos síncronos, como a trilha sonora, a narração, a coreografia e a plateia, permitindo não apenas o despertar de falas do texto de Cabral, mas também ficando além e aquém destas, possibilitando a “tradução como processo de dupla semiose” (PLAZA, 2013, p. 36), ou seja, como decodificação/recodificação.

Movimento 2 - as paisagens

Para as duas primeiras partes que compõem o poema, Cabral dá o título de “Paisagem do Capibaribe”. Ao apresentar o rio, o poema apresenta também o seu entorno, as paisagens que se estendem a partir das suas margens. Se, no movimento anterior, o foco era o tempo, aqui a escolha

recai sobre o espaço. Da primeira para a segunda paisagem, Cabral como que movimenta o olhar do leitor, ora a observar o rio, ora a observar do rio. Enquanto, na primeira paisagem, o poeta insiste na negação, reforçada pelo uso dos vocábulos “jamais”, “sem” e “estagnação”, na segunda paisagem o rio toma o lugar do olhar, para apresentar uma espécie de consciência, a partir da repetição “o rio sabia”, “sabia”, “ele sabia”, “e sabia”, que se desdobra em “ainda mais além”, “ainda mais além”, “mais além”, “mais além”, “muito mais além”.

O rio sabia
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.

Ele sabia também,
dos grandes galpões da beira dos cais
(onde tudo
é uma imensa porta
sem portas)
escancarados
aos horizontes que cheiram a gasolina.

E sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,
onde pontes, sobrados ossudos
(vão todos
vestidos de brim)
secam
até sua mais funda calíça.

Mas ele conhecia melhor
os homens sem pluma.
Estes
secam
ainda mais além
de sua calíça extrema;
ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha de seu chapéu;
mais além
até
da camisa que não têm;
muito mais além do nome
mesmo escrito na folha
do papel mais seco. (MELO NETO, 2021, p. 104-105)

Para falar das paisagens do rio (Figuras 10 e 11), Colker apresenta também o deslocar do olhar do espectador, de maneira a alterar a mescla entre palco e projeção com a dissociação entre estes. Se, no movimento anterior, a partitura corporal dos bailarinos faz menção ao movimento

lento e pesado do fluir do rio Capibaribe, acompanhado da projeção do rio seco, estagnado, árido, em outros momentos a projeção se confunde com o palco, apresentando ao espectador não o olhar o rio, mas o olhar de dentro do rio.



Figura 10: *Frame* do vídeo “Cão sem plumas – Dança #CulturaEmCasa”. Fonte: <https://youtu.be/ATTRMzlYerA>. Acesso em: 23 jul. 2022.



Figura 11: *Frame* do vídeo “Cão sem plumas – Dança #CulturaEmCasa”. Fonte: <https://youtu.be/ATTRMzlYerA>. Acesso em: 23 jul. 2022.

Ao retratar a paisagem dos canaviais (Figuras 10 a 11), a coreógrafa utiliza-se de uma cortina de tiras elásticas, que se confunde com a projeção, estabelecendo uma perspectiva de profundidade ampliada da paisagem que margeia o rio.

Considerações finais

Muitos outros exemplos poderiam ser apresentados, no entanto, entende-se que os aqui expostos contemplam satisfatoriamente o objetivo geral deste artigo, de apresentar as escolhas empreendidas para construção das obras de Cabral e Colker à luz da tradução intersemiótica de Julio Plaza. Ademais, ao olhar para ambos os textos, demonstra-se que toda linguagem, antecedida pelo pensamento como cadeia simbólica ilimitada, apresenta-se como ação sónica limitada, sendo a literatura a tentativa de trapaça contra a tirania da língua, concordando dessa maneira com o conceito de Roland Barthes (1977).

Dentro dessa perspectiva, ao estabelecer uma relação dialógica entre o poema de João Cabral de Melo Neto e a tradução intersemiótica proposta por Deborah Colker, este trabalho demonstra os conceitos de Plaza, no sentido de que todo texto se constitui dentro de sua historicidade, a qual, por sua vez, condiciona seu meio de produção, dando-lhe o caráter de incompletude e isso permite codificar/recodificar. Pode-se ainda estabelecer que, ao utilizar de linguagens diferentes, Colker dispõe de cadeias semióticas diversas das de Cabral, podendo (ou devendo), por isso mesmo, construir pontos de empatia e simpatia que revisitam o texto-base, apesar de deslocada em um arco de mais de sessenta anos e sob a influência de sua própria historicidade e meios de produção, com a possibilidade de despertar ideias adormecidas na narrativa cabralina, assim como propor leituras outras a partir de sua própria “floresta de símbolos” (PLAZA, 2013, p.18).

Ao apresentar a atualidade do tema em foco, nas histórias propostas por João Cabral e Deborah Colker, foi possível demonstrar que as escolhas feitas pelos criadores, embora possam ser fixadas em um contexto espaço-temporal, qual seja o do rio Capibaribe, dilatam-se para além da geografia, a fim de estabelecer os contornos de objeto estético, ampliando-se por meio das semioses propostas para um contexto em que se apresenta igualmente atemporal e inespacial.

Ao elencar os recursos utilizados por Cabral e Colker para apresentar o rio e as paisagens, tomou-se o conceito de Julio Plaza, “a tradução, como prática intersemiótica, depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias” (PLAZA, 2013, p. 210).

Por fim, ao analisarmos as criações de Cabral e Colker, reconhecemos que ambos mergulharam em um mesmo universo, do rio Capibaribe e da população que lhe margeia. No entanto, enquanto Cabral revira as memórias da infância e a expertise de poeta para levantar o repertório que servirá de alicerce ao seu poema, Colker necessita ir *in loco*, construir memórias e mesclá-las com suas experiências estéticas e com seu instrumental tecnológico, para só então erigir seu discurso.

Conclui-se assim que, ambas as falas são erguidas em tempos, espaços e suportes distintos, cada artista a seu modo deixa sua marca e contribui para apresentar pontos de vista que valem tanto individualmente, quanto se ampliam, completando-se e se interpenetrando, a fim de oportunizar

maior riqueza estética, uma vez que ambos possuem alta qualidade – tanto criativa quanto de repertórios.

Referências

BARTHES, R. Referências de fonte eletrônica. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3738921/mod_resource/content/1/BARTHES_Roland_-_Aula.pdf. Acesso em: 14 jul. 2022.

COLKER, D. Cia de Dança. Referências de fonte eletrônica. **Cão sem plumas | Dança #CulturaEmCasa**. Disponível em: <https://youtu.be/ATTRMzIYerA>. Acesso em: 23 jul. 2022.

_____. Referências de fonte eletrônica. **Persona 11/12/2020**. Disponível em: <https://youtu.be/y0-remby8xE>. Acesso em: 24 jul. 2022.

JCNET. Referências de fonte eletrônica. **Morador de rua e catador de recicláveis e seus 11 cães**. 14 abr. 2015. Disponível em: <https://www.jcnet.com.br/noticias/geral/2015/04/435161-morador-de-rua-e-catador-de-reciclaveis-e-seus-11-caes.html>. Acesso em: 17 jul. 2022.

MARCO ZERO. Referências de fonte eletrônica. **Há 20 anos a poluição do Capibaribe só aumenta**. 06 jul. 2019. Disponível em: <https://marcozero.org/ha-20-anos-a-poluicao-do-capibaribe-so-aumenta/>. Acesso em: 17 jul. 2022.

MARQUES, I. **João Cabral de Melo Neto: uma biografia**. São Paulo: Todavia, 2021.

MELO NETO, J. C. O cão sem plumas. In: _____. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020. pp. 101-113.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

“O SOBRADO IV” DE ERICO VERISSIMO – PRODUÇÃO DE PRESENÇA, IMPACTOS DA LEITURA E RESULTADO DE ESCRITA AUTORAL

Autora: Fátima Maria Ortiz Lour (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo busca investigar o impacto gerado pela experiência da leitura de “O sobrado IV”, da obra *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, e o entrelaçamento com as minhas memórias familiares. Objetiva também evidenciar os aspectos de produção de presença e produção de sentidos e o conceito de *Stimmung* apoiando-se nas obras de Hans Ulrich Gumbrecht. O caminho da materialidade e arquitetura do texto criativo se espelha nas narrativas de Erico Verissimo, que evocam a *Stimmung* do Rio Grande do Sul, sua gente e paisagens evocadas pelo autor e que afetam a memória e o espírito criador. O conto *Me benze, vovó* integra o artigo.

Palavras-chave: *Presença. Stimmung*; memória; escrita criativa.

Introdução

É da imaginação que irrompe a energia afetiva latente em toda a experiência literária.
(Ligia Gonçalves Diniz)

Este artigo busca investigar o impacto gerado pela experiência da leitura de “O sobrado IV”, um dos capítulos da obra *O tempo e o vento* de Erico Verissimo, e o entrelaçamento com as minhas memórias familiares. O exercício de pesquisa está sendo convocado para agir em diferentes lugares motivadores e tentar ampliar os efeitos da leitura por meio de conceitos escolhidos e reflexões derivantes deles. Assim, o desenvolvimento do artigo procura situar os pesquisadores nos aspectos principais que determinam nossas atitudes frente a uma obra literária tratando de evidenciar os aspectos de produção de presença, produção de sentidos e o conceito de *Stimmung* apoiando-se nas obras de Hans Ulrich Gumbrecht.

O trabalho investiga as motivações e os pressupostos de uma escrita autoral aqui denominada *Me benze vovó*, que tem como mote memórias familiares e a escrita de si. A busca da materialidade e arquitetura do texto criativo se espelha nas narrativas de Erico Verissimo, que evocam a *Stimmung* do Rio Grande do Sul, sua gente, paisagens e, sobretudo, as marcas de um povo descritas pelo autor e que afetam a memória e o espírito criador.

Que memórias eu tenho e que estão em estado de latência poética ou apagadas e que se reavivam com a leitura e com o desejo de escrita? Quando eu nasci, minha avó materna estava em estado de luto; tinha perdido a filha em situação inesperada e trágica. Suicídio. A história dela sempre me comoveu. Nasci em sua casa e foi ela quem abriu as janelas do quarto logo que vim ao mundo na cidade de São Gabriel, no Rio Grande do Sul.

Este artigo pretende o exercício de pensamento de risco, um conceito que impulsiona e estimula a valorização dos processos de pesquisa como meio de aumentar a complexidade temática daquilo que se busca e, de certa forma, diminuir o compromisso com verdades ou resultados

definitivos. Somos recomendados a mudar de atitude a cada segundo: não tentemos decifrar o texto e sim mergulhar em seus mistérios. Os valores estéticos não são dados mensuráveis e as nossas experiências de leitura são sempre singulares. Somos motivados a nos perder em sensações e em nossos desejos.

Partiremos, então, para as considerações sobre o valor extensivo da obra de Erico Verissimo, contextualizando a narrativa de “O sobrado IV”, as percepções de *Stimmung* e *presença* e o impacto na escrita autoral. Falar de *presença* em um contexto de pensamento extremamente dominado pelos processos hermenêuticos requer, inicialmente, que possamos nos ater à percepção e à compreensão dos *efeitos de presença* e *efeitos de sentido* no texto literário. Que a escrita criativa possa, modestamente falando, expressar a tensão entre *sentido* e *presença* e trançar as pontas desses e de outros aspectos que podem ampliar as contribuições acerca do contato com a arte como meio de auto expressão e da compreensão enobrecida do mundo.

Tempo/Vento/ Sobrado/*Stimmung*

*Como o tempo custa a passar quando a gente espera! Principalmente quando venta. Parece que o vento
maneja o tempo.
(Erico Verissimo)*

Primeiramente, antes de discorrer sobre os aspectos mencionados acima, é imprescindível trazer e, sobretudo, honrar Erico Verissimo. Trata-se, sem dúvida, de um dos maiores escritores brasileiros. A amplitude e a riqueza de sua obra empolgam leitores e pesquisadores do mundo todo, tornando-nos predispostos ao enlevo e ao prazer advindo do ato nobre da leitura. Meu encontro com Verissimo, na disciplina Tópicos de Leitura II, no Programa de Mestrado e Doutorado da Uniandrade, desencadeou percepções tanto pessoais quanto de cidadã brasileira e do mundo. O riquíssimo arsenal histórico que sustenta a obra *O tempo e o vento*, ancorado na saga que se desenrola na sequência dos tomos e das tantas páginas, faz-nos cúmplices cativos do autor. A cada movimento mágico evocado pelas personagens, sentimos a presença de nossa terra, de nossa gente e podemos, sem esforço, perceber a universalidade daquilo que vai nos sensibilizando. Um grande humanista, Verissimo:

Sempre achei que o menos que um escritor pode fazer, numa época de violência e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões e aos assassinos. Segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do resto. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto (VERISSIMO *apud* ANDRADE, 1972, p. 9).

A epopeia que envolve as gerações da família Terra-Cambará e a representação das lutas heroicas, os meandros da política nacional, o contexto social dos países vizinhos e os anseios da

humanidade em um tempo determinado dão à obra características de romance histórico. As personagens que brotam do imaginário caudaloso do autor interagem com os fatos que correspondem a uma realidade absolutamente fria e inexorável de um passado sombrio e paradoxal.

A história afeta o leitor com o jogo entre a malícia do vento e a perspicácia do tempo catalisando nossas sensações interiores, estimulando o circuito entre o sentido dos fatos e a força daquilo que toca a alma e o espírito. O vento, que para os gregos era a presença de Deus, em Verissimo, conversa e brinca com o tempo. Um tempo sempre vestido majestosamente, ora de *Chronos* ora de *Kairós*, que se movimenta nas intempéries e vicissitudes da vida e modifica-se conjurando as estações do ano como estados internos das personagens. As forças da natureza são acolhidas na alma de cada *figura-ficção* e em cada semblante. Um narrador heterodiegético vai mapeando a solidão e a busca perene de amor, do contato e do desejo pelo outro. Quando lemos, transportamo-nos para aqueles lugares poetizados, aliamos-nos ao espírito do escritor e viajamos com as personagens: “A velha Bibiana gosta do barulho da cadeira nas tábuas do assoalho. É como uma voz, uma companhia. Lembra-lhe outros tempos, outras largas esperas. Estas batidas surdas e o uivo do vento, e o matraquear das vidraças, e o tempo passando” (VERISSIMO, 1974, p. 19). Podemos dizer que nos tornamos uma companhia para a personagem Bibiana assim como o barulho da cadeira de balanço e podemos ouvir, como todos da casa, o som nas tábuas e quase nem percebemos; porém, é isso que nos levará afoitamente às linhas que seguem. E assim nos manteremos interessados pela obra toda em seus grossos volumes.

A obra *O tempo e o vento* se apresenta dividida em três partes autônomas. “O continente” (1949), “O retrato” (1951) e “O arquipélago” (1961), abrangendo 200 anos da história do Rio Grande do Sul. Do ponto de vista dos movimentos literários, da história e tendências estético-temáticas, *O tempo e o vento* simboliza a literatura regionalista e expressa a cultura do povo gaúcho; é uma obra de cunho neorrealista que alia as investigações psicológicas das personagens com as liberdades linguísticas do narrador, características do modernismo.

O continente, apresentado em dois tomos, está estruturado pelas sete narrativas do sobrado, tida como narrativa moldura e que ancora as seis narrativas nucleares: “A fonte”, “Ana Terra”, “Um certo Capitão Rodrigo”, “A teiniaguá”, “A guerra” e “Ismália Caré”. E ainda apresenta as narrativas periféricas que permeiam as demais servindo para tratar aspectos importantes que são deixados à parte nas histórias contadas, corroborando para uma contextualização mais ampla de tudo que é narrado.

As imagens da cidade de Santa Fé já evocam nossas capacidades sensíveis assim que abrimos o livro: “Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado. Era tanto o silêncio e tão leve o ar, que se alguém aguçasse o ouvido talvez pudesse até escutar o sereno na solidão” (VERISSIMO,

1974, p. 1). E vamos apurando a nossa inteligência querendo entender a estratégia do autor para nos manter interativos e ao mesmo tempo pacientes com o jeito como tudo será contado.

As narrativas em o sobrado condensam o tempo e se fragmentam interpostas e numeradas entre as outras anteriores. Os acontecimentos em o sobrado, casarão que guarda a história da família, zigzagueiam de forma muito instigante do passado para o futuro se fazendo presente quando o passado chega mais próximo em A guerra e em Ismália Caré. Percebemos que a tensão é aumentada em razão da narrativa, que é fragmentada e interrompida adiando as soluções e surpreendendo continuamente: “Ao imaginar essas coisas o coração de Rodrigo pulsa com mais força. Ele vê o sangue escorrendo da goela do maragato. E seus pequenos dedos apertam o cabo do punhal” (VERISSIMO, 1974, p. 20).

Depois de “O sobrado I”, o autor nos convida a mergulhar em A fonte e vai jogando e confiando na capacidade do leitor, que aguardará a continuação dos acontecimentos nos dias terríveis que se seguirão dentro daquele casarão. Podemos também optar por ler as narrativas do sobrado todas de uma vez só, reinventando a sequência proposta pelo autor. O conceito de *Stimmung*, tratado na obra *Atmosfera, ambiência e Stimmung* (2014), de Hans Ulrich Gumbrecht, tornou-se motivação à escrita criativa norteando a atenção e a evidência daquilo que, muitas vezes, não conseguimos abarcar racionalmente.

Para substanciar tal escrita, foi escolhido “O sobrado IV” que narra os acontecimentos da noite de 25 de junho de 1895. Já movida pelas percepções dos *efeitos de presença* enlaçados aos *efeitos de sentido*, assunto que será tratado mais à frente, deixei-me levar pelo desejo de dizer de mim, consentindo com o que lia e percebendo o que aflorava em minhas memórias de infância. Identifiquei-me com as crianças e suas conversas, com a *Stimmung* da lenha queimando, das brasas colocadas em um prato para serem deixadas debaixo da cama e aquecer os meninos, filhos de Licurgo Cambará.

A *Stimmung* pode ser percebida por meio de elementos materiais criadores de um clima específico que envolve o leitor propiciando o aumento do efeito dinamizador do texto propondo vínculo sensorial e “(...) pode ser definida como a presença de algo que atinge a psique do leitor, apresentando um potencial dinâmico, o qual acaba por ‘tornar-se presente’” (GUMBRECHT, 2014, p. 30). No vocábulo *Stimmung* podemos, embalados por sua sonoridade, reportar-nos a *estímulo* e, recorrendo à etimologia da palavra, *Mut*, coragem ou brio, e *Gemüt*, índole ou ânimo, acolher em nosso entendimento a tradução escolhida por Gumbrecht: um sentimento ou *disposição subjetiva*. *Atmosfera, ambiência e Stimmung* são palavras que, agrupadas, levam-nos às percepções sensoriais que nem sempre podem ser compreensíveis intelectualmente em um texto literário e, por isso, promovem diferentes e improváveis efeitos que são captados de modo diverso por cada leitor. Assim a expressão dos significados se expande e estes se tornam amalgamados a estados emocionais ou psicológicos e, muito especialmente, às sensações físicas. “(...) os textos afetam os

‘estados de espírito’ dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música” (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

O entendimento da *Stimmung* pode ser visto como um modo de tomar a obra em outras camadas e perceber ou criar outro *vocabulário de formas* que ditam *tocar para dentro*. Um exemplo bastante contundente é pensarmos na *Stimmung* do Cosme Velho quando tratamos de Machado de Assis ou na *Stimmung* do sertão brasileiro quando o material literário é o do escritor Guimarães Rosa.

Deixemos que tempo e vento nos conduzam a percepções menos hermenêuticas e mais sensoriais. Quando Bibiana, ao final de *O continente*, convida-nos a ouvir o vento, podemos consentir com a interpretação de que o tempo é das mulheres que esperam, e o vento é dos homens que se extraviam em guerras e amores proibidos. “O vento uiva fazendo matraquear as vidraças, Bibiana Terra Cambará sorri, leva o indicador aos lábios para pedir silêncio e, estendendo a mão na direção da janela, sussurra: – Está ouvindo?” (VERISSIMO, 1974, p. 670).

Fica o convite.

Efeitos de sentido e efeitos de presença

A presença e o sentido, porém, sempre aparecem juntos e sempre estão em tensão.
(Hans Ulrich Gumbrecht)

A leitura que, sem dúvida, pode ser tida como um ato do nosso intelecto conduz-nos, todavia, a uma experiência sensorial que surpreende, que quase assusta. Sentimos que não nos é possível traduzir em palavras tudo aquilo que nos atravessou energeticamente e corporalmente no momento de mergulho em uma imagem poética: “A lenha crepita no fogão. O minuano sacode as vidraças, que tremem: é como se, sentindo frio, o Sobrado, estivesse a bater dentes” (VERISSIMO, 1974, p. 318). Como lidar com o que emana desse mergulho de modo não interpretativo? E o que é interpretar um texto? É dar sentidos lineares? Encaixá-lo nos parâmetros que aprendemos nos livros de análises literárias? Sim, é isso e muito mais. É importante acrescentarmos ao ato da percepção linear tudo aquilo que nos impacta, aquilo que nosso imaginário perscruta nas névoas da criação revelando nossos próprios mistérios. A linearidade interpretativa nos coloca muito fora de nós mesmos, impregnando-nos de travas provenientes das imposições morais e éticas.

Em *Contra a interpretação*, Susan Sontag nos provoca ao dizer que, em vez de uma hermenêutica da arte, precisamos de uma erótica da arte e nos convoca a refletir sobre o sufocamento gerado pelas imposições interpretativas.

O nosso tempo é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. (...) a efusão das interpretações da arte hoje envenena a nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. (...) Interpretar é empobrecer,

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo “fantasmagórico” de significados (SONTAG, 1987, p. 16).

Interpretar dizendo que a obra de arte é feita apenas de elementos de conteúdo é extremamente tendencioso, pois reduz o material artístico a um artigo de uso encaixável num esquema mental de categorias. Hoje cada vez mais a interpretação pressupõe a percepção sensorial da obra e, a partir dessa proposta, o ideal é que busquemos maiores saltos sensíveis na superfície sensual da arte sem denegri-la.

Um dos focos de reflexão do pensador Gumbrecht, em sua obra *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*, é a busca de transformação e renovação do paradigma hermenêutico centralizado na busca de sentido. Ou, melhor dizendo, a verificação da tensão que se estabelece entre *presença* e sentido. Para o autor e outros muitos pesquisadores, parece evidente que não se pode abdicar da cultura de sentido em que vivemos ou renunciar aos conceitos que nos levam à compreensão dos processos de criação e recepção; acontece que, quando falamos em *presença*, imediatamente acionamos alguma coisa que nos solicita a criação de um novo vocabulário, mais voltado à forma. Novos olhares trapaceiam aquilo tudo que já vem muito pronto quando vamos analisar ou falar do impacto gerado por uma narrativa ficcional ou poética.

Nas abordagens de Gumbrecht, *presença* é tudo aquilo que produz uma sensação de tangibilidade; podemos dizer que são as sensações corpóreas que nos fazem interagir de modo epidérmico com um objeto estético. É quando adentramos o mundo poético e deixamos que nos carregue transformando de modo indelével nossos sentidos e nosso ser espiritual. Gumbrecht afirma que as práticas interpretativas não dão conta da amplitude da experiência estética. Sabemos que é impossível viver sem interpretação e o que sabemos pouco é sobre outra forma de decupagem das nossas experiências de leitura. Podemos dizer, fazendo frente aos processos hermenêuticos, que é impossível, igualmente, viver sem sentir, sem perceber, sem levar em conta a força da *presença*. A busca pela não hegemonia da hermenêutica constitui-se, na prática, em um pensamento de risco, em um caminho inspirador e promovedor da entropia e da desordem inerente ao mundo sutil e seus movimentos no ato da criação e da recepção da arte.

A dificuldade de tal esforço para desenvolver um repertório de conceitos não interpretativos para as humanidades estaria (ou estará) no simples fato de que, por causa do domínio da visão de mundo cartesiana desde o início da modernidade, e da hermenêutica desde o início do século XX, parece impossível no nosso mundo intelectual, pelo menos à primeira vista, encontrar conceitos que possam satisfazer o objetivo da prática (e da fundamentação) de alguma coisa que não a interpretação (GUMBRECHT, 2014, p. 76).

A linguagem com *presença* imprime o volume de uma realidade física; toca nossos ouvidos, é acústica, é ritmada e toca nossos corpos; é sustentar e degustar o instante somático e se deixar arrepiar. Quando entendemos que o ritmo é a solução para o objeto temporal ter forma,

começamos a mudar nosso jeito de ler e podemos ouvir a cadência das palavras e não tão somente buscar querer entendê-las.

“O sobrado IV”: entrelaçamentos afetivos

Agora o vento parece dizer: “Eu caio...Eu caio...Eu caio...”
(Erico Verissimo)

Em “O sobrado IV”, Erico Verissimo nos impacta a cada momento desenovelando toda a desumanidade da guerra e nos faz escolher lugares e sentimentos de afeto para perceber o que acontece com cada pessoa que está presa naquele casarão. O que interessa aqui, para cumprimento dos propósitos, é fazer um exercício de ampliação das percepções de *presença* e ver como elas dialogam com as informações que nos levam aos sentidos no campo hermenêutico, ou seja, como a história ou os acontecimentos dentro daquela casa conseguem nos manter cúmplices e envolvidos energeticamente com cada trecho, cada linha que lemos.

Segue um resumo, que foi elaborado de forma provocativa, não convencional e de maneira aleatória, com o intuito de estimular uma conversa da *presença* com o sentido. Esclarecendo que estão intercalados na minha escrita, trechos exatos do livro e entre aspas.

O sobrado IV
25 de junho de 1895: noite
É noite e Jango Veiga entra no sobrado depois de uma noite de vigia, na água furtada, e chega perto do fogo. Os serviçais e os capangas de Licurgo falam de seus desejos quando a guerra acabar:
“Quem me dera um trago de branquinha”.
São desejos embaralhados e “Continua soprando o minuano que entra silvando pelas frestas de janelas e portas”.
Um clarão avermelhado ilumina a larga cara preta de um escravo que remexe o fogo.
Eles falam das vantagens e desvantagens da guerra e no que ela difere para os jovens e para os velhos... “Eu brigo porque gosto”.
A barriga de alguém ronca “essa coisa de só comer charque e laranja já está me estragando o estômago”. Falam de comida em tempo de guerra, daquelas salgadas com cinza, trazem a imagem de um ensopado preparado com laço e relho.
Alguém acende cigarros falsos (só palha sem fumo dentro). “Aquele ponto de fogo nos lábios”.
Escutam a cadeira de velha Bibiana que vem do andar superior, “é a velha de novo”.
E mais suspiros fundos e “vontade de montar no cavalo e sair a galope pelos campos”.
Falam de Tinoco, o companheiro que está ferido apodrecendo na despensa, “esse está liquidado”.
Um diálogo irônico sobre a fome. Alguém sugere comer a empregada, a negra que os atende nos afazeres domésticos, “só aquelas nádegas e peitos davam uns bifes supimpas”.
“Coma a tua mãe, desaforado”.
Alguém sugere que cantem apesar do luto imposto. O velho fandango pigarreia e começa: *Lá vem a nau catarineta! Que tem muito que contar! Olvide agora, senhores! Uma história de pasmar.*
“Antero fecha os olhos. A voz de Fandango parece vir de longe, das bandas do próprio mar que nunca nenhum destes homens viu”.

“O vento é uma música para as palavras de Fandango”
Jango Vieira recorda a infância. Os versos que lembram a sua mãe.
“A voz da mãe. A voz do velho. A voz do vento”.

Somos levados para o andar superior, ao quarto dos meninos, filhos de Licurgo, Toríbio e Rodrigo. Laurinda põe um prato de brasas embaixo da cama e os meninos pedem histórias.

“Há uma pausa em que só se ouve o assovio do minuano, as vidraças tremendas e o ban-ban da cadeira de D. Bibiana.”

O cheiro de Laurinda, “suor, banha e cebola.”

Laurinda conta história de Pedro Malazarte que eles já ouviram um milhão de vezes.

“Vai então, o homem botou a mão debaixo do chapéu para segurar o passarinho e os dedos dele esmagaram a porcaria que o Malazarte tinha feito...”

Os meninos falam da irmãzinha que nasceu morta: “– É ela? – Ela quem? – A enterradinha. – Está no porão. – Eu sei. Mas será que ela sente frio? (...) – E se a mamãe morrer também... vão enterrar ela no porão? – Acho que sim. Enquanto os maragatos estiverem cercando a casa ninguém pode sair.”

O menino Rodrigo tem nas mãos um punhal (objeto importante que vem desde os tempos primevos da história da família). Aperta o punhal contra o estômago para passar a dor.

Licurgo está com Alice no quarto. Maria Valéria observa o cunhado que ressona forte. “Até no sono seu rosto conserva a rigidez agressiva das horas de luta, é um rosto tenso sem repouso”. Maria Valéria contempla o cunhado com frio ódio, “Homens! Botas embarradas, cheiro de suor, sarro de cigarro e cachaça. Faca na capa do colete, revólver na cintura, escarro no chão. Machos!”

Maria Valéria cuida por sentimento de hábito, “D. Bibiana tem razão: as mulheres do Rio Grande são direitas e cumprem sua obrigação por puro cacoete, e cacoete hereditário.”

Batidas cadenciadas da cadeira de balanço... “Santo Deus! Se ao menos parasse esse vento!” “Noite de vento noite dos mortos...”

Delírio de Alice, “– Os ratos! Os ratos!”

- “Ela está variando!”

“– Os ratos vão comer a pobrezinha.”

“– Sossega, Alice, é o vento...”

Fim do primeiro tomo

Essa experiência de resumo, que poderia ser recriada de tantas outras formas, deixa confluír *presença* e *sentido*. Ora meu espírito se deleita nas sensações, ora se perde em conjecturas críticas e mesmo em desejos de conhecimentos específicos sobre os assuntos tratados e vivenciados pelas personagens. Por onde me levaram os sentidos e a força da *presença* será sempre um lugar inusitado.

A magia do cronótopo alcançada pela minha identificação aos pequenos detalhes, “Laurinda (...) ajoelha-se, começa a puxar brasas para o prato de folha que tem na mão” (VERISSIMO, 1974, p. 320), provavelmente se fez primeiro pelo impacto sutil e onírico para depois virar palavras escritas no exercício de escrita criativa: “A avó junto ao fogão, monumento arquetípico de um lar afetivo e pulsante. (...) As brasas vermelhas escolhidas e separadas em um cantinho perto do fogo. (...) Os gestos ponderados e a inteireza no manuseio com as brasas quentes”.

Por essa construção relacional delineia-se lentamente em meu imaginário a inspiração de uma escrita e percebo que diz respeito às relações entre minha própria experiência de leitura e aspectos de minhas memórias e vivências de infância junto à minha avó materna.

Efeitos na escrita criativa e memória

Para minha avó Manta
Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo.
(Walter Benjamin)

Memória é sempre território vivido, é o que fica. E os estímulos das experiências vividas se reativam no presente. A memória é o *presente*. Lembrar o que ficou impresso no nosso corpo-memória é um *presente*. A memória presente é mutável e é também fragmentada em caixas. Aqui, nesse caso, memória se fez escolha e invenção. A pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar escrever esquecer* nos diz que:

A memória (...) se constrói entre esses dois polos: o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição que talvez perdue por mais tempo, mas que desenha o vulto da ausência. Nem a presença viva nem a fixação pela escritura conseguem assegurar a imortalidade; ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la (GAGNEBIN, 2006, p. 6).

Falar em memória é também tocar em cicatrizes. Dizem que a vida das pessoas fica marcada em razão das influências daquilo que estava acontecendo no momento de seu nascimento. Inúmeros acontecimentos marcaram o final de ano de 1953, ano em que nasci. Pelas tantas das minhas especulações sobre a história trágica da minha avó, deparei-me com o fato de ela ter perdido a filha e de estar vivendo o luto mais ou menos no período do meu nascimento.

O que eu sei do motivo: por que ela se matou? Diz a lenda que uma cigana andou pelas paragens do Rio Grande do Sul, mais especificamente na cidade de São Gabriel, e que fez muitos estragos com suas previsões.

Minha tia estava amamentando: “Mama direitinho meu filho porque essa é a última mamada.” Foi para um lugar marcado, pegou a arma e matou-se, na sala da casa, deixando minha avó inconformada para sempre.

Minha avó Manta. Tenho a lembrança dela cozinhando e salgando a comida com as lágrimas. Conta-se que ia todos os dias ao cemitério com a netarada atrás... eu, com certeza, fiz algumas vezes esse périplo... correndo, brincando... colhendo pedrinhas e flores.

Lembro-me também da minha avó arrumando as camas no chão para os netos visitantes. Chorava igualmente. E fazia pão na chapa do fogão. Ela lambia os dedos na saliva e tocava meus olhos que se umedeciam e se fechavam para eu dormir. “A lembrança de uma sensação é coisa capaz de *sugerir* essa sensação, ou seja, de a fazer renascer, fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a tensão se fixa nela” (BERGSON, 2006, p. 48). Agora convido para a leitura.

Me benze, vovó

Clara borda e reborda tecendo bordas nos buracos da alma. Calma. Empurrou o prato e olhou para o fundo branco e vazio. Não quer comer. Trauma. Nas lembranças de infância permanece inflexível o lugar do feijão, do arroz, do legume refogado e da carne que às vezes ficava do ladinho para comer por último. Prêmio. Clara pesquisa o gosto da carne humana. Ama. Enquanto isso borda um buraco feito de pura infância. Ânsia. Borda para cobrir os vazios do estômago. Âmagô. A bordadeira recorre aos apelos da criança. Aliança.

Clara olhava as formigas em suas lidas. E lembrou-se da história do *Negrinho do Pastoreio*. Focada. Clara é gaúcha. Só de nascença e de memórias. Das avós principalmente. Perto as lembranças. As formigas pareciam assustadas e Clara consentiu com elas. Seus sustos e sua vontade de calma.

Clara sentiu o vento por demais conhecido de suas quimeras juvenis. Campo. Voltava a atenção para o coração que batia descompassado. Longe as lembranças.

– Ela chorava dormindo, ela ficava assustada à toa, ela engasgava com água. Mau-olhado. Quebranto. Caimento.

Clara menina:

– Me benze, vovó.

A avó junto ao fogão, monumento arquetípico de um lar afetivo e pulsante. As brasas exalando luz pareciam meio gente e meio bichos, conjuravam fé e pesadelos.

O sol frio de inverno dos pampas entrava pela janela da cozinha e expiava a Dona Manta (a avó Belarmina) que assoprava o fogo. Tições pequenos escolhidos. Três. Um para cada parte do assunto. Mau-olhado. Quebranto. Caimento.

A avó sente o vento que da janela aberta afrouxa as aflições.

– O minuano da minha infância, lembra Clara.

A água limpinha esperando na tigela de vidro. As brasas vermelhas escolhidas e separadas em um cantinho perto do fogo. Mau-olhado. Quebranto. Caimento.

A vó canta com o vento... Hãhãhãhã (*bocca chiusa*.) Um mantra sem letra. Um aviso para espantar aquilo que vem sem ser chamado. Mau-olhado. Quebranto. Caimento.

Os ditos do *benzimento* concentravam a avó em estado de santificação. Os gestos ponderados e a inteireza no manuseio com as brasas quentes. Na sua mão, um pegador/pinça feito por ela mesma para o ritual, e que se fez objeto sagrado.

A avó escolhe um tição, congela o gesto em cima da água... Hãhãhãhã... A brasa cai na limpidez profunda do recipiente. Ah! Aquela sonoridade do fogo se apagando. É o som que cura.

Hãhãhãhã... Hãhãhãhã... Vovó escolhe o segundo toquinho de brasa e o gesto agora é perfeito. A brasa cai juntando-se a outra e já são duas na água fria, que vai ficando turva e limpando dores sutis.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

Hãhãhãhã... Hãhãhãhã... A senhora dos afazeres sagrados, inteira nas lembranças de Clara, escolhe o último tição. A brasa cai na água que engole o calor e se faz magia em tons acinzentados e misteriosos.

– De mãos postas junto ao peito, vovó entra em transe:

Ave-ave mãe do céu ave-ave mãe da terra ave minha mãe e ave minha avó ave-ave quem vem ajudar voa ave leva tudo, por favor, ave água limpa tudo ave fogo se deixe voar se deixe amor ave-ave minha menina está bem bem bem. Hãhãhãhã... Hãhãhãhã...

– Uma oração decorada. Ah! Aquela sonoridade do amor se derretendo. É reza que cura. Depois cantava e me embalava na sua perna.

– Canta de novo, vovó...

Palavra é ar. E vira canto. Vem certaíra, vira fogo e refaz os encantos. Se não vem na hora vai para a terra e brota feito mato brabo. Se não socorre a alma, vira mágoa e lágrima.

– Cantar para minha avó era a sua cura. Ela estava de luto.

Clara, enquanto crescia, visitava a avó materna periodicamente. Agora se detenha no dia em que Clara se viu no colo da avó, na soleira da janela, consentindo com ela saudades doídas...e nos dias que à porta da cozinha ela esperava a comida ficar pronta, salgada com as lágrimas da avó. Depois penteavam bonecas e reverenciavam a memória da tia, filha da avó, que tinha se despedido do mundo com um revólver e com as tetas bem cheias. Clara ouvia a avó cantar para ela, como fazia para os netos que perderam a mãe, como se ela fosse órfã também.

Clara é figura-ficção que me enternece. Suspiro e juro por todas as minhas tripas que hei de ver minhas raízes sugarem os melhores nutrientes dessa história. É preciso desvendar o fantasma, sacudir sua túnica branca e descalçar seu pé marrom. Pura invenção. Invento e reinvento ações possíveis à cura de um mau doce e humano vestido sempre de azul. Fomento e fermento a figura de Clara.

É só o começo, não saia daí.

Considerações finais

A fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente.
(Martin Heidegger)

Se o estudo da literatura quer se tornar uma ciência, ele deve reconhecer o “processo” como seu único herói.
(Roman Jakobson)

Confio plenamente que o destino das mulheres e dos homens desta terra seja um destino evolutivo. Não estamos neste mundo para apenas exercitarmos as tarefas físicas, procriarmos e nos relacionarmos comumente. Um corpo físico guarda segredos eternos. Abriga a alma em uma jornada singular e acolhe um espírito que está em busca de evolução.

Ao nos afastarmos das possíveis estabilidades, a imaginação exige de nós, na produção poética, aquilo que podemos chamar de sabedoria inventiva, garantindo que, ao final, as histórias criadas possam fazer sentido e levar os receptores a uma interação efetiva. As memórias que eu tenho e que estão em estado de latência poética ou apagadas se reavivaram com a leitura de Erico Verissimo e com o resultado da escrita criativa.

Cecilia Salles, pesquisadora que lida com os assuntos referentes à gênese dos processos criativos, esclarece-nos sobre a relação instigante que acontece entre dois estados contrários e que aparecem no instante poético: o estado de paixão e o estado de razão. No instante apaixonado do escritor existe sempre um pouco de razão e, na análise racional, permanece sempre um pouco de paixão. As escolhas nem sempre são resultado de decisões conscientes ou provenientes de critérios explícitos porque paixão é sempre uma astuta companheira que nos torna criadores confiantes no acaso. A abordagem que investigou a escrita criativa se fez de forma que tal processo pudesse exemplificar a criação em movimento, convertendo a experiência em aprendizado e troca.

A proposição de entendimento da escrita e seus processos articula-se com o pensamento constante dos objetivos do mestrado e doutorado em Teoria Literária da Uniandrade: “o processo criativo não depende unicamente daquilo que é chamado de inspiração, mas também de um trabalho consciente de organização de ideias e palavras, baseado em técnicas e teorias e considerando as mais diversas instâncias do sistema literário”. A possibilidade desse balanço de escrita, aliando teoria, reflexão e ficção, é um privilégio que o mestrado em Teoria Literária da Uniandrade nos proporciona.

Em síntese, essa é uma experiência de apaixonamento que possibilitou sentir que a palavra tem sua dimensão estética. Estética vem de estesia, o contrário de anestesia, que é a inibição do sentir. A palavra no nível da comunicação cotidiana, não artística, é anestesiada. Ela apenas informa coisas. Quando ela é ativada na literatura, na poesia, na música, o que interessa é sua dimensão estética. É importante fazer sentir o que é dito, muito mais do que comunicar uma frase com coerência. A palavra na arte tem a possibilidade de produzir outros sentidos para a vida, e isso é libertador, pois segundo disciplinas como a Linguística e a Psicanálise, é a palavra quem inaugura o ser humano no mundo, sua personalidade, seu modo de pensar e operar. A ampliação de nosso uso da linguagem revoluciona nossa existência.

Acredita-se que este estudo contribui para o progresso da ciência enquanto percepção do sensível e da busca da articulação entre criação consciente, inspiração e os suportes teóricos aqui colocados que valorizam o pensamento de Hans Gumbrecht, que se configurou como base do estudo, encorajando este desafio. As experiências já incorporadas ao discurso ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade e são igualmente indicações suficientes de que a paisagem do pensamento contemporâneo sobre a arte e sua ligação com a vida nos solicita

estabelecer condições de inteligibilidade desse debate. O caminho se encontra, pois, a ser percorrido.

Finalmente, é importante reafirmar ser a arte uma manifestação do espírito humano e que o aprendizado propiciado pela escrita criativa nos auxilia a expandir os valores do coração e de nosso intelecto.

Referências

ANDRADE, J. O galho da nespereira. In: CHAVES, F. L. (Org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1972. pp. 1-15.

BENJAMIN, W. Über den Begriff der Geschichte. In: **Gesammelte Werke**. Trad. J. M. G. v. 1-2, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974. pp. 695 e 701.

BERGSON, H. **Memória e vida**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: M. Fontes, 2006.

DINIZ, L. G. **A imaginação como presença: o corpo e seus afetos na linguagem literária**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2020.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

JAKOBSON, R. **Linguística. Poética. Cinema**. Trad. Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Trad. Ana Maria Capovila. Porto Alegre: LPM, 1987.

PROGRESSO E DESTRUIÇÃO EM “GUERRA AÉREA E LITERATURA”, DE W. G. SEBALD

Autora: Júlia Carolina Arantes (UFMG/CNPq)

Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (UFMG)

Resumo: Este trabalho pretende analisar como W. G. Sebald, no ensaio “Guerra aérea e literatura”, aborda os temas do progresso e, conseqüentemente, da destruição da natureza. Sebald não compreende os bombardeios das cidades alemãs empreendidos pelos Aliados como evento restrito à história humana, mas também como parte da história natural, visto que os ataques exterminaram fauna e flora e provocaram o desequilíbrio do ecossistema. Também investigaremos como os alemães se apropriaram da destruição como instrumento de estabilização econômica do capitalismo por meio das massivas reconstruções urbanas. Examinaremos como a natureza, entretanto, não sofre passivamente os ataques devastadores do progresso. Gaia, como afirmam Isabelle Stengers, em *No tempo das catástrofes*, e Bruno Latour, em *Diante de Gaia*, não está ameaçada, não precisa ser protegida e continuará a existir independentemente de nós. Assim, finalizaremos a nossa discussão com o aprofundamento da noção da resiliência e da intrusão de Gaia, a partir dos autores supracitados.

Palavras-chave: W. G. Sebald; progresso; destruição; ecocrítica.

“Guerra aérea e literatura”, de W. G. Sebald, é fruto de uma conferência proferida em 1997 na Universidade de Zurique. A versão publicada em livro contém um terceiro capítulo, inexistente no original, apresentado ao público suíço. Tal adendo é fruto das inúmeras reações, através de cartas e publicações, que sua fala suscitou. Assim, Sebald responde aos seus interlocutores, num texto dialógico e que assume um tom autobiográfico.

W. G. Sebald nasceu em 1944, na Alemanha, em uma família católica do interior da Bavária. Seu pai alistou-se às forças armadas nazistas em 1929 e serviu o exército de Hitler até o fim do conflito, quando se tornou um prisioneiro de guerra, na França, até 1947. Sebald, portanto, conheceu seu pai apenas aos três anos de idade e foi assombrado por toda a sua vida por essa figura que ajudou a perpetrar um dos maiores crimes contra a humanidade. Não à toa, Sebald se ocupará, em sua literatura, em investigar os traumas e as feridas que marcaram os corpos e as memórias dos judeus, mas também dos alemães que não eram os algozes, nem as vítimas do nazismo. Tais figuras, habitantes desse terceiro espaço da catástrofe, aos olhos de Sebald, ainda não conseguiram se livrar do silêncio que sobre eles se abateu.

A principal tese defendida por Sebald em “Guerra aérea e literatura” é a de que a literatura alemã do pós-guerra não enfrentou adequadamente o tema da destruição massiva das cidades alemãs pelos bombardeios ingleses e americanos. De acordo com o autor, um dos motivos que pode ter suscitado esse silenciamento foi que, diante do horror dos ataques aéreos dos Aliados, não foram poucos os alemães que “encaravam os incêndios gigantescos como uma punição justa, quando não como um ato de retaliação de uma incontestável instância superior” (SEBALD, 2011, p. 22). Além de vivenciarem algo inenarrável como os horrores produzidos pela guerra, aqueles

alemães que não eram algozes nem vítimas acreditavam que eram coniventes com os crimes cometidos pelos seus compatriotas e, por isso, mereciam sofrer e não se autorizavam a ter uma voz e a narrar. “Essa mudez, essa reclusão e distanciamento é a razão por que sabemos tão pouco sobre o que os alemães pensaram e viram em meia década, entre 1942 e 1947” (SEBALD, 2011, p. 35). Como os combatentes da Primeira Guerra Mundial que voltavam mudos dos campos de batalha e mais pobres em experiências comunicáveis, como Walter Benjamin observa em “Experiência e pobreza”, os sobreviventes alemães dos ataques aéreos usavam fórmulas fixas, expressões estereotipadas para narrar o horror que vivenciaram. É como se um mecanismo da memória agisse de forma a “esconder e neutralizar os acontecimentos que extrapolam a capacidade de compreensão” (SEBALD, 2011, p. 30).

Progresso e destruição

Logo no começo do ensaio, Sebald nos fornece números, dados e estatísticas, para que tenhamos uma visão geral e concreta do que foi a destruição empreendida pelos Aliados, como se o narrador sobrevoasse a cena, em um tom impessoal, pintando o cenário do horror: “Apenas a Royal Air Force lançou, em 400 mil voos, 1 milhão de toneladas de bombas sobre a zona inimiga; que, das 131 cidades atingidas (...), algumas foram totalmente arrasadas; que a guerra aérea deixou em torno de 600 mil vítimas civis na Alemanha” (SEBALD, 2011, p. 13). Ao longo do texto, as descrições tornam-se pormenorizadas, ao rés dos acontecimentos, em dimensões humanas, como se leitor e narrador caminhassem juntos pelas avenidas arruinadas. Sebald aponta para as destruições da fauna e da flora e para os desequilíbrios provocados no ecossistema: ele descreve as árvores que foram arrancadas do solo; o incêndio que “açoitou as pessoas em fuga como se fossem tochas vivas” (SEBALD, 2011, p. 32); as águas incandescentes nos canais; a infestação de vidas parasitárias, como ratos, moscas, vermes, que se alimentavam dos incontáveis cadáveres abandonados pelas cidades aniquiladas. Não há separação, portanto, entre a história humana e a história natural.

Sebald afirma que o reverso da apatia dos sobreviventes diante da carnificina e dos escombros foi o empenho da população nos trabalhos de reorganização e remoção dos destroços: a “destruição total não se apresenta, portanto, como a terrível conclusão de uma aberração coletiva, mas, por assim dizer, como o primeiro estágio de uma reconstrução bem-sucedida.” (SEBALD, 2011, p. 16). Anthony Vidler, em “*Air war and architecture*”, entende essa “amnésia coletiva em relação às ruínas”⁹⁵ (VIDLER, 2010, p. 29) como uma maneira literal de reprimir e ocultar a destruição e o trauma através da arquitetura. As cidades modernas são reconstruídas, portanto, sobre esses inúmeros cadáveres de humanos, animais e plantas.

⁹⁵ “a collective amnesia toward the ruins” (VIDLER, 2010, p. 29, tradução nossa)

Sebald cita uma conversa entre os diretores da IG-Farben, em Frankfurt, em 1945, ouvida por Robert Thomas Pell, em que os dirigentes da companhia que deteve um monopólio quase total da produção química na Alemanha Nazista afirmavam o desejo de “reconstruir seu país ainda maior e mais poderoso do que fora no passado” (SEBALD, 2011, p. 16). É como se os industriais se apropriassem da destruição executada pelos Aliados como um “instrumento legítimo de regeneração de uma sociedade ossificada e envelhecida, herdeira ainda da clausura medieval e do mercantilismo” (WISNIK, 2018, p. 227-229). Aqui, Guilherme Wisnik, em *Dentro do nevoeiro*, está falando do programa de reestruturação da China que se seguiu ao massacre na praça da Paz Celestial, em Pequim. Guardadas as devidas diferenças de que as cidades alemãs foram destruídas num contexto de guerra e de que as cidades chinesas foram demolidas num contexto de “febre edificatória” de urbanização, parece-nos haver um movimento semelhante em que a violência, como afirma Wisnik, pode ser percebida como “um dos motores essenciais da modernidade como fenômeno histórico” (WISNIK, 2018, p. 227).

Como nos lembra Wisnik, ao citar o exemplo do projeto higienista do barão de Haussmann na Paris do século XIX, a reconstrução das cidades é um poderoso veículo de estabilização social e econômica, ao absorver enorme volume de dinheiro e mão de obra: “Como está claro, estava inventado aí o modelo de estabilização econômica do capitalismo em momentos de superprodução, através de uma aliança simbiótica entre mercado imobiliário e capital financeiro, tão poderosa até os dias de hoje” (WISNIK, 2018, p. 237).

Vidler cita o exemplo do Plano da Cidade de Londres, preparado enquanto os ataques aéreos ainda aconteciam, como uma maneira de “tirar vantagem da demolição de larga-escala”⁹⁶ para colocar em prática projetos modernistas da “nova ordem espacial”, idealizados antes mesmo da Segunda Guerra (VIDLER, 2010, p. 33). Essa nova ordem se deve a Le Corbusier e suas fórmulas de “dissolver o tecido urbano em um parque contínuo”⁹⁷ (VIDLER, 2010, p. 34). Nessa cidade moderna, o sistema de infraestruturas mecânicas seria levantado acima da natureza, enquanto “o passado seria erradicado ou transformado, à moda oitocentista, em fragmentos de ruínas nos parques”⁹⁸ (VIDLER, 2010, p. 34). Ainda que a estética romântica esteja presente nas ideias de um jardim encantado, de uma nostalgia das ruínas e de valorização da natureza, a objetificação e a domesticação principalmente da flora são evidentes.

A outra face do progresso e da destruição na Segunda Guerra Mundial aparece do lado dos Aliados. Sebald nos revela que o programa estratégico de *area bombing*, do governo inglês, desde o começo, era motivo de intensas discussões. Essa tática de guerra foi desenvolvida pela Grã-Bretanha devido ao seu papel marginal no conflito, em 1941. A Alemanha havia chegado ao

⁹⁶ “taking advantage of the large-scale demolition” (VIDLER, 2010, p. 33, tradução nossa)

⁹⁷ “to dissolve the urban fabric into a continuous park” (VIDLER, 2010, p. 34, tradução nossa)

⁹⁸ “the past was either eradicated or transformed, in an eighteenth-century manner, into ruin fragments in the park” (VIDLER, 2010, p. 34, tradução nossa).

ápice de seu poder e a Grã-Bretanha havia se tornado uma coadjuvante na guerra: a única saída era atrair Hitler para um confronto direto. O único impedimento era que “faltavam estruturas produtivas, bases aéreas, programas de treinamento para a tripulação dos bombardeiros, explosivos eficientes, novos sistemas de navegação” (SEBALD, 2011, p. 23). Nos anos seguintes, os ingleses investiram um terço de sua produção bélica neste empreendimento de dimensões materiais e logísticas gigantescas que foi a guerra aérea.

A crítica que se fez a essa tática de guerra foi a de que, em vez de os bombardeiros atacarem pontos estratégicos do país inimigo, como “fábricas de rolamentos, instalações de óleo e combustíveis, pontos de confluência de transporte e artérias principais” (SEBALD, 2011, p. 24), ou seja, o sistema de produção alemão, que poderiam ter encerrado o conflito em pouco tempo, os ingleses preferiram lançar ataques ininterruptos à população civil, às suas cidades, à sua história, ao seu ambiente natural, como uma clara demonstração de poder. Sebald conclui:

A guerra de bombardeio era a guerra pura, escancarada. Contrariando qualquer razão, seu desenrolar faz transparecer que (...) as vítimas de guerra não são um sacrifício necessário no caminho para se alcançar um objetivo, seja ele qual for, mas sim, no exato sentido da palavra, são elas próprias esse caminho e esse objetivo (SEBALD, 2011, p. 26).

Além de ser um empreendimento caro financeiramente e inútil por não garantir a vitória aos ingleses, a guerra aérea ainda custava vidas à Royal Air Force: sessenta pessoas entre cem morriam nos ataques aéreos. Sabendo do fracasso desse plano, os ingleses optaram por, mesmo assim, levarem-no em frente, visto que “deixar o material uma vez produzido, as aeronaves e sua preciosa carga, simplesmente sem utilização, pousado nas bases aéreas do Leste inglês, afrontava o instinto econômico saudável” (SEBALD, 2011, p. 25). Em “Rewritings and new beginnings: W. G. Sebald and the literature on the air war”, Andreas Huyssen afirma: “[o] bombardeio estratégico parece inexorável, o resultado inevitável do progresso industrial em larga-escala e do desenvolvimento capitalista”⁹⁹ (HUYSEN, 2003, p. 153). É como se não houvesse alternativa e a guerra aérea *precisasse* ser executada.

Em entrevista, o brigadeiro Frederick L. Anderson alega que as bombas eram “mercadorias caras”. “É praticamente impossível atirá-las nas montanhas ou nos campos abertos depois de terem sido fabricadas no país de origem com emprego de tamanha mão de obra” (SEBALD, 2011, p. 62-63). A palestra de Sebald se encerra com a imagem do anjo da história de Benjamin, com seus olhos arregalados para a catástrofe que se acumula sob seus pés. O anjo gostaria de se deter, despertar os mortos e juntar os fragmentos, mas uma tempestade sopra do paraíso e o impele irresistivelmente para o futuro. O que chamamos de progresso é a tempestade.

⁹⁹ “Strategic bombing appears inexorable, the historically inevitable result of large-scale industrial progress and capitalist development” (HUYSEN, 2003, p. 153, tradução nossa).

Wisnik, em *Dentro do nevoeiro*, provoca o seu leitor e afirma que, na contemporaneidade, a tempestade benjaminiana que descrevia os horrores do século XX

deixou de ser um vento constante e unidirecional para irromper apenas às vezes, de forma descontrolada e assustadoramente violenta, nos furacões, tsunamis, atentados terroristas e redemoinhos do mercado de capitais (...), que podem arrastar para o fundo do poço, num átimo, economias inteiras, e, com elas, grandes contingentes de populações fragilizadas (WISNIK, 2018, p. 265).

Da fala de Wisnik, entendemos que, na primeira metade do século XX, o horror absoluto era suscitado pelas guerras, pelo confronto entre a humanidade; já no século XXI, o cenário apocalíptico mescla o poder autodestrutivo do capitalismo e a potência avassaladora da natureza. A força do progresso não é mais irrefreável e onipotente, pois, agora, percebemos a intrusão de Gaia. Se a oferecemos desmatamento massivo, extração de petróleo, bombas nucleares, ela nos devolve com canículas intoleráveis, enchentes e desertificação.

Em *Diante de Gaia*, Bruno Latour retoma a *Teogonia*, de Hesíodo, a fim de caracterizar essa figura mitológica, que não era uma deusa, mas uma força primordial que antecede os deuses: “Prolífica, perigosa, precavida, a antiga Gaia surge em grandes efusões de sangue, vapor e terror na companhia de Caos e Eros” (LATOURE, 2020, p. 116-117). Gaia não é uma figura de harmonia e acolhimento, mas, sim, de violência, de gênese e de astúcia. À Gaia retornaremos mais à frente, em nosso ensaio.

Zoológicos e o projeto colonial

No terceiro capítulo de “Guerra aérea e literatura”, Sebald relata que recebeu uma carta de Hans Dieter Schäfer, à época, professor de letras germânicas na Universidade de Regensburg, e que foi um dos organizadores de *Berlin im Zweiten Weltkrieg* [Berlim na Segunda Guerra Mundial]. Sebald consulta esse volume no que diz respeito ao zoológico de Berlim, que foi bombardeado em novembro de 1943. Sebald cita e parafraseia Hans Dieter Schäfer longamente a respeito do zoológico:

Bombas incendiárias e botijões de fósforo puseram fogo em quinze construções do zoológico. A casa dos antílopes e das feras, o prédio da administração e o casarão do diretor foram completamente incendiados, a casa dos macacos, o prédio de quarentena, o restaurante principal e o templo hindu dos elefantes, seriamente danificados ou destruídos. Um terço dos 2 mil animais que ainda restavam depois da evacuação morreu. Veados e macacos se soltaram, pássaros escaparam pelos tetos de vidro quebrados, “surgiram boatos”, escreve Heinroth, “de que leões dispararam em fuga até as proximidades da Igreja Memorial do Imperador Guilherme; enquanto, na verdade, eles jaziam, asfixiados e carbonizados, dentro de suas jaulas” (SEBALD, 2011, p. 84).

Novamente, Sebald se utiliza da estratégia de descrever, primeiramente, o horror a partir de uma visão panorâmica para depois aterrar, em dimensões humanas e animais. Misturam-se, no

relato, o arrasamento dos edifícios e a morte dos macacos, dos veados e dos antílopes. Sebald declara que, diante dessas imagens, ficamos “especialmente estarecidos porque rompem os relatos do sofrimento vivido pelos seres humanos, em certa medida pré-censurados e estereotipados” (SEBALD, 2011, p. 84).

A escrita de Sebald é uma maneira de nos fazer testemunhar e de ver com os olhos da nossa mente esse evento histórico e traumático que não presenciamos – tampouco o autor, que nasceu em 1944, em uma região da Alemanha que foi poupada dos bombardeios. Ao mesmo tempo em que há essa busca pelo evento não vivido, em *Estratégias de visualidade na literatura*, Kelvin Falcão Klein percebe o narrador sebaldiano como aquele que vê certas coisas que talvez preferisse não ver. “A questão é que ver sempre estabelece uma determinada postura, e tal postura determina uma sequência de atos” (KLEIN, 2021, p. 7). E são exatamente essas imagens que preferiríamos não ver ou que poderíamos considerar como inimagináveis que devem se tornar visíveis a nós, de maneira que elas “se tornem parte do nosso arquivo visual”¹⁰⁰ (HELL, 2004, p. 365, tradução nossa).

Sebald nos faz ver com os olhos da mente o horror vivido pelos animais, quando lemos que lagartos gigantes se contorceram de dor ou que leões morreram carbonizados e asfixiados em suas jaulas. O mesmo tipo de descrição desapaixonada e não-estetizada aparece quando o narrador se dirige à morte dos humanos, como neste trecho,

foram encontradas pessoas que, arrebatadas pelo monóxido de carbono, ainda se encontravam sentadas à mesa ou apoiadas na parede; em outros lugares, havia pedaços de carne e ossos ou montes inteiros de corpos escaldados pela água fervente lançada pelas caldeiras que explodiram (SEBALD, 2011, p. 33).

Não sabemos quem são essas pessoas, o que sentiram, qual foi o último pensamento que os inquietou. Como com os animais, olhamos para o sofrimento que esses viventes sentiram na carne, na pele, nos ossos.

“Eles podem sofrer?”, perguntou-se o filósofo Jeremy Bentham, no século XIX, em relação aos animais. Como nos mostra Jacques Derrida, em *O animal que logo sou*, na pergunta do filósofo inglês está embutida a ideia de que não se pretende saber se o animal pode pensar, raciocinar ou falar. “A questão se preocupa com uma certa **passividade**. Ela testemunha, ela já manifesta, como questão, a resposta testemunhal a uma passibilidade, a uma paixão, a um não-poder” (DERRIDA, 2002, p. 55). Não interessa saber se os animais têm *logos*; interessa-nos, como afirma Derrida, “pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida” (DERRIDA, 2002, p. 55), e que possuímos um corpo vulnerável, que sucumbe identicamente diante dos incêndios e ataques provocados numa guerra. Ainda sobre a obsessão de certos filósofos por questionar-se se os animais são tão racionais quanto nós,

¹⁰⁰ “to become part of our visual archive” (HELL, 2004, p. 365, tradução nossa).

lembramos que essa mesma razão, tão presunçosamente defendida como distintiva por nos afastar da animalidade e do primitivismo, foi quem produziu os ataques aéreos e a mortandade de múltiplas espécies.

Em *Cascas*, Georges Didi-Huberman visita o museu Auschwitz-Birkenau e escreve sobre essa experiência de percorrer um espaço, simultaneamente, de cultura e de barbárie. Em certo momento, o filósofo observa para além das cercas eletrificadas do campo, para a floresta de bétulas. Aquelas árvores testemunharam o horror, eram a paisagem que os prisioneiros observavam diariamente. Aqueles troncos de árvores deviam parecer aos aprisionados como “barras de uma imensa prisão, ou melhor, malhas de uma armadilha obsidional” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 44). Didi-Huberman convoca o seu leitor a olhar para aquele lugar como um arqueólogo: perceber que naquela vegetação “repousa uma imensa desolação humana”, que naquelas “tranquilas superfícies pantanosas, repousam as cinzas de incontáveis assassinados” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 35).

No entanto, as árvores, a terra, a água, os animais não são testemunhas impassíveis e isoladas daquele sofrimento. Toda a natureza se convulsionou e foi atingida por tais eventos, supostamente restritos à história humana. Isso é evidente no trecho em que Didi-Huberman nos relata que, próximo aos crematórios IV e V, “a própria terra regurgita constantemente vestígios das chacinas. As inundações provocadas pelas chuvas, em particular, trouxeram incontáveis lascas e fragmentos de ossos à superfície” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62-3). Ao mesmo tempo em que toda a carnificina parece levar a um desequilíbrio daquele ambiente, o visitante de Auschwitz também se depara com as flores do campo que crescem vigorosamente na mesma terra que cobre milhares de cadáveres. As bétulas, o lago, as rãs que saltam da água: todos se nutrem daquele solo ferido e devastado. Ainda sobre os zoológicos, Sebald completa:

E pode ser que o terror que nos assoma ao lermos passagens como essas também decorra da lembrança de que o zoológico, que surgiu em toda a Europa graças à necessidade de demonstração do poder principesco e imperial, ao mesmo tempo pretendia ser a reprodução do jardim do paraíso (SEBALD, 2011, p. 84).

Essa não é a primeira aparição de um zoológico na obra de Sebald. A mais famosa consta logo no começo de *Austerlitz*, quando o narrador visita o Nocturama, de Antuérpia, um zoológico de animais notívagos, que se situa ao lado da estação central. O personagem diz que levou algum tempo até seus olhos se acostumarem com a penumbra artificial e ele pudesse distinguir “os diversos animais que levavam suas vidas sombrias atrás do vidro, à luz de uma lua pálida” (SEBALD, 2008, p. 8). Pouco dessa visita ficou gravada em sua memória, mas o narrador se lembra de observar longamente um mão-pelada, que, com uma expressão séria, lavava obsessivamente uma maçã, como se “mediante tal operação já muito além de todo o escrúpulo

razoável, [fosse possível] fugir do mundo ilusório no qual fora parar, por assim dizer, à sua revelia” (SEBALD, 2008, p. 8-9).

Em *W. G. Sebald: image, archive, modernity*, no capítulo sobre as coleções, J. J. Long se dedica brevemente aos zoológicos e discorre sobre como essas instituições surgiram no século XIX como consequência direta da expansão imperial. Retirar os animais de seu habitat natural para reduzi-los a uma exposição sistematicamente catalogada e hierarquizada é uma “característica da subjetividade colonial definida em termos não só de seu poder de adquirir e de nomear, mas de sua capacidade de colocar esse poder em exibição”¹⁰¹ (LONG, 2007, p. 40).

As memórias do Nocturama estão intimamente entrelaçadas com as da sala de espera da estação central da Antuérpia. Antes de visitar o zoológico, o narrador permaneceu por algum tempo observando a fachada daquele edifício extravagante. No momento da escrita, ele percebe que

o edifício erguido sob o patrocínio de Leopoldo II excedia a sua pura função utilitária, e me admirei com o garoto negro inteiramente coberto de azinhavre, que, faz agora um século, está lá no alto com o seu dromedário sobre uma torre de sacada à esquerda da fachada da estação, um monumento à fauna e aos nativos africanos, sozinho contra o céu flamengo (SEBALD, 2008, p. 10).

Percebe-se, aqui, a ligação direta e evidente entre a exotização dos animais e o projeto colonial. Como afirma, Achille Mbembe, em *Necropolítica*, animalizar os corpos negros, tratá-los como pedaços de carne destituídos de alma é uma maneira de os detentores do poder se isentarem de qualquer compromisso com a lei e a justiça, julgando-se livres para massacrar aquelas pessoas:

Aos olhos do conquistador, ‘vida selvagem’ é apenas outra forma de ‘vida animal’. (...) Os selvagens são, por assim dizer, seres humanos ‘naturais’, que carecem do caráter específico humano, da realidade especificamente humana, de tal forma que, ‘quando os europeus os massacravam, de certa forma não tinham consciência de cometerem um crime’ (MBEMBE, 2018, p. 35-36).

O projeto colonial e extrativista, que almeja o progresso, classifica os viventes entre os que podem viver e os que devem morrer. No grupo dos animais, também habita essa sub-humanidade – negros, judeus, indígenas – que, aos olhos dos colonizadores, pode ser escravizada, objetificada e assassinada.

A resiliência de Gaia

Sebald diz que não precisou retornar à sua terra natal, a Alemanha, para encontrar ruínas dos empreendimentos de guerra: no leste da Inglaterra, onde morou por um longo período de sua vida, veem-se as instalações militares abandonadas:

¹⁰¹ “characteristic of a colonial subjectivity defined in terms not only of its power to acquire and to name, but of its ability to place this power on display.” (LONG, 2007, p. 40, tradução nossa).

O mato cresceu sobre as pistas; as torres de controle, os *bunkers* e os barracões de lata despontam meio desmoronados na paisagem de aspecto um tanto fantasmagórico. Sentimos ali as almas mortas dos que não retornaram de suas missões ou foram abatidos pelos incêndios gigantescos (SEBALD, 2011, p. 72).

Em *Os anéis de Saturno*, um dos romances mais aclamados de Sebald, esse acúmulo das ruínas e da destruição pelo leste da Inglaterra é um dos temas centrais da obra. O narrador-caminhante, durante sua peregrinação inglesa, depara-se tanto com o “agradável senso de liberdade quanto com o horror paralisante que me acometia em diversos momentos, em face dos traços de destruição que, mesmo nessa região longínqua, remontavam até o passado distante” (SEBALD, 2010, p. 13). O narrador visita a cidade balneária e decadente de Lowestoft, que minguiu sob as crises econômicas do século XX; a mansão arruinada de Somerleyton, antes “um palácio oriental de contos de fadas” e, agora, “um fantasma vergado por pesares” (SEBALD, 2010, p. 45); as instalações militares abandonadas de *Orfordness*, local que, durante a Guerra Fria, era um complexo industrial bélico e que, agora, afigura-se como “os resquícios de nossa própria civilização, extinta em alguma catástrofe futura” (SEBALD, 2010, p. 236). Se as ruínas da mansão de Somerleyton guardam o signo da nostalgia, da melancolia da perda de um passado irreversivelmente perdido, as construções bélicas abandonadas simbolizam a destruição dos próprios agentes da morte. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, essas construções de guerra decaídas se aproximam das ruínas autênticas de que Andreas Huyssen fala em “A nostalgia das ruínas”, devido ao seu “componente de decadência, erosão e retorno à natureza, tão central nas ruínas setecentistas e em seu atrativo nostálgico” (HUYSEN, 2014, p. 95). Elas não foram higienizadas, nem restauradas; não foram transformadas em hotéis, museus ou pontos turísticos, e, por isso, acentuam a nossa impressão – “difícilmente nostálgica”, diria Huyssen – “da transitoriedade de toda grandeza e poder, da advertência contra a arrogância imperial e da rememoração da natureza em toda cultura” (HUYSEN, 2014, p. 99) e de que, “em última instância, [toda a história] poderia ser esmagada pela natureza” (HUYSEN, 2014, p. 99). Sebald, em “Guerra aérea e literatura”, cita um trecho do romance *O anjo silencioso*, de Heinrich Böll, em que o narrador observa

que a data da destruição poderia ser determinada a partir da cobertura vegetal das montanhas de destroços. ‘Era uma questão botânica. Aquele monte de escombros estava nu e calvo, pedra bruta, paredes recém-quebradas (...), em lugar nenhum crescia capim, enquanto em outros locais já cresceram árvores, graciosas arvorezinhas em dormitórios e cozinhas.’ Em Colônia, no final da guerra, a superfície em ruínas já havia se transformado parcialmente pelo verde que medrava denso sobre ela – as ruas conduziam até lá cortando a nova paisagem como ‘pacíficos barrancos rurais’. Ao contrário das catástrofes de hoje, que se alastram sorrateiramente, o potencial de regeneração da natureza aparentemente não foi prejudicado pelas tempestades de fogo. E em Hamburgo, no outono de 1943, poucos meses depois do grande incêndio, muitas árvores e moitas chegaram a ter uma segunda floração, em especial as castanheiras e lilases (SEBALD, 2011, p. 42).

Retornamos aqui à potência de Gaia. A regeneração da flora em meio aos escombros dos ataques aéreos é uma demonstração de que a natureza não é frágil, não está ameaçada e não precisa ser protegida, tampouco “pode ser explorada à vontade”. Como disse Isabelle Stengers, em *No tempo das catástrofes*, “Gaia, a que faz intrusão, não nos pede nada” (STENGERS, 2015, p. 39-40). Espécies podem desaparecer, a humanidade pode se autodestruir, rios podem secar, mas o agenciamento de relações que é Gaia continuará a existir, independentemente de nós. Como nos avisam os Yanomami, o céu já caiu outras vezes e poderá cair novamente.

Referências

DERRIDA, J. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Ed. 34, 2017.

HELL, J. Referências de fonte eletrônica. The angel’s enigmatic eyes, or the gothic beauty of catastrophic history in W. G. Sebald’s “Air war and literature”. **Criticism**, 2004, v. 46, n. 3. pp. 361-392. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23127323>. Acesso em: 17 jul. 2022.

HUYSEN, A. Rewritings and New Beginnings: W. G. Sebald and the Literature on the Air War. In: _____. **Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory**. Stanford: Stanford University Press, 2003. pp. 138-157.

HUYSEN, A. A nostalgia das ruínas. In: _____. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. pp. 91-113.

KLEIN, K. F. **Estratégias de visualidade na literatura: o olho Sebald**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2021.

LATOUR, B. **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. Trad. Maryalua Meyer. Rio de Janeiro: Ubu, 2020.

LONG, J. J. **W. G. Sebald: image, archive, modernity**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ARANTES, Júlia Carolina. Progresso e destruição em “Guerra aérea e literatura”, de W. G. Sebald, pág. 410-420, Curitiba, 2022.

SEBALD, W. G. **Guerra aérea e literatura**: com ensaio sobre Alfred Andersch. Trad. Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEBALD, W. G. **Os anéis de Saturno**: uma peregrinação inglesa. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEBALD, W. G. **Austerlitz**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

STENGERS, I. **No tempo das catástrofes**: resistir à barbárie que se aproxima. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIDLER, A. Air war and architecture. In: HELL, J.; SHÖNLE, A. (Org.). **Ruins of modernity**. Durham; Londres: Duke University Press, 2010. pp. 29-40.

WISNIK, G. **Dentro do nevoeiro**. São Paulo: Ubu, 2018.

POR UMA ANÁLISE NÃO-HERMENÊUTICA DE “SILÊNCIO”, DE EDGAR ALLAN POE

Autor: Leandro Ferreira do Amaral (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: Hans Ulrich Gumbrecht defende que a linguagem pode produzir presença, podendo ser observada nos textos literários por meio de uma leitura não-hermenêutica, capaz de ativar determinadas sensações e trazer uma interação íntima entre leitor e texto. “Presença” é todo e qualquer elemento textual que remete à tangibilidade, podendo ser ativada por meio da imaginação. Gumbrecht também lança mão do conceito de *Stimmung*, que está relacionado aos impactos materiais ocasionados pela ambiência e pela atmosfera de um texto. Além disso, Paul Zumthor irá definir “performance” como a passagem da virtualidade para a atualidade, que se dá por meio do gestual e pode se fazer presente no texto literário. Tendo isso em vista, e sabendo da atmosfera de melancolia e horror presentes no poema “Silêncio” de Edgar Allan Poe, este trabalho tem por objetivo fazer uma análise não-hermenêutica do texto, voltada aos elementos que provocam *Stimmung* e trazem à tona a performance em seu enredo.

Palavras-chave: *Stimmung*; presença; performance; ambiência.

Introdução

Há uma enorme gama de formas e interpretações sobre como podemos sentir os objetos e as coisas tidas como reais no mundo. Diversos também são os elementos que essas sensações nos trazem para que passem um conjunto de informações ao ser humano e sua forma de enxergar o que está em contato com a própria experiência. Isso, na verdade, pode sofrer influência direta da vivência e das experiências únicas e próprias de cada indivíduo, as quais levam às diferentes versões de uma mesma realidade.

Nesse sentido, Gumbrecht (2010), em *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir*, interliga pontos como estética, realidade e sentido. Nesta obra, o autor buscará fundamentar tais conceitos acerca dos textos literários, definindo a chamada “ontologia da literatura”: “conjunto de modos fundamentais como os textos literários – enquanto fatos materiais e enquanto mundos de sentido – se relacionam com as realidades que existem fora deles” (GUMBRECHT, 2010, p. 10). Para bom entendimento, entretanto, precisa-se de antemão adentrar no conceito de “cultura de sentido”, o qual tradicionalmente está baseado na hermenêutica, cuja extinção não é, aliás, proposta por Gumbrecht.

Embasada em conceitos como a fenomenologia de Heidegger (1889-1976) e ideias de que apenas os objetos existem e são interpretados, esta vertente será definida por Gumbrecht:

O campo hermenêutico produz o pressuposto de que os significantes da superfície material do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação como um ato que compensa as deficiências da expressão (GUMBRECHT, 1998, p. 12-13).

Entende-se, assim, que há uma busca incessante por respostas acerca de significados concretos e sólidos, transpassando até mesmo a busca por entendimento somente de objetos, mas também de ações e pensamentos. A isso responsabilizamos, até então, a impossibilidade de desvencilhar uma definição do indivíduo ou do objeto.

É justamente neste sentido que Gumbrecht, tentando deixar de lado uma única maneira para se manter contato com as informações que o mundo nos coloca à prova, propõe a ideia de “produção de presença”:

Busca libertar-se da autodefinição hermenêutica predominante nas ciências humanas para, em seguida, imaginar terrenos conceituais alternativos, não hermenêuticos e não metafísicos, que introduzam no cerne dessas mesmas ideias científicas o que o significado não pode transmitir (GUMBRECHT, 2010, p. 10).

Gumbrecht propõe, portanto, uma leitura voltada a identificar a sensação gerada pela experiência de leitura e não somente o sentido que todos os elementos relacionados e pertencentes ao ser ou ao objeto. Entra-se assim, no campo não-hermenêutico:

Partindo do pressuposto de que esta distensão está realmente em curso, a consequência mais importante refere-se à mudança do procedimento-chave da teoria literária. No ambiente hermenêutico, a pergunta mais importante se refere às condições de resgate de um sentido cuja existência se tomava por inconteste. Em outras palavras, o questionamento radicalizou-se: não mais procuramos identificar o sentido, para logo resgatá-lo; porém, indagamos das condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido. Preocupação que se afasta da situação moderna (GUMBRECHT, 2010, p. 147).

Dessa forma, Gumbrecht (2014, p. 11) propõe a *Stimmung*, palavra com extrema dificuldade de tradução, mas que vai além da noção de “ler para conhecer a intriga”, a qual pode ser entendida como simples atribuição de sentido, sendo também “um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão – *mood*; ou algo objetivo, que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física – *climate*” (GUMBRECHT, 2014, p. 12). Dentre os mais variados níveis de intensidade e formas, os sentimentos gerados pela *Stimmung* podem até mesmo causar reações no próprio corpo, chamando-se assim de epifania – “sensação de ser a corporificação de algo” (GUMBRECHT, 2010, p. 167).

Em conclusão a esse raciocínio, o autor demonstra que,

Ao contrário, uma ontologia da literatura que depende de conceitos resultantes da esfera do *Stimmung* não põe o paradigma da representação no centro da questão: “Ler com a atenção voltada ao *Stimmung*” sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (GUMBRECHT, 2014, p. 23).

Sobre o conceito de performance

Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura*, define o primeiro conceito que dá nome ao seu livro como o meio utilizado para a comunicação de cunho poético, sendo esta relacionada a qualquer vertente em que possa existir uma transmissão e consequente recepção de informações artísticas. O autor designa a performance como um momento de recepção, esse sendo “privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). Para embasar sua teoria, Zumthor utiliza dos modelos já consolidados acerca da performance, nos quais o uso da oralidade é específico a cada localização e cultura. Porém, na atualidade busca-se outra vertente: ler o que se quer transmitir de forma isolada por meio de um texto claro e conciso. Em seu livro, o autor também conceitua texto e obra. O primeiro estaria vinculado pura e simplesmente a uma sequência de enunciados, sendo o segundo todo ou qualquer texto que seja comunicado de forma poética.

É no nível da obra que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo receptor, do texto e dos elementos não textuais) (ZUMTHOR, 2007, p. 75-76).

Com os conceitos já estabelecidos, o autor divide a performance em três classificações, sendo que o primeiro é definido como o mais completo: mais do que uma relação direta da obra e do texto, essa representa a interpretação do se quis transmitir. Ademais, o segundo nível estaria ligado ao meio, ou seja, a como se transmitiria ou receberia a voz ou a informação. Exemplifica-se aqui com o tato e a visão. Por fim e não menos importante, o terceiro nível figura-se como a leitura individual e solitária, sendo que esta não estaria tão relacionada à performance, uma vez que essa dificilmente diferenciaria o texto que se está em contato com a obra em sua forma plena e verdadeira.

Assim, mesmo que de forma mínima, é verdadeiro o fato de que esse último nível de definição também apresenta, de certa forma, performance. A particularidade, portanto, desses casos, é que o ouvinte do texto e quem o interpreta acabam por ser o mesmo indivíduo. Silenciosamente ele capta a informação sensorialmente (visão) e a interpreta, conscientemente, da forma que mais lhe convir, porém, sem extravasar esses elementos de sentido.

Destarte, Zumthor irá indagar quanto à validade literária em questão do poema transmitido por via oral em detrimento do escrito, uma vez que no sentido clássico, somente esse último possuiria tal valor, embora aquela deva ser considerada como legítima em questão de literatura: “Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como lacuna” (ZUMTHOR 1977, p. 27).

Cabe ressaltar que, para o autor, não há impossibilidade de haver presença de oralidade na escrita, uma vez que é possível ler e interpretar um texto escrito sem a fala propriamente dita, ou seja, a vocalização. Porém, é de suma importância observar que a definição de voz, para Zumthor,

não se limita ao som de palavras por meio da oralidade, sendo apenas tal modo uma representação cristalizada e simbólica.

Nessa enseada, conclui-se, portanto, que a oralidade irá constituir-se de um elemento que ultrapassa a ação da voz em si, sendo então uma expansão do corpo e servindo de um transmissor (ressalva-se que então, sempre precisara de um outro indivíduo como ouvinte) de informações ou qualquer coisa que se deseje informar. Difícil de assimilar em um primeiro momento para alguns devido ao conceito tradicional, porém, fisionomia, gestos e olhares pertencem à oralidade poética.

Análise do poema “Silêncio” de Poe sob a ótica não-hermenêutica voltada à produção de presença

Em “Silêncio”, publicado pela primeira vez como “Siope – Uma Fábula” (1838), Edgar Allan Poe irá embasar a ação em um cenário irreal e sobrenatural que diz respeito aos personagens e acontecimentos, não somente ao ambiente. O narrador conta sua experiência de ouvir uma fábula, da boca do demônio, às margens do rio Zaire, na Líbia, rodeado de uma floresta bizarra e com flores venenosas. É neste ambiente que se encontra o silêncio e, também, o medo.

Não se espera algo diferente de Poe, uma vez que seus contos são repletos de terror e sendo “Silêncio” talvez o que mais expressa tal sentimento, considerado por Poe a sua história “mais maravilhosa de todas” (POE, 1965, p. 387). Há diversos elementos textuais e semânticos utilizados para atingir esse medo pretendido, sendo isso explicado pelo próprio Poe na obra “A Filosofia da Composição”:

Meu pensamento seguinte referiu-se à escolha de uma impressão, ou efeito, a ser obtido; e aqui bem posso observar que, através de toda a elaboração, tive firmemente em vista o desejo de tornar a obra apreciável por todos. (...) Refiro-me ao ponto de que a beleza é a única província legítima do poema. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensível as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos (POE, 2000, p. 49).

Antes mesmo de adentrar no enredo, percebe-se que o título da obra, de forma direta, concisa, porém nem um pouco simples, já nos remete à melancolia do silêncio. Este nem sempre é ruim, sendo que já no primeiro período conseguimos distinguir a ausência de sons e saberemos que é voltado à figura do Demônio. – “Escuta-me — disse-me o Demônio, colocando-me a mão sobre a cabeça —, a região de que eu falo é uma região sombria da Líbia, nas margens do rio Zaire.” (POE, 1965, p.383).

Além disso, descrições minuciosas do lugar são feitas com a finalidade de inserir cada vez mais o leitor no momento em que se passa a história. Busca-se fazer sentir na pele cada sensação e nada melhor do que certos detalhes para instigar a imaginação. A *Stimmung*, assim, como definido anteriormente, está gerada inicialmente. Este percorrerá o texto durante a leitura, alterando suas intensidades e motivos, estando presente até o desfecho.

Um pálido deserto de gigantescos nenúfares, que suspiram, um para o outro, naquela solidão e erguem para o céu os longos colos lívidos, meneando as fronte imortais. E dentre eles se evola um murmúrio indistinto, semelhante ao rolar de uma torrente subterrânea. E um para o outro eles suspiram (POE, 1965, p. 385).

Neste início, também, uma vez que o leitor já está inserido no ambiente e sentindo o que o momento transmite, há a aproximação da narração em si, evidenciando o diálogo e do próprio corpo de quem está lendo – aqui até mesmo confunde-se personagem-narrador com leitor.

O Demônio, ao colocar a mão sobre a cabeça do personagem da fábula, também aproxima sentimentalmente e corporalmente como um condutor vivo das manifestações do plano material e imaterial, juntando-se a estes planos. Ou seja, a voz e o diálogo não somente transmitirão uma mensagem falada, mas sim expressões, gestos e sensações.

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance, de forma fundamental (...) A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido (ZUMTHOR, 2005, p. 86).

Não longe do exposto até aqui, mais um fator a ser considerado para a aproximação do leitor com o personagem e, conseqüentemente dos sentimentos e sensações de ambos, fora o uso, por Poe, da primeira pessoa em seu poema, adentrando o pensamento do personagem no imaginário do leitor. “Eu continuava oculto no meu esconderijo, e espiava as ações do homem. E o homem estremecia na solidão; entretanto, a noite avançava e ele continuava sentado no rochedo” (POE, 1965, p. 386).

Percorrendo o enredo, o texto gradativamente vai ganhando poeticidade e potência, seja pelas descrições, pela própria história embasada no sobrenatural ou pela própria percepção e inserção do leitor. Neste trecho, por sinal, confirma-se a intenção do autor em ambientar o leitor, usando das cores e de uma forçada descrição para levar ao horror. – “E o rochedo era cinzento, e sinistro, e muito alto — e o rochedo era cinzento” (POE, 1965, p. 385).

Sobre o rochedo o qual o Demônio se deparou e que estava escrita a palavra “desolação”, estava um homem, também minuciosamente descrito, sendo “sua frente era bela e pensativa, e o seu olhar era perturbado pelo desassossego; e nas rugas das faces li as lendas do enfado, da fadiga, do desgosto pela humanidade, e uma grande aspiração para a solidão” (POE, 1965, p. 386).

Reitera-se que até aqui este novo personagem não disse uma palavra sequer (e nem dirá), porém, já se consegue imaginar e sentir o que o próprio demônio estava vendo e presenciando. Indo além, sente-se até mesmo o que este novo personagem estava passando. A tudo isso remetemos à *Stimmung* e ao conceito de performance. Frederico Fernandes reitera neste ponto:

A performance é, então, um momento de fascínio, articulada pela mistura de códigos e diversidade linguística, envolvendo não somente pela fábula, mas também pela maneira como é transmitido. O

olhar, o silêncio, o franzir da testa, as mãos, o riso, objetos próximos, sons guturais, a fala. A cabeça, tronco e membros (FERNANDES, 2002, p. 28).

Colocando em prática toda a sua maldade já cristalizada em sua essência, conforme conhecemos, aumenta-se a frequência do enredo uma vez que o Demônio começa a alterar o ambiente para atormentar este homem na rocha. Altera-se assim também a percepção e a intensidade de emoções para quem está em contato com esses acontecimentos. Vive-se junto dos fatos e sente-se à pele e no mais íntimo do corpo tudo o que está se passando. Seria medo? Terror? Curiosidade? Ou seriam um compilado de sentimentos o qual Poe nos quer fazer sentir?

Apesar das provocações o homem não demonstra reação, tamanho o sentimento de desolação que possuía e o qual estava estampado na rocha. Parte-se para outro nível de tensão, novamente. O personagem diabólico, irritado pela apatia do homem quanto as suas maldades, vai além e o amaldiçoa com o silêncio, o qual intitula o conto.

Então irritei-me, e amaldiçoei a fatalidade do “silêncio”, e o rio e os nenúfares, e o vento e a floresta, e o céu e o trovão, e os gemidos dos nenúfares. E feri-os a minha maldição, e emudeceram. E a lua deixou de fazer custosamente o seu caminho do céu, e o trovão cessou, e o raio não brilhou mais, e as nuvens conservaram-se imóveis, e as águas reentraram no seu leito e neles se conservaram — e os nenúfares não gemeram mais; e de tudo isto não se elevou mais o menor ruído, nem a sombra dum som em todo o vasto deserto sem limites. E olhei os caracteres do rochedo, e tinham mudado, e formavam agora a palavra Silêncio (POE, 1985, p. 387).

Conseguira, assim, seu objetivo: amedrontar o homem mesmo não havendo um motivo claro além do próprio mal que está enraizado em sua figura. Termina assim a fábula e retorna ao diálogo do Demônio com o primeiro personagem. É como se voltássemos à outra realidade, uma vez que estávamos imersos em todos os fatos e detalhes que ocorriam na história. Nesta nova etapa, o narrador conta que o Demônio o qual estava sentado ao seu lado na sombra de um túmulo, retorna para dentro desse e começa a rir. Bizarra é a passagem ao nível de utilizar tal ato, geralmente relacionado à alegria e à felicidade, com um momento de terror e com tal criatura. Infere-se, portanto, que o personagem fora amaldiçoado, sendo a maldição relacionada ao ato de precisar contar infinitas e eternas vezes a esta história de horror e medo.

Assim sendo, percebe-se que há um ritmo crescente de acontecimentos até o desfecho do poema. Pode-se inferir, portanto, que Poe não trabalhou apenas com o texto dentro do poema, tendo também preconizado a forma da escrita para gerar o estímulo que ele pretendia no leitor, reforçando a *Stimmung*. Segundo Lavery (2001), Poe, magistralmente, escolhe as palavras e como as dispõem para que a ansiedade “seja colocada no papel” e seja sentida por quem está lendo.

Considerações finais

Grande parte dos estímulos sensoriais são advindos da imaginação, e os autores de textos poéticos sabem disso e buscam utilizar imagens para causar efeitos sensoriais no leitor. No poema “Silêncio”, diversos elementos são encontrados fazendo parte desta fenomenologia do texto

causando sensações. Isso é muito encontrado nos contos de terror e principalmente em seu melhor representante: Edgar Allan Poe. Os personagens, o ambiente e até a disposição do texto são moldados para uma melhor experiência do leitor. Desde o nome do poema até a presença de uma figura sobrenatural a qual remete diretamente ao mal geram o horror e a melancolia intencionada pelo autor. Como Calvino (1990) demonstrou, o poema de Poe representa um processo imaginativo que parte da palavra para chegar à imagem viva.

Aliada à imaginação, a linguagem empregada pode ser mais uma ferramenta ao entendimento e experiência plena de um texto literário. Frases, descrições detalhadas e até mesmo comportamento de personagens podem se aliar às sensações do leitor pelo que Gumbrecht define como “produção de presença”. Uma leitura voltada a essas sensações, por uma óptica não-hermenêutica tem por finalidade potencializar a materialidade e a forma em detrimento dos sentimentos durante a leitura. Gumbrecht defendia, assim, minimizar (sem extinguir) o racional e o hermenêutico para compreensão e recepção de sentidos em comparação com o não hermenêutico em leituras literárias.

Referência

CALVINO, I. **Seis Propostas para o próximo milênio**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC Rio, 2014.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC Rio, 2010.

_____. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HEIDEGGER, M. *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*. Trad. William McNeill; Nicholas Walker. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

LAVERY, D. **The effective use of writing techniques in Poe’s “The Raven”**. 2001.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: BARROSO, I. (Org.). **“O Corvo” e suas traduções**. 2. ed., Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

AMARAL, Leandro Ferreira do. Por uma análise não-hermenêutica de “Silêncio”, de Edgar Allan Poe, pág. 421-427, Curitiba, 2022.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

O GÊNERO FANTÁSTICO EM *O MANUSCRITO DE SARAGOÇA*

Autora: Luzenira Alves dos Santos (UNIANDRADE)¹⁰²

Autora: Profª. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)¹⁰³

Resumo: Este artigo tem como proposta estudar o gênero fantástico na obra *O manuscrito de Saragoça*, escrita por Jan Potocki. A obra transita em um universo de personagens místicos e sobrenaturais, com eventos ora narrados pelo personagem Alphonse Van Worden, ora por figuras chamadas de demônios e fantasmas. Nesse enredo sombrio e duvidoso, personagem-narrador e leitor são tomados por uma incerteza quanto à explicação lógica para os acontecimentos narrados, caracterizando uma literatura do gênero fantástico, conforme análise dos teóricos usados neste trabalho. Durante a leitura, percebe-se uma linha tênue entre real e o sobrenatural, o que causa uma hesitação, vivida também pelo personagem. Sendo assim, a presente análise da obra *O manuscrito de Saragoça* baseia-se nas definições de Tzvetan Todorov, em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, além de levar em conta os conhecimentos adquiridos na disciplina Teoria e Estudos Literários.

Palavras-chave: Jan Patocki; *O manuscrito de Saragoça*; literatura fantástica; sobrenatural.

Introdução

O manuscrito de Saragoça é narrado em primeira pessoa e está dividido em narrativas, que são chamadas de jornadas. A história é protagonizada por Alphonse Van Worden, que é o personagem-narrador da viagem que começou quando um oficial do exército francês, em meados do século XIX, estava na cidade de Saragoça, na Espanha, e adentrou em uma casa abandonada, onde encontrou manuscritos espalhados pelo chão e escritos em espanhol. Apesar da dificuldade em entender a língua, ele ficou interessado na narrativa, pois, pelo pouco que conseguiu ler, viu que falava de bandoleiros, almas do outro mundo, cabalistas, entre outros seres místicos. Após ser preso por inimigos espanhóis, implorou para que o deixassem com os escritos e, ao perceber que o livro contava histórias de seus ancestrais, um certo capitão traduziu a obra para o francês.

O narrador Alphonse Van Worden é filho de um oficial de prestígio no reino espanhol e deve dirigir-se até a França para apresentar-se ao rei. Durante a viagem, viveu acontecimentos que o deixaram hesitando entre a realidade e o sobrenatural, e naqueles momentos perguntava a si mesmo se aqueles fatos eram sonhos ou alucinações.

Com base na obra aqui descrita, o presente artigo fará uma análise dos elementos fantásticos característicos do gênero. Para fundamentar o estudo, serão utilizados os conhecimentos adquiridos na disciplina de Teoria e Estudos Literários e os pressupostos dos seguintes autores: Todorov (2017); Furtado (1980); Lovecraft (2008); Paes (1985); Rodrigues (1988); e Corrêa (2011).

¹⁰² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE.

¹⁰³ Professora dos cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária da UNIANDRADE e professora do curso de graduação em Letras da FAE Centro Universitário.

A narrativa fantástica e a dissociação da realidade

O modo como *O manuscrito de Saragoça* se associa à literatura fantástica inicialmente provém do tom sobrenatural de suas narrativas assumindo o fantástico tradicional, pois, conforme Todorov (2017, p. 165): “(...) o fantástico se fundamenta essencialmente em uma hesitação do leitor”. Sobre essa citação do teórico, entende-se que, quando a incerteza se faz presente, a busca da resposta entre o mundo real e o imaginário produz no leitor, que só conhece as leis naturais, a hesitação para explicar aqueles fenômenos apresentados. Na obra analisada, essa hesitação é compartilhada com Alphonse, que também é narrador e se vê embrenhado nos mistérios vividos no lugar chamado Venta Quemada.

Há uma desconfiança inicial, quando os acontecimentos são tão estranhos que a busca por uma explicação não encontra norte no mundo real, na ciência ou em algo que possa ser material. Explicar pelo desconhecido remete ao medo, ao terror e certamente, ao se observar que em uma narrativa há demônios e fantasmas, logo se vai associar ao sobrenatural, mesmo que com certa desconfiança, por causa do enredo da trama. Porém, torna-se inevitável essa associação.

“A narrativa fantástica, ao invés de apresentar mundos novos, dissociados da realidade, faz uso da vida cotidiana, apresentando sua problemática através da abordagem do comportamento humano” (CORRÊA, 2011, p. 66). A obra de Potocki traz uma narrativa da viagem de Alphonse em seu cotidiano, na qual, a partir de determinado momento, surgem fantasmas e outros seres sobrenaturais. Isso faz o personagem questionar as possibilidades de sua existência, seres como os demônios e fantasmas iniciam a saga com o narrador, e segue com personagens exóticos, que são os ciganos, alguns ladrões, cabalistas, e outros, que são relatados de forma muito sensual. Esse é o caso das gêmeas que se apresentam como parentes, ou seja, são as primas de Alphonse que permanecem na trama em alguns momentos reais, mas também em sonhos ou pesadelos, constituindo uma das maiores intrigas na cabeça de Alphonse. Além disso, personagens como os irmãos De Zoto, mais conhecidos como Los Hermanos e que foram enforcados, aparecem para atormentar os visitantes de Venta Quemada, tornando ainda mais curiosa as narrativas, pois, oscilam entre mortos e putrefatos e apenas dois serviçais muito educados, que inclusive contam sua própria história dentro da narrativa de Alphonse.

No mundo fantástico da obra há também o demoníaco Pascheco, um personagem que transita pela trama com fisionomia assustadora e quase morta. Sua descrição chega a causar medo no leitor e no narrador: um ser ambíguo que leva a dúvida à leitura, já que se apresenta no corpo de um humano, mas por si só se define como um demônio. Esse é outro personagem que conta sua própria história no universo da narrativa, deixando o leitor em uma atmosfera de estranhamento.

Os elementos do sobrenatural na obra não estão contidos apenas nos perfis dos personagens, mas também nos acontecimentos narrados por Alphonse e por aqueles que conseguem contar sua própria história no enredo: “Diziam coisas muito estranhas dos dois irmãos

que foram enforcados; não que fossem almas penadas, mas que pretendiam que seus corpos, animados por não sei que demônios, libertavam-se de noite e deixavam a força para assustar os vivos” (POTOCKI, 2016, p. 16). Como se vê, nos primeiros relatos do narrador, tanto o próprio personagem quanto o leitor são apresentados a um mundo estranho, com elementos que remetem ao sobrenatural e causam estranheza. A comitiva que o segue tem medo, alguns ficam aflitos e gostariam de voltar para suas casas. Em contrapartida, outros desaparecem misteriosamente, deixando Alphonse com dúvidas quanto à veracidade daquelas conversas que circulam pelo lugar: seriam verdades ou apenas lendas? São acontecimentos que apresentam dificuldade de explicação com os conhecimentos comuns, mantendo-se uma dúvida entre o real e o imaginário.

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos (TODOROV, 2017 p. 15).

Essa citação de Todorov mostra o comportamento real que leitores têm de buscar explicações para os fenômenos no mundo real. Isso é completamente natural, gerando uma zona de conforto onde a desconfiança do leitor é compartilhada pelo personagem. Qualquer que seja a explicação, deve ser bem palpável, condizente com o mundo material, pois o desconhecido causa medo, e sempre foi assim. Desde primórdios, seres sobrenaturais são motivos de terror para os humanos, assim como a escuridão, a noite e vozes misteriosas são elementos que remetem ao sobrenatural. É no contexto do obscuro que Jan Patocki alinha suas narrativas, em um universo de seres estranhos, que ou estão vivos, ou estão mortos e, voltando a viver novamente, sonhos ou alucinações ficam a critério do leitor e do personagem principal, a fim de decidirem qual é a dinâmica dos acontecimentos.

Quanto mais me aproximei da venda, tanto mais o silêncio me pareceu profundo, finalmente cheguei e vi uma caixa de esmolas tendo uma inscrição assim composta: “Senhores viajantes, tenham a caridade de rezar pela alma de González de Murcia, antigo taverneiro de Venta Quemada. Sobretudo, continuem seu caminho e não fiquem aqui durante a noite, qualquer que seja o pretexto (POTOCKI, 2017, p. 17).

No trecho acima, pode-se ver uma narrativa que explora a chegada do personagem a um lugar que parece muito diferente daqueles pelos quais ele normalmente transita em seu dia a dia. Em sua aproximação, já se veem inscrições sugestivas de que algo aconteceu e do que ainda pode acontecer ao caminhante. Isso dá a impressão de que, caso o viajante permaneça no local, algo de ruim pode acontecer com ele durante a noite, criando um clima de suspense. Nesse momento não há uma explicação racional já em outro trecho da narrativa: “Parecia que tudo aquilo poderia ser explicado naturalmente, mas agora não sei mais em que acreditar” (POTOCKI, 2017, p. 108). Com base nesse trecho, pode-se notar que o narrador tem um rompante de realidade e parece refletir

sobre toda a situação em que está inserido, quando fica em dúvida sobre todos os acontecimentos que permeiam sua caminhada. Há um jogo com a percepção do leitor, que em um momento acredita num mundo real, com acontecimentos completamente explicáveis pelos conhecimentos comuns, e em outro segue o raciocínio do narrador, embrenhando-se em pensamentos sobrenaturais e tentando explicar os eventos.

Em muitos trechos das narrativas de Alphonse, há uma dúvida quanto a estar vivendo o episódio acordado ou dormindo, ou seja: será sonho, pesadelo ou é a própria realidade que permeia o momento? Um exemplo disso ocorre em sua aventura, em uma pousada em ruínas, com duas mulheres endiabradas, Emina e Zibedéia. Elas dizem ser suas primas e, após uma noite de amor, Alphonse acorda ao ar livre, com o sol a queimar-lhe as pálpebras, debaixo de um cadafalso e com uma corda no pescoço:

[...] as horas passaram assim num silêncio profundo quando o som inesperado de um sino me fez estremecer de surpresa (...) um momento depois a porta do quarto se abriu e vi entrar uma figura toda negra, mas não assustadora (...) Senhor cavaleiro, damas estrangeiras que passam a noite nesta hospedaria pedem-lhe compartilhar de sua ceia. Tenha a bondade de me seguir. (POTOCKI, 2017, p. 18).

Diante de uma passagem intrigante, observa-se que, pelas características de local, pelo horário, espaço e pela forma de condução, imagina-se que seja apenas um sonho tido pelo assombrado Alphonse, que, inclusive, fica atordoado na dúvida inicial, quando percebe as contradições em sua própria explicação, já que, no momento em que se vê acordando, após sua aventura, ele se assusta com sol ardendo em seu rosto. Com o desenrolar da narrativa, esta seria apenas a primeira de tantas outras passagens diabólicas em sua caminhada, submetendo-o, assim, a dúvidas, suspenses e medo.

Dessa forma, demonstra-se a existência de uma dúvida, compactuada tanto pelo personagem como pelo leitor, que também hesita em solucionar de imediato a questão: é sonho ou realidade? Rodrigues ressalta que esse recurso do sonho não é tão raro assim no gênero fantástico:

O sonho tem sido usado frequentemente com a explicação para experiências inverossímeis, mas o que determina a fantasticidade *stricto sensu* é exatamente a brecha deixada pela narrativa ao inserir no enunciado a pergunta: Será ou não sonho? Ou seja, uma indagação sobre os limites entre o sonho e o real. (RODRIGUES, 1988, p. 33-34)

O limite entre o sonho e o real é apresentado de várias maneiras na narrativa de Potocki, e isso causa hesitação no leitor, resultando em vários acontecimentos e sensações durante a leitura. Porém, o reconhecimento do elemento sobrenatural faz com que se imagine um mundo diferente daquele a que se está acostumado na vida real.

Quando chegamos lá, a cabra branca transformou-se num bode preto. Essa metamorfose apavorou-me e quis fugir para o lado da nossa casa, mas o bode preto me atalhou e depois,

levantando-se sobre as patas traseiras e me olhando com olhos chamejantes, causou-me tal horror que fiquei paralisado. (POTOCKI, 2017, p. 93)

Nesse trecho, observa-se a narrativa de um demônio chamado Pascheco, que faz parte do universo da obra e que, aqui, conta sua própria versão dos acontecimentos naquele local ermo. No momento em que narra a história, ele se encontra estendido no meio da sala, agonizando e, obrigado por um eremita, conta o que aconteceu na noite anterior. Naturalmente, todos são episódios que a razão não consegue explicar, haja vista que há uma pessoa chamada de demônio, não pela aparência, mas pelo fato de assim ser considerado pelos ouvintes de sua história, que é repleta de acontecimentos estranhos. De acordo com Todorov, isso consolida o fantástico, já que ocorrem acontecimentos que a razão não pode mais explicar” (TODOROV, 2017, p. 33).

Essa incerteza, diante de um acontecimento extraordinário, ainda conforme Todorov (2017), apresenta e nutre o fantástico. Se por um lado pode-se buscar uma explicação simples, por outro pode-se estar em um mundo complexo de terror, onde a ordem comum do cotidiano parece distante dos acontecimentos. Diante dessa característica, pode-se afirmar que na narrativa de Pascheco há uma simultaneidade nos fatos, que põem o leitor em dificuldades para explicá-los. No trecho a seguir, observa-se que a própria figura diabólica se vê estarecida pelo medo do inexplicável: “Quando chegamos lá a cabra branca transformou-se em um bode preto (...) causou-me tal horror que fiquei paralisado” (POTOCKI, 2017, p. 93). O contexto dessa citação relata um encontro do demônio Pascheco e de uma cabra para sua ordenha diária. No entanto, quando ele se aproximou para pegá-la, esta fugiu, levando-o ao precipício, de onde, após transformar-se em bode preto, atirou-o montanha abaixo.

O leitor que acompanha a narrativa compreende que uma explicação real seria possível, à medida que naturalmente um animal pode atirar um humano de um precipício. Contudo, volta-se ao sobrenatural, quando há a transformação inexplicável da cabra. Além disso, note-se que a própria história é contada pela figura de um demônio, como o próprio se define. Apesar disso, em outros momentos da obra o demônio se apresenta novamente, mas em figura de mulher: “Nunca fui Orlandine – disse o monstro com uma voz horrorosa –, sou Belzebu” (POTOCKI, 2017, p. 115). Esse tipo de oscilação, leva o leitor ao medo ou à ansiedade, porém essas aparições já não causam estranheza, haja vista que em muitas aventuras contadas já estiveram presentes acontecimentos semelhantes. Nesse contexto, Orlandine inicialmente é uma bela dama de companhia do Castelo de Sombre: em um primeiro momento, ela é doce e educada, mas depois ela se revela como um demônio em busca de vingança e que causa terror.

Quando a narrativa conta a história do filósofo Antenagoro, cujo desafio foi morar em uma casa deserta, onde se ouvia, no cair da noite, um alto ruído de ferro chocando-se contra ferro, seguido de um barulho de correntes, que, depois, revelava um espectro magro, abatido, com uma barba comprida, cabelos eriçados e correntes nos pés e nas mãos. Ao ver a figura horripilante, o

filósofo sem medo atendeu ao seu chamado e o acompanhou até o pátio da casa, e assim a figura desapareceu. Com alguns arbustos, o personagem marcou o local exato onde o espectro havia sumido, para no dia seguinte solicitar que naquele lugar fosse cavado o chão e retirados os ossos envoltos em grilhões. Dessa forma, aquele espectro poderia descansar em paz e nunca mais perturbar a casa, como assim sucedeu (POTOCKI, 2017). Nessa citação, há uma percepção exata dos fenômenos sobrenaturais que aconteceram naquela casa, com fantasmas noturnos e correntes arrastadas pelo chão. Sendo assim, o elemento sobrenatural dialoga com o real em uma missão onde não há a presença do medo pelo personagem. Embora ele esteja em contato direto com fantasmas, há uma motivação para resolver um problema que acontecia naquela localidade. Nesse sentido, convém lembrar que o medo é citado por Lovecraft como critério para uma história fantástica:

Atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação. Podemos dizer, generalizando, que uma história fantástica cuja intenção seja ensinar ou produzir um efeito social, ou uma em que os horrores são explicados no final por meios naturais, não é uma genuína história de medo cósmico; mas persiste de que essas narrativas muitas vezes possuem, em seções isoladas, toques atmosféricos que preencham todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural (LOVECRAFT, 2008, p. 17).

Porém, Todorov (2017) discorda do fato de que o medo provoca o efeito fantástico no leitor, ressaltando que a sensação de medo não delimita o gênero. Para esse autor, em muitas narrativas fantásticas o medo está totalmente ausente e, embora esse sentimento esteja frequentemente ligado ao fantástico, não é uma condição necessária para definir o gênero.

As figuras fantasmagóricas e os fenômenos inexplicáveis

Observa-se que na obra de Jan Potocki há muitas histórias dentro da história, com vários personagens contando suas próprias aventuras, e cada uma delas segue um caminho do fantástico, tal como indicado por Todorov. Em muitos trechos da leitura o leitor observa que o próprio personagem tem um retorno à realidade, quando reflete sobre todos os acontecimentos naquele local chamado Venta Quemada. Isso traz a realidade para o centro da explicação: “À força de refletir sobre o que me aconteceu e de nada compreender, não me arrisquei a pensar mais nisso, temeroso de perder o juízo” (POTOCKI, 2017, p. 105). Nesse trecho, fica claro que a dúvida do personagem o deixa aflito, dada a estranheza dos acontecimentos, os quais, embora agucem a curiosidade tanto do personagem quanto do leitor, acabam por dificultar o entendimento dos fatos, sobre isso, Furtado menciona que “qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais” (FURTADO, 1980, p. 19). O autor afirma ainda que estes atordoam o personagem-narrador das jornadas da obra, em meio a experiências que o dividem entre os dois mundos.

A narrativa toma um lugar mais sombrio quando leva ao leitor a certeza de que dois mundos se fundem. Tal como mencionado anteriormente, um exemplo disso aparece na história dos irmãos De Zoto, segundo a qual dois ladrões, que foram enforcados, talvez injustamente, no lugar de outros criminosos, levam àquele local a lenda de que durante a noite voltam à vida para atormentar os vivos: “Dizem, no entanto, que eles ficaram irritados por terem sido enforcados em nosso lugar, e que, de noite, descem da forca para fazer mil desordens” (POTOCKI, 2017, p. 87). O ato de os personagens contarem sua própria história como seres que estão vivos, é uma das características da obra. Nesse trecho, abre-se um vislumbre para encontrar uma explicação real para a saga dos irmãos De Zoto, incentivando a compreensão de que estes são meros vivos e que apenas tiveram sorte em detrimento do azar dos dois enforcados. Sem dúvida, essa é uma situação bem real em meio a tantos fatos sobrenaturais, aguçando a curiosidade do leitor, que começa a refletir sobre os outros personagens.

A narrativa do demônio Pascheco, além dos fatos já mencionados aqui, surge repleta de figuras fantasmagóricas, demoníacas e assustadoras. Relata-se que ele perdeu a mãe muito cedo, o pai casou-se com uma jovem viúva chamada Camille de Tormes e que, após o evento, a irmã Inésille é levada para morar com o casal. A descrição é cheia de elementos de sedução e simbologias, como o momento em que o relógio bate meia-noite, coisa que nunca acontece. Nessa hora Camille seduz Pascheco para ir para a cama com ela e a irmã. Ele, então, vencido pelos pedidos da madrastra, acaba sucumbindo e passa a noite com as duas mulheres. Ao acordar pela manhã, ele se vê ao pé da forca dos irmãos De Zoto, deitado entre os cadáveres. “Finalmente adormeci e acordei no dia seguinte sob a forca dos irmãos De Zoto, deitado entre seus cadáveres infames” (POTOCKI, 2017, p. 34). Nessa passagem, observa-se que o destino do demônio Pascheco se assemelha ao testemunhado por Alphonse, em sua experiência com suas primas na taberna. Ao que parece, os relatos e avisos aos visitantes são de fato verdadeiros. A dificuldade inicial desse trecho da obra é entender o que é real e o que está fora de uma explicação coerente. *A priori* quem está narrando os fatos é uma criatura demoníaca e que se diz vítima de outros seres demoníacos. Nesse sentido, uma explicação plausível seria que todos os teores dos acontecimentos são sobrenaturais.

O caminho para o sonho ou delírio, atrelado ao mistério, cria uma atmosfera de medo e curiosidade conforme as narrativas se constroem na trajetória de Alphonse e dos seres sobrenaturais. O obscuro cria uma incerteza, assim como uma fantasia é criada na imaginação do leitor e que é compartilhada com o personagem-narrador da saga, sobretudo porque não há apenas um narrador na história. Como já foi apresentado, neste artigo, são vários os personagens que tomam pra si a responsabilidade de contar sua própria aventura e todas elas trazem acontecimentos que colocam em dúvida uma explicação real e remetem o leitor a buscar respostas em mundos sombrios e fantasmagóricos.

Quebrar a barreira do comum, ou do normal, no mundo pautado pela ciência e por fatos materiais, é a principal função da literatura fantástica, que, conforme Todorov (2017), precisa de algo que faça uma ruptura entre este e outro mundo, na imaginação do leitor. O teórico também enfatiza que, se possível, o narrador deve compartilhar desse momento, na busca de respostas.

Além disso, percebe-se que Todorov tem uma definição de fantástico que cabe perfeitamente na obra de Jan Potocki, sobretudo quando é ressaltada a característica da hesitação frente às narrativas, para que o leitor possa buscar respostas. Nessa vertente, em todas as aventuras narradas há uma significativa quantidade de situações que formam um mundo ficcional disponível, para que o mundo sobrenatural esteja sempre presente na imaginação do leitor.

Considerações finais

O enfoque sobre a literatura fantástica demonstrou que a obra *O manuscrito de Saragoça*, de Jan Potocki, *O manuscrito de Saragoça* oscila entre o real e o sobrenatural, com narrativas cheias de figuras ambíguas, que se misturam em acontecimentos que prendem o leitor, fazendo-o transitar entre dois mundos, durante toda a leitura.

Por meio de uma infinidade de personagens que atravessam o caminho do narrador, a obra tem forte influência da literatura fantástica. Apesar disso, em alguns momentos da leitura a presença do medo não existe, pois conforme Todorov isso não é critério para que uma obra seja considerada fantástica.

O enredo místico, com demônios, cabalistas, ciganos, ladrões, eremitas, mulheres sensuais e endiabradas, envolve fortemente o leitor, proporcionando-lhe a oportunidade de ver a construção de um mundo ficcional. Desse modo, as reflexões feitas até aqui mostram a complexidade de se analisar uma obra com tanta riqueza de personagens em sua narrativa, aponto de possibilitar uma transcendência do real, fenômeno em que os fatos aparentes não possam ser explicados pelas leis racionais.

Referências

- CORRÊA, L. C. O fantástico e o estranho em O coração denunciador, de Edgar Allan Poe. **Revista Pandora**, [S. l.], v. 6, pp. 65-78, 2011.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- PAES, J. P. **As dimensões do fantástico: gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- POTOCKI, J. **O manuscrito de Saragoça**. São Paulo: Devir/GRD Edições, 2016.
- RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ERICO VERISSIMO ALÉM-FRONTEIRAS: EVOLUÇÃO TEMÁTICA

Autora: Profa. Dra. Maria Cristina Ferreira dos Santos (UFRGS)

Resumo: A pesquisa, tem como escopo primordial evidenciar a evolução diacrônica das narrativas de Erico Verissimo, determinadas pelas viagens do escritor e envolvimento com questões internacionais. Do primeiro romance, citadino e introspectivo, para os últimos - que abordam os conflitos bélicos do século XX, os sistemas políticos autoritários, a dominação norte-americana, o neoimperialismo -, é evidente a contribuição dos enredos para a abertura do romance brasileiro para o cenário mundial, e sua importância para a historiografia, análise de sua conjuntura e para a difusão cultural. Para isso, serão utilizados os pressupostos teóricos de Flávio Loureiro Chaves (1981); Maria da Glória Bordini (2005); e Carlos Cortez Minchillo (2015); e as obras de Erico Verissimo: *Clarissa* (2003); *Música ao longe* (2005); *Caminhos Cruzados* (2005); *Um lugar ao sol* (2000); *Olhai os lírios do campo* (2001); *O resto é silêncio* (2008); *O Retrato I* (2004); *Noite* (1980); *Saga* (1987); *O senhor embaixador* (1973); *O prisioneiro* (1975) e *Incidente em Antares* (1999).

Palavras-chave: Erico Verissimo; relações internacionais; século XX; estilo.

Introdução

Erico Verissimo é, por muitos motivos, um escritor *sui generis* na História da Literatura Brasileira. Um dos fatos é ser um dos poucos que se dedicou exclusivamente à escrita e à publicação e viveu da venda de seus livros. Por quatro décadas produziu muitas narrativas, como romances, trilogia, livros infanto-juvenis, narrativas de viagem, contos, biografia, memórias e obra de historiografia literária. Essa diversidade de gêneros textuais também o destaca dos muitos outros que foram fiéis a uma tipologia. A variedade de motes abordados também é um diferencial, pois abarca a formação das cidades, os envolvimento amorosos, o patriarcado rural, a decadência do sistema latifundiário, os amores épicos, a história do Rio Grande do Sul, os conflitos bélicos locais e mundiais, o antimachismo, a Ditadura Militar Brasileira, o neoimperialismo, o neocolonialismo, os dramas familiares, a amnésia, as diferenças de classes, o Estado Novo brasileiro, e assim por diante.

A temática das mulheres é uma das mais relevantes presentes na produção literária do autor, pois, numa tradição misógina, ele, já em seu primeiro livro, coloca uma menina como protagonista, a Clarissa, a mesma que aparecerá em narrativas subsequentes e sustentará os familiares após a degringolada financeira de seu pai, que representa a decadência do patriarcado rural. Depois, outras mulheres altaneiras, sábias e destemidas aparecerão em todos os enredos, as quais são responsáveis pela mudança de paradigmas.

A evolução temática, dos primeiros romances, introspectivos e citadinos, para os últimos, voltados para os conflitos mundiais, acompanha a vida diplomática de Érico e seu processo de amadurecimento como escritor.

O ciclo de Porto Alegre

As obras *Clarissa* (2003), *Música ao Longe* (2005), *Caminhos Cruzados* (2005), *Um lugar ao sol* (2000), *Olhai os lírios do Campo* (2001) e *O resto é silêncio* (2008), compreendem o que se chama, quando analisamos diacronicamente a produção romanesca de Erico Verissimo, o “Ciclo de Porto Alegre”. Entre outras características específicas, abordam os conflitos humanos em meio a essa metrópole em formação. Em *Clarissa* (2003), uma menina pré-adolescente, cuja família está em decadência financeira, sai da bucólica Jacarecanga para estudar Magistério na capital gaúcha. Sua história se adensa em *Música ao longe* (2005), quando retorna para sua cidade e toma conhecimento do contexto histórico no qual está inserida, ao passo que, em *Um lugar ao sol*, muda-se definitivamente para Porto Alegre e enfrenta as agruras da adaptação e a busca pela sobrevivência.

A obra *Caminhos Cruzados* (2005), por sua vez, é um recorte transversal da cidade, em que se narram eventos simultâneos. Todos partilham, em diferentes lugares, um único instante, o qual potencializam com suas vivências. Como afirma Flávio Loureiro Chaves em *Erico Verissimo: Realismo e Sociedade* (1981):

Na passagem dos contos de *Fantoches* e do universo encantatório de *Clarissa* para o realismo de *Caminhos Cruzados*, superam-se dialeticamente as contradições que estavam presentes à formação de Erico Verissimo. Inicia-se aqui uma longa investigação que busca ver o homem na sua dinâmica social e o indivíduo na sua humanidade. É o termo duma luta em busca da expressão e o verdadeiro começo da trajetória dum “romancista de 30” no qual a literatura urbana alcança seu maior desenvolvimento no Brasil contemporâneo (CHAVES, 1981, p. 29).

Com essa obra, é a implantação do que se chama de técnica do contraponto na História Literária Brasileira, a qual será retomada em *O Resto é silêncio* (2008) e em algumas partes de *O Tempo e o Vento* - que compreende as obras *O Continente I* (2004), *O Continente II* (2004), *O Retrato I* (2004), *O Retrato II* (2004), *O Arquipélago I* (2004), *O Arquipélago II* (2004) e *O Arquipélago III* (2004) – a qual consiste na observação e descrição de diversos segmentos que ocorrem concomitantemente.

Olhai os lírios do campo (2001), muito embora seja mais intimista, focando nos pensamentos, arrependimentos e culpas de Eugênio, também tem como pano de fundo a cidade e sua influência sobre as personagens. A preocupação em mostrar as diferenças classiais e o processo de reificação de alguns tipos humanos é um mote que percorre todo o enredo. O protagonista, por exemplo, descarta uma relação amorosa genuína e a convivência com sua família para focar exclusivamente em sua ascensão financeira, através da profissão de médico e, sobretudo, por meio do casamento por conveniência com uma herdeira de um magnata. Além disso, personagens secundários mostram problemáticas como a extrema pobreza material, o alcoolismo, o conflito de gerações, o aborto clandestino, e o cotidiano conturbado da vida de um profissional da saúde.

Em *O resto é silêncio* (2008) os problemas humanos se adensam, na medida em que o cerne de união entre as personagens, que são díspares, é o suposto suicídio de uma jovem, que se

atira de um prédio e é vista pelas mais diferentes pessoas, oriundas de desiguais estâncias sociais. Também estão presentes os amores não correspondidos, os relacionamentos complicados, a luta pela sobrevivência, as disparidades de ideologias entre jovens e anciãos, os casos extraconjugais, a prostituição, a mendicância, o personagem escritor em busca de uma nova narrativa, e assim por diante. Como podemos ver na análise de Flávio Loureiro Chaves:

Enquanto *Música ao longe* concentra a narrativa na falência do patriarcado, no caso desse Rio Grande dos coronéis e dos capangas, os romances que compõem o chamado “ciclo de Porto Alegre” (1936/1943), delineando o painel da realidade urbana, pretendem ver o seu reflexo na classe média que agora firma um lugar na vida social brasileira. A partir daí o interesse do narrador recai sobre Clarissa e Vasco, Fernanda e Noel em *Um lugar ao sol* e *Saga*, sobre Olívia e Eugênio em *Olhai os lírios do campo*, sobre Tônio Santiago na síntese de *O resto é silêncio*, praticamente uma reescritura da temática referida em todos os livros que o precedem. Eles não são o poder, nem controlam a engrenagem social; alimentam-na; sofrem-na; são a massa amorfa das cidades, partes da multidão anônima na expectativa da própria identidade. Tipificando-os no discurso, dando voz à sua existência, a narrativa os constitui, denunciando a realidade, e revela a sua humanidade (CHAVES, 1981, p. 51).

A novela *Noite* (1980) é um livro diferente dentre a linha temática e estilística que o autor vinha seguindo, apesar de poder fazer parte do rol de romances citadinos porque a metrópole é, nesse caso, uma das personagens da obra e determina o destino do protagonista. Ela é hostil, traiçoeira e sufocante, deixando o homem completamente inerte diante do fluxo urbano. É uma metáfora para a reificação do ser perante a engrenagem, e a culminância da produção romanesca centrada na temática da cidade, em que há uma espécie de momento epifânico do personagem, do autor – se levarmos em consideração a publicação diacrônica das obras e a sua leitura respeitando a cronologia das mesmas – e do leitor, no qual essa tríade se estarrece porque processa o fato da pequenez humana como peça de uma realidade atroz.

Em *Saga* (1987) vemos a primeira abertura do cenário das obras de Erico para o território estrangeiro e o enfoque em um conflito de magnitude mundial, isto é, a Guerra Civil Espanhola. O enredo se inicia com o personagem Vasco Bruno, o qual já aparecera em *Clarissa* (2003), *Música ao longe* (2005) e *Um lugar ao sol* (2000), inquieto com sua rotina e desejando sair de seu círculo e expandir sua trajetória. Assim, quando sabe que, após o bombardeio de Guernica pelos nazistas e o início da guerra na qual os republicanos tentavam impedir a instauração de uma ditadura, se alista como soldado voluntário. Nesse contexto fica nítida a dialética entre a necessidade de liberdade individual versus os problemas coletivos que a impedem de ser atingida. Flávio Loureiro Chaves corrobora a afirmativa a pontuando como *leitmotiv* de Erico Verissimo:

Do painel urbano de *Caminhos Cruzados* à denúncia política do *Incidente em Antares*, passando pela reflexão histórica traçada em *O tempo e o vento*, a ficção de Erico Verissimo alcançou uma notável pluralidade de perspectivas. Mas o tema itinerante, ao longo de quarenta anos de produção literária, sempre foi a crise da liberdade individual em nosso mundo devastado pela violência física e ideológica. A partir daí se define a extrema coerência de seu humanismo e o modelo realista que, sob muitos aspectos, renovou o romance brasileiro moderno (CHAVES, 1981, p. 11).

Esse panorama de busca pela liberdade perpassará os romances subsequentes, sendo imbricada pela aversão incisiva à todas as formas de violência, culminando na última narrativa, a saber, *Incidente em Antares* (1999), que é uma alegoria que denuncia os regimes totalitários e clama pela libertação. *Saga* (1987), inclusive, é um documento histórico, na medida em que compreende um capítulo histórico mundial de extrema importância para os destinos das nações e que foi pouco explorado pelos escritores brasileiros.

A trilogia *O tempo e o vento*

Na trilogia, um dos grandes motes são os dramas familiares, mas também a individualidade sendo invadida pelo social, a esfera regional sendo atravessada pelos dramas mundiais. Todas as temáticas dos romances anteriores – como a formação das cidades, o empoderamento feminino, a rebeldia juvenil, a insistência de velhos regimes políticos como o coronelismo, a liberdade, a segregação – são aprimorados e acrescidos de novos, como a Primeira e Segunda Grande Guerras, por exemplo, e, a nível nacional, a Era Vargas “(...) a superestrutura implicada que passa a ser analisada sob o ângulo da crise do pensamento liberal e democrático no desastre do Brasil republicano” (CHAVES, 1981, p. 81). A História vai se tecendo e se entrelaçando à estória das personagens.

Um dos fios condutores da longa narrativa que compreende duzentos anos da História brasileira e mundial e que abarca dezenas de tipos humanos, é a própria escrita. Floriano Cambará é quem dá coerência à tessitura romanesca e se questiona, inúmeras vezes, sobre a função do escritor em meio às crises sociais. Ele aprofunda a temática iniciada em *Saga* (1987), que permanecerá até o último livro produzido por Érico, que é o medo como peça chave para fortalecer o processo de reificação dos seres humanos, como vemos numa reflexão do personagem em *O Retrato* (2004):

O horror moderno era o pavor da Vida e do Conhecido, o horror social causado pela violência e crueldade do homem contra o homem. Depois da Primeira Guerra Mundial o medo da fome, do desemprego, da miséria e do medo do próprio medo haviam preparado o caminho para o Estado Totalitário. Este por sua vez industrializara e racionalizara o medo a fim de fortalecer-se, sobreviver e ampliar suas conquistas geográficas e psicológicas. Com a colaboração da ciência, da arte e da literatura convenientemente dirigidas, criara o Horror Moderno, cujos aspectos mais dramáticos eram o mito do Estado e do Líder; os ministérios de propaganda; a polícia secreta com seus refinados métodos de tortura; a militarização da infância e da juventude; os campos de concentração; as tropas de assalto; o orgulho racial; a exaltação fanática do nacionalismo e a glorificação da guerra como o esporte dos povos másculos. O Estado Totalitário elevava a delação à categoria de virtude cívica. Seu mais monstruoso feito, porém – e essa proeza ultrapassava o sonho mais alucinante dos alquimistas da antiguidade – fora o de transformar a pessoa humana num mero número o que tornara possível encarar o massacre de milhões de homens e mulheres como uma simples operação aritmética elementar (VERISSIMO, 2004, p. 595).

Quase um século após o início da escritura de *O Tempo e o Vento*, as questões supramencionadas seguem pertinentes e irresolvidas. Os seres humanos seguem sendo diminuídos

a peças de manutenção de sistemas totalitários, enquanto alguns tentam saltar do *continuum* capitalista e degradante.

Conforme Antonio Candido, em “Erico Verissimo de 1930 a 1970”, um dos motivos da excelência e importância da trilogia para a História é justamente o mote das problemáticas mundiais afetando as esferas individuais, e vice-versa. Erico Verissimo deixa claro que, apesar do processo de reificação, todos somos determinantes e determinados para e pelo fluxo histórico:

O paradoxo aparente (isto é, enxerto de uma técnica da simultaneidade no fluxo linear do tempo histórico) se justifica por esta perspectiva recíproca entre o pessoal e o social. Talvez a eminência d’O Continente na obra do autor seja devida em grande parte a motivos de ordem técnica, representando a fusão das suas obsessões com as suas melhores experiências artesanais. O indivíduo e a sua história pessoal; a interferência ou a coexistência das histórias pessoais; o grupo como trama de histórias pessoais; a história como destino dos grupos. Essas perspectivas e opções técnicas pressupõem uma concepção do homem e da arte literária. Pressupõem, talvez, a vontade de testemunhar, mais do que simplesmente narrar; de apreender o sentido dos atos, mais do que apenas descrevê-los; de captar os nexos à primeira vista inexistentes no acaso do contraponto humano, até transformá-lo pouco a pouco numa rede interdependente de significados (CANDIDO, 2005, p. 67).

E, como afirma Guilhermino Cesar (1980), no texto “O romance social de Erico Verissimo”, publicado na antologia “O contador de histórias 40 anos de vida literária de Erico Verissimo”, o comprometimento, sobretudo a partir de *O tempo e o vento*, é por uma ficção que representasse a nossa fragilidade de criaturas humanas diante dos absurdos da contemporaneidade.

Romances internacionais

Após a conclusão de *O Tempo e o Vento*, Erico Verissimo deixou ainda mais evidente, nos romances subsequentes – *O senhor embaixador* (1973), *O prisioneiro* (1975) e *Incidente em Antares* (1999) – sua profunda amargura diante duma sociedade mecanizada e violenta, em que a liberdade individual e coletiva estavam ameaçadas, num processo de falência democrática e violência eminente. Como descreve Flávio Loureiro Chaves:

O jogo da política internacional, em *O senhor embaixador*, e a engrenagem absurda da guerra, em *O prisioneiro*, resumem a trágica realidade do momento histórico atual e são, ainda aqui, um gesto de rebeldia contra um mundo insatisfatório, revelando que o romancista social não renuncia à sua tarefa: contar histórias de ficção para que estas, denunciando a realidade ou substituindo-a, remetam a horizontes mais amplos. Tanto o livro de 1965 como o de 1967 são impiedosos libelos que pretendem recolocar a indagação básica sobre a possibilidade da sobrevivência no mundo que se desumanizou. O cenário expõe cruamente a face má da engrenagem corrompida: *O senhor embaixador* rescende a sexo, traição, neurose de homens e mulheres frustrados que são a antítese da imagem da fecundação; *O prisioneiro* retoma, sob a forma de alegoria, uma vertente que parecia esquecida – o ambiente de morte, tortura e devastação traçado na primeira parte de *Saga* (CHAVES, 1981, p. 83).

Muitas vezes Erico Verissimo foi criticado pelos analistas de texto por ser considerado um escritor “linear” e “previsível”, que não se arriscava nos caminhos dos experimentos literários, tão característicos de seus contemporâneos. No entanto, é justamente essa capacidade de escrever claramente, em que a preocupação reside no conteúdo e não na forma, que o torna espetacular e um

escritor realista e, principalmente, preocupado com o humano. Descrever seu tempo, seu contexto, o passado e o porvenir, sempre na tentativa de entender os desvios humanos e o processo de reificação.

Quando atacado por críticas negativas, se autodeclarava “apenas um contador de histórias”. Essa definição está em paralelo com o estilo sarcástico do autor, porque pode parecer modesta, mas, ao mesmo tempo, carrega um sentido profundo de dominar, de forma exímia, a técnica narrativa. Conforme Moysés Vellinho, que discorreu sobre essa questão, a capacidade empática de Erico Verissimo e sua maestria em elaborar enredos coesos e coerentes é incomparável:

Seu verbo pode traduzir flagrantes de ternura, esbater-se em fugas intemporais, ou deslavar-se em atos da mais meticulosa lubricidade, - pode repastar-se, mesmo com certo sadismo, na infâmia de uma cena de estupro armada ao ar livre com os mais cruéis requintes de que é capaz a besta humana, como teria acontecido em Antares, - ou, ainda na mesma cidade imaginária, exhibir, sob a soalheira empestada e sob a gula dos corvos, a decomposição, langanço por langanço, dos cadáveres que tinham se aproveitado da greve dos coveiros para se erguerem dos seus esquifes e virem desafiar a impotência dos vivos, - ou então, como em *O Tempo e o Vento*, alçar-se até à claridade vigorosa das rudes sagas que marcaram a formação rio-grandense, na sua madrugada de heroísmo e de sangue, - tudo pode se dar, através da sua voz, mas o romancista, fiel ao propósito de comunicar-se dentro das justas medidas do escritor de verdade que é, a nada cederá de seu vigilante, de seu castigado senso de exatidão e limpidez (VELLINHO, 1980, p. 104).

Em *O Senhor Embaixador* (1973), além de estar nítida a aptidão cosmopolita do escritor que, a despeito das atitudes nacionalistas da maioria dos modernistas, ambientava algumas narrativas em solo estrangeiro, que, diferente de *Saga* (1987), cujo enredo é parcialmente transcorrido na Espanha, é totalmente alocado na América Central, também traz à tona questões de cunho universal, cujos desdobramentos envolvem diversas nações, como o neoimperialismo, por exemplo.

As viagens que realizou aos Estados Unidos, primeiro como turista na década de quarenta do século vinte e, logo, como diretor de assuntos culturais da União Pan-Americana e professor de Literatura na Universidade da Califórnia na década de cinquenta do século vinte e, ademais, uma trajetória pelo México, configuraram sua visão política, pessoal e social, as quais se refletem, mormente, nos últimos romances publicados. Ao contrastar a grande potência imperialista – os Estados Unidos – com o México, por exemplo, pôde analisar, entre outras, as disparidades provocadas pelo capitalismo.

Carlos Cortez Minchillo, em *Erico Verissimo escritor do mundo* (2015), faz uma extensa e profícua análise acerca do caráter internacional das obras do autor, e assinala que:

Erico Verissimo viveu por mais de três anos em Washington, estendendo sua experiência da vida norte-americana e conhecendo de um ponto de vista interno o aparato, as premissas e o funcionamento da atividade diplomática. Simultaneamente, esse período permitiu-lhe aproximar-se da realidade latino-americana, já que manteve contato com líderes, artistas e intelectuais da banda hispânica, fosse em seu trabalho diário na UPA, fosse em congressos, palestras e reuniões de que participou em diversas cidades do continente. Erico havia inclusive passado oito dias no México em 1953, quando escreveu que o país era “um mundo que merece ser explorado. Em México, essa

amplitude de vivências pessoais é posta em ação, permitindo considerações que ultrapassam conhecimento livresco, como quando o narrador comenta a convivência cerrada entre riqueza e pobreza nas cidades da América Latina, observação que provavelmente se baseava em suas andanças pelo continente (MINCHILLO, 2015, p. 208).

Nesse contexto, Erico teve oportunidade de acompanhar, de perto, os desdobramentos da Guerra Fria e, assim, se desencantar pela atuação estadunidense, o que refletirá na crescente aversão que a personagem Gabriel Heliodoro demonstra ao longo do enredo de *O senhor embaixador* (1973). Acresce-se a essa desidentificação com os EUA a discordância com a sua intervenção na Guatemala (1954) e a invasão da República Dominicana (1955). Assim, no enredo transparece a retomada da discussão de *Saga* (1987), em que a fragilidade dos sistemas democráticos é o mote condutor.

Sendo caracterizado pelo próprio escritor como um drama político, diplomático e uma tragédia individual e nacional, *O senhor embaixador* (1973) é uma metáfora para os problemas da América Latina. A fictícia República do Sacramento sofre instabilidades econômicas devido aos jogos políticos e bélicos de quem se diz preocupado com a democracia, mas que, por outro lado, está atrelado aos interesses neocoloniais dos EUA, sendo títeres desta nação belicosa, xenofóbica e hostil.

Um dos protagonistas – Gabriel Heliodoro – é enviado a Washington como embaixador. O mesmo havia auxiliado na destituição de um governo democrático e na vitória política de um representante das oligarquias, cuja manutenção era apoiada pelos grupos empresariais dos Estados Unidos.

Inserido na conjuntura da Guerra Fria e de um neocolonismo ferrenho, era inviável não se posicionar contrário à maior potência econômica e bélica daquele entremomento. A escrita de *O senhor embaixador* (1973) é uma declaração e mais um atestado do caráter profundamente humano das narrativas de Erico.

Em *O Prisioneiro* (1975), seguindo a linha empática com os conflitos mundiais, o autor ambienta a narrativa no sudeste asiático, deixando subentendido que estamos diante da Guerra do Vietnã, na qual a supremacia norte-americana tenta combater as facções comunistas, as quais, cansadas do histórico de tentativas de colonização, usam táticas locais e a paisagem a seu favor, desnorteiam e desbancam o poder bélico do inimigo. Como afirma Carlos Cortez Minchillo: “Erico Verissimo escrevia, assim, uma denúncia dos efeitos do neocolonialismo, assumindo com essa escolha temática posição de ponta no debate dos assuntos internacionais dos anos 1960” (MINCHILLO, 2015, p. 244).

As personagens que, na grande maioria, não são nomeadas, servem como peças da engrenagem bélica, mostrando que todas, mesmo os soldados norteamericanos, são vítimas de um projeto maior, o neocolonialismo e, por isso, privadas da liberdade, tema que é constante em toda produção romanesca do escritor e que, ademais, nos une a todos como seres humanos. No enredo, o

mundo e as pessoas estão dilacerados e tem suas carnes corrompidas pela violência da guerra, e sua individualidade invadida e transformada por um intento “civilizatório”.

Há também a discussão sobre o racismo, tanto em relação aos vietnamitas, como entre os norte-americanos, que vilipendiam os negros ou afrodescendentes. O tenente, que tem pai negro e esposa afro, vive na dinâmica do colonizador que repudia a si mesmo e sente o não-pertencimento:

O resultado é, uma vez mais, uma profunda desorientação de identidade mesmo naquele que presentemente está, como o tenente, no papel do colonizador, mas que arrasta em sua ascendência os traumas do colonizado escravizado e expatriado e que, como tal, experimenta rechaço e incorpora a lógica do colonizador, transformando-se em agente do mesmo preconceito de que é vítima (MINCHILLO, 2015, p. 251).

E, além de tudo, o enredo nos força à empatia na medida em que não somos todos, de uma forma ou de outra, peças da engrenagem neocolonial? Somos herdeiros de um triste histórico de preconceito racial e segregação por parâmetros de classes sociais e descendências. A obra *O Prisioneiro* (1975) não se restringe à Guerra do Vietnã, à força bélica e dominante dos Estados Unidos, pois também é um manifesto que escancara os desatinos da violência em prol da dominação e da ganância.

Considerações finais

A carreira de Erico Verissimo foi marcada por controvérsias, sendo a mais recorrente o paradoxo da crítica literária, a saber: altamente elogiado x extremamente diminuído como escritor. Para nós, leitores da década de vinte do século vinte e um, que temos a distância temporal o podemos ler diacronicamente toda sua produção literária, bem como analisar todos os textos a respeito de suas obras, é possível traçar algumas considerações exegéticas que eram inviáveis no momento das publicações. Uma delas é que, além de ficar nítida a gradual complexidade narrativa, a evolução temática dos romances e a permanência do *leitmotiv* liberdade, os enredos ambientados no estrangeiro foram os que mais receberam críticas e os que falharam na quantidade esperada de venda de exemplares e traduções para outros idiomas.

Ao ousar criticar, em *Saga* (1987), os regimes totalitários, como a predominância do fascismo na Espanha e suas consequências nefastas para esse país e todos os envolvidos, Erico Verissimo foi criticado mesmo por aqueles que vinham lhe cobrando um posicionamento político. Alguns por considerarem o romance “insosso”, outros por não compreenderem a implícita defesa da liberdade, desprezando qualquer tipo de regime político paternalista.

Erico perde ainda mais prestígio, sobretudo internacional, com a publicação de *O senhor embaixador* (1973), pois, após conviver estreitamente com a política neoimperialista, a desmascara num enredo supostamente fictício, mas que escancara os ditames ianques de falsas promessas civilizatórias, nas quais a verdadeira intenção é uma colonização exploradora.

Com *O Prisioneiro* (1975), evidencia mais explicitamente o poderio bélico da potência norte-americana e seu intuito de se expandir para além das Américas, combatendo na Ásia. Por isso, esse enredo não fora traduzido, uma vez que tem caráter de denúncia e de desabafo numa conjuntura de desesperança e de medo dos regimes totalitários que se camuflavam durante a Guerra Fria.

Atualmente, há estudos – artigos, ensaios, monografias, dissertações e teses – sobre a relevância histórica dessas obras, bem como sobre a evolução diacrônica das publicações do autor. Nós, leitores, temos à nossa disposição um patrimônio cultural que é a produção romanesca de Erico Verissimo, a qual serve, entre várias outras funções, para entendermos nosso contexto e, assim como ele, lutarmos, ininterruptamente, pela liberdade.

Referências

CANDIDO, A. Erico Verissimo de 1930 a 1970. In: BORDINI, M. da G. (Org.). **Caderno de pauta simples**. Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. pp. 65-78.

CESAR, G. O romance social de Erico Verissimo. In: CHAVES, F. L. (Org.). **O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo**. 4. ed., Porto Alegre: Globo, 1980. pp. 52-70.

CHAVES, F. L. **Erico Verissimo: realismo e sociedade**. 2. ed., Porto Alegre: Globo, 1981.

MINCHILLO, C. C. **Erico Verissimo, escritor do mundo: circulação literária, cosmopolitismo e relações internacionais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

VELLINHO, M. Um contador de histórias? In: CHAVES, F. L. (Org.). **O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo**. 4. ed., Porto Alegre: Globo, 1980. pp. 103-115.

VERISSIMO, E. **Clarissa**. 4. ed., São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Música ao longe**. 3. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Caminhos Cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Um lugar ao sol**. 35. ed., São Paulo: Globo, 2000.

SANTOS, Maria Cristina Ferreira dos. Erico Verissimo além-fronteiras: evolução temática, pág. 436-445, Curitiba, 2022.

- _____. **Olhai os lírios do campo**. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. **Saga**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- _____. **O resto é silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **O Continente**. 3. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1.
- _____. **O Continente**. 3. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v.2.
- _____. **O Retrato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1.
- _____. **O Retrato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 2.
- _____. **O Arquipélago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1.
- _____. **O Arquipélago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 2.
- _____. **O Arquipélago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 3.
- _____. **Noite**. 12. ed., Porto Alegre: Globo, 1980.
- _____. **O Senhor Embaixador**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- _____. **O prisioneiro**. Porto Alegre: Globo, 1975.
- _____. **Incidente em Antares**. 51. ed., São Paulo: Globo, 1999.

ASPECTOS DA TEORIA DO CONTO ENQUANTO GÊNERO DE FICÇÃO EM “FAMIGERADO”, DE GUIMARÃES ROSA

Autora: Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar o conto “Famigerado”, de Guimarães Rosa, contido na coletânea *Primeiras estórias*, publicada em 1962. A finalidade é verificar como o autor mineiro se apropria da teoria do conto enquanto gênero de ficção e como os elementos desta teoria aparecem na narrativa. Para isso, analisaremos o surgimento e a consolidação da narrativa curta, teorizada inicialmente pelo norte-americano Edgar Allan Poe e posteriormente retomada por outros ficcionistas, como Machado de Assis e Julio Cortázar. E por fim, será analisado o conto de Rosa tendo em vista a teoria desenvolvida pelo autor norte-americano, que será a base da fundamentação teórica.

Palavras-chave: teoria do conto; Guimarães Rosa; narrativa curta; *Primeiras estórias*.

Introdução

João Guimarães Rosa, mineiro de Cordisburgo, é um dos mais conhecidos e pesquisados escritores da literatura brasileira. Suas obras são conhecidas não só no Brasil, como foram traduzidas para diversas outras línguas e seus livros são comercializados em países da Europa e América do Norte, ainda nos dias de hoje. No Brasil, sua obra é pesquisada nos cursos de pós-graduação *stricto e lato sensu* e também é bastante estudado em cursos de graduação. Além disso, frequentemente algumas de suas obras compõem leituras de vestibulares, assim como compõem aulas de literatura do ensino médio. *Grande sertão: veredas* e *Sagarana* certamente são as obras mais conhecidas da narrativa rosiana, entretanto Rosa escreveu muitos contos que lhe conferiram uma habilidade ímpar nesse gênero de ficção. *Primeiras estórias*, publicado em 1962, seis anos depois de sua obra mais conhecida – *Grande sertão: veredas* –, é uma coletânea composta por vinte e uma histórias, que despertam o interesse de pesquisadores da obra de Guimarães Rosa, assim como de leitores iniciantes e fluentes, pois são histórias (nomenclatura criada pelo próprio Rosa) que tratam de assuntos muito cotidianos, mas escritos com todas as características da narrativa rosiana que tanto desperta atenção dos pesquisadores. Em 2022, esse livro de contos completa 60 anos de sua primeira publicação e o interesse por essas histórias têm aumentado. E, após uma releitura dessa coletânea, percebemos a possibilidade de analisar um dos contos contidos neste livro sob uma perspectiva da teoria do conto.

O que propomos nesse artigo é deslindar as características das teorias do conto enquanto gênero de ficção apresentando elementos presentes no conto “Famigerado”, o segundo conto de *Primeiras estórias*. Essa narrativa conta a história do personagem Damázio, que após ser chamado de “famigerado” por um representante do governo, resolve ir atrás do significado dessa palavra. O conto é narrado em primeira pessoa pelo médico que foi procurado por Damázio para resolver esse

“enigma”. Embora tradicionalmente essa estória seja muito pesquisada e analisada para observar as questões relacionadas à linguagem, entendemos que é possível analisá-la sob a ótica da composição narrativa nos atentando para as características das teorias do conto. Para isso, pretendemos iniciar o artigo conceituando e localizando historicamente o surgimento do conto e, posteriormente, o surgimento do conto enquanto gênero de ficção e, usaremos como suporte teórico, autores que darão subsídios para nossa análise, como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Tchekov e mais na contemporaneidade, Nádia Batella Gotlib que nos ajudará com alguns conceitos.

Em seguida, para a análise propriamente dita, retornaremos à narrativa curta que compõe o *corpus* deste trabalho, o conto “Famigerado”, exemplificando com trechos as características observadas nas teorias sobre o conto enquanto gênero de ficção. Dessa forma, conseguiremos entender como o uso de técnicas adequadas na construção de uma narrativa curta conferem qualidade a essa estória e conseguem atrair a atenção e interesse do leitor. E, por fim, teceremos algumas considerações finais numa breve seção de texto objetivando não esgotar a análise, mas considerar se atingimos o objetivo proposto nesta introdução.

O surgimento do conto e da teoria do conto enquanto gênero de ficção

A reflexão do conto enquanto gênero textual ganhou espaço entre os teóricos e ficcionistas somente no século XIX. O levantamento bibliográfico das características e definição do gênero é uma atividade marcada pela fragmentação e imprecisão e a coleta desse material, embora entre fontes de pouca extensão, nos auxilia a compreender a importância atribuída ao conto enquanto gênero. Esse valor conferido ao conto sofreu alteração ao longo do tempo já que sua origem se encontra nas narrativas orais e populares e no século XIX ganha o *status* de erudito.

Alguns teóricos se debruçaram na missão de definir algumas características para esse gênero e é por meio dessas definições que pautaremos nosso trabalho. Nádia Batella Gotlib, em *Teoria do conto*, condensou as definições desenvolvidas por alguns teóricos e também autores de ficção e, segundo a autora, a tradição de contar histórias começa em 4.000 a.C. com os contos egípcios. O livro de Gotlib apresenta ao leitor as diversas reflexões sobre o gênero e, embora não aprofunde em nenhuma teoria, ele apresenta ao leitor uma variedade de conceitos que suscitam alguns questionamentos importantes. A autora cita Vladimir Propp que escreve sobre as duas fases de evolução do conto: a primeira fase, a pré-história do conto, em que ele e o relato sagrado se confundiam e a segunda fase é quando o conto tem sua própria história, libertando-se da religião: “O relato sagrado torna-se profano. Os narradores, antes sacerdotes ou pessoas mais velhas, passam a ser pessoas quaisquer. Os relatos perdem seu significado religioso. E os contos são contados “como se contam os contos” (GOTLIB, 2001, p. 14).

Embora a história do surgimento do conto remonte há mais de seis mil anos, trabalharemos com as definições desenvolvidas a partir da “teoria da unidade de efeito”,

desenvolvida por Edgar Allan Poe, revisitada e reformulada por Julio Cortázar, Machado de Assis, Mário de Andrade, entre outros teóricos e ficcionistas.

Com relação à terminologia, Gotlib escreve que há três acepções da palavra conto, todas ligadas ao estudo que Cortázar fez sobre Poe. As três acepções seriam: relato de um acontecimento, narração oral ou escrita de um acontecimento falso e fábula que se conta às crianças com objetivo de diverti-las. “Todas apresentam um ponto comum: são modos de se contar alguma coisa e, enquanto tal, são todas narrativas” (GOTLIB, 1990, p. 8).

O conceito de conto está sempre ligado à ideia de invenção e transmissão de um acontecimento, inicialmente pela tradição oral e em seguida pelo registro escrito. Posteriormente, com a consolidação dos registros escritos, o surgimento do narrador, que assume a função de “contador de histórias”, confirmando assim, o caráter literário da tradição narrativa.

As reflexões acerca do conto enquanto gênero de ficção iniciaram com as publicações de Edgar Allan Poe que, em um conjunto de resenhas publicadas na revista *Graham 's Magazine* entre os anos 1842 e 1847, propõe a teoria da unidade de efeito. Nessas resenhas, intituladas “Review of Twice Told-Tales”, Poe analisou uma coletânea de contos de Nathaniel Hawthorne, seu contemporâneo - da Nova Inglaterra – e argumentou que a ficção curta seria o veículo mais apropriado para a expressão máxima dos talentos de um artista. Ao propor a teoria da unidade de efeito, o autor ressaltou que uma narrativa deve ser lida de uma única assentada, caso contrário, ela perde a força da intensidade:

Como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da totalidade. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples detenção da leitura por si só seria suficiente para destruir a verdadeira unidade (POE, 2006, p. 4).

Nas três resenhas publicadas por Poe a respeito de Hawthorne, percebemos que sua opinião muda na terceira. Nas duas primeiras, Poe tece elogios aos contos de seu contemporâneo e na terceira, afirma que Hawthorne não é original, mas somente singular. O autor atribui a falta de originalidade dos contos ao fato de não serem *short stories*, mas apenas *tales*. Ao fazer essa crítica, Poe também resalta que falta originalidade aos seus outros contemporâneos também, clamando assim por uma literatura norte-americana que não sejam meras alegorias morais. Ele afirma: “se, alguma vez, uma alegoria obteve algum resultado, foi à custa da aniquilação da ficção” (POE, 2006, p. 9).

Julio Cortázar, ficcionista e também ensaísta, no ensaio “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”, contido no livro *Valise de cronópio*, escreve que os contos se popularizaram a partir de 1850 e eram publicados em revistas lidas majoritariamente por mulheres. Entretanto, o surgimento da estética romântica, que Poe faz parte, acontece junto com o despertar da consciência nacional americana. De acordo com Cortázar,

Poe iria assistir ao início dos conflitos abolicionistas e escravistas, aos prelúdios da guerra entre o Norte e o Sul. Criado no interior provinciano da Virgínia, sempre se sentiria incômodo e fora de mão em cidades como Filadélfia, Nova York e Baltimore, fervilhantes de "avanço" e de comércio. Mas, paralelamente a este clima progressista, a literatura se refugiava em pacatos moldes do século XVIII, no respeito ao "engenho" e às elegâncias retóricas, aspirando timidamente os ares violentos do romantismo inglês e francês que chegavam em forma de romances e poemas libertados de todo jugo que não fosse o sacrossanto jugo do Eu (CORTÁZAR, 2006, p. 105).

E é nesse contexto que Poe desenvolve sua teoria, publicando as resenhas supracitadas em que desenvolvia sua teoria e também tecia críticas aos seus contemporâneos. Em sua primeira resenha, publicada na *Graham's Magazine* em abril de 1842, ele “lança os principais motes da reflexão sobre o conto, suscitando alguns problemas teóricos que devem ser problematizados” (BELLIN, 2011, p. 48). Na primeira resenha, Poe já reconhece a ficção curta como forma de expressão artística e escreve: “possui vantagens peculiares sobre o romance, é uma área muito mais refinada que o ensaio, e chega a ter pontos de superioridade sobre a poesia” (POE, 2006, p. 1). Na segunda e na terceira resenha publicada na *Graham's Magazine*, entre os anos de 1842 e 1847, Poe continua afirmando que o conto é superior ao romance e acrescenta que este jamais poderia atingir a unidade de efeito de uma narrativa curta. Na resenha publicada em maio de 1842, ele reafirma a superioridade do conto perante o romance, pois o último não dá a possibilidade de ser lido de uma única assentada e que, no conto, o leitor deve ficar à mercê do escritor, portanto, esse deve dominar a técnica literária para atingir tal objetivo. Sobre isso, Poe escreve:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada (POE, 2006, p. 3).

O conto enquanto gênero de ficção foi ganhando espaço e outros ficcionistas se interessaram pela tarefa de defini-lo ou conceituá-lo. Julio Cortázar se debruçou nessa tarefa e, além de ter se baseado na teoria de Poe, também foi leitor de seus contos e identifica nessas narrativas que o acontecimento é o grande instrumento de causar interesse no leitor. Ele afirma que no conto vai acontecer algo e esse algo será intenso. Para Cortázar, Poe: “compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua intensidade como acontecimento puro” (CORTÁZAR, 2006, p. 122) e que deve ser retirado do texto tudo aquilo que seja comentário relacionado a esse acontecimento, tudo que é supérfluo deve ser “radicalmente suprimido” (CORTÁZAR, 2006, p. 122) para que não seja pretexto para generalizações de tom didático, ético ou psicológico.

Dessa forma, entendemos que o acontecimento do conto deve ser de tamanha intensidade que o leitor se sinta impelido a terminar a leitura da narrativa. Por ser um gênero de narrativa curta, o conto consegue isolar determinado evento da vida humana e transformá-lo numa história atraente, além de explorar de forma minuciosa as características e os estados emocionais dos personagens. Ao revisitar a teoria de Poe, Cortázar reaviva a discussão em torno da definição do conto. É importante salientarmos a importância da teoria desenvolvida por Poe e também entendermos o surgimento desse gênero. Em *Alguns aspectos do conto*, Cortázar escreve o que segue:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se, não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada (CORTÁZAR, 2006, p. 150).

Outra questão importante – a da brevidade – está sempre presente enquanto tratamos do conto e todos os que teorizaram esse gênero concordam que ele é uma narrativa curta, entretanto, há uma questão ainda mais relevante quando pensamos nas características da narrativa curta: provocar impacto no leitor. Para explicar essa questão, buscaremos auxílio novamente em Cortázar, que atualizou a teoria de Poe, sem fugir da essência proposta pelo poeta norte-americano. O argentino escreve que os contos que os leitores não conseguem esquecer geralmente têm características semelhantes: “são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento e, por isso, influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da brevidade do seu texto” (CORTÁZAR, 2006, p. 155). Portanto, entendemos que embora a questão da brevidade da narrativa seja importante, a característica mais relevante seria a capacidade do conto de causar um impacto no leitor, a “exaltação da alma” nas palavras de Poe. Recorrendo mais uma vez a Cortázar, temos uma comparação entre o romance e o conto:

Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out. É verdade. Na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

Ao apresentar a teoria do efeito desenvolvida por Poe e revisitada por Cortázar, entre outros teóricos, fica claro reconhecermos essas características no conto objeto deste trabalho, que apresentamos na seção seguinte.

Os aspectos da teoria do conto em “Famigerado”

“Famigerado” é o segundo conto do livro *Primeiras histórias*, publicado originalmente em 1962, contendo vinte e um contos também chamados de narrativas curtas, que possuem extensão

entre três e sete páginas. Desses vinte e um contos, chamados por Rosa de estórias, quinze foram publicados anteriormente em periódicos e, neles as diferentes faces do gênero são abordadas: a psicológica, a fantástica, a satírica, a anedótica, a autobiográfica e admitem diversos tons: o cômico, o trágico, o lírico, o sarcástico, o popular e o erudito. Esses vinte e um contos que compõem o livro, segundo Rosenfield (2006, p. 152) são dispostos em uma ordem pensada pelo autor:

Embora “diversas” temática e estilisticamente, as vinte e uma narrativas de “Primeiras Estórias” não são uma sequência aleatória, mas um ciclo de “exercícios” no duplo sentido da palavra: exercícios espirituais ou meditações e exercícios de virtuosismo que lembram certas composições musicais, cuja finalidade é a de treinar a habilidade das mãos (ROSENFELD, 2006, p. 152).

A partir dessa passagem de Rosenfield, podemos afirmar que o livro de Rosa é muito mais que uma antologia de contos, mas uma seleção ordenada e pensada deles. E “Famigerado”, objeto de análise deste trabalho, o segundo dessa seleção, é narrado em 1ª pessoa pelo médico da cidade, procurado por Damázio – o perigosíssimo cangaceiro – para tirar uma dúvida: o significado da palavra “famigerado”. A tensão nesse conto é gerada justamente pelo desconhecimento da palavra que foi proferida por um representante do governo. Ao não saber o que significava, Damázio procura alguém que poderia resolver seu problema e dizer o sentido da palavra. “Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (ROSA, 2019, p. 20). Embora Damázio fosse perigosíssimo como consta no trecho anterior, é uma narrativa que rompe com a ideia de que o jagunço é o dono da vida e da morte e ele “passa o domínio” do discurso a outro personagem, deixando o elemento anedótico visível. “Famigerado” é um conto tradicionalmente analisado pelo viés de análise da linguagem, especialmente a linguagem como forma de ascensão social e como domínio do discurso, entretanto, escolhemos fazer uma análise em que reconhecemos as características da teoria do conto desenvolvida por Edgar Allan Poe.

Foi de incerta feita — o evento. (...). Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela. Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embolados, de banda, três homens a cavalo. Tudo, num relance, insolitíssimo. Tomei-me nos nervos (ROSA, 2019, p. 19).

O trecho anterior é o início da narrativa e é por meio desse excerto que o leitor já percebe que é um conto que trará elementos de tensão, que se estabelece por meio de formas distintas de poder e autoridade: a cultura de um dos personagens – o médico – em contraposição à violência, característica de Damázio, o personagem que gera medo nos habitantes da comunidade. As características opostas dos protagonistas são ressaltadas justamente pelas diferenças, as dicotomias ficam mais evidentes: culto *versus* inculto, pacífico *versus* violento e saber acadêmico *versus* saber popular.

A partir dessa breve exposição sobre “Famigerado”, partiremos para a exemplificação das características da teoria do conto, desenvolvida por Poe, com trechos do conto rosiano. Poe escreve que um bom conto deve ser breve, não excedendo o tempo de leitura de “uma única assentada” e o conto que aqui analisamos, não excede quatro páginas na maior parte das edições. Outro critério citado pelo norte-americano é a capacidade do escritor em escrever uma narrativa que consiga captar a atenção do leitor, do início ao fim, aumentando gradativamente a tensão. O início dessa tensão em “Famigerado” acontece no final do terceiro parágrafo, com o seguinte trecho: “O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava. Convidei-o a desmontar, a entrar” (ROSA, 2019, p. 19). A tensão tem início, pois o personagem do médico – e o leitor também – não sabe ainda o motivo da visita do perigoso Damázio. A expectativa criada nos dois primeiros parágrafos é aumentada com a tensão que o trecho do terceiro parágrafo cria.

Nos parágrafos seguintes, que não são de longa extensão, essa tensão vai aumentando gradativamente e no quarto parágrafo temos: “Disse de não, conquanto os costumes. Conservava-se de chapéu. Via-se que passara a descansar na sela – decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar” (ROSA, 2019, p. 19). No trecho anterior, há um aumento de tensão, pois Damázio não desce do cavalo e se mantém de chapéu e seu interlocutor, que é o narrador, ainda não consegue perceber as intenções do perigoso homem. O leitor é convidado a adentrar ainda mais na história com o aumento da tensão, já que a principal motivação de continuar a leitura é descobrir o motivo da visita de Damázio ao médico da cidade.

No sexto parágrafo, há mais um aumento gradativo de tensão quando o narrador descreve a expressão facial do cangaceiro: “Carregara a celha. Causava outra inquietude, sua farrusca, a catadura de canibal. Desfranziu-se, porém, quase que sorriu. Daí, desceu do cavalo; maneiro, imprevisito” (ROSA, 2019, p. 20). Com a descrição de uma expressão séria, carregada, o leitor imagina que o motivo da visita não é um bom motivo e isso faz com que a tensão aumente, entretanto, no final do trecho, temos a informação de que Damázio desce do cavalo. A atitude de descer do cavalo poderia fazer com que a tensão se diluísse, mas não é isso que ocorre, pois o ato de descer do cavalo pode dar a entender que haverá alguma agressão ou violência e isso faz com que a tensão aumente ainda mais.

Os dois próximos parágrafos, o sétimo e o oitavo, são parágrafos em que os dois personagens têm um breve diálogo e finalmente o leitor conhece o interlocutor do narrador:

— “Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo da Serra...” Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara – evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? Ali, antenasal, de mim a palmo! (ROSA, 2019, p. 20)

O narrador, ao apresentar para o leitor seu interlocutor, nesses dois curtos parágrafos, explicando ser um jagunço muito temido, prepara a narrativa para o auge de tensão, que vem logo a

seguir, no nono parágrafo, quando aparentemente Damázio explica o motivo de sua visita: “- Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu um moço do Governo, rapaz meio estrondoso... Saiba que estou com ele à revelia...” (ROSA, 2019, p. 20). Ao falar sobre o funcionário do governo, mas ainda não explicar o motivo de sua visita, o jagunço aumenta a expectativa do leitor e a tensão chega ao auge sem, entretanto, decepcionar o leitor. Acontece exatamente o oposto: o leitor fica ainda mais interessado no desenrolar desse episódio.

Após o auge da tensão, espera-se que aconteça a quebra e consequentemente o desfecho, mas há antes, uma pré-quebra de tensão, no décimo primeiro parágrafo quando o personagem Damázio interrompe a fala e de fato, ainda não explica seu encontro com o médico: “Com o arranco, calou-se. Como arrependido de ter começado assim, de evidente” (ROSA, 2019, p. 21). Após o curtíssimo parágrafo de pré-quebra de tensão, finalmente acontece a quebra seguida de comicidade, com o décimo segundo parágrafo: “- Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?*” (ROSA, 2019, p. 21). Com o parágrafo de quebra de tensão seguido da comicidade, o leitor é surpreendido positivamente por uma situação diferente da que se delineava desde o início da narrativa, pois o perigoso homem não viera para violência, mas para sanar a dúvida com relação a uma palavra desconhecida. Os últimos parágrafos da narrativa se desenrolam na resolução do conflito: o narrador – o médico- tenta explicar a Damázio o significado da palavra, sem, no entanto, resolver por completo a dúvida, mas satisfazendo seu interlocutor.

Considerações finais

Ao analisar “Famigerado”, uma narrativa curta, é possível, portanto perceber as características do conto enquanto gênero de ficção, teoria propostas por Edgar Allan Poe ainda no século XIX e revisitada posteriormente nos séculos XX e XXI por outros teóricos e ficcionistas, conforme explicitado na seção teórica deste trabalho. Guimarães Rosa, na coletânea *Primeiras histórias* apresentava o leitor com outras vinte narrativas curtas que também poderiam ser objeto de análise para exemplificar a teoria do conto, entretanto escolhemos “Famigerado” por ser uma das narrativas mais curtas e que condensa as características que pretendíamos examinar. Embora a análise não se esgote com os trechos demonstrados, acreditamos que foi possível iniciar uma discussão e abrir outras possibilidades de análise para a segunda narrativa do livro citado.

Referências

BELLIN, G. P. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. **Anuário de Literatura**, v. 16, n. 2, pp. 41-53, 2011.

FERNANDES, Nathalia Caroline A. Ribeiro e. Aspectos da teoria do conto enquanto gênero de ficção em “Famigerado”, de Guimarães Rosa, pág. 446-454, Curitiba, 2022.

CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 104 / dirigida por J. Guinsburg).

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2001.

POE, E. A. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Trad. Charles Kiefer. **Bestiário**, v. 1, n. 6, pp. 1-13, jul. 2006.

POE, E. A. **The Complete Poetical Works of Edgar Allan Poe**. Trad. Fabio Fernandes Domingues. 2010. Recurso digital.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. São Paulo: Global, 2019.

ROSENFELD, K. H. **Desenveredando Rosa**: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

RELATOS DA HISTÓRIA ESPANHOLA EM *LA MADRE DE FRANKENSTEIN* DE ALMUDENA GRANDES

Autora: Nilza Mara Pereira (UFSM)¹⁰⁴

Resumo: Neste estudo, o livro *La Madre de Frankenstein* (2021), de Almudena Grandes, denuncia desigualdades e injustiças institucionalizadas pelo governo nacional católico na Espanha, entre as quais o eugenismo e a perseguição à homossexualidade. Por se tratar de uma obra contemporânea, pouco explorada por estudos acadêmicos, a análise toma como base, principalmente, material divulgado em formato digital, como entrevistas da própria autora. Almudena Grandes aborda a História de uma maneira leal com os eventos no contexto da ditadura espanhola entre 1939 e 1976. Suas personagens representam os sobreviventes dessa época em que os “vencidos” encontravam-se sob os desmandos de um governo autoritário e oprimidos pela Igreja Católica, experimentando uma Espanha de repressão, censura e retaliações. Com a obra *La Madre de Frankenstein* (2021), desvelam-se histórias de pessoas simples, a crise de um país destruído por uma guerra civil e o entrelaçamento de percursos que retratam a reação silenciosa dos sobreviventes.

Palavras-chave: eugenia; homossexualidade; resistência; memória.

A História e a obra de Almudena Grandes

Para estudarmos a abordagem histórica na ficção de Almudena Grandes, necessitamos saber um pouco sobre essa escritora e sua trajetória surpreendente na literatura espanhola. Almudena Grandes escreveu o seu primeiro romance em 1989, com o título *Las Edades de Lulú*. Com ele, ganhou notoriedade nacional e internacional. A partir de então, lançou uma série de obras que a consagraram como uma das mais conhecidas autoras do cenário da Literatura Espanhola Contemporânea.

Podemos falar em dois momentos da sua carreira. Um primeiro momento que inicia com *Las Edades de Lulú*, em que a autora apresenta uma literatura com protagonismo feminino. E em um segundo momento, ela passa a abordar a história de seu país, mais precisamente, o período que compreende a Guerra Civil Espanhola e as primeiras décadas da Ditadura Franquista ocorrida entre os anos de 1939 a 1976. Nesse sentido, destaca-se a série *Los Episodios de una Guerra Interminable* (2010-2020), que é um projeto da escritora composto por seis livros, inclusive *La Madre de Frankenstein* (2020).

Nessa fase de sua ficção, destacamos como Almudena Grandes está comprometida com a verdade documental-histórica que aborda em seus romances. Para isso, transcrevemos uma fala da escritora proferida durante uma entrevista conferida no ano de 2015 ao programa Libroteca, Canal de La Ciudad: “Acreditei que sabia o suficiente sobre meu país, descobri que não sabia nada.

¹⁰⁴ Nilza Mara Pereira é graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Literatura (2003), e mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (2006).

Então, comecei a ler (...) Lia de tudo, até panfletos. (...) Lendo, busquei entender o que havia acontecido na história da Espanha e POR QUE eu não sabia nada...” (GRANDES, 2015, s/p)¹⁰⁵.

A autora revela que, desde pequena, o que mais gostava no mundo era a leitura, e foi através desse gosto que se tornou escritora. Então, quando traçou seu projeto de escrever *Los Episodios de una Guerra Interminable*, achou que teria facilidade com as questões históricas, até por sua formação ter sido em História e Geografia. Mas descobriu que sabia muito pouco sobre a história de seus país e começou a ler tudo o que podia sobre a guerra e sobre a Ditadura, na Espanha de um modo geral. Cada livro que lia, fazia com que lesse mais. E assim, descobriu que a Espanha estava posta sobre uma série de histórias que valiam à pena ser contadas, fatos reais incríveis e terríveis ao mesmo tempo. Quando terminou a sua pesquisa, já tinha romances esquematizados. Essa é uma característica do comprometimento de Almudena Grandes com a história de seu país, primeiramente procurar adentrar em fontes primárias para saber a verdade sobre o que pretende escrever.

Outra fala da escritora é a proferida no mesmo ano e, inclusive na mesma entrevista, e está relacionada com as personagens de seus romances: “Procurei contar este período do ponto de vista dos resistentes” (GRANDES, 2015, s/p)¹⁰⁶.

Grandes nos conta que suas personagens não são heróis estereotipados, suas personagens refletem pessoas comuns, conhecidas como os “vencidos” da guerra civil espanhola. Não no sentido de derrotados, mas no sentido de sobreviventes, resistentes, aqueles que se adaptaram à censura e à opressão do estado nacional-católico. São pessoas que, em determinado momento, movidas pela dignidade, foram capazes de realizar grandes feitos, sendo felizes à sua maneira e ajudando-se uns aos outros. Então são estas as histórias que Almudena Grandes quer contar, para que não se apaguem as histórias dos sobreviventes.

Por fim, é interessante observar como a autora consegue unir a realidade histórica, por meio de documentos, ao universo ficcional, com o comprometimento de abordar o real com lealdade aos fatos e ao percurso de pessoas que vivenciaram, dando a sua obra um caráter literário e histórico que se apresenta como enriquecedor para seus leitores. Isso pode ser percebido em uma terceira fala da escritora que segue destacada:

Mas quando estás escrevendo sobre fatos reais, tu tens que ser leal à verdade. Digo leal e não digo fiel, porque não é o mesmo. Não se trata de encadear o relato com dados exatos um atrás do outro, se trata de não manipular, de não torcer a realidade histórica, de contar uma versão das coisas que não seja falsa, que não seja distorcida, que não distorça a realidade... (GRANDES, 2014, s/p).¹⁰⁷

¹⁰⁵ “Creí que sabía lo suficiente sobre mi país, descubrí que no sabía nada. Entonces empecé a ler(...) Leía de todo, hasta panfletos. (...) Leyendo, traté de entender qué había pasado en la Historia de España y POR QUÉ no sabía nada...” (GRANDES, 2015).

¹⁰⁶ “Intenté contar este período desde el punto de vista de los resistentes” (GRANDES, 2015).

¹⁰⁷ Pero cuando estás escribiendo sobre echos reales, tú tienes que ser leal a la verdad. **Digo leal e no digo fiel**, porque no es lo mismo. No se trata de abrumar el relato con datos exactos uno detrás de otro, se trata

Ou seja, Almudena Grandes se preocupa em fazer essa distinção entre “leal” e “fiel”, para que a sua obra seja compreendida como uma retomada da memória histórica que respeita a realidade tanto dos fatos como das personagens que ela traz para seus romances.

La Madre de Frankenstein (2020)

Ao falar sobre *La Madre de Frankenstein*, a escritora conta que, quando escreveu seu primeiro romance, percorria as livrarias, como faz todo novo romancista, para ver como estavam as vendas de seu livro. Nessa ocasião, encontrou uma obra singular, a história clínica de Aurora Rodriguez Carballeira, *El Manuscrito encontrado en Ciempozuelos* (1989), por Guillermo Rendueles Olmedo, cuja capa trazia uma mulher com “cara de general romano e uma foto de Frankenstein”. E foi aí que surgiu o interesse por essa personagem, que vai constituir o cerne da obra *La Madre de Frankenstein*, cuja história conta a vida de uma das assassinas mais famosas do século XX na Espanha, entre o percurso de outras personagens históricas e ficcionais. Aurora Rodriguez Carballeira foi uma intelectual atuante na sociedade da época, com inteligência e cultura admiráveis, que, em 1933, cometeu, aparentemente sem motivo justificável, o assassinato de ninguém menos que sua própria filha, Hildegart Rodriguez, alegando na época que se era um projeto seu, era justo que ela pudesse destruir sua obra.

Assim, *La Madre de Frankenstein* tem como espaço o manicômio feminino de Ciempozuelos, localizado nas proximidades de Madri, onde se encontra internada Aurora. O enredo da obra está organizado por meio da apresentação de três narradores-protagonistas. Aurora divide esta condição com Germán Velázquez Martín e María Castejón Pomedá, simbolizando para ambos uma espécie de elo que vai fortalecer a relação das duas personagens ao longo da obra, a ponto de envolvê-los em uma história de amor, sincera e verdadeira, porém, inconveniente para a sociedade.

Germán Velázquez é um médico psiquiatra que conheceu Aurora quando era criança, em 1933, e ficou tão impressionado por sua postura e por suas alegações quanto ao assassinato de sua filha, que foi influenciado definitivamente a seguir a carreira de seu pai, que era psiquiatra. Durante a guerra civil, Germán foi exilado na Suíça, onde estudou medicina, e voltou à Espanha nos anos 50 para implementar o uso de um remédio inovador, a Clorpromazina, em pacientes esquizofrênicos, internados em Ciempozuelos.

María Castejón é uma auxiliar de enfermagem que trabalha e reside no manicômio de Ciempozuelos, que aliás sempre foi sua casa, pois seu avô era o jardineiro da instituição e, ali, María nasceu e viveu por quase toda sua vida. Quando criança conheceu Aurora e esta lhe ensinou

de no manipular, de no torcer la realidad histórica, de contar una versión das cosas que no sea falsa, que no sea torticera, que no distorcionen la realidad...” (GRANDES, 2014, s/p).

a ler, a escrever e a muitas outras coisas, já que, para ela, não era permitido ir à escola. Essa personagem, assim, representou para María a possibilidade de conhecer coisas novas, ou mesmo de se sentir respeitada, saber que alguém acreditava nela.

Aurora, então, passa a ser o elo entre Germán e María, unidos pelo interesse por Aurora, cuja influência foi marcante na vida das duas personagens, que começam a conviver e criam um triângulo de cumplicidade, ajudando-se mutuamente na rígida estrutura manicomial e social.

Ao redor dessas três personagens circulam personagens secundárias, importantes por representarem situações críticas vividas pela sociedade sob os desmandos do governo totalitarista, por meio delas, relacionadas às personagens protagonistas, Almudena Grandes vai abordar questões como o exílio, a militância, as regras sociais, o homossexualismo, a discriminação das mulheres e enfermas, entre outras.

Aqui, destacamos a ideologia eugenista, abordada principalmente pelos atos da personagem Aurora, mas também em outros momentos da obra, como por exemplo, o caso do roubo de bebês durante a ditadura espanhola. E também a forma como o estado nacional-católico encarava e tratava a homossexualidade.

A ideologia eugenista

Começamos pela eugenia, que é um conjunto de práticas que pretende melhorar a raça humana, com base na crença de que existem raças superiores e inferiores e de que seres humanos que apresentem defeitos ou imperfeições devem ser extintos. Mas como isso se faz? Algumas pessoas se apropriam do direito de decidir quem deve viver e quem deve morrer, quem são as pessoas boas ou ruins, a ponto de serem exterminadas.

No governo franquista, essa concepção ganhou grande espaço, embora tenha ficado mais conhecida entre os nazistas. Mas na Espanha, houve muitas crueldades sustentadas pelo pensamento eugenista. Na obra de Almudena Grandes, como estratégia para abordar essa temática, destacamos a vida de Aurora.

Aurora, desde pequena, tinha o desejo de mudar o mundo, reformar a sociedade, para que não houvesse injustiças. Seu ideal era utópico, não se ligava a movimentos políticos, mas se tratava da mesma ideologia de purificação da espécie humana.

O plano de Aurora, após projetos não executados, era gerar uma filha a qual ela moldaria para ser alguém superior, que pudesse redimir a humanidade. Para isso, Aurora escolheu um homem que considerava adequado, com características ideais, para dele engravidar. Durante a gestação, realizou práticas eugenistas com a finalidade de gerar uma mulher perfeita. Uma mulher, porque, segundo ela, poderia ser mãe e, portanto, gerar seres perfeitos.

Hildegart, foi criada com este intento e tornou-se uma criança superdotada. Já sabia ler e escrever aos dois anos de idade, aos três sabia datilografar, ainda na primeira infância era fluente

em várias línguas. Formou-se na universidade aos 17 anos e levava uma vida socialmente ativa, escrevia artigos, dava conferências, juntamente a sua mãe criaram uma associação feminista e militava em partidos políticos.

Entretanto, Aurora acreditava que Hildegart tenha se desviado de sua missão, e sua solução para isso foi o assassinato de sua filha, pondo fim ao seu ideal de redenção da humanidade, influenciado pelo pensamento eugenista. Isso, para ela, era algo plenamente justificável:

Verdadeiramente, não sei por que se assombram tanto, não tem nada de particular. Hildegart era minha obra, explicou dona Aurora, e não me saiu bem. Demorei para dar-me conta, mas agora tenho certeza. Todos os meus esforços foram em vão, e depois... o que fiz é o mesmo que faz um artista que entende que errou e destrói sua obra para começar de novo (GRANDES, p. 32, 2020).¹⁰⁸

A passagem acima foi retirada da obra de Almudena Grandes. Abaixo, transcrevemos uma passagem de um documentário “Mi Hija Hildegart”, no qual Aurora se propõe a contar a verdade sobre o assassinato de sua filha. Ressaltamos a semelhança das justificativas e o quanto impressiona o fato de Aurora tratar a sua filha como uma criação sua que não tinha outro objetivo senão realizar o seu sonho de purificar a humanidade.

Já repeti até cansar – acrescenta – que Hilde era mais que uma filha de minha carne. Uma filha pode ser unicamente o fruto de uma hora de abandono, de paixão, de amor e felicidade. Ela ao contrário...era infinitamente mais. Muitos anos de um trabalho incessante, construindo seu cérebro e sua alma, vigiando seu pensamento, esculpindo-a com paciência e sacrifício, com tato e delicadeza, como uma obra mestra destinada a durar além do tempo e do espaço. (...) Em compensação de tudo isso, havia apenas uma exigência inevitável com respeito a Hildegart: chegar onde sua mãe havia sonhado (GUZMÁN, 1977, p. 123).¹⁰⁹

De acordo com as alegações de Aurora, Hildegart sempre seguira as suas orientações, mas à medida que foi crescendo, começou a ter vontade de dirigir a sua própria vida, tendo competências e escolhas próprias. Isto se torna uma ameaça aos ideais de Aurora, ao seu plano. Esse distanciamento foi, provavelmente, o motivo do assassinato, embora Aurora alegue que matou Hildegart porque ela não era perfeita como havia planejado e, como sua criadora, possuía todo o direito de pôr fim a sua obra.

¹⁰⁸ Verdaderamente, no sé por qué se asombran tanto, no tiene nada de particular. Hildegart era mi obra, explicó doña Aurora, y no me salió bien. Tardé demasiado en darme cuenta, pero ahora estoy segura. Todos mis esfuerzos han sido vanos, y después... Lo que he hecho es lo mismo que hace un artista que comprende que se ha equivocado y destruye su obra para empezar de nuevo (GRANDES, p. 32, 2020).

¹⁰⁹ Ya he repetido hasta la saciedad – agrega – que Hilde era algo más que una hija de mi carne. Una hija puede ser únicamente el fruto de una hora de abandono, de pasión, de amor y felicidad. Ella en cambio...era infinitamente más. Largos años de un trabajo incessante, construyendo su cerebro y su alma, vigilando su pensamiento, tallandola con paciencia y sacrificio, con tacto y delicadeza, como una obra maestra destinada a perdurar por encima del tiempo y del espacio. (...) En compensación de cuánto había hecho, tenía una exigencia insoslayable con respecto a Hildegart: llegar donde su madre había soñado. (GUZMÁN, 1977, p. 123)

A Eugenia, embora esteja embasada em um ideal de mundo perfeito, acaba transformando-se em uma ideologia criminosa, que serve para explicar, mas não para justificar, o crime de Hildegart e muitos outros crimes praticados na Ditadura Franquista e em outras Ditaduras já instituídas. Segundo Grandes, “é uma deformação de um grande ideal, o ideal de melhorar a humanidade, de melhorar a espécie, eliminar a dor e a enfermidade do mundo...” (GRANDES, 2020, s/p.)¹¹⁰.

Eugenia – o roubo dos recém-nascidos

Outro tema abordado em *La Madre de Frankenstein*, e que está ligado à Eugenia, é o roubo dos recém-nascidos. Essa questão está ligada à figura de Antonio Vallejo-Nájera, chefe dos serviços psiquiátricos militares no governo de Franco. Nágera acreditava em uma ligação entre o marxismo e inferioridade mental, o que chamava de “gen rojo”, uma característica própria dos republicanos, aqueles que faziam oposição à ditadura.

Após a guerra civil espanhola, muitas crianças foram separadas dos pais e entregues a famílias ligadas ao franquismo. Eram filhos de republicanos executados pelo governo ou de presos políticos. Era uma espécie de represália aos oponentes do governo. Isto foi legitimado na época da ditadura, e posteriormente tornou-se comum a separação de recém-nascidos de suas mães. Isso ocorria com o aval da Igreja católica e acontecia em instituições sob o seu comando. Podemos ver o depoimento retirado do site Visão, em uma matéria que fala sobre o roubo dos bebês:

O primogênito de Juan José García e de Juana Aguilar nasceu a 24 de março de 1956, no Hospital de Cruces, em Bilbao. “Levaram-me o filho quando nasceu”, denuncia Juan, de 79 anos. “Adormeceram a minha mulher durante o parto; a mim, mostraram-me um corpo e pediram-me 500 pesetas para o enterro”, diz, assumindo que, na altura, não duvidou do que lhe disseram. “Naqueles tempos acreditávamos em tantas coisas!” (RASCÃO, 2022, s/p).

As crianças eram dadas como mortas, tinham até certidão de óbito, mas na verdade, eram vendidas a famílias consideradas apropriadas para inibir o chamado “gen rojo”, que precisava, segundo a concepção eugenista, ser exterminado. Estima-se que cerca de 30 mil crianças foram separadas de seus pais durante a ditadura.

No romance de Almudena Grandes, esse fato histórico é abordado por meio de uma das personagens internadas no manicômio, Rafaela. Rafaela sofria de esquizofrenia e foi vítima de violência sexual dentro do sanatório, vindo a engravidar. Germán, que era o seu psiquiatra acompanhou a gravidez, mas acabou suspeitando de que algo não estava certo ao falar com uma das enfermeiras do manicômio, a qual parecia ter certeza de que a criança não sobreviveria, haja vista as condições da mãe. Por esse motivo, Germán foi acompanhar o parto, em uma instituição

¹¹⁰ Es una deformación de un gran ideal, el ideal de mejorar la humanidad, de mejorar la especie, eliminar la dolor y eliminar la enfermedad del mundo...

particular para a qual levaram a sua paciente. E, então, ele acaba descobrindo que o bebê de Rafaela nasceu saudável e foi dado a uma família escolhida pela igreja. E tudo isso deveria ficar em sigilo, protegido pelo aval dos padres e freiras que conduziam todo o processo.

O padre Armenteros de surpreendeu ao ver-me, não mais que eu ao encontrá-lo com um bebê recém-nascido nos braços. (...) enquanto se afastava de mim, moveu a cabeça para a direita para indicar uma direção ao casal que havia estado esperando ao meu lado. Eu os segui a certa distância até a porta da maternidade. Ali, o padre Armenteros passou a filha de Rafaela aos braços da mulher, que a apertou contra seu peito, a beijou e a aproximou depois aos lábios de seu marido, que pousou em sua cabeça um beijo quase temeroso, antes de entregá-la à enfermeira que esperava na porta. Depois, marido e mulher ficaram grudados no vidro, olhando o bebê como se fosse deles, um par de pais felizes como tantos, como todos, enquanto a filha de Rafaela Rubio, a neta de Salud Álvarez, descansava em seu berço (GRANDES, 2020, p. 435).¹¹¹

Armenteros é um padre ligado à alta hierarquia da Igreja, assistente do bispo, e é surpreendido por Germán ao levar o bebê de Rafaela, confirmando o envolvimento da Igreja com o conhecimento e consentimento dos seus dirigentes maiores. Assim, o psiquiatra se mostra indignado com o acontecimento, mas é advertido de que tudo deveria ficar em sigilo, protegido pelo aval dos padres e freiras que conduziam todo o processo. Diante dessa legitimação por poderes instituídos, não houve o que ele pudesse fazer para impedir. Havia uma declaração de óbito que o desmentia e uma estrutura que legitimava a separação de crianças das suas famílias verdadeiras, com a justificativa de que elas teriam uma vida melhor.

O tratamento para a homossexualidade

Outra questão abordada por Almudena Grandes é a maneira como era tratada a homossexualidade na época da ditadura. O fato é representado pela personagem Eduardo Méndez, psiquiatra de Ciempozuelos, amigo de Germán, que o leva para conhecer uma sessão dos Cursillos de Cristiandad, organizados para converter os homens espanhóis à religião católica, para conter comportamentos considerados imorais, como a homossexualidade. Esses cursos foram criados na década de 1940 e resistem até hoje.

Eduardo é um homossexual que consegue sobreviver às imposições do regime e da igreja, já que desiste de expor sua condição e passa a fingir que está “curado”, senão pelas internações em sanatórios, submetido a tratamentos extremos, pela intercedência de Deus, nos cursos da igreja católica.

¹¹¹ El padre Armenteros se sorprendió al verme, no más que yo al encontrarle con um bebé recién nacido entre los brazos. (...) mientras se apartaba de mí, movió la cabeza hacia la derecha para indicar una dirección a la pareja que había estado esperando a mí lado. Yo los seguí a cierta distancia hasta la puerta del nido. Allí, el padre Armenteros traspasó a la hija de Rafaela a los brazos de la mujer, que la apretó contra su pecho, la besó en la frente y la acercó después a los labios de su marido, que posó en su cabeza un beso casi temeroso, antes de entregársela a la enfermeira que esperaba en la puerta. Después, marido y mujer se quedaron pegados al cristal, mirando al bebé como si fuera suyo, un par de padres felices como tantos, como todos, mientras la hija de Rafaela Rubio, la nieta de Salud Álvarez, descansaba en su cuna (GRANDES, 2020, p. 435).

Em 1941, Eduardo tinha 20 anos, estudava Direito e não teve mais remédio que inscrever-se em um Curso de Peregrinos de Ação Católica, o embrião da organização que eu acabara de conhecer. Foi uma sugestão do confessor da senhora Méndez, que não tinha parado de chorar desde que outro confessor, o de seu filho, traiu um segredo ao qual deveria haver-se obrigado. Aos dezessete anos, no de Sevilla onde terminava o Bacharelado, Eduardo já sabia que gostava de homens e seu desejo o fazia sofrer enormemente. (...) um jovem estudante que já havia passado pelas mãos de três psiquiatras de Madri muito conhecidos. Os três tinham assegurado à senhora Mendez que a homossexualidade era uma simples enfermidade para a qual existiam curas eficazes. Desde a hipnose, até os eletrochoques. Eduardo tinha experimentado todo um catálogo de soluções terapêuticas que tinham dado seus frutos, depressão, insônia, anemia, ansiedade. Aquele cursista tinha transitado antes que ele pelo mesmo caminho, e sem reconhecer explicitamente que seu arrependimento era fingido, uma simples estratégia para sobreviver, lhe recomendou que ingressasse uma temporada no Sanatório Esquerdo, uma clínica privada rodeada por um imenso pinhal no subúrbio de Carabanchel. E até lhe sugeriu o nome de um psiquiatra que mais lhe convinha. A mim, os Cursos me transformaram – assentiu com a cabeça várias vezes, como se quisesse me oferecer uma garantia de sinceridade que não tinha lhe pedido -, mudaram minha de todo. Abandonei Direito, me matriculei em Medicina, decidi que seria psiquiatra. Disse a minha mãe que estava curado, que havia perdido o apetite sexual, que havia decidido praticar a castidade (GRANDES, 2020, p. 167-168).¹¹²

Assim, a homossexualidade era vista como uma doença mental que podia ser curada em manicômios. Nessas instituições, muitas vezes, os internos eram submetidos a tratamentos rigorosos que geralmente produziam dois efeitos. Um deles era debilitar os pacientes a ponto de eles ficarem com graves sequelas ou então fazer com que estes passassem a mascarar a sua opção sexual por medo de ter que passar novamente pelas mesmas experiências.

A homossexualidade também era tratada pela Igreja, considerada um delito espiritual, para o qual a influência de Deus e o arrependimento sincero do pecador poderiam ser a cura. Assim os homens eram levados a participar de cursos organizados pelos padres da Igreja Católica, com discursos que pretendiam desmoralizar suas atitudes, assumir sua culpa por elas e lhes infringir arrependimento.

Por fim, apresento uma citação transcrita no romance de Almudena Grandes, ao final de seu livro, que expõe o pensamento sobre o comportamento de homossexuais na Ditadura

¹¹² En 1941, Eduardo tenía veinte años, estudiaba Derecho y no le quedó más remedio que apuntarse a un Cursillo de Peregrinos de Acción Católica, el embrión de la organización que yo acababa de conocer. Fue una sugerencia del confesor de la señora Méndez, que no había parado de llorar desde que otro confesor, el de su hijo, traicionó un secreto al que debería haberse obligado. A los diecisiete años, en el colegio de Sevilla donde terminaba el bachillerato, Eduardo ya sabía que le gustaban los hombres y su deseo le hacía sufrir enormemente. (...) un joven estudiante que ya había pasado por las manos de tres psiquiatras madrilenos muy conocidos. Los tres le habían asegurado a la señora Méndez que la homosexualidad era una simple enfermedad para la que existían curas eficaces. Desde la hipnosis hasta los electrochoques, Eduardo había experimentado todo un catálogo de soluciones terapéuticas que había dado sus frutos, depresión, insomnio, anemia, ansiedad. Aquel cursillista había transitado antes que él por el mismo camino, y sin reconocer explicitamente que su arrepentimiento era fingido, una simple estrategia para sobrevenir, le recomendó que se ingresara una temporada en el Sanatorio Esquerdo, una clínica privada rodeada por un inmenso pinar, en las afueras de Carabanchel. Y hasta le sugirió el nombre del psiquiatra que más le convenía. (...) A mí, los Cursillos me dieron la vuelta – asintió con la cabeza varias veces, como si se propusiera ofrecerme una garantía de sinceridad que no le había pedido –, cambiaron mi vida del todo. Abandoné Derecho, me matriculé en Medicina, decidí que sería psiquiatra. Le dije a mi madre que estaba curado, que había perdido el apetito sexual, que había decidido practicar la castidad (GRANDES, 2020, p. 167-168).

Franquista, bastante chocante, que considera os êxitos de um tratamento realizado com lobotomia. Trata-se de um depoimento de um dos psiquiatras mais renomados ligados ao regime.

No Congresso Médico de San Remo, celebrado em março de 1973, Juan José López Ibor disse: “meu último paciente era um desviado. Depois da intervenção cirúrgica no lóbulo inferior do cérebro apresenta, é certo, transtorno de memória e de visão, mas mostra-se mais ligeiramente atraído por mulheres” (GRANDES, 2020, p. 476).¹¹³

Com isso, podemos perceber que a homossexualidade era vista de uma maneira bastante cruel e preconceituosa, e os tratamentos demandados nesses casos consistiam em práticas desumanas. Felizmente, os “resistentes” encontravam maneiras de se ajudarem, como podemos ver no excerto destacado do romance de Almudena Grandes: “Aquele cursista (...) lhe recomendou que ingressasse uma temporada no Sanatório Esquerdo, uma clínica privada (...). E até lhe sugeriu o nome de um psiquiatra que mais lhe convinha”. (GRANDES, 2020, p. 167-168).

Existiam, inclusive, manicômios especiais para o tratamento de pessoas com esta “enfermidade” que acolhiam os pacientes em vez de massacrá-los.

Assim, pode-se concluir que a autora, em *La madre de Frankenstein*, pretende abordar várias injustiças que ocorriam na época ditatorial na Espanha, e faz isso de uma maneira crítica, despertando a reflexão e questionamentos em seus leitores, dando voz àqueles que foram oprimidos pela ditadura.

Considerações finais

Almudena Grandes, ao escrever a série *Episódios de una Guerra Interminable* (2010-2020), pretendia contar a história de seu país trazendo a versão dos sobreviventes acerca da Guerra Civil Espanhola e da Ditadura Franquista, de uma maneira que fosse leal à realidade e valorizasse a ação dessas personagens para a constituição da memória do passado recente de seu país.

Com *La Madre de Frankenstein* atinge sua meta de forma memorável, abordando como o estado nacional-católico agia nos anos 1950, que, a despeito de terem sido considerados anos mais amenos, no que se refere à atuação da ditadura franquista, foram anos bastante duros para a sociedade espanhola. Foram anos em que a violência física não se praticava de forma tão evidente e a fome matava menos, mas a opressão ocorria pela falta de esperança.

A história de Aurora Rodríguez Carballeira traz à pauta a ideologia eugenista, concepção criminosa bastante difundida durante a ditadura franquista. Sua relação com Germán Velázquez e María Castejón vai estruturar a narrativa e trazer outra série de temáticas históricas e sociais

¹¹³ En el Congreso Médico de San Remo, celebrado en marzo de 1973, Juan José López Ibor dijo: «mi último paciente era un desviado. Después de la intervención quirúrgica en el lóbulo inferior del cerebro presenta, es cierto, trastornos en la memoria y en la vista, pero se muestra más ligeramente atraído por las mujeres» (GRANDES, 2020, p. 476).

importantes para a retomada da memória do passado espanhol que Almudena Grandes pretende abordar.

Além disso, Grandes traz também, no enredo do romance, histórias menores que permitem uma abordagem ampla de uma série de injustiças e de desigualdades que foram cometidas durante o período da ditadura espanhola, tratando a História com comprometimento, desencadeando questionamentos e reflexões acerca desse período em que o silêncio prevalecia.

As personagens delineadas em *La Madre de Frankenstein* são personagens correntes, que vivem um cotidiano comum, mas suas trajetórias permitem o desvelamento de concepções e atitudes que influenciaram a constituição política e social espanhola. E essa memória não remete apenas ao passado, a memória refere-se ao presente e ao futuro, como afirma a própria escritora.

Referências

DIAMENT, M. Referências de fonte eletrônica. Entrevista de Mario Diamant a Osvaldo Quiroga. *Programa de Entrevistas Otra Trama*, YouTube, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H-AOxb9sUyc>. Acesso em: 18 nov. 2022.

GRANDES, A. Referências de fonte eletrônica. A mãe de Frankenstein, de Almudena Grandes. *Espacio Fundación Telefónica de Madrid*. YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X7aDUzdMvuI>. Acesso em: nov. 2022.

GRANDES, A. **La Madre de Frankeistein**. Espanha: Planeta Publishing, 2020.

GUZMAN, E. de. **Mi Hija Hildegart**. Espanha: GP: Remo, 1977.

OLMEDO, G. R. **El Manuscrito encontrado em Ciempozuelos**: análizes de la historia clínica de Aurora Rodríguez. Espanha: Morata, 1989.

RASCÃO, B. Referências de fonte eletrônica. **Os bebês roubados do Franquismo**, 2011. Disponível em: [hrrps://visao.sapo.pt/atualidade/mundo/2011-06-06-os-bebes-roubados-do-franquismof606593/](https://visao.sapo.pt/atualidade/mundo/2011-06-06-os-bebes-roubados-do-franquismof606593/). Acesso em: 05 out. 2022.

INTERMIDIALIDADE NA *INSTAPOESIA* DE DANIEL MINCHONI

Autora: Roberta Santos Miranda (UESC)

Orientadora: Profa. Dra. Marlúcia Mendes da Rocha (UESC)

Resumo: A evolução dos meios tecnológicos trouxe inovações estéticas à criação literária, a exemplo da poesia, que possui como alternativa de concepção absorver características da linguagem digital. Essa convergência midiática entre linguagens têm modificado as instâncias de produção de textos, e a poesia encontra na rede social *Instagram*, um campo propício para criação e veiculação, tornando-se uma vitrine que difunde e inspira trabalhos de artistas de diversas gerações. Conhecidos como “Instapoetas”, escritores como Daniel Minchoni (@danielminchoni) produzem conteúdo literário nesse espaço cultural, virtual e plural para expor e criar poesia digital a partir das ferramentas disponibilizadas pelo aplicativo. Para compreender essa relação entre a palavra e a imagem da palavra, o processo de transformação midiática, no qual o elemento visual se funde com a palavra, os estudos sobre intermedialidade, de Lars Elleström e Claus Cluver, bem como sobre a literatura e outras linguagens de Beth Brait, fundamentam esta pesquisa.

Palavras-chave: convergência; Intermedialidade; poesia digital; instapoesia.

Introdução

O texto impresso do século XV ao XIX, destacou-se como forma de difusão do saber e da cultura, mas, no século XX, sofreu grandes transformações com a popularização das imagens digitais. Apesar da relação entre texto e imagens terem origem no surgimento do alfabeto pictórico (cerca de 4000 a.C.), a “era da imagem” iniciou-se a partir da invenção da fotografia (1826) e intensificou-se no século XX, quando ocorreram novas configurações a partir da convivência digital entre texto e imagem. Com o surgimento da digitalização, os textos são absorvidos para as telas dos computadores e celulares, criando perspectivas hipermidiáticas, por meio da justaposição de textos, sons e imagens.

Em 2010 foi criado o aplicativo para celular chamado Instagram, uma rede social que logo tornou-se uma das maiores no mundo em números de usuários, terceira rede social mais usada no Brasil em 2022, com 122 milhões de usuários. Seu objetivo inicial era apenas compartilhamento de fotos cotidianas, mas logo adaptou-se às demandas dos navegadores e incorporou diversas funcionalidades de criação e produção de imagens, tanto estáticas como em movimento. A rede se popularizou entre diversos nichos, dentre eles o dos poetas digitais, que perceberam o Instagram como um espaço potencial para produção e expansão da arte das palavras.

Assim, a evolução dos meios tecnológicos, em alguns casos, trouxe inovações estéticas à criação literária, a exemplo da poesia, que possui como alternativa de concepção, absorver características da linguagem digital e audiovisual. Desta forma, a poesia encontra no Instagram um campo propício para criação e veiculação, tornando-se uma vitrine que difunde e inspira trabalhos de artistas de diversas gerações.

Para tanto, nesta esta pesquisa temos como referência o trabalho desenvolvido pelo poeta Daniel Minchoni (@danielminchoni). Minchoni é um poeta digital performático, que também cria

poesia, dentre outras possibilidades, a partir das ferramentas disponibilizadas pelo aplicativo, como experimentos gráficos interativos. Conhecidos popularmente como “Instapoetas”, tais escritores utilizam as redes sociais, notadamente o Instagram, para produzir conteúdo literário compartilhável.

Ao tratar sobre como a poesia é mediada, uma das questões que se apresentam, além das tipografias e imagens dos textos intermediáticos, é a de como as transcrições visuais possibilitam relacionar diferentes textos, seus pontos de confluência e suas formas de interação. Assim, esta pesquisa tem o intuito de contribuir para a compreensão dos estudos da Intermedialidade por meio da poesia digital, a partir dos textos-fonte de poetas que impulsionam a criação de projetos multimidiáticos no aplicativo de rede social para Instagram.

Poesia digital e Intermedialidade

Ao longo da história o uso das imagens foi fundamental para a comunicação humana. A escrita começou como um modo de usar imagens para comunicar o discurso, mas foi na década de 1440, a partir da criação da prensa tipográfica e impressão do livro pelo alemão Johannes Gutenberg, que ela teve seu impacto na distribuição e na popularização do conhecimento. Com a popularização do livro, a caligrafia e a pintura tornaram-se basicamente decorativas, mas com o advento dos computadores, a computação gráfica traz uma nova gama de possibilidades (PARRY, 2012).

Brait (2015, p. 41) discute a transformação que ocorre na literatura, por conta do desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação de massa e aponta que se está assistindo a um recuo da edição tradicional, relacionada ao livro. A criatividade das relações com a linguagem torna a literatura um lugar estratégico para possibilidades que, segundo a autora, é de “exploração da língua, (...) de mobilização de palavras e estruturas linguísticas, apontando para inúmeros fins, para diferentes propósitos”.

Para Leão (*apud* BRAIT, 2015, p. 220), o conceito de poema não está atrelado necessariamente a versos, ritmos e rima, mas à ideia de poesia como “a capacidade de iluminar a linguagem de todos os dias, aprofundando-lhe os significados, tornando-os, de tal modo, memoráveis que eles nunca mais consigam separar-se do modo por que foram ditos”. Clüver (2012, p. 155) argumenta que diante das várias formas de “poesia em novas mídias”, o conceito de “poesia” envolvido nessa prática, expande “a convenção de se considerar ‘poesia’ todas as formas de manipulação e experimentação da mídia verbal e suas representações escritas e auditivas, datadas do início do século XX e rotuladas, respectivamente, de poesia visual, concreta ou sonora”.

Santaella e Nöth (2012) corroboram as ponderações dos autores ao afirmarem que o código hegemônico, deste século, não está nem na imagem, nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi domínio da poesia. Vale

ressaltar, que no Brasil, na década de 1950, a poesia concreta, como proposta pelos poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, pôs em discussão sua visualidade, juntamente com a criação de poemas que trouxeram diagramas de som e de sentido multiplamente direcionados, bem como formas desenhando significados, enfatizando a materialidade plástica dos vocábulos.

Os irmãos Campos e Pignatari são considerados fundadores da poesia concreta brasileira, devido a suas inovações de linguagem. Esta fase literária é voltada para a valorização e incorporação dos aspectos geométricos à arte (música, poesia, artes plásticas). Sua principal característica é a geometrização e visualização da linguagem: há uma integração entre o som, a imagem e as palavras, além de uma forte ligação com a música, as artes visuais e o *design*. O poema passa a existir no campo gráfico, um campo de atuação dos elementos plásticos da composição:

tipos gráficos em tamanhos e formas variadas, posição de linhas tipográficas que fazem do poema uma relação de materiais e criam uma nova sintaxe com uma outra dinâmica que opera por justaposição, superposição, intraposição, desmembramento ou derivação do próprio desenho das palavras ou fragmento de palavras (SANTAELLA, 2007, p. 341).

Sendo assim, os autores da poesia concreta manipulavam as palavras de forma que não se apresentassem apenas em versos lineares, mas que incorporassem som e imagem às estruturas matemáticas computacionais. Por possuir essa aderência à visualidade, o termo poesia concreta era utilizado, frequentemente, como sinônimo de poesia visual, sendo a principal diferença, o momento na história em que cada uma surge, visto que:

A poesia visual é toda poesia com predomínio da imagem, que nasce em qualquer época da história e em qualquer lugar. Podemos considerar como poesia concreta, somente aquelas que foram desenvolvidas no período do movimento de vanguarda do Concretismo. Devido a isso, nos dias de hoje não se pode mais produzir poesia concreta. Embora no Brasil, costumamos dizer que a poesia visual é uma vertente da poesia concreta, pois só com o movimento da poesia concreta, que começou na década de 50, é que essa poesia com visualidade estrutural ficou aqui conhecida. (...) Não se tem uma data efetiva para o encerramento da poesia concreta, mas ainda nos anos 70 acreditava-se que ela existia (FREITAS, 2010, p. 21-22).

A poesia digital vem desse desenvolvimento contínuo da linguagem poética, permeada de possibilidades através das tecnologias computacionais. Para Machado (2007, p.10), cada época da humanidade está condicionada ao uso da sua tecnologia e, se toda arte é feita através dos meios do seu tempo, “a arte eletrônica representa a expressão mais avançada da criação artística atual, aquela que exprime sensibilidades e saberes do homem da virada do terceiro milênio”, projetando a poesia num “universo interdisciplinar, plástico e múltiplo, sincronizado com as novas tecnologias (visual, gráfica, musical) do mundo moderno” (CAMPOS *apud* SANTAELLA, 2007, p. 342). Antônio (2001) confirma esse pensamento ao proferir que a palavra:

negocia com as imagens e os grafismos da letra e da palavra manuscrita ou manipulada graficamente e interfere neles para a produção da poesia visual; com som, para produzir efeitos sonoros (poesia sonora); com a animação, para produzir movimentos de palavras, letras e imagens (poesia animada) com espaço físico, para a poesia tridimensional. A poesia interfere na simulação realizada pela tecnologia computacional e chega à tecnopoesia, que passa a ter existência no espaço simbólico do computador, individualmente, ou dos computadores em rede (ANTÔNIO, 2010, p. 26).

Desta forma, Jenkins (2009, p.29) aponta para a “Cultura da Convergência”, termo criado pelo autor para definir o momento em que, por meio da internet, “velhas e novas mídias colidem” e “fluxo de conteúdos convergem através de múltiplas plataformas midiáticas”. Para o autor, “convergência” define uma série de transformações, dentre elas as tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, entretanto ressalta que a convergência não deve ser compreendida somente como:

um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Em vez disso, a convergência representa uma transformação cultural. (...) A convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros dos consumidores individuais e em suas interações sociais com os outros (JENKINS, 2009, p. 30).

Bicudo (2004) dialoga com Jenkins ao considerar que:

Cada mídia tem suas peculiaridades, que são ressignificadas a cada aparecimento de um novo meio de comunicação. Com o digital, ainda, abrem-se as possibilidades das combinações hipermidiáticas. A discussão se dá na análise crítica da linguagem, sua história e interrelações: a oralidade, o som, a memória, os diálogos e o teatro, registro e propagação, signos e representações, a pintura, a escrita, a imprensa, a fotografia, o cinema, o vídeo, o computador multimídia e a rede informacional. (...) Processos esses que acabam por determinar a passagem do texto linear para o texto hipermídia (BICUDO, 2004, p. 101-102).

Para entender melhor essa confluência de mídias, os estudos de intermedialidade constituem-se como um campo de estudos autônomo, que amplia o desígnio de suas pesquisas ao inserir o termo “mídias” e não apenas “artes”, como nos estudos Interartes, já que o conceito de “arte” está associado a certos valores e convenções culturais e o termo “mídia”, à materialidade dos produtos de uma mídia, gerando diversas possibilidades de pesquisa. Müller (2012, p. 82) ressalta esse pensamento ao refletir que “Intermedialidade não é um conceito acadêmico completamente novo, mas uma reação a certas circunstâncias históricas nas humanidades, na paisagem midiática e nas artes”.

A convergência midiática entre linguagens tem modificado as instâncias de produção de textos, como os literários. Para compreender essa relação entre a palavra e a imagem da palavra, os estudos de Lars Elleström (2017) sobre Intermedialidade, consideram a mídia/linguagem em quatro modalidades: a material, a sensorial, a espaço-temporal e a semiótica. Mas, antes, é preciso compreender o que é mídia. O autor destaca que “mídia” é um termo empregado de forma ampla e que;

Não há uma definição direta que abrange todas as noções, por isso delimita um conceito aplicável à questão da intermedialidade, dividindo-o em subcategorias que possam abranger inúmeros aspectos, como “mídias básicas”, “mídias qualificadas” e “mídias técnicas”. Para o autor, mídias básicas e qualificadas são “categorias abstratas que nos ajudam a entender como os tipos de mídias são formados por qualidades muito diferentes”, já as mídias técnicas “são recursos muito tangíveis necessários à materialização de instâncias de tipos de mídias” (ELLESTRÖM, 2017, p. 52).

Elleström (2017, p. 57-58) destaca que as três mídias supracitadas não são três tipos separados de mídia, ao contrário, são três aspectos teóricos complementares. Para ele, uma mídia é um canal, e “há muitas mídias, isto é, modos de mediar informação e entretenimento”. Definições de mídias que tratem apenas dos aspectos físicos da midialidade, como a proferida por Levy (1999, p. 61), “suporte ou veículo de mensagem” a exemplo do rádio, televisão, cinema ou *internet*, são muito limitadas, Elleström (2017) prefere então enfatizar o encontro crítico do material, do perceptivo e do social. Contudo seu ponto de partida é através do termo “modalidades das mídias”, fundamento essencial sem os quais a midialidade não pode ser compreendida, juntos “constroem um complexo midiático que integra a materialidade, a percepção e a cognição”, que vai do tangível ao perceptual e conceitual. Para ele, o termo “modalidade” está relacionado a “modo” e um “modo” é uma forma de ser ou de fazer as coisas. No contexto dos estudos de mídia e da linguística, “multimodalidade” às vezes se refere à combinação de, por exemplo, texto, imagem e som e, outras vezes, à combinação dos sentidos: a audição, a visão, o tato, etc. (ELLESTRÖM, 2017, p. 55).

Sousa (2014, p. 92-93) exemplifica a multimodalidade por meio da exploração dos significados que provêm da multimodalidade textual, um recurso para ampliar a significação textual, uma vez que “a integração de diferentes semioses produz novos tipos de textos e textualidades, além de novas possibilidades de significação” como a hipermídia “uma forma de organização textual na qual o hipertexto é um agregador de múltiplas semioses”. Já Clüver (2008, p. 18) aponta que intermedialidade diz respeito não só àquilo que é designado “amplamente como “artes” (música, literatura, dança, pintura e demais artes plásticas, arquitetura, bem como formas mistas, como ópera, teatro e cinema), mas também às mídias e seus textos”. O autor, defende ainda que “o texto intersemiótico ou intermídia recorre a dois ou mais signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis.” Higgns (2012) declara que em termos gerais, a intermedialidade

refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Daí dizerem que “intermedialidade” é em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia, ou seja, qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra num espaço entre uma mídia e outra(s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade. (HIGGNS, 2012, p. 52)

Müller (2012, p. 83, 76, 80) defende que a “‘novidade’ do conceito Intermedialidade residiria, principalmente, em sua capacidade de ser permanentemente reformulado e de reformular

campos tradicionais de pesquisa”. Para ele, este é um dos mais evidentes e relevantes campos dos processos intermediários constitui-se nos “encontros entre as mídias antigas e as mídias novas”, e questiona “quando uma mídia torna-se uma mídia e quando uma nova mídia torna-se uma mídia nova”, um processo complexo que envolve o meio social, cultural e tecnológico. O autor define Intermedialidade como “um processo” e toma como exemplo a materialidade da nova mídia “televisão”, que similar à história do cinema, não há data específica a ser definida para determinar um ponto inicial, visto que a televisão é o resultado de um longo “processo imaginativo e tecnológico, que começou dois séculos antes das primeiras transmissões de programas de televisão, na Alemanha, nos anos 1930; é o resultado de diferentes séries culturais e tecnológicas”, que envolvem diferentes padrões de temporalidade, de encontros e interações midiáticas.

Como vem ocorrendo com as artes em geral desde o início do século XX, a poesia entrega-se, assim, ao prazer da pura exploração do seu próprio material. É o que ocorre na manipulação dos textos de Augusto de Campos, André Vallias e Daniel Minchoni onde a poesia extrapola os limites dos sons da fala. Goldstain (2006, p. 5) ressalta que a poesia possui intrínseco à sua composição, o caráter da oralidade: “ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que estejamos lendo um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto”. Peirce (*apud* JOLY, 1996) afirma que é possível perceber a materialidade dos signos com um ou vários sentidos, para ele:

É possível vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), senti-lo (vários odores: perfume, fumaça), tocá-lo ou ainda saboreá-lo. Essa coisa que se percebe está no lugar de outra; esta é a particularidade essencial do signo; estar ali, presente, para designar ou significar outra coisa, ausente, concreta ou abstrata (PEIRCE *apud* JOLY, 1996, p. 32).

Desta forma, a poesia visual aliada às possibilidades tecnológicas, se reproduz em cores, movimentos, textos e sons, deixando o mundo da rigidez ao entrar em uma “textualidade mais múltipla, variável e vibrante” (SANTAELLA, 2007, p. 337), seria a “nova poesia verbo-áudio-moto-visual” (MACHADO, 2000, p. 209). Müller (2012, p. 92) destaca que a era digital constitui o maior desafio para a pesquisa intermediária, pois conduz a novas “estratificações e combinações multimodais de mídias anteriormente separadas em termos de ‘imaterialidade’ unificadora dos códigos digitais” e destaca a importância de se desvendar “como as tradicionais mídias audiovisuais e/ou imagens e sons analógicos imprimiram seus traços nesses mundos digitais”.

A “Instapoesia” de Daniel Minchoni

O poeta Augusto de Campos, considerado um dos fundadores da poesia concreta brasileira, fase literária permeada pela materialidade da palavra, hoje aos 90 anos (sendo 70 dedicados à literatura), produz conteúdo poético inédito e experimentações verbivocais, divulgados em

sua página na rede social Instagram (@poetamenos), desde março de 2018. Outros poetas como Daniel Minchoni (@danielminchoni) também fazem uso desse espaço cultural, virtual e plural do *Instagram* para expor e criar poesia digital.

Minchoni é poeta-palhaço, experimentador da palavra. É conhecido na cena de sarau e da poesia contemporânea em que atua desde 1998 em Natal (RN), onde fundou junto com amigos o selo de literatura e editora *Jovens Escribas*, em 2004, e o *sarau Poesia Esporte Clube*, em 2001. Artista de vanguarda, criou eventos de poesia em São Paulo como: "O menor Slam do Mundo", "O sarau do burro", "Rachão poético", "Cabaré revoltaire" e "A peça Literatura Ostentação". Também é artista de rua e seus grafittis povoam a cidade com seu personagem, o Sola e a comédia da vida seca e este ano lançou o livro *PHALA'CIA*, com poemas visuais e gráficos.

Sua rede social no Instagram é apenas uma das que são utilizadas para divulgação e curadoria do seu trabalho. Para análise deste artigo, foram selecionados dois poemas: "Ex-poema" (Fig.01) e "Palíndromo" (Fig.02), ambos necessitam do toque, da interação do receptor com o celular para terem sentido. Para Lemos (2009, p. 30), com as novas mídias digitais, "ampliam-se as possibilidades de consumir, produzir e distribuir informação, fazendo com que esta se exerça e ganhe força a partir da mobilidade física". Desta forma, a poesia passa a ter lugar nos meios eletrônicos, é animada e vista nos monitores de aparelhos como a televisão, sala de projeções, painéis luminosos, computadores e *smartphones*. Essa versatilidade faz com que a poesia possa ser discutida não apenas no âmbito literário, mas também no âmbito das artes em geral.

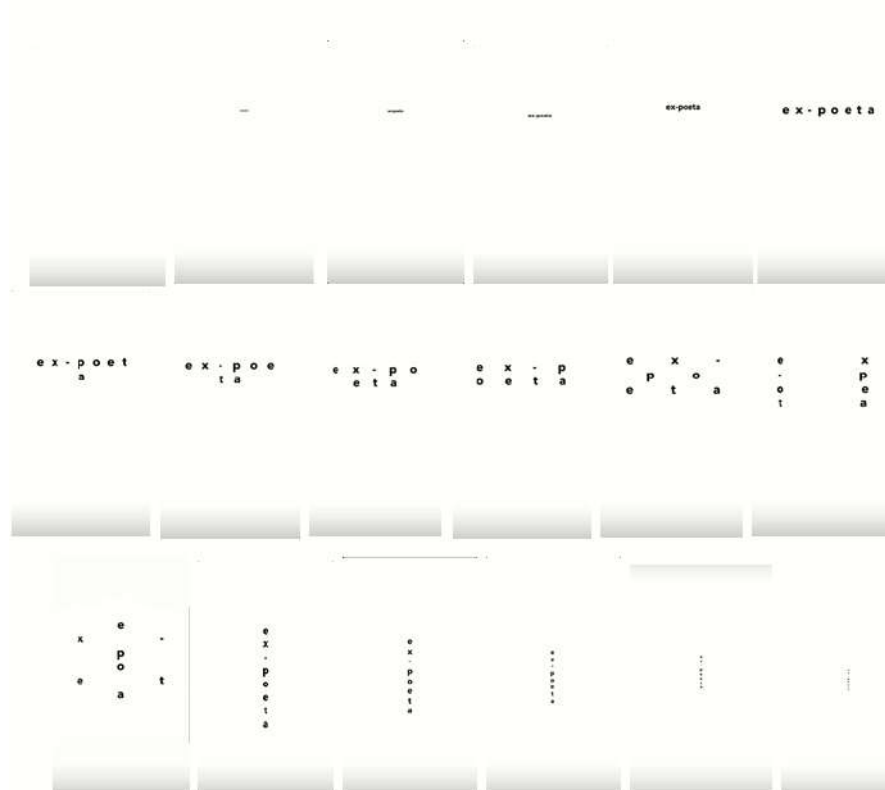


Figura 1: Ex-poema. Fonte: *Instagram* (@danielminchoni) Acesso em: 30 out. 2022.

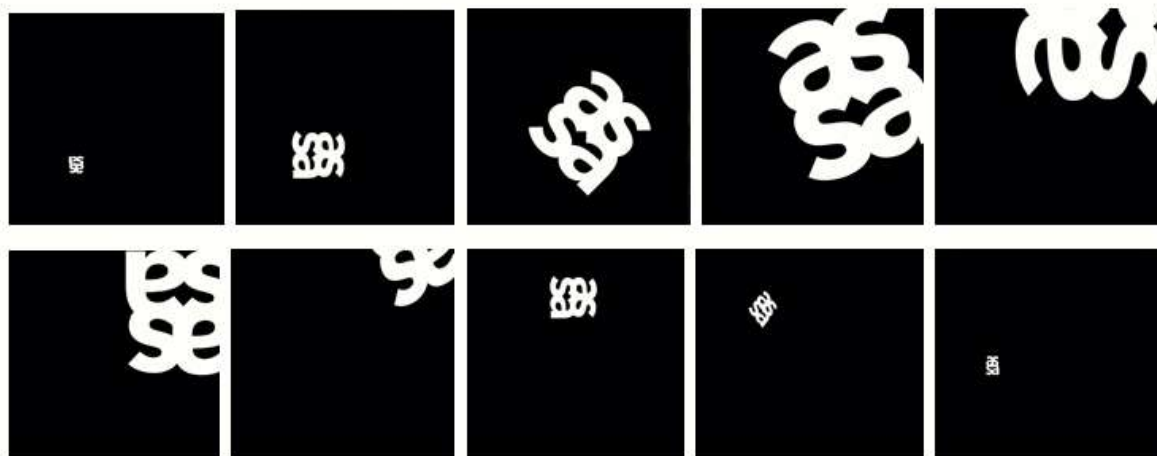


Figura 2: Palíndromo. Fonte: *Instagram* (@danielminchoni) Acesso em: 30 out. 2022.

Os poemas estão disponíveis no perfil do poeta na categoria “destaques”, que funciona como uma pasta, onde podem ser encontrados de uma forma mais rápida. Na criação destes poemas, o artista escolheu utilizar imagens em positivo-negativo e vice-versa. Ambos desenvolvem-se e movimentam-se a partir do clique na tela do celular, como um flipbook¹¹⁴, mas digital. Santaella (2012) evidencia que há muitas formas textuais e gêneros de literatura digital que resultam da transposição de formas e gêneros pertencentes à tradição literária, de uma estética que

¹¹⁴ Pequenos livros que quando folheados rapidamente com o polegar, criam um curto desenho animado.

vai para a internet a partir do impresso e, aos poucos, é transformada por esse meio e de uma produção especificamente digital. Torres (2014, p. 17-18) discorre que tal criação permite “apropriar o potencial dos meios digitais para a formulação de novas práticas criativas, de novas linguagens híbridas que articulam no seu código de programação a possibilidade de integração, convergência, ou (...) de um novo campo interdisciplinar”.

No “Ex-poema” foram necessárias a criação de dezoito telas. A primeira imagem seria como uma folha em branco, e que ao passar dos cliques surge a palavra “ex-poeta” de forma gradativa e na horizontal, e ao se revelar legivelmente, em seguida embaralham-se as letras, voltando posteriormente à composição da palavra, desta vez na vertical, até sumir por completo em uma tela em branco, como no início. Em “Palíndromo”¹¹⁵ a palavra “asas” agrupa-se em duas linhas, de forma que fiquem duas letras em cima e duas embaixo, unidas, como se formassem uma borboleta. Foram necessárias dez telas para que a palavra ganhasse movimento, como o voo de um bumerangue, que vai e volta de onde partiu. Por vezes a palavra-imagem é cortada como se escapasse do enquadramento da tela, rodopia, fica de cabeça para baixo, ganha asas.

Considerando a interatividade como elemento importante na composição da poesia, já que para serem acessados é necessária a presença de um usuário, Santaella (2007, p. 294) relembra que o princípio da hipermídia também se instala no cerne da linguagem, onde sons, palavras e imagens que antes, “só podiam coexistir, passam a se co-engendrar em estruturas fluidas, cartografias líquidas para a navegação com as quais os usuários aprendem a interagir, por meio de ações participativas”. Santaella (2004, p. 48) considera que um dos traços característicos da hipermídia é a hibridização de linguagens, ao mesclar textos, imagens fixas e animadas, vídeos, sons, ruídos, “é essa mescla de vários setores tecnológicos e várias mídias anteriormente separadas e agora convergentes em um único aparelho, o computador, que é comumente referida como convergência das mídias”

Desta forma, vale ressaltar que a poesia também possui a habilidade de ser interativa e empregar-se em multimeios, ambiente que gera a poesia digital e com ela uma infinidade de significantes. Dentre suas propriedades, a poesia digital se reproduz em cores, em movimentos, deixando o mundo da rigidez ao entrar em uma “textualidade mais múltipla, variável e vibrante”. Santaella (2007, p. 337) também determina como qualidades da poesia digital, a “intermidialidade, a hibridização, a interatividade, a permutabilidade e a cinética”, entretanto Müller (2012, p. 92) destaca que a era digital constitui o maior desafio para a pesquisa intermediática, pois conduz a novas “estratificações e combinações multimodais de mídias anteriormente separadas em termos de ‘imaterialidade’ unificadora dos códigos digitais” e destaca a importância de se desvendar “como as tradicionais mídias audiovisuais e/ou imagens e sons analógicos imprimiram seus traços nesses mundos digitais”.

¹¹⁵ Frase ou palavra que se pode ler, indiferentemente, da esquerda para direita ou vice-versa.

Considerações finais

Com a expansão da tecnologia nas últimas décadas, tornou-se crescente a coexistência de diversas linguagens, como a escrita, o som e a imagem, que passaram a produzir combinações múltiplas. Assim, este artigo propôs-se compreender a poesia digital como espaço de experimentação artística, a intersecção entre o signo verbal e o visual, a partir dos estudos da Intermedialidade.

Essa interatividade equilibra os meios do ciberespaço e da literatura, tendo a palavra como o elemento motivador da criatividade. A ciberliteratura por exemplo, contraria o pensamento de alguns autores que acreditavam no fim do livro com os avanços tecnológicos, porém o espaço virtual gerado pela internet expandiu o conceito de literatura. O livro hoje pode ser lido impresso ou em formato digital, e levado para qualquer lugar, ao alcance de um click, é a chamada era da mobilidade. Desta forma, a ciberliteratura e a criação poética em meio digital se apropriam do potencial dos meios digitais para concepção de novas práticas criativas, que articulam código de programação na palma da mão.

Partindo desse pressuposto, as poesias de Daniel Minchoni disponibilizadas na rede social Instagram puderam ser pensadas a partir dos estudos da Intermedialidade, que podem ser permanentemente reformulados, pois trata-se do encontro de mídias antigas com mídias novas, que se desenvolvem constantemente. Contudo, vale frisar que as mídias deixam de ser apenas técnicas e se refazem em seus aspectos básicos e qualificadores.

Portanto, este artigo não tem a intenção de esgotar os estudos sobre a intermedialidade e poesia digital instagramável, pois constata-se a extensão e profundidade que cercam a análise da imagem sob o ângulo da significação, considerando o modo de produção de sentido, ou seja, a forma como estes provocam significações e interpretações. É importante considerar que as interpretações deste trabalho não são as únicas possíveis, já que para cada poesia há uma carga interpretativa embutida por cada pesquisador, somando-se ainda a outras possibilidades tecnológicas.

Referências

- ANTÔNIO, J. **Poesia digital**: teoria, história, antologias. São Paulo: Navegar; FAPESP, 2010. Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisontes Prods, 2010. DVD.
- BICUDO, S. Cultura digital e arquitetura da informação. In: LEOA, L. (Org.). **Derivas**: cartografias do ciberespaço. São Paulo: Annablume, 2004.
- BRAIT, B. **Literatura e outras linguagens**. São Paulo: Contexto, 2015.

CAMPOS, A. H.; PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CLÜVER, C. 'Arte transgênica': a biopoesia de Eduardo Kac. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea 2. ed., Belo Horizonte: Rona/FALE/UFGM, 2012.

_____. Intermedialidade e estudos interartes. In: NITRINI, S. et al. (Org.). **Literatura, artes e saberes**. São Paulo: Hucitec, 2008. pp. 209-232.

ELLESTRÖM, L. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FREITAS, M. C. P. Referências de fonte eletrônica. **A poesia visual de Miguel de Frias**: o universo da visualidade na poesia. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes de São Paulo da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86927>. Acesso em: 25 set. 2021.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação. São Paulo: Aleph, 2009.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

LE MOS, A. Cultura da Mobilidade. **FAMECOS**, Porto Alegre, n. 40, dez. 2009.

LEVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MACHADO, A. **A TV levada a sério**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

_____. **Made In Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MÜLLER, J. E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea 2. ed., Belo Horizonte: Rona/FALE/UFGM, 2012.

PARRY, R. **A ascensão da mídia**: a história dos meios de comunicação de Gilgamesh ao Google. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

SANTELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SANTAELLA, L. Para compreender a ciberliteratura. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 8, n. 2, pp. 229-240, jul./dez. 2012.

_____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Navegar no ciberespaço**: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

SOUSA, G. Leitura digital em tela: a hipermodalidade como forma de significação textual. In: ASSIS, E. et al. (Org.). **Humanidades digitais**: leitura e tecnologia. Florianópolis: Nupill-UFSC, 2014. pp. 87-106.

TORRES, R. Criação poética em meio digital. In: VILAROUCA, C. G.; TAVARES, O. G.; MOURA, C. A. C. (Org.). **Criação digital**: prática e reflexão. Santa Catarina: Copiart, 2004. pp. 9-18.

O KITSCH E A NOVELA LITERÁRIA *MORTE EM VENEZA*, DE THOMAS MANN

Autor: Rubens Gomes Corrêa (UNIANDRADE)

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

Resumo: A partir de estudos desenvolvidos na disciplina de Teoria e Estudos Literários, este artigo objetiva consolidar como certos conceitos artísticos e sociais perpassam a literatura e suas obras. Partindo dessas relações, busca-se analisar o fenômeno social do *kitsch* na obra literária *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann. Na primeira parte do trabalho, será apresentada a teoria de Abraham Moles (1972), que, em sua obra *Kitsch, a arte da felicidade*, define o *kitsch* como fenômeno social, arte da classe média padrão e do senso comum. Posteriormente, na segunda seção do artigo, alguns elementos do *kitsch* serão identificados na escrita de Mann, que se apresenta requintada e ornada de palavras herméticas para o público que está distante da literatura. Dessa forma, será possível demonstrar que o estilo e a estrutura linguística dos textos de Mann associam-se ao *kitsch*, principalmente pelo vocabulário antológico, próprio da época.

Palavras-chave: *Kitsch*; Abraham Moles; literatura; *Morte em Veneza*; Thomas Mann.

Introdução

As relações entre a cultura e suas manifestações estão presentes em todas as linguagens artísticas, pois compõem um ciclo de produção e produto. Na literatura percebem-se alguns desses produtos sociais, dentre os quais está o *kitsch*, que será conceituado e analisado à luz de seu teórico principal, Abraham Moles. Esse fenômeno social foi apresentado por esse autor em 1972, em seu livro *Kitsch, a arte da felicidade*. A obra se dedica em suma ao entendimento e à absorção da palavra *kitsch* como um conjunto de elementos estéticos, tais como: o de comunicação de massa; seu significado e seus princípios; na vida; na cultura e criação; no consumo universal; a relação do *kitsch* com fator psicológico; como dimensão dos objetos em suas relações com o ser; o *kitsch* religioso; tipologia, tais como curvas; formas e cores; na arquitetura e decoração; nas artes; pintura; objetos de cerâmica; gesso; metal; música e etc. Conforme o teórico, o *kitsch* também apresenta função pedagógica e educadora, pois está relacionado a uma mentalidade e uma ética, seja na literatura, no teatro, em um musical, entre muitas outras áreas. Para Moles, “O Kitsch é, portanto, um fenômeno social universal, permanente, de grande envergadura, mas é um fenômeno latente na consciência das línguas latinas, na falta de um termo adequado para defini-lo” (MOLES, 1972, p. 11).

A novela *Morte em Veneza*, escrita por Thomas Mann, foi publicada em 1913 e conta a história de Gustav von Aschenbach, um famoso escritor alemão que passa por um momento de dificuldades na criação literária e, levado por um desejo, resolve viajar para Veneza, à procura de tranquilidade. Ele se hospeda no *Grand Hotel des Bains*, um antigo hotel de luxo no Lido de Veneza, ao norte da Itália. Durante sua estada, ele se fascina com o jovem polonês Tadzio, de apenas 14 anos, que passava o verão com sua mãe, sua governanta e suas irmãs. Além da beleza e graciosidade, o que chama atenção de Gustav é o ar de liberdade de Tadzio, que se sobressai no

meio de suas irmãs, que possuem aspectos mais sérios e contidos, conduta esperada das mulheres daquele tempo.

O livro traz um forte apelo filosófico, psicanalítico e sentimentalista, que se pode observar na narrativa, por meio do fazer artístico, com um diálogo entre a razão, o *ego* e a emoção de Aschenbach temperada com a literatura *kitsch*.

A cidade de Veneza estava doente e cheirava mal por estar tomada pela cólera. Aschenbach sente repugnância por sua velhice, porém fica arrebatado diante do menino, como se admirasse sua beleza. Atendendo às convicções platônicas, admirar o belo é como ascender o espírito à condição mais pura do ser. Desde o momento em que conhece Tadzio, Aschenbach converte seus dias, admirando tudo o que se relaciona ao menino, invocando uma conduta obcecada e, por que não dizer?, apaixonada, pois persegue o menino pelas ruelas de Veneza, designando a ele a razão de sua delonga na cidade.

Thomas Mann foi um escritor com estilo frugal, que não esbanjava em palavra. Cada particularidade que introduziu é expressiva. Alguns elementos margeiam a novela, desde o título, com o anúncio da morte, que é representada em vários momentos ao longo da trajetória do protagonista. Além disso, há pedreiros que vendem lápides em branco, o cheiro podre do canal de Veneza, a cor preta da gôndola, um *dandy* velho no meio de jovens no navio para Veneza, gondoleiro clandestino que zanga o protagonista com sua negligência e, por fim, o chefe de um grupo de músicos, muito insolente. Todos são indicativos de uma atmosfera de mau sinal, com degradação, decadência e morte, a qual cerca Gustav o tempo todo.

Não há palavras, nem sentimentos para morte. O segredo de Veneza, que se encontrava doente e infectada, diz respeito também ao sombrio segredo de Gustav. Totalmente arrebatado pela beleza de Tadzio, ele tinha ciência de que não o contemplaria mais, pois o garoto estava pronto para ir embora. Portanto, desde o início do livro, já se percebe seu fim, que em algum momento deve ocorrer com a tal *morte em Veneza*.

Para tratar dos assuntos aqui apresentados, o artigo foi dividido em partes, de forma que o leitor possa desvendar primeiramente os conceitos que envolvem a literatura e o *kitsch* e depois acompanhar duas relações com a obra em si. Dessa forma, na seção denominada “Os autores e suas obras”, serão apresentados de forma resumida alguns conteúdos das obras analisadas, fundamentais neste estudo. Já em “O *kitsch* como fenômeno social” abordam-se as características desse estilo e suas repercussões na sociedade. Em “A literatura e o *kitsch*”, busca-se delinear relações entre a literatura e os fenômenos sociais de forma geral. Em “O *kitsch* em *Morte em Veneza*”, definem-se as relações entre a obra e o fenômeno social, com base nos principais pontos do livro.

Os autores e suas obras

Dentro da literatura é possível estabelecer relações entre a escrita de um determinado autor e certos fenômenos sociais, como a política, a guerra, o feminismo, entre outros. Nessa pesquisa buscou-se encontrar na obra de Mann elementos que caracterizam o *kitsch*, estudado e conceituado por Moles.

Mann nasceu em Zurique, em 1875. Foi um escritor, romancista, ensaísta, contista e crítico social na Alemanha. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1929, sendo considerado um dos maiores romancistas do século 20. Escreveu mais de 20 livros, dentre eles *Morte em Veneza*, de 1912. Morreu com 80 anos, em Zurique, e deixou uma obra marcada pelas metáforas e pelas referências aos estereótipos da história.

O *kitsch* como fenômeno social

Segundo Moles (1986), a palavra *kitsch* tem sua origem em Munique em meados do século 19, entre 1860 e 1870, caracterizando o resíduo fastidioso do grande século romântico. A palavra em si pode designar o que é repetitivo, sem originalidade, os restos de algo.

A história do *kitsch* tem o seu princípio coincidindo com o avanço da classe burguesa. A burguesia se organiza na época de Napoleão III e se transfaz em uma sociedade de massa, que se estabelece pelo crivo da educação. O Romantismo concede princípios à burguesia diluídos em uma nova forma de vida.

Para Moles, a palavra *kitsch* é bem conhecida do alemão do Sul, surgindo para designar uma mercadoria comum, ordinária, habitual ou repetida, sendo um derivado artístico, proveniente da venda de produtos de uma sociedade em grandes departamentos e comércios, bem como galerias, lojas, shoppings populares, etc.

Kitschen quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos, é uma expressão bem conhecida; *verkitschen* quer dizer trapacear, receptar, vender alguma coisa e lugar do que havia sido combinado. Neste sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico (MOLES, 1986, p. 10).

A origem da palavra já mostra certo sentido de rejeição, de interiorização de certas coisas e certas características. O termo *kitsch* em seu sentido moderno constitui um fenômeno social de grande capacidade interpretativa, sendo que, nos países latinos, a tradução permanece de forma mascarada ou reprimida por ausência de expressão própria para qualificá-lo. Abraham Moles examina o *kitsch* por meio de um método de análise multidimensional relativo ao significado ou ao sentido das unidades linguísticas: parte de vários sentidos e significados adotados para o termo para ser inserido em um amplo quadro sociocultural, estilo conhecido pela ausência de estilo (MOLES, 1986), que cada vez mais caracteriza o modo de vida da sociedade que segue uma direção contrária.

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil.

O consumo enquanto valor que rege os modos do ser não constitui, é claro, um elemento novo da vida, embora, em fins do século XIX, o consumo tenha sido promovido, de um papel trivial e contingente que desempenhava nas culturas passadas, a uma significação essencial. O fenômeno Kitsch baseia-se em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a aceleração (MOLES, 1986, p. 20-21).

Para Moles, o *kitsch* tem sido utilizado para designar o mau gosto artístico e produções consideradas de qualidade inferior em diversas áreas artísticas. Aparecendo em textos, nomenclaturas, obras de artes de autores, músicos, compositores, pintores, escultores e colecionadores de arte em Munique, por volta dos anos de 1860 e 1870, o termo tem origem em *kitschen* [atrapalhar] e *verkitschen* [trapacear], o que expressa de imediato o sentido depreciativo, desfavorável e pejorativo que o segue a partir do seu surgimento.

Moles, ao discorrer sobre o processo histórico de produção industrial e relacionando este impacto cultural ao aparato estético, coloca como questão a problemática do difícil acesso das obras de arte ao grande público de massa. O autor destaca também os aspectos éticos do *kitsch*: “Neste sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico” (MOLES, 1972, p. 10).

O *kitsch* é essencial para o entendimento da organização estética utilizada na comunicação de massa, independentemente de se dar existência a um fenômeno social de grande importância. Na percepção das línguas latinas, esse estilo continua de forma não aparente, por inexistência de uma palavra ou termo próprio, característico, que o denomine.

O *kitsch*, para Abraham Moles, é a aceitação social da felicidade e do prazer, que define características a médio prazo. *Kitsch* é o reestabelecimento da arte revolucionária no bem-estar da vida habitual, trazendo o prazer à sociedade de massa. A mentalidade *kitsch* manifesta-se da ambição à felicidade, instruída pela prosperidade de uma classe média. “*Gemüchlichkeit*, que também pode ser traduzido como conforto do coração, intimidade agradável e afetuosidade” (PONS, 2002). Esse conjunto de características é definido por Moles em cinco princípios básicos: Princípio de inadequação, distanciamento da função que deve ser cumprida em termos de dimensionamento do objeto; Princípio de acumulação, com a ideia de superlotação ou frenesi, surgido na burguesia; Princípio da sinestesia, procura estimular tantos canais sensoriais quanto possíveis, simultaneamente ou justapostos; Princípio do meio-termo é o que define a condição do *Kitsch*, pois o impede de chegar ao novo e o afasta da vanguarda. e o Princípio do conforto se resume na fácil aceitação e conveniência, a não mudança (MOLES, 1986).

O *kitsch* se dissemina popularmente na década de 1930, com as concepções dos críticos Hermann Broch, Theodor Adorno, Clement Greenberg e do próprio Abraham Moles, que definem o sentido da palavra por contestação às pesquisas contemporâneas da arte moderna e da arte de vanguarda. Refletindo o *kitsch* com apoio na concepção marxista de “falsa consciência” (Enciclopédia ITAÚ Cultural, 2017), Adorno direciona-o no centro da indústria cultural e da

produção de massas. Broch, por sua vez, opõe a arte criativa às imitações e convenções artificiais que orientam as produções *kitsch*. Greenberg define o “estilo” como arte da cópia, das “sensações falsas” (Enciclopédia ITAÚ Cultural, 2017) e da obediência às regras acadêmicas. Moles aponta que o papel do livro é especificamente o de passar de uma conotação intuitiva ao estatuto científico do explícito. Nesse sentido, o *kitsch* é definido como o avesso da vanguarda.

Segundo Greenberg,

Onde há uma vanguarda geralmente também encontramos uma retaguarda. É bem verdade - simultaneamente à entrada em cena da vanguarda, um outro fenômeno cultural apareceu no Ocidente industrial: aquilo a que os alemães dão o maravilhoso nome de Kitsch: a arte e a literatura popular e comercial com seus cromotipos, capas de revista, ilustrações, anúncios, subliteratura, histórias em quadrinhos, a música de Tin Pan Alley, sapateado, filmes de Hollywood etc. etc. O Kitsch é um produto da revolução industrial que urbanizou as massas da Europa ocidental e da América e estabeleceu o que se chama de alfabetização universal (GREENBERG, 1996, p. 28).

Muitas vezes, mesmo definindo o *kitsch* como algo universal e perceptível em qualquer época e estilo artístico, a maior parte dos estudiosos encontra-o no centro da sociedade industrial, de aspecto burguês, o que faz dele um dos produtos característicos da atualidade. A influência do *kitsch*, apontada por Moles, ocorre também por influência do crescimento do mercado e da emergência da sociedade de massa, que definem e ditam normas à produção artística, que por sua vez são impostas pela disseminação e probabilidade de obtenção de produtos artísticos, a partir de reproduções e cópias, as quais acabam por consolidar preços baixos. As grandes lojas de departamentos, na segunda metade do século 19, vendem seus novos produtos, que se destinam a agradar a classe média: porcelanas, estatuetas, figuras com reproduções de estampas e/ou pinturas ilustres etc. Dessa forma, o *kitsch* identifica-se como a arte que pode ser obtida pelo ser humano, que está à disposição, nas vitrines das lojas e no comércio de modo geral.

O *kitsch* se tornou um fenômeno de proporções universais, que tem se manifestado em todas as culturas e em todos os tempos, em formas de manifestação distintas e com significado amplo, porém com princípios bem definidos a partir do momento em que o desejo de beleza e os impulsos passaram a enfeitar os ambientes, tornando-os uma prática social, excedendo as limitações ocasionadas pela necessidade de preservação da sobrevivência.

Outros autores utilizaram-se desse conceito em suas obras ao longo da história da literatura e das artes. Edgar Morin, em *Espirit du Temps* (1962), utilizou-o ocasionalmente na literatura científica por se tratar de um conceito universal e importante que diz respeito, em primeiro lugar, a um período da criação estética. Assim, de um estilo definido pela falta de estilo, passou-se a uma função de conforto, comodidade e tranquilidade, que foi inserida às utilidades comuns e habituais, ao supérfluo, desnecessário ou dispensável do progresso.

Milan Kundera apresenta o princípio e o contexto histórico da palavra *kitsch*, ressaltando o que é mais importante: a associação entre o conceito e o período do Romantismo, tendo no *kitsch* a definição elementar de ser resíduo, sobra ou resquício da arte alemã do século 19.

Hermann Broch distinguia a relação do Romantismo com o *kitsch* em proporções quantitativamente inversas. Segundo ele, o estilo dominante no século 20 (na Alemanha e na Europa Central) era o *kitsch*, sobre o qual se destacavam, como fenômenos de exceção, algumas grandes obras românticas: “(...) há muito tempo o kitsch se tornara um conceito bastante preciso na Europa Central, onde representa o mal estético supremo” (KUNDERA, 2006, p. 52).

A literatura e o *Kitsch*

Na literatura, segundo Eagleton (2006), as “estruturas profundas” da mente humana podem ser encontradas nas repetições de temas e padrões de imagens. Ao perceber essas estruturas, estamos apreendendo a maneira pela qual o autor “viveu” seu mundo, as relações fenomenológicas entre ele, sujeito, e o mundo, objeto. O “mundo” de uma obra literária não é uma realidade objetiva, mas aquilo que em alemão se denomina *Lebenswelt* — “ambiente de vida”, a realidade tal como organizada e sentida por um sujeito individual (EAGLETON, 2006, p. 90).

Para Moles, a literatura *kitsch* não tem mistérios:

[...] é a arte da classe média que fala de nobres heróis, de loiras evanescentes, de senhores poderosos, de noivas virgens e velhinhos com barba branca. ...uma arte que opera pela acumulação e pela repetição, que empilha de estilos diferentes em um salão e que arruma peças no apartamento (MOLES, 1986, p. 113).

Vejamos algumas demonstrações definidas por Moles em referência à literatura *kitsch*:

Está à procura deste absoluto que recusa na vida do bom senso burguês. A clássica divisão entre quarto de dormir, cômodo simples, sala de refeições, salão, quarto de hóspedes, adega e dispensa, é um produto do século XIX. Uma arte que opera pela acumulação e pela repetição, que empilha dez estilos diferentes em um salão e que arruma peças no apartamento: sobre a mesa, coloca-se uma toalha, sobre a toalha, uma bandeja, sobre a bandeja, uma toalhinha, sobre a toalhinha, pires, sobre os pires, e xícaras, e sobre o açucareiro, colherinhas de açúcar etc., etc. (...) A heroína não mora apenas à beira mar, mas em uma cidade branca sob pinhos perfumados, à beira de um mar prateado, sob a luz da lua. Ela não se chama Mado, mas Magdalena, Brunehilde ao invés de Brigitte; seu noivo é príncipe ou capitão. As flores são perfumadas mas exóticas, a heroína sente langores e os lutos são eternos. A arte literária desenvolve-se a serviço da classe média que vive no conforto e constrói sobre estereótipos. É uma arte literária do estereótipo (MOLES, 1986, p. 113).

Trata-se de um padrão estabelecido pelo senso comum, que está baseado na ausência de conhecimento. Embora haja diversas concepções e muitos entendimentos linguísticos, artísticos e históricos, já havia a manifestação especificamente sobre o saber desse processo. Podemos citar como exemplo o caso da sociedade de consumo, complexo sociocultural descrito por Marx.

Somente no consumo o produto recebe seu último acabamento. [...] O consumo produz a produção duplamente: 1) na medida em que apenas no consumo o produto devém efetivamente produto. [...] 2) na medida em que o consumo cria a necessidade de nova produção. [...] Se é claro que a produção oferece exteriormente o objeto do consumo, é igualmente claro que o consumo põe idealmente o objeto da produção como imagem interior, como necessidade, como impulso e como finalidade. Cria os objetos da produção em uma forma ainda subjetiva. Sem necessidade, nenhuma produção. Mas o consumo reproduz a necessidade (MARX, 2011, p. 46-47).

Marx passou um grande tempo de seus estudos a fim de entender a sociedade por meio da perspectiva do consumo e da economia política. Esse materialismo histórico introduziu a produção material como objeto essencial para o estudo do processo histórico de desenvolvimento, na qual as pessoas dispõem de notado valor, para que exista a implantação dos estágios de produção, assim como para o seu respectivo desenvolvimento.

Segundo Wanner (2010), Charles Sanders Pierce iniciava a teoria da informação, com os simbolistas, que já anteviam o processo de consumo e diluição das artes (WANNER, 2010). No Brasil, a edição do livro de Moles, *O Kitsch*, reflete a cultura, na qual também corroboramos com a sociedade de consumo. Há toda uma significação ética pejorativa, uma negação do genuíno em ambas as interpretações e nos estudos da linguagem por meio dos textos. Porém, fica compreensível que na literatura encontramos esse fenômeno expressando as palavras, frases e de uma forma geral os textos com a presença do termo *kitsch*.

Surgiram há muitas décadas os trabalhos sobre a tipologia textual que possui características próprias, segundo o propósito e o contexto do escritor ou do comunicador. A tipologia do *kitsch* que Moles apresentou em seu livro define-se como fenômeno conforme dois aspectos: conceitos que certificam o *kitsch* pelas propriedades formais dos objetos ou dos elementos do ambiente; conceitos que qualificam o *kitsch* a partir de relações exclusivas, que o ser humano condiciona, seja ele criador ou consumidor, em relação aos objetos.

Em decorrência natural desses dois entendimentos, surge, conseqüentemente, a existência de expressões que usam o *kitsch* em níveis ou categorias diferentes, na arte, no ambiente, nas atitudes humanas, na literatura, nas relações sociais, no entretenimento e no trabalho.

O Kitsch em *Morte em Veneza*

Nesta parte do artigo buscou-se recortar trechos da obra de Mann que refletem as abordagens da cultura *kitsch*. Para tanto utilizam-se partes do texto que apresentam elementos com as características já abordadas anteriormente.

A literatura *kitsch*, segundo Moles, fala sobre o comum. As descrições de cômodos, ambientes, aparências, objetos e sensações são formuladas com certos exageros, redundâncias e até estereótipos. Essa arte se desenvolve a serviço da classe média do séc. 19, que vive no conforto e constrói sobre padrões, estabelecido pelo senso comum, um conjunto de hábitos culturais baseados na ausência de conhecimento e aprofundamento. Na novela *Morte em Veneza*, escrita por Thomas Mann, observamos particularidades do *kitsch* nas formas de seus registros, que inundam com detalhes nos objetos, cenários e locais por onde passava Gustav Aschenbach.

(...) mostrou-lhe seu quarto — um aposento agradável, com móveis de cerejeira, enfeitado com flores que exalavam um perfume forte, e cujas janelas altas tinham vista para o mar. Depois que o encarregado se retirou, Aschenbach aproximou-se de uma delas e, enquanto faziam subir sua

XIV Seminário de Pesquisa – IV Encontro Internacional.
Centro Universitário Campos de Andrade, UNIANDRAGE, Curitiba, Paraná, Brasil.

bagagem e a acomodavam no quarto, ficou olhando a praia, deserta àquela hora da tarde, e o mar sem sol que, em maré cheia, lançava à costa ondas baixas e espaiadas, num compasso regular e tranquilo (MANN, 2003, p. 32).

A romantização e o excesso de descrições sobre coisas óbvias, como haver ondas no mar ou perfume nas flores, caracterizam elementos do *kitsch*. A concepção do *kitsch* é detectada no Romantismo, pelo destaque considerado na exteriorização de sensações, emoções e sentimentos, o que na literatura, por exemplo, assume a forma de melodrama, que apresenta significados muitas vezes divergentes e é empregado com diferentes semânticas. Assim, formas artísticas diversas ocorrem com variações e/ou em distintos acontecimentos dentro dos meios de comunicação de massas e da literatura popular. A negação do genuíno, pela reprodução, cópia ou duplicação, bem como o artificialismo são os conceitos constantemente relacionados aos objetos e produções *kitsch*. Isso ocorre nas artes visuais, na literatura, na música, no design e na multiplicidade de produtos que circundam o cotidiano: *souvenirs*, miniaturas, ornamentos, acessórios, objetos de decoração e religiosos, talismãs, entre outros.

Tais descrições aparecem no decorrer de toda a obra. “Por trás das sebes das marmorarias, onde cruzeiros, lápides e mausoléus à venda configuravam um segundo cemitério (...) Sua fachada, guarnecida de cruzeiros gregos e emblemas hieráticos em cores claras apresentava ainda inscrições em letras douradas, dispostas simetricamente” (MANN, 2003, p. 6). Ao compararmos o texto de Mann com a citação de Moles, percebe-se a similaridade da estrutura linguística do *kitsch*, com o vocabulário e a ordem próxima.

O véu é bordado a ouro, a parede é imensa, os potiches são chineses, as palmas ressoam no luxo, na calma e na volúpia, é suave a exaltação feminina, e os largos são majestosos, etc. Em resumo, digamos que sistemas de associação são automáticos, reduzidos aos grupos mais frequentes. O *kitsch* seria medido pelo grau de banalidade de suas associações (MOLES, 1986, p. 115).

Outros textos a que podemos observar:

À sua direita, agora, emergia a linha plana da costa, barcos de pesca povoavam o mar. (...) E alguém teria notado que o assento desses barcos, aquela cadeira de braços (...)

- Vamos para a estação dos barcos - disse ele, virando a cabeça um pouco para trás.

(...) Com a proa coberta de espuma, manobrando ágil e gaiato por entre gôndolas e barcos a vapor, o apressado barquinho disparou rumo a seu destino (MANN, 2003, pp. 19-34).

Moles exemplifica tal fenômeno quando apresenta um texto estilo 1900 de uma canção contemporânea: “Você nunca viu/todos os barcos todos os tesouros, todos os sóis. / Eu lhe darei todos os barcos/ todos os pássaros/ todos os sóis./ eu lhe darei os oceanos/ as Gaivotas/ a Ilha do tesouro/ e os grandes bailes sob as estrelas” (MOLES, 1986, p. 115).

Sentia-se então como se tivesse sido transportado o Eliseu, aos confins da Terra, onde está reservada ao homem uma vida mais fácil, onde não há neve, nem inverno, nem tempestade, nem chuvas torrenciais, mas apenas o suave sopro refrescante do Oceano, onde os dias transcorrem em bem-aventurada ociosidade, sem esforço, sem luta, inteiramente consagrados ao Sol e a seu culto. (MANN, 2003, p. 36-37)

Assim, tanto para Mann quanto para Moles, a escrita contempla um espaço discursivo único, daquilo que só a história pode apresentar ou dizer. Pode-se entender, desse modo, que, no espaço da narrativa literária, usa-se a veracidade sobre assuntos éticos, morais e existenciais com panoramas, histórias particulares, cotidianos e/ou banais, mas inerentes às mais profundas complexidades humanas, de característica universal.

Ao invocar Edgar Morin e Hemann Broch, Moles mostra que *kitschen* estabeleceu a definição de *kitsch*, cujo entendimento “está ligado à arte de maneira indissociável, assim como o falso liga-se ao autêntico” (MOLES, 1986, p. 10). Quando apresenta a estrutura lógica de ordem longínqua da narração, Moles o faz com exemplos de um romance: “A heroína passeia sua virtude intacta pelos antros de malandros, casas de caridade, hotéis de luxo e vagões-dormitório. O herói intrépido e incansável permanece um cavaleiro durante os combates” (MOLES, 1986, p. 119).

Este romance para arrumadeira que desenrola no salão constitui uma literatura e consumo, segundo a observação de Stendhal, é um conto com automobilista e luz de gás. O kitsch apresenta um herói que caminha através dos embates. Em todas as variações possíveis desses embates, mantém um coração puro, inalterável, um amor profundo e acima de toda e qualquer razão. O industrial é poderoso, voluntarista, eficaz. A mulher bela é pobre – o que é ligeiramente inverossímil. A criança está perdida; o servidor é fiel; o amigo é leal e o irmão é fraternal (MOLES, 1986, p. 119).

Há uma grande semelhança, considerando a história contada por Mann e o exemplo de Moles, que descreve o *kitsch* e os extremos do sentimento, que se revelam na inadequação ao real, tratando-se, sem dúvida, de uma literatura de evasão, na qual ocorre uma tentativa de escapar do mundo e fugir da dura realidade da sociedade. Perdido nessa realidade, o autor não tem alternativa, a não ser fugir por meio da arte. O primeiro tipo de fuga é feita pelos sonhos e desejos, em que o autor se realiza num mundo perfeito (MARINHO, 2014).

No texto de Mann encontramos a seguinte expressão:

Pois é preciso que saibas que nós, poetas, não podemos percorrer o caminho da beleza sem que Eros se interponha, arvorando-se em nosso guia; sim, ainda que sejamos, a nosso modo, heróis e guerreiros disciplinados, somos como mulheres, pois a paixão é nossa sublimação, e nosso anseio não pode deixar de ser amor - para nossa satisfação e para nossa vergonha (MANN, 2003, p. 60).

Aschenbach está tomado pelo desejo, apaixonado pelo garoto lindo que é Tadzio, permanecendo assim até a sua partida. O *kitsch* surge nas linhas melodramáticas de Mann, que transcreve o que lhe parece ser um dilema, entre o desejo, o preconceito e os valores sociais da época. Apesar disso, é necessário torná-lo significativo para planejar o caminho de um debate que sai da comunicação de massa (MOLES, 1986) e vai em direção a uma análise de caráter ontológico (KUNDERA, 1988), ou seja, considera-se, aqui, que a comparação entre o *kitsch* e o que seria a sua contraposição age não apenas pela estética de massa e do falseamento e embelezamento, mas pela necessidade da pessoa em contradizer questões próprias de sua circunstância, que denunciam propriedades problemáticas do humano.

Ao expor tais características e fraquezas humanas, as obras dos autores romancistas do século 19 passam a ser objetos de consumo, de uma literatura de fácil acesso, com fácil linguagem e carregada de estereótipos, o que contribui ainda mais para a produção em larga escala de objetos e obras de arte.

O consumo enquanto valor que rege os modos do ser não constitui, é claro, um elemento novo da vida, embora, em fins do século XIX, o consumo tenha sido promovido, de um papel trivial e contingente que desempenhava nas culturas passadas, a uma significação essencial. O fenômeno Kitsch baseia-se em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a aceleração (MOLES, 1986, p. 20-21).

Esse consumo, antes restrito à nobreza, agora chega às mãos da burguesia com menos beleza e menos originalidade. Assim, a arte chega às casas da classe média cheia de um estilo que não tinha estilo, num formato *kitsch*.

Considerações finais

Ao analisar a obra de Moles percebe-se que a cultura e a contracultura se apresentam durante toda a história das artes e da cultura em geral. Os fatos históricos sempre estiveram à frente dos fenômenos sociais, que, por meio da criação de hábitos e costumes, dão forma a um conjunto de sistemas que denominamos sociedade. Assim, a cada grande revolução vemos surgir novas formas de pensar, agir, falar e nos relacionarmos com o mundo que está à nossa volta.

O fenômeno social batizado de *kitsch* tem seu início bem demarcado, mas parece não ter um fim em si mesmo. Esse amplo leque de características vem permanecendo em um consciente coletivo, abrindo e fechando ciclos na moda, nas artes em geral, na religião, nos fenômenos sociais e nas características humanas. Esses abstracionismos ganham corpo principalmente por meio da arte, na qual se pode expressar parte do que se sente e do que se observa no mundo.

Colocar em palavras as sensações que o mundo nos causa é uma arte nobre, o que muito bem o fez Thomas Mann ao mesclar as sensações humanas com um ambiente em decomposição. Aschenbach encontra-se refletindo sobre seu próprio processo de velhice, já se achando incapaz, duvidando de si mesmo como homem e como artista. Por isso, ele viaja em busca de encontrar a si mesmo, e encontra em forma de cidade, Veneza, tomada pela cólera, fétida, disfarçando seus problemas com remédios que apenas disfarçavam seu real problema, como uma tinta de cabelo, que cobre os fios brancos, mas não modifica suas raízes.

Em meio a uma cidade em pleno processo de apodrecimento, ele conhece Tadzio, que, ao mesmo tempo em que materializa tudo que a beleza representa, mostra também tudo o que Gustav nunca mais poderá ser: jovem e belo. Não apenas a beleza física de Tadzio extasia Gustav, mas também sua jovialidade, sua disposição para a vida e sua liberdade das responsabilidades que cabem à vida adulta.

A paixão homoerótica do protagonista é muito mais profunda que apenas uma vontade carnal. Ela é uma alegoria daquilo que já se foi, que se perdeu com a severidade que o tempo impõe a Gustav e que termina com a morte do menino, que leva embora seu último suspiro de jovialidade. Tadzio representa ainda a beleza do ideal grego, algo inerente, principalmente às culturas de origem ocidental. Ele é comparado a Apolo, deus mais belo do Olimpo. O poder que o menino exerce sobre Gustav mostra a fragilidade humana em perceber que a dor também traz crescimento. O protagonista fica adiando sua volta para casa, pois prefere se dedicar a perseguir o garoto e descrever incansavelmente seus atributos a em vez disso retornar para casa e se deparar com um rosto já carregado de rugas e baixa autoestima.

A trajetória de Gustav também reflete a incansável cobrança pela beleza e pela jovialidade, que ainda nos dias de hoje se faz presente em nossa sociedade. A velhice no livro é associada a uma doença, que aos poucos depreda e inutiliza uma cidade, que antes fora referência de beleza, erotismo e romance.

Além de todas as referências e reflexões filosóficas sobre os ciclos naturais da vida, a obra de Mann está repleta de elementos da cultura *kitsch*, a começar pelo título. *A morte em Veneza* contém elementos simbólicos, como a própria cidade e também a morte, que não se encontra apenas em Tadzio, mas no próprio Gustav e na cidade em si. Em várias descrições as referências aparecem em símbolos antigos, mas muito fortes, como a gôndola, as lápides, as pessoas com rostos doentes e até mesmo a fragilidade aparente de Tadzio. A gôndola é uma das tantas retomadas da cultura clássica e mitológica da Grécia Antiga. Nela, o gondoleiro é quem leva os mortos ao Hades, cobrando dos passageiros moedas. Gustav se recusa a fazer o pagamento, mostrando o medo, a insatisfação e a não aceitação de seu caminho fúnebre.

Outras referências nesse sentido aparecem em todo o decorrer do livro, com os artistas de rua, a descrição das mulheres e até mesmo o aspecto físico do menino, que além de retomar a cultura grega, é também cercado de características do Romantismo, as quais davam preferência aos modelos, principalmente mulheres, de pele branca, delicadas e com certo ar melancólico. Uma vertente nesse movimento traz artistas como Dante Rosseto e sua musa Elizabeth Siddal, a qual contempla tais características e acaba tirando a própria vida.

A morte em si é um elemento forte no Romantismo, e de certa forma a morte de um ser belo frágil é o auge de muitos romances da época, seja por circunstâncias externas ou por suicídio. A morte de Tadzio, que se inicia no mar, tem também sua intencionalidade. A morte nas águas é um fator comum no Romantismo e tem a ver com a purificação, o batismo.

O contexto histórico de *Morte em Veneza* revela algumas tendências que permanecem por algum tempo dentro da literatura, assim como a cultura *kitsch*, que ainda nos dias atuais envolve certas obras literárias em maior ou menor grau. Além disso, há o vínculo com a cultura de forma geral, mesmo que muitos dos indivíduos que exibam tais características o façam sem saber.

Dentro da própria arte contemporânea, o *kitsch* vem se apresentando em forma de elemento de resistência atrelado a elementos de uma cultura de sustentabilidade e de reaproveitamento do que foi deixado por outrem. A visão positiva do que é *kitsch* permite que as pessoas possam sair de uma bolha de regras, cujo principal objetivo é unificar gostos e tendências. Como dito antes, os ciclos de criação de cultura e contracultura jamais se encerram, mas proporcionam cada vez mais aos indivíduos de uma sociedade conviverem com o diferente, que não necessariamente é algo ruim.

Referências

BASTOS, G. Referências de fonte eletrônica. Stéphane Mallarmé, a poesia nova de vanguarda (parte II). Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/cultura/stephane-mallarme-a-poesia-nova-de-vanguarda-parte-ii>. Acesso em: 10 jun. 2022.

CALINESCU, M. Five faces of modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post Modernism. Durham: Duke University Press, 1987.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. 6. ed., São Paulo: M. Fontes, 2006.

GREENBERG, C. **Arte e cultura**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

KITSCH. Referências de fonte eletrônica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Verbete. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3798/kitsch>. Acesso em: 07 jun. 2022.

KUNDERA, M. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MANN, T. Morte em Veneza. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

MARINHO, C. Referências de fonte eletrônica. **Leitura como evasão**. Disponível em: http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_2171/artigo_sobre_literatura-como-evasao#:~:text=N a%20tentativa%20de%20escapar%20do,tudo%20ser%C3%A1%20como%20se%20deseja. Acesso em: 14 jul. 2022.

MARX, K. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011.

MOLES, A. **O Kitsch**: a arte da felicidade. Trad. Sérgio Miceli. 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.

GEMÜKLICHKEIT. Referências de fonte eletrônica. In: PONS – Dicionário on-line alemão. Disponível em: pt.pons.com/tradu%C3%A7%C3%A3o/alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs/Gem%C3%Bctlicheit. Acesso em: 02 jul. 2022.

STĚPIEN, J. Referências de fonte eletrônica. Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture. 2014. Disponível em: www.academia.edu/19516299/Redefining_Kitsch_and_Camp_in_Literature_and_Culture. Acesso em: 08 jun. 2022.

WANNER, M. C. de A. Referências de fonte eletrônica. **Paisagens sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 30 jun. 2022.

CARMEN SANDIEGO: DAS MÍDIAS DOS ANOS 1980 E 1990 À SÉRIE INTERATIVA

Autora: Sharon Martins Vieira Noguez (UNIANDRADE)¹¹⁶

Coautora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)¹¹⁷

RESUMO: Este trabalho está relacionado à linha de pesquisa de Literatura e Intermidialidade e analisará a evolução da personagem Carmen Sandiego, uma criminosa que se tornou heroína, desde seu surgimento no jogo educativo, passando pelos quadrinhos e pelo desenho animado, até sua adaptação interativa. Além disso, serão descritas as possibilidades de interação proporcionadas atualmente, pelas televisões *smart*. Na série interativa, o telespectador pode decidir os passos que serão dados pela personagem, refazendo ações e escolhendo entre diferentes finais – o que permite maior integração com a TV, proporcionando uma experiência personalizada aos usuários. Daremos ênfase ao aspecto imersivo do telespectador, à luz do que Lucia Santaella classifica como leitor imersivo. No contexto mais geral, a série interativa será considerada um exemplo de produção hipermediática, discutindo-se os graus de interatividade, a partir dos conceitos propostos por Linda Hutcheon e Jens Jensen.

Palavras-chave: Carmen Sandiego; interatividade; telespectador imersivo; adaptação; mídias.

Introdução

A personagem Carmen Sandiego é muito famosa e, apesar de ter surgido há mais de 40 anos, ela consegue ainda fazer sucesso e chamar a atenção das crianças das novas gerações por seu caráter dinâmico, divertido e sobretudo aventureiro. Ela pode viajar ao redor do mundo e utiliza-se de vários recursos criativos em suas missões. Sua evolução, ao longo dos anos, abrange diversas mídias: jogos, quadrinhos, desenhos e séries, o que fez sua figura arquetípica evoluir de vilã a heroína.

É possível perceber também uma evolução na mídia televisão, desde modelos com tubos, famosos até a década de 1990, passando pelas telas de LCD, plasma e LED, que propiciavam melhores imagens, até as televisões *smart*, ou televisões inteligentes, que possibilitam conexão à Internet. As televisões *smart* possibilitam acesso a séries, filmes, estações de rádios, vídeos, bem como a serviços de aluguel e compra de filmes, séries, canais ou acesso a outros *sites*.

As inovações tecnológicas são percebidas diariamente. Nossa sociedade se utiliza dos recursos tecnológicos, em seu cotidiano, sobretudo quando se trata dos jovens dessa geração, que são nativos digitais e aproveitam esse rol de inovações com muito mais intensidade e facilidade do que os adultos.

A interatividade do telespectador com a televisão foi ampliada, deixando de ser analógica e passando a ser imersiva. Assim, o público tem suas possibilidades ampliadas e passa a ter papel mais ativo no ato de assistir à tevê. Explorando esse perfil, as séries interativas são tendência do momento, por promoverem interatividade e oferecerem a sensação de imersão virtual.

¹¹⁶ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE.

¹¹⁷ Em 2018, concluiu o Pós-Doutorado em Literatura e Intermidialidade. É professora dos cursos de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária da UNIANDRADE e professora do curso de graduação em Letras da FAE Centro Universitário.

Com base nesse panorama, este trabalho busca analisar, na primeira parte, a evolução da personagem Carmen Sandiego, que, inicialmente, em 1980, em jogos, quadrinhos, livros e no desenho infantil, apresentava um arquétipo de vilã, mas que, a partir da série televisiva, lançada em 2019, ganhou *status* de heroína. Em seguida, na segunda parte, serão analisados a série interativa em si e o grau de interatividade que ela possibilita, com base nos conceitos de Linda Hutcheon e Jens Jensen, entre outros teóricos. Além disso, ficará demonstrado que o telespectador de hoje, que dispõe de mais recursos interativos, pode ser classificado como um telespectador imersivo, à luz do conceito de leitor imersivo, apresentado por Lúcia Santaella.

Revisitando Carmen Sandiego

Na década de 1980, a empresa norte-americana de jogos de computador e jogos educativos (Fig. 1), Brøderbund Software, criou e popularizou o jogo *Where in the world is Carmen Sandiego?* O jogo consistia em um jogador detetive, que, ao passar de fases, conseguia pistas para tentar capturar Carmen, que fugia para todos os países do mundo. Tal dinâmica tinha um viés educativo, visto que, durante a busca, o jogador aprendia sobre os aspectos geográficos e outras características, como costumes e idiomas dos países por onde a personagem passava em suas fugas. O jogo contou com variações como: *Where in the USA is Carmen Sandiego?* *Carmen Sandiego junior detective*, *Where in time is Carmen Sandiego?*, *Where in the world is Carmen Sandiego? Deluxe*, entre vários outros títulos.

Dentro da narrativa, a personagem Carmen fica órfã ainda criança e é adotada pelo Chefe da Agência de Detetives ACME, onde cresce e se transforma na melhor detetive da agência. Anos depois, Carmen decide fundar a V.I.L.E., grupo que reunia vários vilões que viajavam pelo mundo furtando itens que eram julgados como impossíveis de serem roubados.

Nos anos 1990, a personagem também ganhou adaptações para os quadrinhos (Fig. 2), livros e jogos de tabuleiro. A empresa Google, por meio de seu conglomerado com a empresa Alphabet Inc, em 2019, lançou uma versão do jogo disponível para computadores: *Carmen Sandiego: the crown jewels Caper*. O jogo inovou, pois os mapas são acessados por meio das extensões *Google Maps* e *Google Earth*.



Figura 1: Jogo

Fonte: Canal TechTudo. Acesso em: 13 jun. 2021



Figura 2: Quadrinhos

Fonte: Canal TechTudo. Acesso em: 13 jun. 2021

Na televisão, o formato de desenho animado (Fig. 3), sob o título *Where on Earth is Carmen Sandiego?*, estreou em 1995, sendo exibido até 1999, pelo canal FOX. A narrativa contava com dois jovens detetives que viajavam ao redor do mundo tentando capturar a protagonista. Em 2005, o desenho foi reexibido pelo canal Nickelodeon, mas apenas por um curto período de tempo.



Figura 3: Desenho animado
Fonte: Canal TechTudo. Acesso em: 13 jun. 2021

Dentro dessa narrativa, havia uma mistura de desenho com imagens reais, como ocorrido no jogo, para mostrar os locais de fuga da personagem e curiosidades desses países. O chefe da agência ACME é apresentado apenas por um rosto flutuante, sobre um fundo roxo, na tela de um computador, que imediatamente, após o furto de algum item precioso por Carmen, conectava-se com seus dois agentes, Zack e Ivy, que eram irmãos, para informar sobre o crime. Então, os dois jovens detetives buscavam pistas deixadas pela personagem as quais indicavam inclusive em qual país ocorreria o próximo furto. Nesse momento, o chefe reaparecia na tela de televisão e informava aos telespectadores informações educativas sobre a história, geografia ou sobre os costumes daquele local. Apesar de todas as buscas e da quase captura de Carmen, ela sempre conseguia fugir.

Em 2019, a provedora global de filmes e séries de televisão via *streaming*, a norte-americana Netflix, divulgou duas temporadas: 9 episódios na primeira; e 10 episódios na segunda. O formato escolhido foi o de série (Fig. 4), mas mantendo a linguagem de desenho animado. Nessa série, Carmen Sandiego é uma heroína e viaja ao redor do mundo, com a ajuda de seus amigos, para lutar contra os vilões da V.I.L.E.



Figura 4: Série

Fonte: Netflix. Acesso em: 13 jun. 2021

Em 2020, novamente a Netflix inovou ao transformar a série em uma série interativa (Fig. 5) – *Carmen Sandiego: roubar ou não, eis a questão*. Nesse novo formato, o telespectador, por meio de seu controle remoto, pode decidir os próximos passos de Carmen, ao ajudá-la a salvar seus companheiros Ivy e Zach, capturados pela V.I.L.E.

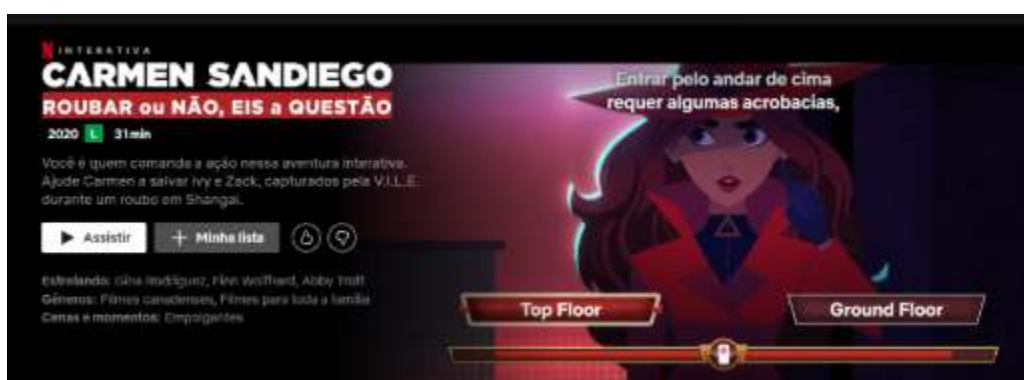


Figura 5: Série interativa

Fonte: Netflix. Acesso em: 13 jun. 2021

O desenho interativo inicia-se com um tutorial, no qual uma personagem explica ao telespectador como ele poderá participar da narrativa (Figs. 6 e 7).



Figura 6: Tutorial

Fonte: Netflix. Acesso em: 13 jun. 2021



Figura 7: Tutorial

Fonte: Netflix. Acesso em: 13 jun. 2021

Carmen Sandiego: ela é realmente alguma coisa, não é? Mas hoje nós não pedimos que você se sente e assista [a] filmagens de casos ACME. Entramos em contato porque Carmen precisa de sua ajuda. Enquanto a ladra mais procurada da ACME embarca em sua aventura mais ousada, você terá que tomar algumas decisões. Suas escolhas vão mudar a história. Você estará no controle. Agora veja como vai acontecer: quando chegar a hora da escolha, clique na opção à esquerda ou à direita. Tome sua decisão antes que este tempo acabe ou Carmen será deixada sozinha. Então, prepare-se para clicar. Sua primeira decisão está a alguns minutos de distância (CARMEN SANDIEGO: ROUBAR OU NÃO, EIS A QUESTÃO, 2020).

A interação inicia-se quando o telespectador precisa decidir se Carmen deverá entrar pelo primeiro ou pelo último andar (Fig. 8).



Figura 8: Primeira interação do telespectador

Fonte: Netflix. Acesso em: 13 jun. 2021

Nessa primeira escolha do telespectador, apesar da decisão realizada, a personagem aparece entrando em um elevador e subindo até o último andar. Entende-se que houve um equívoco, pois não há necessidade de se entrar em um elevador e subir ao último andar, caso tenha escolhido entrar pelo telhado. Essa sequência foi modificada e corrigida posteriormente, pelos editores da série.

Carmen encontra, então, seus antigos mestres e vilões e descobrirá que seus colegas foram sequestrados. Se Carmen não aceitar roubar pela V.I.L.E., seus colegas passarão por um limpador de memórias que irá reprogramar seus cérebros e eles passarão a trabalhar para a V.I.L.E.

Na segunda escolha do telespectador, Carmen poderá aceitar roubar para tentar salvar seus amigos ou poderá tentar salvá-los. O telespectador decidirá. O que ocorre é que tal opção não existe na realidade, pois, se o telespectador escolher “Resgatá-los agora”, ele falhará na missão e deverá recomençar a história, até chegar a esse momento novamente, quando necessariamente deverá optar por “Roubar para a V.I.L.E.” Percebe-se, neste exemplo (Fig. 9), que o telespectador precisa escolher o resgate para que a narrativa tenha continuidade.

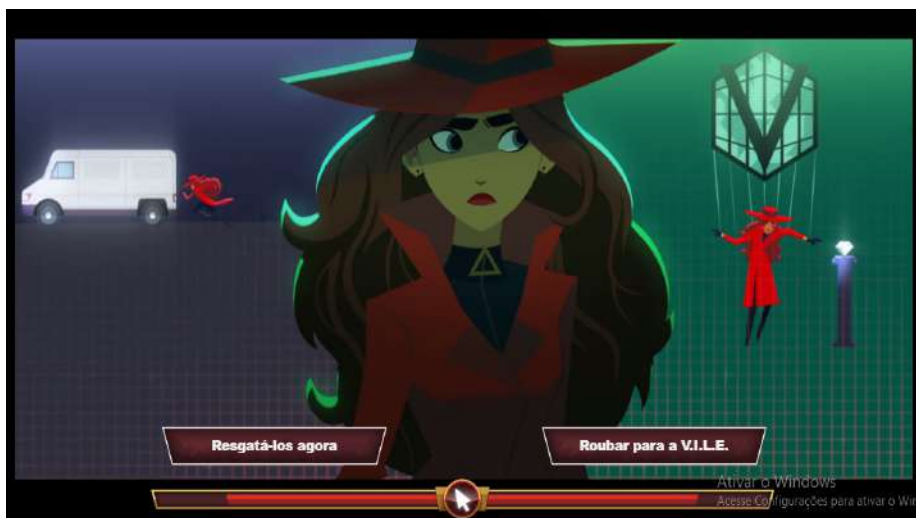


Figura 9: Segunda interação do telespectador
Fonte: Netflix. Acesso em: 13 jun. 2021

A partir desse ponto, novas sequências são possíveis de serem formadas. Porém, nem todas as escolhas são garantias de sucesso. Os telespectadores sempre têm duas decisões que podem ser tomadas em momentos decisivos da série interativa e tais decisões podem impactar na narrativa, mudando a ordem dos eventos. Caso o telespectador escolha algo que não funcione, ele poderá tentar salvar a missão novamente, tomando a decisão não escolhida anteriormente. No total, existem 8 finais possíveis, à disposição dos telespectadores.

A novidade, na série interativa, está na possibilidade de escolha entre dois destinos; entretanto, as opções ofertadas são selecionadas previamente pelos autores da série. Outro ponto que se destaca é que algumas das escolhas não interferem diretamente na narrativa, como, por exemplo, o fato de Carmen entrar em um prédio pelo andar térreo ou pelo último andar. Essas características de interatividade serão analisadas de modo mais detalhado, na segunda seção deste trabalho.

Novidades na interação televisiva

Se antes a televisão tinha pouca interação com o telespectador, agora essa mídia está sendo reinventada. As interações foram evoluindo com o tempo. Já existiam alguns programas que possibilitavam interação pelo telefone ou por mensagens de texto, cabendo à televisão o papel de

transmissor de conteúdo. Após isso, houve uma modernização, como compra de canais e acesso às emissoras de rádio, por meio de um único equipamento. Com o advento da *smart TV*, a conexão com a Internet permite o acesso a aplicativos e serviços de *streaming*.

À luz do que Santaella afirma ser o leitor imersivo, sempre pronto à interação, podemos perceber que agora o telespectador apresenta esse mesmo perfil, pois está apto a interagir com a mídia televisiva. Como afirma a autora:

Graças à digitalização e compressão dos dados, todo e qualquer tipo de signo pode ser recebido, estocado, tratado e difundido, via computador. Aliada à telecomunicação, a informática permite que esses dados cruzem oceanos, continentes, hemisférios, conectando numa mesma rede gigantesca de transmissão e acesso, potencialmente qualquer ser humano no globo. Tendo na multimídia sua linguagem, e na hipermídia sua estrutura, esses signos de todos os signos, estão disponíveis ao mais leve dos toques, num clique de um mouse. Nasce aí um outro tipo de leitor, revolucionariamente distinto dos anteriores. Não mais um leitor que tropeça, esbarra em signos físicos, materiais, como era o caso do leitor movente, mas um leitor que navega numa tela, programando leituras, num universo de signos evanescentes, mas eternamente disponíveis, contanto que não se perca a rota que leva a eles. Não mais um leitor que segue as seqüências de um texto, virando páginas, manuseando volumes, percorrendo com seus passos a biblioteca, mas um leitor em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multi-seqüencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeo etc. Trata-se de um leitor implodido cuja subjetividade se mescla na hipersubjetividade de infinitos textos num grande caleidoscópico tridimensional onde cada novo nó enexo pode conter uma outra grande rede numa outra dimensão (SANTAELLA, 2001).

Durante o ato de assistir a uma série interativa, o telespectador fará bem mais do que apenas olhar para a ação que se desenvolve na tela. Ele irá se deparar com vários momentos em que necessitará interagir com a série e decidir qual caminho uma personagem deverá seguir, assumindo assim um papel imersivo e ativo.

Aranha (2008) afirma que existe uma tendência a produções cada vez mais realistas de conexão com os agentes envolvidos, aproximando, assim, a téttrade autor, conteúdo, forma e leitor, a fim de propiciar uma maior sensação de imersão. Dessa forma, em uma série interativa temos o telespectador assumindo a função do leitor, e isso aprimora o aspecto interativo da obra resultando em diferentes versões.

Isso comprova que o grau de interatividade com a mídia televisiva está aumentando e o papel do telespectador está mudando. Montez e Becker (2005) apresentam 7 níveis possíveis de interatividade na TV, com base nos estudos de André Lemos (1997):

Nível 0: TV em preto e branco, com poucos canais. O telespectador apenas liga ou desliga o aparelho, regula volume, brilho ou contraste, e muda de canal.

Nível 1: Com o advento da TV em cores e do controle remoto, o telespectador pode trocar de canais mais facilmente.

Nível 2: Outros aparelhos podem ser utilizados junto à TV, tais como: videocassete; e câmaras ou consoles de jogos. O telespectador pode gravar e assistir ou jogar quando quiser.

Nível 3: O telespectador interage via telefone, *fax* ou *e-mail*.

Nível 4: O telespectador pode escolher ângulos e câmeras que exibem o conteúdo.

Nível 5: O telespectador pode enviar vídeos de baixa qualidade.

Nível 6: O telespectador pode enviar vídeos de alta qualidade.

Nível 7: O telespectador pode gerar conteúdo e enviar à emissora. Nesse caso, a interatividade plena é atingida e o telespectador age como um transmissor.

Em uma série interativa, percebe-se uma interação do nível 3 para o 4, pois o telespectador interage via controle remoto ou *mouse*, mas limitado ainda a possibilidades selecionadas previamente pelo autor.

Segundo Hutcheon (2011), a interatividade proporciona um grau maior de imersão. Em um jogo, o jogador terá um papel mais ativo do que em um filme ou livro. O mesmo ocorre na ficção interativa, em que o público é retirado de sua poltrona e passa a ser inserido na narrativa como controlador, coautor ou autor. Nesse formato:

Os públicos têm de aprender novas estratégias de navegação e aceitar um relacionamento novo e modificado com o criador da obra; em troca, recebem novos tipos de contato com mundos ficcionais e virtuais que podem inspirar tanto certo espanto tecnológico quanto uma maior imersão física e cognitiva (HUTCHEON, 2011, p. 187).

Existem casos em que a interatividade é seletiva ou permitida, já que a forma pode ser controlada, mas o conteúdo não, tal como é percebido em uma série interativa. Entretanto, esse fato não diminui o maior grau de imersão, que hoje é proporcionado pela série interativa.

Jens Jensen reflete sobre a concepção de interatividade na televisão digital e destaca a “habilidade potencial da mídia em permitir que o usuário exerça uma influência no conteúdo e/ou na forma da comunicação mediada” (JENSEN, 1998, p. 201). À luz dessa reflexão, podemos inferir que as possibilidades de ação que a mídia digital permite ao usuário podem ocorrer de diversas formas, nos mais diferentes formatos. Essa multiplicidade pode ser escalonada, a fim de mais bem entender as relações existentes entre uma obra digital e sua relação com o usuário.

Segundo Kretz (1983), o grau alcançado por uma série interativa semelhante à analisada neste trabalho pode ser definido como interatividade “arborescente”, pois o usuário pode interagir a partir de uma seleção feita previamente pelo autor. Nesse exemplo, o telespectador sempre tem duas opções ofertadas pelo autor.

O poeta Philadelpho Menezes (2016) conceitualiza esse modelo de interatividade possível, no qual o autor faz as sugestões e o usuário as utiliza. De fato, percebe-se essa seleção prévia e esse grau de interatividade, sobretudo nas duas primeiras perguntas da série interativa da Netflix.

Com tantas mudanças, a função do controle remoto também se moderniza. Em uma série interativa, esse dispositivo passa a ser uma ferramenta de decisão, com a qual o telespectador

decidirá qual caminho a narrativa seguirá, dentro das duas opções disponíveis na tela. Assim, o controle remoto passa a ter nova função, além de configurar a televisão ou meramente alterar o canal ou volume (Fig. 9).

Um detalhe interessante que se faz necessário destacar é que a série interativa disponibilizada pelo canal de *streaming* pode ser assistida não apenas pela televisão *smart*, mas também por outros recursos tecnológicos. A utilização de computadores, *tablets* e celulares também é uma possibilidade. A diferença é que, nesses casos, não se faz necessário o uso de controle remoto (Fig. 10), porque o usuário pode utilizar o *mouse* ou as setas de teclado (nos computadores) ou o toque dos dedos (nos aparelhos que usam o sistema *touchscreen*).

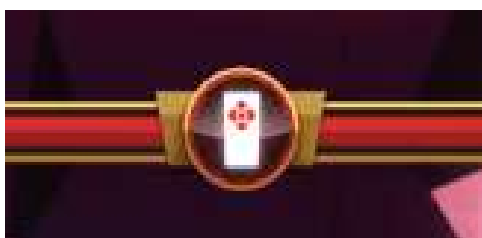


Figura 9: Controle remoto na visão pela televisão
Fonte: Netflix. Acesso em: 13 jun. 2021



Figura 10: Seta na visão pelo computador ou celular
Fonte: Netflix. Acesso em: 13 jun. 2021

A possibilidade de refazer os caminhos da personagem, alterando ou refazendo seus passos, e a oferta de vários finais diferentes trazem ao telespectador uma experiência única e personalizada.

A televisão interativa pode ser definida como algo que leve a um diálogo entre o telespectador ou o público e as pessoas de um canal que fazem programas ou serviços de televisão. Mais especificamente, pode ser definida como um diálogo que leva os telespectadores a passarem da experiência passiva de assistir levando-os a fazer escolhas e a realizar ações – mesmo que esta ação seja tão simples como preencher um cartão postal e enviá-lo ou desenhar uma figura na tela da televisão (GAWLINSKI, 2003, p. 5).¹¹⁸

À luz do que Gawlinski afirma ser “realizar ações”, podemos incluir o clique do controle remoto ou do mouse. Arata, em “Reflections about interactivity”, discorre sobre as características básicas da perspectiva da interação, agrupando-as em quatro áreas, de forma provisória. Conforme o autor, o estímulo ao brincar, analisado no segundo agrupamento, tende a ser subestimado.

A adaptação às situações envolve uma combinação de imitação e brincadeira. Essas duas atividades são os extremos do espectro do comportamento adaptativo, que vão da acomodação à assimilação, respectivamente. Ao imitar, nos acomodamos ao modelo externo. Mas, em jogo, desfazemos o mundo, por assim dizer, e o assimilamos às nossas preferências. A adaptação é alcançada através do equilíbrio desses processos. Uma maneira de observar a disseminação de atitudes adaptativas que

¹¹⁸ No original: “Interactive television can be defined as anything that lets the television viewer or viewers and the people making the television channel, programme or service engage in a dialogue. More specifically, it can be defined as a dialogue that takes the viewers beyond the passive experience of watching and lets them make choices and take actions – even if the action is as simple as filling in a postcard and popping it into the mail, or drawing a picture on the television screen” (GAWLINSKI, 2003, p. 5). Todas as traduções apresentadas no corpo do texto foram feitas por Sharon M. V. Noguez, uma das autoras deste artigo.

vão da imitação à brincadeira é medi-las em termos de interatividade: a imitação minimiza a interatividade, mas a interatividade aumenta quanto mais brincadeiras houver¹¹⁹ (ARATA, 1999, p. 3).

Na série analisada, a interatividade pode ser vista de uma forma lúdica, dinâmica e divertida, pois o telespectador é estimulado a participar ativamente do enredo, que está sendo efetivado no mesmo instante em que ele está interagindo com a obra. A todo o momento, ele pode desfazer e fazer escolhas, aproveitando-se ao máximo das possibilidades oferecidas pelo autor.

Evidentemente, tomando-se por base as classificações e os apontamentos feitos por diversos teóricos, fica demonstrado que a interatividade pode ser analisada de várias formas. Porém, apesar das mudanças resultantes do advento tecnológico, percebe-se que, na série interativa em estudo, a interação ainda está em um estágio pouco avançado, pois o telespectador ainda interage dentro de opções que foram delimitadas pelos produtores. Entretanto, é inegável a existência de uma nova ferramenta de interatividade à disposição dos telespectadores e isso traz mais dinamismo ao ato de assistir à tevê.

Considerações finais

O presente trabalho buscou apresentar a evolução da personagem Carmen Sandiego e de suas adaptações midiáticas, ao longo dos anos. A protagonista, que antes era apresentada como vilã, tornou-se heroína, em sua nova versão.

Também buscou-se apresentar a evolução da mídia televisiva e das possibilidades de interação que, atualmente, a tecnologia permite ao telespectador. Sendo assim, ficou comprovado que o público de hoje tem um papel mais ativo no ato de assistir a uma série. Nesse contexto, a produção de séries interativas é, sobretudo, uma novidade criativa e que, com certeza, vai ser modernizada e adaptada ao longo do tempo, assim como os graus de interatividade.

Tal como foi demonstrado, neste artigo, as produções de caráter interativo ainda não possibilitam um alto grau de participação do telespectador, porque não preveem a criação e a edição do conteúdo produzido. Portanto, nesse quesito, há um longo caminho a ser percorrido, a fim de assegurar mais liberdade ao público, sem a interferência prévia do autor. Além disso, no que diz respeito à construção narrativa, foi possível constatar que os enredos às vezes apresentam pequenos erros de continuidade, assim como criam as opções de interatividade com base em elementos de pouca importância para a história ou para a trajetória dos personagens. No entanto, a interatividade passa a ser fundamental, quando analisamos a evolução midiática que envolve a

¹¹⁹ No original: “Adaptation to situations involves a combination of imitation and play. These two activities are the extremes in the spectrum of adaptive behavior ranging from accommodation to assimilation, respectively. When imitating, we accommodate to the outside model. But in play we undo the world, so to speak, and assimilate it to our preferences. Adaptation is reached through a balancing of these processes. A way to look at the spread of adaptive attitudes ranging from imitation to play is to gauge them in terms of interactivity: imitation minimizes interactivity, but interactivity increases the more play there is” (ARATA, 1999, p. 3).

protagonista Carmen Sandiego, que, durante mais de 40 anos, foi se adaptando aos mais diferentes formatos: jogos, quadrinhos, desenhos, série e série interativa.

Referências

ARANHA, G. Narratologia e jogos eletrônicos. In: OSWALD, M. L. M. B.; PEREIRA, R. M. R. (Org.). **Infância e juventude**: narrativas contemporâneas. Rio de Janeiro: Faperj, 2008. pp. 31-47.

ARATA, L. Referências de fonte eletrônica. **Reflections about interactivity**. 1999. Disponível em: <http://web.mit.edu/comm-forum/legacy/papers/arata.html>. Acesso em: 17 jul. 2020.

CARMEN SANDIEGO: ROUBAR OU NÃO, EIS A QUESTÃO. Direção: Jos Humphrey. CAN, 2020. 1 Série interativa on-line (31 min).

GAWLINSKI, M. **Interactive television production**. Londres: Focal, 2003.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2013.

JENSEN, J. F. Referências de fonte eletrônica. **Interactivity** – Tracking a new concept in media and communication studies. 1998. Disponível em: <http://norden.diva-portal.org/smash/get/diva2:1534605/FULLTEXT01.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2020.

LIMA, V. S. Referências de fonte eletrônica. **Philadelpho Menezes e a interpoesia**: entre bits e links. 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL15-Art13.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2020.

MONTEZ, C.; BECKER, V. Referências de fonte eletrônica. **TV digital interativa**: conceitos, desafios e perspectivas para o Brasil. 2005. Disponível em: http://www.gingadf.com.br/blogGinga/livro/TV-Digita-Interativa_2a_EDICAO_Valdecir_e_Monte_z.pdf. Acesso em: 22 set. 2020.

SANTAELLA, L. Referências de fonte eletrônica. **Cognitive foundations of communication**: applications on the navigation processes of cyberspace. 2001. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/~lbraga/proj01.htm>. Acesso em: 18 set. 2020.

NOGUÊZ, Sharon Martins Vieira; KOBBS, Verônica Daniel. *Carmen Sandiego*: das mídias dos anos 1980 e 1990 à série interativa, pág. 489-499, Curitiba, 2022.

CRONOTOPO E VEROSSIMILHANÇA EM *O DUQUE E EU*, DE JULIA QUINN

Autora: Vania Hammerschmidt (UNIANDRADE)¹²⁰

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE e FAE)

Resumo: Este artigo objetiva evidenciar a presença dos elementos narrativos de cronotopo e verossimilhança na obra *O duque e eu*, de Julia Quinn, focalizando o romance que integra o enredo da série *Bridgerton*. Como a história se passa em 1813, há passagens que retratam costumes e valores desse período, além da menção a lugares reais, que eram frequentados no período que se passa a história, apresentando as mesmas finalidades destacadas no romance. Para embasar o estudo do cronotopo, foi utilizada a teoria de Bakhtin e, para fundamentar as passagens de verossimilhança, foram utilizadas as teorias de Aristóteles, sobre *mimesis* e o verossímil, além de Compagnon, que aborda e complementa a teoria aristotélica. Este artigo está relacionado à linha de pesquisa Literatura e Intermidialidade e ao projeto intitulado “Do livro impresso às hipermídias: literatura e outras artes”.

Palavras-chave: *O duque e eu*; cronótopo; *mimesis*; verossimilhança.

Introdução

Julia Quinn, norte-americana, autora da obra *O duque e eu*, possui mais de 36 livros publicados e todos seguem a mesma temática de romances de época. A literatura de *O duque e eu* de Daphne Bridgerton e de Simon Basset, o Duque de Hastings, que se passa em 1813, é a primeira de uma sequência de 11 livros, sendo que os 8 primeiros livros se destinam a relatar a história romântica dos oito filhos de Violet e Edmund Bridgerton, e os 3 livros seguintes se referem a epílogos que abordam acontecimentos atualizados das histórias que os antecedem.

As histórias literárias dos Bridgertons fizeram tanto sucesso ao redor do mundo, que ganharam uma série na plataforma de *streaming* Netflix, que está sendo realizada em parceria com a produtora Shondaland. Já estão disponíveis aos espectadores a primeira e segunda temporadas da série *Bridgerton*, sendo que a primeira conta a história de Daphne e Simon, referente ao primeiro livro; e a segunda conta a história de Anthony, o filho primogênito da família, e foi baseada no segundo livro da sequência, *O visconde que me amava*.

Como a história romântica de Daphne e de Simon se passa no início do século XIX, é possível perceber várias indicações de costumes, princípios e valores sociais pertinentes à época, o que possibilita o destaque de passagens da obra que podem evidenciar a presença de cronotopo. Para o estudo e caracterização do cronotopo, utilizou-se a teoria de Bakhtin, que trata da evidencição das relações de tempo e espaço na literatura, tendo como finalidade permitir que o leitor acredite que de fato a história se passou no período indicado. Outra perspectiva que se pode analisar, no livro escolhido para estudo, refere-se à *mimesis* e à verossimilhança, teoria estudada por Aristóteles e complementada por Antoine Compagnon, que aborda as semelhanças da literatura

¹²⁰ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE.

com a realidade, recurso que induz o leitor a acreditar que a história é real e que pode ter acontecido no local e período indicados na obra.

Este artigo apresenta-se em três partes. A primeira traz considerações sobre a autora Julia Quinn, a obra *O duque e eu*, e faz uma breve explanação sobre a sequência de livros e a série Bridgerton, disponível na plataforma de *streaming* Netflix. A segunda parte do desenvolvimento do estudo apresenta a teoria do cronotopo de Bakhtin, bem como a indicação das passagens de cronotopo no romance. Na terceira e última parte do desenvolvimento, estão postas considerações relativas à teoria da *mimesis* e verossimilhança de Aristóteles e as explanações e complementações realizadas por Compagnon, além da indicação de passagens relacionadas a esses temas.

Para o desenvolvimento deste estudo, foram realizadas pesquisas bibliográficas e um estudo comparativo, relativo às passagens da obra *O duque e eu* e a momentos históricos do período em que se passa a história, destacando alguns locais reais nela citados, a fim de associá-los às teorias do cronotopo e da verossimilhança. Esta pesquisa está relacionada à linha de Literatura e Intermidialidade, além de estar vinculada ao projeto “Do livro impresso às hipermídias: literatura e outras artes”, coordenado pela professora orientadora deste trabalho.

Julia Quinn e o romance *O duque e eu*

A norte-americana Julie Pottinger, que usa como pseudônimo Julia Quinn, publicou seu primeiro livro aos 24 anos, logo após terminar sua graduação em Harvard & Radcliffe Colleges. Atualmente possui 36 livros publicados, traduzidos para 37 idiomas, e mais de 20 milhões de exemplares vendidos no mundo todo: “(...) é autora de dezenove *best-sellers* consecutivos do *New York Times*” (QUINN, 2022). A autora segue a temática de “tramas açucaradas, leves e bem-humoradas, que se passam em tempos distantes, especialmente entre os séculos XVIII e XIX” (CARNEIRO, 2022). Além disso, Quinn publica todos os seus livros na mesma editora, a Editora Arqueiro.

Julia Quinn possui uma página eletrônica (<https://juliaquinn.com/>), na qual: divulga suas obras; apresenta uma breve biografia; faz a indicação de entrevistas relacionadas ao seu trabalho; exhibe um campo de perguntas e respostas sobre as histórias contadas nos livros de sua autoria; e apresenta informações sobre a adaptação de suas obras para a plataforma de *streaming* Netflix, em parceria com a produtora Shondaland.

O livro *O duque e eu*, publicado em 2000, retrata a história de amor de Daphne Bridgerton, uma das filhas de Violet e Edmund Bridgerton. A família Bridgerton é formada pela mãe Violet, pelo pai Edmund (já falecido) e por oito filhos: Anthony, Benedict, Colin, Daphne, Eloise, Francesca, Gregory e Hyacinth. As histórias românticas de cada um dos filhos Bridgertons foram retratadas cada uma em um livro. Apesar de serem 8 filhos na família, os Bridgertons possuem uma sequência de 11 livros, ordenados desta forma:

1. *O duque e eu* – História de Daphne (publicado em 2000).
2. *O visconde que me amava* – História de Anthony (publicado em 2000).
3. *Um perfeito cavalheiro* – História de Benedict (publicado em 2001).
4. *Os segredos de Colin Bridgerton* – História de Colin (publicado em 2002).
5. *Para Sir Phillip, com amor* – História de Eloise (publicado em 2003).
6. *O conde enfeitado* – História de Francesca (publicado em 2004).
7. *Um beijo inesquecível* – História de Hyacinth (publicado em 2005).
8. *A caminho do altar* – História de Gregory (publicado em 2006).
9. *E viveram felizes para sempre* – O Guia Oficial de Lady Whistledown, que se refere a um compilado de como estão os oito filhos após seus casamentos, incluindo um conto sobre Violet, a viúva Bridgerton (publicado em 2013).
10. *Lady Whistledown contra-ataca* (publicado em 2017).
11. *Nada escapa a Lady Whistledown* (publicado em 2018).

O livro *O duque e eu* conta a história de Daphne Bridgerton, que segue a sua segunda temporada de bailes sem encontrar um marido que a encante e que também agrade seu irmão mais velho, Anthony Bridgerton. Daphne é uma moça bonita, inteligente, simpática e engraçada, mas os homens a enxergam como uma amiga e não como uma candidata ideal para o matrimônio. Em 1813, na temporada de bailes de Londres, Daphne conhece Simon Basset, o Duque de Hastings, amigo de colégio de seu irmão Anthony. Daphne almejava um bom casamento, e tinha pretensão de se apaixonar por seu pretendente, mas não estava tendo muitas opções. Simon não tinha intenção de casar-se, pois havia feito uma promessa ao pai, com o qual não tinha uma boa relação: não se casaria e não teria filhos, para que a linhagem dos Hastings fosse encerrada com ele. Então, Simon faz uma proposta a Daphne, para fingirem que ambos estavam interessados um no outro, e para fazer parecer que o Duque, tão disputado pelas mães das moças em época de debut, estava cortejando Daphne. Dessa forma, Daphne teria mais prestígio perante os demais pretendentes e o Duque se livraria do assédio das mães. Assim eles fizeram, tentando enganar toda a sociedade londrina, mas o inesperado aconteceu: os dois se apaixonaram. Desde o início foi uma relação turbulenta, envolvendo possíveis escândalos, duelos de morte, decepções matrimoniais, e um final feliz para a família construída por Daphne e Simon, o Duque e a Duquesa de Hastings.

O processo de adaptação intermediário da literatura para a série *Bridgerton*, realizado pela plataforma de *streaming* Netflix e pela produtora Shondaland, já possui duas temporadas disponíveis ao público (Figs. 1 e 2).



Figura 1: Capa de divulgação da 1ª temporada da série *Bridgerton*, veiculada pela plataforma de *streaming* Netflix. Fonte: <https://minhavisadocinema.com.br/2021/01/02/critica-bridgerton-1-temporada-2020-de/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

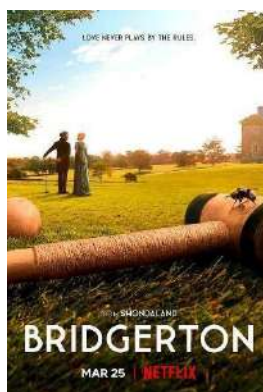


Figura 2: Capa de divulgação da 2ª temporada da série *Bridgerton*, veiculada pela plataforma de *streaming* Netflix. Fonte:

<https://www.terra.com.br/diversao/tv/series/netflix-revela-teaser-da-2-temporada-de-bridgerton,08fa650c4dde89c5691ce1da5046aec8rvqw43o6.html>. Acesso em: 20 jul. 2022.

Em dezembro de 2020, a estreia da primeira temporada de *Bridgerton*, na Netflix, “atingiu 82 milhões de domicílios em seus primeiros 28 dias online e foi a série número 1 da Netflix em 76 países” (QUINN, 2022). Há a expectativa de que a série tenha 8 temporadas, nas quais serão abordadas as histórias de todos os filhos de Violet e Edmund Bridgerton.

Cronótopo

O romance *O duque e eu* se passa na Inglaterra, no início do século XIX, em 1813. Em meio à história de Daphne e Simon, é possível que o leitor se sinta imerso aos costumes da época e ao tempo histórico vivido pelos personagens. Essa percepção, que se refere ao espaço e ao tempo em que a história se passa, Bakhtin denomina como cronótopo, que, segundo o autor, refere-se “à interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 2002, p. 211). O autor expressa que os indícios de espaço e tempo se cruzam e se intensificam na história.

No cronótopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o

próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 2002, p. 211).

É importante mencionar que o cronotopo existe quando há interações dos sujeitos em um determinado espaço e num determinado período do tempo. Sem essas interações ele não existe. Dessa forma, pode-se afirmar que o cronotopo refere-se a “(...) uma relação indissociável entre tempo e espaço, em que uma certa imagem de sujeito é evidenciada (...)” (ROHLING, 2020, p. 163). O cronotopo real e histórico pode ser destacado na literatura, por meio das tradições e da vida social de um determinado período histórico, o que permite a associação dos acontecimentos de histórias literárias com os fatos usados na narrativa ficcional (BAKHTIN, 2002).

Na obra de Julia Quinn, há diversas passagens que permitem a identificação do cronotopo. Para este estudo, foram destacadas quatro passagens que caracterizam a teoria de Bakhtin. A primeira passagem refere-se a um momento da história em que Simon visitará pela primeira vez a residência dos Bridgertons, a fim de cortejar Daphne. Quando Violet, mãe de Daphne, percebe a presença do Duque de Hastings, logo trata, educadamente, de dispensar os demais pretendentes que haviam ido visitar sua filha. “Então voltou para o sofá verde em que Daphne estivera sentada com os **pretendentes** e o esvaziou em menos de três segundos. Simon ficou admirado com a precisão militar com que ela realizou a manobra” (QUINN, 2013, p. 84, grifo nosso).

Nesse trecho, pode-se observar que a palavra “pretendentes” está destacada, pois ela representa o cronotopo. No período temporal em que se passa a história, as mulheres não tinham muitas escolhas de futuro além do casamento, e na maior parte dos casos também não tinham liberdade para buscar os pretendentes. Eram os homens que buscavam ou escolhiam quem gostariam de desposar.

Se por um lado, a sociedade inglesa (...) valorizasse a escolha individual dos jovens para a realização do casamento, por outro, ela não oferecia outras possibilidades para que as mulheres ocupassem um lugar real nessa sociedade. Havia poucas chances de autossuficiência econômica para elas e quase nenhum acesso ao mundo do trabalho. Aquelas que, por alguma razão, ficavam solteiras tinham como opções “ou um trabalho mal remunerado ou a dependência pura e simples” (VASCONCELOS, 1995, p. 87).

Outra passagem do romance que apresenta a relação espaço-tempo refere-se ao momento em que Daphne conversa com Simon, e menciona que ele é um libertino. “– Eu estava dizendo especificamente que tem um senso de humor muito superior ao dos libertinos comuns” (QUINN, 2013, p. 85).

O termo **libertino** surgiu por volta da metade do século XVI, e foi utilizado “para referir, determinar e circunscrever criticamente um nebuloso conjunto de indivíduos, ideais, comportamentos e correntes de pensamento” (SOUSA, 2016, p. 55). Essa palavra ganhou mais

destaque a partir do século XVIII, com o auge do Iluminismo, quando a França foi considerada como centro de produção cultural e de conhecimento (NOGUEIRA, 2018, p. 201)

Em um terceiro momento da história de *O duque e eu*, tem-se uma passagem em que Anthony, irmão de Daphne, menciona o pagamento do dote de Daphne para seu futuro marido.

Para surpresa de Anthony, Simon se recusara a aceitar um centavo sequer de **dote**. Finalmente, os dois decidiram que Anthony aplicaria o dinheiro que o pai havia deixado para o casamento de Daphne numa propriedade que ele mesmo administraria. O dinheiro seria dela para que gastasse ou guardasse como preferisse (QUINN, 2013, p. 170, grifo nosso).

No período em que se passa a história de Daphne e Simon, era tradição que a família da noiva pagasse um dote ao futuro marido. Isso era considerado um facilitador para o início da vida conjugal. Não ter um dote “significava um acréscimo de dificuldades no recrutamento do cônjuge ou ainda pior, podia ditar o celibato definitivo, por incapacidade de aceder ao mercado matrimonial. O dote, era um instrumento facilitador, que abria portas ao recrutamento de parceiros e encorajava o enlace” (ARAÚJO, 2003, p. 63).

O quarto e último momento selecionado para destacar o cronotopo da obra *O duque e eu* refere-se à passagem de uma discussão entre Simon e Daphne, após estarem casados, quando ela descobre que Simon não possui problemas de natureza fisiológica, mas que era uma escolha dele não ter filhos.

Ele ergueu a cabeça, assombrado.

– Você é minha esposa.

Ela não disse nada.

– **Legalmente, eu sou seu dono** (QUINN, 2013, p. 231, grifo nosso).

Nesse trecho, pode-se observar claramente o posicionamento social que a mulher ocupava no século XIX. Ao se casar, ela deixava a tutela da família e passava a ser responsabilidade do marido, que possuía autoridade sobre ela: “(...) a mulher era vista como uma extensão do homem na união matrimonial, não como outro indivíduo com anseios e desejos, deveria ser submissa ao marido e atuar como reserva moral da família, bem como, cuidar da educação dos filhos” (RODRIGUES, 2015, p. 7).

Na obra de Julia Quinn, *O duque e eu*, há outras passagens que podem ser caracterizadas como cronotopo, visto que retrata a história de famílias da alta sociedade de Londres, que viveram no início dos anos 1800, período em que, segundo Frighetto (2017), o lazer e a vida social ganharam valoroso destaque na Inglaterra. A obra apresenta uma grande diversidade de elementos que permitem a caracterização do cronótopo, mas, para este estudo, optou-se pelos melhores exemplos, aqueles que mais se assemelham com a realidade vivida na época.

Verossimilhança

A obra de Julia de Quinn, além de apresentar passagens que caracterizam a teoria do cronótopo de Bakhtin, apresenta também vários indícios que permitem que o leitor associe o enredo da literatura a algo real, pois a autora vincula a história a locais e situações que realmente existem ou existiram na época em que se passa a literatura. “A obra de arte, por não ser relacionada diretamente com um referente do mundo exterior, não é verdadeira, mas possui a equivalência da verdade, a verossimilhança, que é característica indicadora do poder ser do poder acontecer” (D’ONOFRIO, 1995, p. 21). No que diz respeito ao vínculo da história com a realidade, Aristóteles destaca o termo *mimesis*, o qual refere-se à imitação de algo:

A imitação (*mimesis*) de uma ação é o mito (fábula) (...) A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade) (ARISTÓTELES, 1959, p. 299).

Antoine Compagnon (2003) traz abordagens que se referem à teoria da *mimesis* de Aristóteles, mencionando que a “(...) ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo” (COMPAGNON, 2003, p. 109). Dessa forma, a arte permite que os signos sejam organizados e utilizados de maneira que possibilitem ao seu leitor ou espectador a interpretação desses signos, aliada a algo que já tenha vivenciado, ou que já foi vivido por outros sujeitos, em épocas diferentes. Compagnon discorre sobre a associação da *mimesis* ao realismo: “A *mimesis* faz passar a convenção por natureza. Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, (...)” (COMPAGNON, 2003, p. 106).

Aristóteles (2008) destaca que a literatura permite a criação de narrativas que se assemelhem com a realidade, por meio da menção de costumes ou lugares reais e, por isso, ela pode se tornar tão verossimilhante, que muitas vezes pode ser confundida com a realidade. Contudo, é necessário frisar que a arte ocorre dentro do campo do possível (verossímil) e não no campo do real.

Tanto nos caracteres como na estrutura dos acontecimentos, deve-se procurar sempre ou o necessário ou o verossímil de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário ou verossímil e que uma coisa aconteça depois de outra, de acordo com a necessidade ou a verossimilhança (ARISTÓTELES, 2008, p. 68).

Como a história de Daphne Bridgerton e do Duque de Hastings se passa em Londres, no início do século XIX, há vários acontecimentos vividos pelos personagens, bem como locais em que a história se passa, que permitem a identificação da verossimilhança.

Para que se possa identificar a presença da verossimilhança na obra *O duque e eu*, de Julia Quinn, foram destacadas quatro passagens da história, começando por um momento que se refere ao início quando Anthony Bridgerton conversava com seu amigo Simon, o Duque de Hastings, e mencionou o desejo de sua irmã Daphne, de querer se casar por amor:

Anthony conversa com o amigo Simon:

– Talvez seja muito, hoje em dia, **querer se casar por amor**, mas não vejo por que ela não deva ser feliz com o marido (QUINN, 2013, p. 25, grifo nosso).

No início do século XIX, não era comum que os casamentos fossem realizados com base em sentimentos. Em vez disso, eram realizados por conveniência. O matrimônio se caracterizava mais como um negócio bem ou malsucedido, do que como o enlace sentimental de duas pessoas.

Um dos grandes debates (...) centrava-se nas vantagens e desvantagens do casamento por amor e do casamento por conveniência. Acredita-se que o novo ideal do amor passou a ser um elemento fundamental que, “além de valorizar a família, permitia a mobilidade social entre burguesia e aristocracia” (VASCONCELOS, 1995, p. 89, grifo do autor).

A segunda passagem da história que foi destacada como verossimilhança refere-se a um passeio realizado pela família Bridgerton e pelo Duque de Hastings ao Observatório Real, que fica na cidade de Greenwich, em Londres. Quando eles estão se aproximando do local, Simon observa a robusta construção e reflete em seus pensamentos:

No topo da colina ficava o **Observatório Real**, um antigo e imponente prédio feito de belos tijolos vermelhos. Suas torres eram encimadas com domos cinza, e Simon teve a sensação de estar, como Daphne havia descrito, no centro do mundo. Ele se deu conta de que tudo era medido a partir daquele ponto de referência (QUINN, 2013, p. 112, grifo nosso).

Na página eletrônica do Mapa de Londres, que se refere a uma organização que dispõe de dicas para passeios na cidade, há um espaço especialmente dedicado ao Observatório Real, que fica no prédio Flamsteed House, no alto de uma colina do Parque de Greenwich. “(...) o prédio original do Observatório Real, desenhado pelo arquiteto e astrônomo Sir Christopher Wren em 1675, sob orientação do Rei Charles II. O observatório foi construído onde antes se impunha o Greenwich *Castle*, que pertenceu a Humphrey, Duque de Gloucester e irmão de Henry V” (EQUIPE MAPA LONDRES, 2022). As informações referentes ao registro da construção do Observatório Real, que se deu em 1675, com destaque à edificação e às suas funcionalidades, as quais persistem até os dias de hoje, possibilitam que o trecho da obra indicado anteriormente também seja caracterizado como marca significativa de verossimilhança.

A terceira passagem destacada trata de um dos folhetins da Lady Whistledown, uma colunista anônima, que escreve fofocas envolvendo os membros da alta sociedade londrina. Nesta

passagem, a colunista questiona o cortejo que Simon estaria fazendo a Daphne, destacando que era estranho os dois ainda não terem sido vistos a passear no Hyde Park:

A autora sabe de fonte segura que, embora o duque tenha visitado a Srta. Bridgerton em sua casa há duas semanas, essa cortesia não se repetiu e, de fato, os dois não foram vistos juntos no **Hyde Park** nem uma vez sequer! (...) CRÔNICAS DA SOCIEDADE DE LADY WHISTLEDOWN, 14 DE MAIO DE 1813 (QUINN, 2013, p. 125, grifo nosso).

O *Hyde Park* é um atrativo tradicional em Londres, e recebe muitos visitantes, sejam eles locais ou turistas. “O (...) *Hyde Park*, parque aberto ao público em Londres, criado pelo rei Charles I em 1637 a partir de áreas de caça antes privativas da monarquia (...)” (WOLFF, 2017, p. 221), resiste até os dias de hoje, além de fazer parte da lista dos Parques Reais de Londres. “Situado bem no coração de Londres, o *Hyde Park* oferece eventos de classe mundial e shows, juntamente com muitos lugares tranquilos para relaxar e relaxar” (THE ROYAL PARKS, 2022). Como a história de Daphne e Simon se passa no início do século XIX, é possível considerar a menção do passeio ao *Hyde Park*, fundado no século XVII, como uma passagem característica de verossimilhança.

O quarto e último trecho do livro destacado como vossítil refere-se a uma passagem próxima ao desfecho da história, quando Simon volta de viagem e, eufórico, procura Daphne na casa da família Bridgerton, mas, como eles já estavam casados, Daphne estava em sua casa, que ficava a uma determinada distância da casa dos Bridgertons: “Já dentro do veículo, começou a xingar a si mesmo. Tinha que atravessar a **Grosvenor Square** inteira para chegar à sua casa. Se tivesse ido direto, teria chegado na metade do tempo” (QUINN, 2013, p. 256, grifo nosso).

A Grosvenor é uma praça bastante conhecida em Londres, e foi construída mediante uma encomenda de Sir Richard Grosvenor, como propriedade para os moradores do local. De forma rápida, a praça se tornou um lugar de prestígio. Em 1725, John Alston realizou um trabalho de arborização no local, além de incrementar a paisagem com uma estátua de Gorge I. A praça teve alterações de estrutura com o passar do tempo, acolheu, por alguns anos, as instalações da embaixada americana em Londres e, em 2018, voltou a ser administrada pela instituição Grosvenor (GROSVENOR SQUARE, 2022). Dessa forma, a quarta e última passagem indicada também pode ser caracterizada como verossimilhante.

Considerações finais

Além de ser envolvente pela riqueza em detalhes, pode-se constatar que a obra de Julia Quinn, *O duque e eu*, dispõe de passagens que indicam a presença do cronotopo de Bakhtin, bem como da *mimesis* e verossimilhança aristotélicas. Com a indicação de quatro passagens da história que possuem características de cronotopo, e de outras quatro indicações que possuem características de verossimilhança, acompanhadas da pesquisa realizada acerca dos trechos da obra selecionados para o estudo, fica evidente a presença dos recursos de ambas as teorias na obra em

questão. Dessa forma, pode-se afirmar que o objetivo inicial foi atingido. Como a história de Daphne Bridgerton e do Duque de Hastings se passa no início do século XIX, além das citadas neste estudo, há várias passagens que podem ser interpretadas e associadas às teorias de Bakhtin e de Aristóteles. Isso demonstra que Julia Quinn utiliza com maestria o cronotopo e a verossimilhança, fazendo com que o leitor se sinta envolvido não só na história dos personagens, mas também nos aspectos relativos ao tempo e ao espaço em que a narrativa se passa. Sendo assim, a realização deste estudo, além de ter se mostrado bastante gratificante, permitiu a percepção de possíveis novas análises sobre a literatura e a série, considerando o envolvimento das percepções do leitor e espectador, relativas às articulações da *mimesis* e da correlação entre tempo e espaço presentes nas duas obras.

Referências

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos chave. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 176-192.

ARAÚJO, M. M. L. Dotar para casar: os dotes e as órfãs do padre Francisco Correia da Cunha (1750-1890). **Ler História**, Lisboa, n. 44, pp. 67-81, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

_____. **Poética**. Trad. e notas de Ana Maria Valente. 3. ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 5. ed., São Paulo: UNESP, 2002.

_____. **Teoria do romance II**: as formas do tempo e do cronotopo. São Paulo: Ed. 34, 2018.

CARNEIRO, R. Referências de fonte eletrônica. **Entrevista**: Julia Quinn. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/julia-quinn-nao-vejo-apelo-em-personagens-que-tratam-a-mulher-como-lixo/>. Acesso em: 03 jun. 2022.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. 2. ed., Belo Horizonte: UFMG, 2003.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto**. São Paulo: Ática, 1995.

HAMMERSCHMIDT, Vania. Cronotopo e verossimilhança em *O duque e eu*, de Julia Quinn, pág. 500-511, Curitiba, 2022.

EDITORA ARQUEIRO. Referências de fonte eletrônica. **Títulos de Bridgertons**. Disponível em: <https://www.editoraarqueiro.com.br/busca/?q=bridgertons>. Acesso em: 05 jun. 2022.

EQUIPE MAPA LONDRES. Referências de fonte eletrônica. **Veja como visitar o Observatório Real de Greenwich**. Disponível em: <https://mapadelondres.org/observatorio-real-de-greenwich/>. Acesso em: 15 mai. 2022.

FRIGHETTO, R. F. Resenha do livro a albion revisitada: ciência, religião, ilustração e comercialização do lazer na Inglaterra do século XVIII. **Revista Prelúdios**, Salvador, n. 5, pp. 111-113, 2017.

GROSVENOR. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://www.grosvenorsquare.org/about/about-the-square>. Acesso em: 06 jun. 2022.

GROSVENOR SQUARE. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://www.londresparincipiantes.com/grosvenor-square/>. Acesso em: 06 jun. 2022.

PIPOCA MODERNA. Referências de fonte eletrônica. **Netflix revela teaser da 2ª temporada de 'Bridgerton'**. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/series/netflix-revela-teaser-da-2-temporada-de-bridgerton,08fa650c4dde89c5691ce1da5046aec8rvqw43o6.html>. Acesso em: 20 jul. 2022.

NOGUEIRA, S. A. “O Divino” versus o Divino: o Marquês de Sade e a crítica à religião. **Revista Vernáculo**, Curitiba, n. 21/22, pp. 201-205, 2008.

NORONHA, H. Referências de fonte eletrônica. **Julia Quinn: livros venderam 1 mi de exemplares** <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/01/04/julia-quinn-livros-venderam-1-mi-de-exemplares-e-virarao-serie-da-netflix.htm>. Acesso em: 03 jun. 2022.

NUNES, R. A. Discursos libertinos, Iluminismo e cultura religiosa no mundo luso-brasileiro ao final do século XVIII. **Varia história**, Belo Horizonte, n. 35, pp. 723-752, 2019.

OLIVEIRA, C. Referências de fonte eletrônica. **Crítica: Bridgerton – 1ª temporada**. Disponível em: <https://minhavisadocinema.com.br/2021/01/02/critica-bridgerton-1-temporada-2020-de/>. Acesso em: 22 jul. 2022.

HAMMERSCHMIDT, Vania. Cronotopo e verossimilhança em *O duque e eu*, de Julia Quinn, pág. 500-511, Curitiba, 2022.

PALHARES, C. V. T. A mimese na poética de Aristóteles. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 22, pp. 15-19, 2013.

QUINN, J. **O duque e eu**. Trad. Cássia Zanon. São Paulo: Arqueiro, 2013.

QUINN, J. Referências de fonte eletrônica. **Media kit**. Disponível em: <https://juliaquinn.com/mediakit/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

RODRIGUES, P. J. et al. Referências de fonte eletrônica. O trabalho feminino durante a revolução industrial. **XII semana da mulher**. São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/Eventos/2015/xiisemanadamulher11189/o-trabalho-feminino_paulo-jorge-rodrigues.pdf. Acesso em: 22 jul. 2022.

ROHLING, N. Cronotopo pandêmico e a produção de imagens corpóreas: reflexões inacabadas. **Revista Fórum linguístico**, Florianópolis, n. 4, pp. 5221-5237, 2020.

SETH, R. Referências de fonte eletrônica. **'Bridgerton'**: tudo o que sabemos sobre a 2ª temporada e spin-offs. Disponível em: <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Series/noticia/2022/01/bridgerton-tudo-o-que-sabemos-so-bre-segunda-temporada-e-spin-offs.html>. Acesso em: 05 jun. 2022.

THE ROYAL PARKS. Referências de fonte eletrônica **Hyde Park**. Disponível em: <https://www.royalparks.org.uk/parks/hyde-park>. Acesos em: 22 de jul. 2022.

VASCONCELOS, S. G. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

SOUSA, R. Viva, Real Tradição. Notas em Torno do Conceito de Libertino: “a única real tradição viva”, de Ernesto Sampaio. **Dossies negativos na literatura**, Lisboa, n. 30, pp. 55-76, 2016.

WOLFF, S. Jardim América: da casa de alguns a território preservado da metrópole? Preservação dos bairros-jardins (desde o modelo e concepção). **Revista CPC**, São Paulo, n. 22, pp. 217-232, 2017.

HAMMERSCHMIDT, Vania. Cronotopo e verossimilhança em *O duque e eu*, de Julia Quinn, pág. 500-511, Curitiba, 2022.