XVI SEMINÁRIO DE PESQUISA
V ENCONTRO INTERNACIONAL
VIII SEMINÁRIO DE TESES E DISSERTAÇÕES EM ANDAMENTO

ANAIS

LETRAS E ARTES COMO AGENTES DE MUDANÇA: PERSPECTIVAS PARA O SÉCULO XXI

Oswald de Andrade: 100 anos do Manifesto da Poesia Pau-Brasil e de Memórias Sentimentais de João Miramar

Centro Universitário Campos de Andrade

ISSN 2446-9270

Curitiba-PR, Outubro de 2024

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA

Promoção e realização

Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE)

Reitor: Prof. José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitor Administrativo: Prof. Anderson José Campos de Andrade

Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão: Profa. Mari Elen Campos de Andrade

Diretora Acadêmica: Profa. Ana Maria Cordeiro Vogt

Coordenadora da Pós-Graduação em Teoria Literária: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs

Apoio

Florida University Science and Theology (FUST)

Reitor: Prof. Dr. Washington Luiz Martins

Comissões de organização do evento

Coordenação geral

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE) — Presidente

Denize Moura Dias De Lucena (UNIANDRADE) — Vice-Presidente

Profa. Dra. Camila Marchioro (UNIANDRADE)

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

Déborah Oliveira (Florida University Science and Theology)

Prof. Dr. Fábio Alves Gomes (Florida University Science and Theology)

Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

Prof. Dr. Matusalém Alves (Florida University Science and Theology)

Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

Comitê científico e de divulgação acadêmica

Prof. Dr. Alex Martoni (PUC Minas)

Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso (UFF)

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

Prof. Dr. Diego Gomes do Valle (UFFS)

Profa. Dra. Elaine Barros Indrusiak (UFRGS)

Prof. Dr. Everton Almeida Barbosa (UNEMAT)

Prof. Dr. João Manuel Muanza André (Florida University Science and Theology)

Profa. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (PPLIN/ UERJ / FAPERJ / CNPq)

Profa. Dra. Miriam de Paiva Vieira (UFSJ)

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Prof. Dr. Washington Luiz Martins (Florida University Science and Theology)

Relações Públicas

Daniel Augusto Zanella (UNIANDRADE / PROSUP-CAPES)

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

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Revisão, diagramação e formatação

Ana Lúcia Corrêa Darú (UNIANDRADE / PROSUP-CAPES)

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

Ariadne Patrícia Nunes Wenger (UNIANDRADE / PROSUP-CAPES)

Celia Regina Celli (UNIANDRADE / PROSUP-CAPES)

Daniel Augusto Zanella (UNIANDRADE / PROSUP-CAPES)

Denize Moura Dias De Lucena (UNIANDRADE)

Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Créditos das imagens

Capa: Canva: Design Art e AI Editor

Craiyon AI Art Generator

Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

ISSN: 2446-9270

SUMÁRIO

COMUNICAÇÕES COORDENADAS

COORDENADA 1 - CONFIGURAÇÕES INTERMIDIÁTICAS & ESTUDOS PÓS-COLONIAIS

UMA LEITURA DA FICÇÃO CURTA DE CONCEIÇÃO EVARISTO À LUZ DO CONCEITO DE *HABITUS* DE PIERRE BOURDIEU | 9

Autora: Tatiana Alves Pinheiro (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

UMA HERANÇA DO COLONIZADOR EM *A GLORIOSA FAMÍLIA*: O TEMPO DOS FLAMENGOS | 19

Autora: Márcia Regina Ferreira (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

A RESISTÊNCIA QUILOMBOLA EM *TORTO ARADO*, DE ITAMAR VIEIRA JR. | 29

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

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 1 – LITERATURAS EM DIÁLOGO

OS ANOS DE APRENDIZADO DE UM VADIO-MESTRE: AS MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS E O ROMANCE DE FORMAÇÃO EUROPEU | 40

Autor: Dankar Bertinato Guardiano de Souza (UFPR)
Orientador: Prof. Dr. Luís Gonçales Bueno de Camargo (UFPR)

RESQUÍCIOS AUTOBIOGRÁFICOS EM DOMINIQUE GOBLET | 50

Autora: Mariana Ferreira Gonçalves (UFSM)
Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara da Silva Ramos Carneiro (UFSM)

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 2 – DIÁLOGOS MODERNISTAS

MISE EN GARDE! EN GARDE! OSWALD DE ANDRADE E A POESIA BRASILEIRA *AVANT-GARDE* | 61

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

A CENTRALIDADE DA PINTURA "ABAPORU" NO *MANIFESTO ANTROPÓFAGO*: POSSÍVEIS CORRELAÇÕES DE SIGNIFICADOS ENTRE AS ARTES | 72

Autor: Heitor Augusto Colli Trebien (FAE)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

LITERATURA E CONTEMPORANEIDADE – MANIFESTO ANTROPÓFAGO DE OSWALD DE ANDRADE APRESENTADO NOS MEIOS DIGITAIS | 87

Autora: Niceia Bogdanovicz (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

METÁFORAS EM CENA: "A MORTA" E A REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE | 102

Autora: Ingrid Cássia Schnermann
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

DEVORANDO CULTURAS: O LEGADO ANTROPÓFAGO DE OSWALD DE ANDRADE NAS LETRAS DE MÚSICAS DO TROPICALISMO E NOS FILMES DO CINEMA NOVO | 111

Autor: Vivaldo Cordeiro Gonçalves (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 3 – LITERATURA ANGLÓFONA

CATARINA E PÓRCIA: AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS DE SHAKESPEARE E SEUS IMPACTOS NA MODERNIDADE | 124

Autor: Fabrício de Lima Moraes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE)

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 4 – LITERATURA E OUTRAS ARTES

ENTRE PALAVRAS E IMAGENS: PERSPECTIVAS NARRATIVAS NAS DUAS VERSÕES DE CHAPEUZINHO AMARELO, DE CHICO BUARQUE | 139

Autora: Diana Pessoa de Almeida (PUC-SP)
Orientadora: Profa. Dra. Luciany Aparecida Alves Santos

ENCOMPASS, COMPREHEND, CONSUMMATE: INTERTEXTUALIDADE, ADAPTAÇÃO E AS HERANÇAS DO ESTILO LITERÁRIO WA-SHOSETSU NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA JAPONESA | 152

Autora: Caroline Sakamoto Yonamine (UNIASSELVI)
Orientadora: Profa. Priscila Dayene Rezende Gobetti (UNIASSELVI)

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 6 – INTERMIDIALIDADE II

DA PALAVRA À IMAGEM: A BRUXA ANCESTRAL EM GABRIELA (2012) | 162

Autora: Clara Sampaio Fernandes (UERJ)
Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ)

"A PEQUENA ILHA": UM BREVE ESTUDO SOBRE ADAPTAÇÃO TELEFÍLMICA | 173

Autora: Ariadne Patricia Nunes Wenger (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 7 – ARES LUSITANOS E BRASILEIROS 1

UM OLHAR SOBRE AS CRÔNICAS DE CLARICE: MELANCOLIA E ESCRITA DE SI | 183

Autora: Fernanda Eméri Mofka Matitz Celuppi (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 8 – ARES LUSITANOS E BRASILEIROS 2

JAMIL SNEGE E AS CRÔNICAS: DESVENDANDO CURITIBA PELA LITERATURA | 194

Autor: Rubens Gomes Corrêa (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

O MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL E A SUA INFLUÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA | 209

Autora: Alessandra Pereira Louzada (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Camila Marchioro (UNIANDRADE)

BREVE ANÁLISE DA CONTEMPORANEIDADE DOS ROMANCES BRASILEIROS | 221

Autora: Patrícia Teresinha Correa Fiori Manfré (UNIANDRADE)
Orientador: Profa. Dra. Camila Marchioro (UNIANDRADE)

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 9 – CONDIÇÃO E REPRESENTAÇÃO FEMININA

A VOZ SILENCIADA DE JUNE: UMA ANÁLISE ECOFEMINISTA DE DUALIDADE NARRATIVA DE RESISTÊNCIA E SOBREVIVÊNCIA NO LIMIAR DE OFFRED EM *O CONTO DA AIA* | 231

Autora: Tatiana Alves Pinheiro (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

#ANTIGONE, DE COLIN MURPHY: UMA NOVA HISTÓRIA, UMA ANTIGA FORMA | 238

Autor: Ronei Lucas Gonçalves (UFSC)
Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Kopschitz Xavier Bastos (UFSC)

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 10 – LITERATURA E MATERNIDADES

EM NOME DA MÃE, DA FILHA E DO ESPÍRITO DE LIBERDADE: JAMAICA KINCAID E A AUTOBIOGRAFIA DE MUITAS MÃES | 245

Autor: Rubens Gomes Corrêa (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

“SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA” E “TALPA”: A RELIGIOSIDADE EM ROSA E RULFO | 263

Autora: Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

COMUNICAÇÕES COORDENADAS

COORDENADA 1 - CONFIGURAÇÕES INTERMIDIÁTICAS & ESTUDOS PÓS-COLONIAIS

UMA LEITURA DA FICÇÃO CURTA DE CONCEIÇÃO EVARISTO À LUZ DO CONCEITO DE *HABITUS* DE PIERRE BOURDIEU

Autora: Tatiana Alves Pinheiro (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: O conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu refere-se aos padrões de comportamento, pensamento e percepção que são internalizados pelos indivíduos como resultado das condições sociais em que vivem. O *habitus* molda a forma como as pessoas agem, pensam e interpretam o mundo ao seu redor, o que influencia de maneira inconsciente suas práticas e escolhas. Este trabalho utiliza-se do conceito de Bourdieu para justificar as atitudes predominantes de submissão abjeta das personagens femininas à violência doméstica, na ficção curta de Conceição Evaristo. Na análise do conto "Shirley Paixão", entretanto, este trabalho discute como Evaristo, numa reviravolta brusca, cria estratégias de resistência e enfrentamento ao racismo e ao sexismo, na construção inédita de personagens femininas negras, que assumem o poder de solucionar conflitos.

Palavras-chave: Resistência à opressão. Conceição Evaristo. Ficção curta. *Habitus*. Pierre Bourdieu.

Introdução

Na coletânea de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Conceição Evaristo aborda questões ligadas às relações de gênero, inclusive situações de violência no cotidiano feminino. Daí a escolha de Bourdieu como aporte teórico deste artigo. A coletânea inclui 13 histórias, que Conceição Evaristo teria coletado em entrevistas com um grupo de mulheres, cujos nomes dão título aos contos. Num breve prólogo, a autora faz esclarecimentos sobre a origem das histórias e considerações sobre sua habilidade como entrevistadora, que desembocam em uma breve discussão sobre o real e o ficcional nos relatos.

> 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 de quem conta. E quando em mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. (Evaristo, 2006, p. 7)

"As histórias não são totalmente minhas", prossegue a voz que fala, mas podem se confundir com as que lhe pertencem É impossível relatar fielmente o que acontece em nossa vivência, alguma coisa sempre se perde e por isso a gente tem de inventar. Entretanto, ao colocar no

papel estas histórias, "a gente continua no premeditado ato de traçar uma escrevivência". Efetivamente, a autora tece fios com as vozes que, mesmo independentes, se complementam e dão coerência aos discursos das narradoras, concebendo caminhos narrativos que partem da experiência vivida. Pelas vozes das distintas personagens, constatamos que, citando Eclea Bosi, "o sujeito mnemônico não lembra uma ou outra imagem. Ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca, ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência" (Bosi, 2003, p. 44).

Conceição Evaristo, sem dúvida, dona de uma voz significativa na literatura afro-brasileira, aborda em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, com emoção e empatia, as experiências multifacetadas de mulheres negras. A escolha da teoria de Bourdieu para analisar uma dessas histórias proporciona a lente analítica adequada para desvelar e compreender em profundidade as complexas relações sociais e culturais presentes na coletânea.

A noção de escrevivência de Conceição Evaristo pode ser relacionada ao conceito de *habitus* de Bourdieu. Enquanto Conceição Evaristo observa em sua vivência relações que enfatizam as experiências vividas e narradas por personagens femininas marginalizadas, o *habitus* de Bourdieu refere-se aos padrões internalizados de comportamento e percepção que são produto das experiências sociais de qualquer natureza. Ambos abordam como as experiências individuais e coletivas moldam a forma como as pessoas se relacionam com o mundo e como suas histórias são contadas.

Para analisar o conto "Shirley Paixão", da coletânea *Insubmissas lágrimas de mulheres*, à luz da teoria de Pierre Bourdieu, consideramos como a personagem-título internaliza e manifesta comportamentos, valores e percepções influenciados pelo contexto social. Focaliza-se a representação das mulheres, suas lutas e resistências relacionadas aos conceitos de *habitus*, campo e capital cultural de Bourdieu.

A escrevivência de Conceição Evaristo

A trajetória de vida de Conceição Evaristo é marcada por desafios e superações, que se refletem em sua rica produção literária. Sua voz na literatura contemporânea destaca-se por abordar temas relacionados à identidade negra, à discriminação racial e às questões de gênero.

Filha de uma lavadeira e de um operário metalúrgico, Maria da Conceição Evaristo de Brito enfrentou obstáculos socioeconômicos desde cedo. Teve de conciliar os primeiros estudos com trabalhos em casa de fregueses da mãe, muitas vezes seus próprios professores, em troca de explicações e de um ambiente tranquilo para estudar. Em 1973, munida do diploma de professora primária, migrou para o Rio de Janeiro com a ajuda de amigos, a fim de tentar ingresso na carreira do magistério. Ingressou na universidade tardiamente, na UFRJ, mas partiu logo para o mestrado em

Literatura Brasileira, na PUC do Rio de Janeiro e, a seguir, para o doutorado na Universidade Federal Fluminense, em paralelo com o trabalho na educação pública, fruto da sonhada nomeação para o magistério. Sua tese, *Poemas malungos, cânticos irmãos* (2011), na qual estuda a poesia dos afro-brasileiros Nei Lopes e Edimilson de Almeida Pereira, em confronto com a do angolano Agostinho Neto, é obra de referência para os estudiosos.

Publicou seu primeiro poema em 1990 no 13º volume dos *Cadernos Negros*, a que se seguiram outros, além de alguns contos. Seu romance mais conhecido, *Ponciá Vicêncio*, de 2003, teve repercussão internacional, com traduções para a língua inglesa, em 2007, e para o francês, em 2015, quando foi lançado no Salão de Paris. Até o momento, Conceição Evaristo publicou, além de inúmeros textos acadêmicos, os romances *Becos da memória* (2006) e *Canção para ninar menino grande* (2018); na poesia, *Poemas de recordação e outros movimentos* (2008); as coletâneas de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) e *Olhos d'água* (2014), além de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), categorizada como contos e novela.

Nosso objeto de análise, o conto "Shirley Paixão", à semelhança das demais histórias da coletânea *Insubmissas lágrimas de mulheres*, aborda temas relacionados à condição da mulher, especificamente da mulher negra, no contexto patriarcal da sociedade brasileira, abrangendo relações familiares, pobreza, submissão e violência. Em uma guinada brusca no tratamento dos temas, tanto na ficção curta como nos romances, Evaristo confere às protagonistas da coletânea a capacidade de reagir à opressão masculina. Suas heroínas choram lágrimas amargas, mas são lágrimas insubmissas, que celebram a resiliência e a resistência dessas mulheres, que se unem em comunidades de apoio mútuo para fazer frente às adversidades. Ao dar voz a suas heroínas, Evaristo desafia a sociedade a tomar consciência das múltiplas camadas de opressão que afetam a vida de mulheres em situação de vulnerabilidade social.

Há paralelos evidentes entre o prólogo de Evaristo de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, reproduzido em parte acima, e o texto intitulado "Da Construção de Becos", que esclarece o processo de construção de seu romance, *Becos da memória.* Nos dois textos introdutórios, Evaristo revela o quanto de si mesma existe nas entrelinhas e faz considerações sobre a autenticidade das informações. Lê-se no texto de apresentação de *Becos:*

> Já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção. Nesse sentido venho afirmando: nada que está narrado em *Becos da memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da memória* é mentira. Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma *escrevivência*. (Evaristo, 2020, p. 11, grifo no original)

No prólogo da coletânea, Evaristo reafirma seus propósitos de dar voz a seu povo, cujos sofrimentos sente no próprio corpo. É seu dever salvar do esquecimento as histórias de vidas de pobreza extrema e abandono, mesmo que, para isso, tenha de dar largas à imaginação.

> Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência. (Evaristo, 2016, p. 7)

Os termos das declarações de propósito se sobrepõem, mas fortalecem o compromisso assumido. Em escritos sobre seus tempos de colégio, Evaristo recorda o quase ostracismo a que eram relegados os estudantes negros, que ocupavam sempre os últimos lugares na sala. Combativa, inteligente e possuidora do dom da escrita, a jovem Maria da Conceição foi se afirmando até onde lhe permitiam as condições sociais desfavoráveis, para conquistar, após a mudança para o Rio de Janeiro, os títulos acadêmicos a que fazia jus.

Dotada de coragem, iniciativa e espírito de luta, Conceição Evaristo apresentou-se oficialmente, em 2018, como candidata à cadeira número 7 da Academia Brasileira de Letras, vaga desde a morte do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Na carta de apresentação, que entregou pessoalmente, Evaristo afirma: “Assinalo o meu desejo e minha disposição de diálogo e espero por essa oportunidade”. Criou-se online uma petição de apoio à candidatura de Conceição, que ultrapassou 20 mil assinaturas.

Embora apoiada pela maior campanha popular da história da ABL, segundo a jornalista Mônica Nunes, Conceição não tinha chance de vencer a eleição, que colocou o cineasta Cacá Diegues na cadeira número 7. Foram onze candidatos homens e Conceição. Os dois favoritos, Cacá e Pedro Correa do Lago, tiveram 22 e 11 votos, respectivamente. Evaristo, apenas um. Diz a jornalista: “Mas, celebremos! Com sua candidatura, Evaristo provocou um fuzuê danado nas redes sociais e na frente do Petit Trianon, sede da ABL e destacou a questão da representatividade de negros e mulheres na instituição, expondo sua fragilidade” (Nunes, 2018).

É um fato recente que testemunha a coragem inabalável de Conceição Evaristo no enfrentamento de estereótipos e preconceitos em uma sociedade patriarcal e racista. Na recusa a seu pedido de admissão à ABL, vivenciou a interseção desses dois sistemas de opressão, que resultam em experiências únicas de discriminação e marginalização. Como mulher, Conceição Evaristo teve de lidar com as expectativas tradicionais de gênero impostas pela sociedade patriarcal, que a reduz a papéis limitados, no ambiente doméstico. Como escritora negra, foi-lhe recusado o galardão máximo das Letras no país, Não obstante, Evaristo pertence a um nicho privilegiado da classe média

brasileira, vários degraus acima daquele ocupado pelas personagens de seus contos, vítimas complacentes de um sistema aceito pelo grupo social, em que seu único destaque reside na atração sexual de um corpo perfeito, ou no apelo do exótico.

Os contos da coletânea em análise, porém, como visto anteriormente, destacam a força, a dignidade e a resiliência das mulheres negras e colocam em xeque suas costumeiras representações unidimensionais. Conceição Evaristo contribui, assim, para a conscientização dos efeitos prejudiciais dos estereótipos e preconceitos, incentivando a sociedade a questionar e desconstruir essas narrativas negativas e a reconhecer a humanidade e a diversidade das mulheres negras. É a esta oposição entre o objetivismo da sociedade e o subjetivismo do indivíduo que se aplica a noção de *habitus*, desenvolvida por Pierre Bourdieu.

Pierre Bourdieu: as noções de *habitus* e de violência simbólica

O trabalho de Pierre Bourdieu apresenta a mais completa renovação do conceito de *habitus*, originário de Aristóteles, delineado para transcender a oposição entre objetivismo e subjetivismo, conforme explicação de Loïc Wacquant:

> O habitus é uma noção mediadora que ajuda a romper a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente (Wacquant, citado em Catani et al., 2017, p. 214).

A teoria de Bourdieu nos permite compreender a origem da vulnerabilidade das mulheres negras tanto em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, como na sociedade de modo geral, quando desvenda o processo histórico de reprodução de estruturas de dominação, pelos homens e pelas instituições – Família, Escola, Igreja, Estado. Isso se dá mediante a imposição de princípios "que fundamentam um acordo de estruturas sociais e cognitivas e se reforçam com a violência simbólica, pela qual as estratégias e práticas determinam a construção social dos corpos e fazem do corpo uma realidade sexuada e um depositário dos princípios de visão e de divisão sexualizantes" (Bourdieu, 2022, p. 1).

Com seus pilares de *habitus*, campo e capital cultural, Bourdieu fornece uma estrutura robusta para analisar diversas práticas culturais, representações simbólicas e lutas de poder dentro de uma sociedade, a temporalidade e o espaço em que acontece. As obras *A distinção:* crítica social do julgamento (1984) e *O poder simbólico* (1998) são referências essenciais para entender como esses conceitos se interrelacionam e influenciam a dinâmica social. A partir das tragicidades que ocorrem com mulheres na realidade, Conceição Evaristo, cujas personagens, oprimidas pelo masculino, resistem ao machismo e ao sofrimento que são colocadas, dessa forma ocorre uma

tomada de consciência. Para Bourdieu, "a destruição do poder simbólico é a tomada de consciência do arbitrário" (2002, p. 15).

Em *A distinção*, Bourdieu explora como as pessoas dentro de uma sociedade buscam se distinguir umas das outras por meio de diversas práticas culturais, como consumo, lazer, educação e até mesmo gostos estéticos. Ele argumenta que essas práticas são influenciadas pelo *habitus* de cada indivíduo, que, por sua vez, é moldado pelo contexto social em que vivem. Além disso, Bourdieu discute como essas práticas culturais são definidas e contestadas dentro de diferentes campos sociais, onde ocorrem as lutas de poder e reconhecimento.

Portanto, ao analisar práticas culturais, representações simbólicas e lutas de poder sob a ótica de Bourdieu, é fundamental considerar como o *habitus*, o campo e o capital cultural se entrelaçam para moldar as dinâmicas sociais e as estratégias de distinção adotadas pelos indivíduos e grupos sociais. Desse modo, Bourdieu nos permite compreender a origem da vulnerabilidade das mulheres negras em *Insubmissas lágrimas de mulheres.* A obra de Evaristo emerge como um espaço de resistência cultural, onde o capital simbólico é redefinido e utilizado para confrontar a adversidade.

"Shirley Paixão" à luz dos conceitos de Bourdieu

A protagonista Shirley Paixão inicia o relato de sua história para a entrevistadora, no ponto de mais alta intensidade na relação causa☮efeito que preside ao enredo:

> Foi assim – me contou Shirley Paixão – quando vi caído o corpo ensanguentado daquele que tinha sido meu homem, nenhuma compaixão senti. E se não fosse uma vizinha, eu continuaria meu insano ato. Queria matá-lo, queria acabar com aquele malacafento, mas ele é tão ruim que não morreu! Não adianta me perguntar se me arrependi. Arrependi não. Confessei à polícia o meu desejo a minha intenção. (Evaristo, 2016, p. 27)

Não fora algo planejado, acrescenta a personagem, que volta à exposição inicial dos fatos: havia anos que estavam juntos, desde que o homem viera para a casa dela, trazendo as três filhas ainda pequenas. As cinco meninas, de idades entre cinco e nove anos, "logo, logo selaram irmandade entre elas", numa convivência ideal de filhas do mesmo pai e da mesma mãe. Mas, como em toda narrativa, existe uma serpente no paraíso, um claro elemento de instabilidade. A mais velha das meninas, Seni, vive tímida e reclusa, calada e triste. Era capaz de ficar longo tempo de mãos dadas com as irmãs ou com a mãe, em profundo silêncio, sem dizer nada. Shirley respeitava o silêncio da menina, "imaginando saudades contidas e incompreensão diante da morte da mãe" (p. 29). Passam-se os anos. Seni, já com 12 anos, desperta a atenção das professoras pela mania de perfeição e excesso de autocensura. Foi-lhe aconselhado, então, acompanhamento psicológico, o que enfurece o pai, que explode num surto inexplicável de tal violência contra a menina, que Shirley

o enxota de casa. Nessa mesma noite, Shirley é despertada pelos gritos angustiantes de Seni. É na voz da entrevistadora que o leitor toma conhecimento dos fatos.

> Horas depois de ter sido enxotado da sala por Shirley Paixão, o homem retornou a casa e, aproveitando que ela já estava dormindo se encaminhou para o quarto das meninas. Então puxou violentamente Seni da cama, modificando naquela noite, a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto e a levava aos fundos da casa para machucá-la como vinha acontecendo há anos. (p. 31)

A alternância dos tempos verbais entre mais que perfeito – "ter sido enxotado" – passado simples – "retornou" e "puxou violentamente" – e o imperfeito – "retirava" e "levava", que indica ação reiterada no passado − revela a ordem dos fatos da história organizados pela autora numa relação de causa e efeito, que revela ao leitor o conflito oculto.

Na malfadada noite, Shirley acorda com o coro de prantos e gritos que acompanham a reação inusitada de Seni, que transformara em coragem o medo provocado pelo ataque do adulto ensandecido, e põe-se a clamar por socorro. Já próxima do quarto das meninas, Shirley assiste à cena mais dolorosa de sua vida: "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 perceberem que ele era o próprio algoz" (p. 30)

O *denouement*, que amarra todos os eventos anteriores, está em conformidade com a resolução de Evaristo de empoderar suas personagens femininas, de enxugar suas lágrimas insubmissas. O estuprador não estava morto. Recuperou a vida na cadeia. Shirley Paixão viveu tempos "de meia-morte atrás das grades, longe das minhas filhas e de toda a minha gente" (p. 34), mas recebe uma benesse final, própria dos heróis mitológicos, que derrotam o dragão ameaçador:

> Hoje, quase trinta anos depois desses dolorosos acontecimentos, continuamos a vida. Das meninas, três já me deram netos, estão felizes. Seni e a mais nova continuam morando comigo. A nova irmandade, a confraria de mulheres, é agora fortalecida por uma geração de meninas netas que desponta. Seni continua buscando formas de suplantar as dores do passado. Creio que, ao longo do tempo, vem conseguindo. Entretanto, aprofunda a cada dia, o seu dom de proteger e de cuidar da vida das pessoas. É uma excelente médica. Escolheu o ramo da pediatria. (p. 34)

Conceição Evaristo concretiza, mais uma vez, a força e a soberania da personagem Shirley quando enfrenta a figura autoritária do homem no dia em que se revelou seu ato hediondo de estuprador da própria filha. Com efeito, Bourdieu manifesta espanto diante do fato de que a ordem do mundo tal como está – sempre com a dominação do homem, não seja subvertida com mais frequência. Essa ordem injusta, essa ordem extraordinária**,** com direitos e imunidades, continua a prevalecer como se fosse algo natural, isto é, como algo comum, ordinário.

> Sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de **violência simbólica**, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias

> puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última análise do sentimento. (Bourdieu, 2022, p. 75)

Percebe-se que a violência simbólica não se processa senão por meio de um ato de conhecimento e de desconhecimento prático, um ato que se efetiva sem a percepção da consciência e da vontade. A violência simbólica em todas as suas manifestações, sugestões, seduções, ameaças, censuras, ordens ou chamadas à ordem exerce verdadeiro poder hipnótico sobre a vontade dos indivíduos. A perpetuação ou a transformação dessa relação de dominação, adianta Bourdieu, depende da perpetuação ou transformação das estruturas de que tais dispositivos são resultantes. No caso em discussão, a lei fundamental que determina que as mulheres sejam tratadas como objetos inferiores na escala de valores.

Ao criar personagens femininas que quebram as regras estabelecidas, Conceição Evaristo luta pela transformação do domínio masculino. A resignação não encontra espaço nas histórias vivenciadas pelas personagens que, por meio de relatos sofridos e angustiantes, contam suas histórias sem julgamento das suas vivências. Conceição Evaristo descreve a realidade da personagem mulher negra governada por homens que ganha respeito entre a sociedade machista em que vive. As relações de desigualdade entre os gêneros, reforçando ou negando a visão branca e patriarcal da superioridade masculina, foram retratadas em várias obras da literatura brasileira. E assim vemos que as discussões contribuem para as devidas mudanças contra a violência, preconceito e discriminação não só contra as mulheres, mas contra todos aqueles que estão em situação de vulnerabilidade social e são vitimizados pela sociedade.

As personagens Shirley e Seni de Conceição Evaristo refletem o *habitus* e são moldadas por experiências sociais. Apresentam-se num cenário de pobreza, abusos, explorações, violências e muitas vezes mortes. O campo literário em que a autora se insere influencia a representação das mulheres negras, uma poética de nossa afro-brasilidade. Elementos de capital cultural são identificáveis na forma como as personagens enfrentam desafios. As identidades das personagens não são fixas, elas se reconstroem a partir da situação de violência sofrida, assim como Seni em sua introspeção formou-se médica para cuidar de sua família de meninas, como se estivesse em constante processo, como ressalta Stuart Hall (2014), ao discutir a cultura. Pode-se dizer que cada uma destas experiências, sejam reais ou ficcionais, proporciona um impacto que gera futuras transformações.

As mulheres negras enfrentam uma vulnerabilidade social que abrange desde a marginalização financeira até a violência estrutural, uma realidade intrinsecamente ligada à interseccionalidade das opressões que enfrentam. Nesse sentido, as análises de Angela Davis em sua obra *Mulheres, raça e classe* (2016) são cruciais para compreender essa complexa dinâmica. Davis argumenta que as mulheres negras são impactadas não apenas pela opressão de gênero, mas também pela opressão racial e de classe, criando um sistema de desvantagens que as coloca em uma posição

de maior vulnerabilidade. Elas enfrentam discriminação no mercado de trabalho, são relegadas a trabalhos precários e mal remunerados e têm acesso limitado à educação e oportunidades econômicas. Além disso, as mulheres negras são frequentemente vítimas de violência estrutural, incluindo violência doméstica, brutalidade policial e encarceramento em massa, experiências exacerbadas pela interseccionalidade de sua identidade racial e de gênero. Portanto, ao analisar a vulnerabilidade das mulheres negras, é essencial contextualizar a interseccionalidade das opressões que enfrentam.

Considerações finais

A teoria de Pierre Bourdieu ofereceu uma perspectiva enriquecedora sobre a experiência vivenciada pela personagem Shirley Paixão, no conto homônimo, e alerta para o fato da dominação masculina tomada como algo natural, imutável. A história narrada pela personagem-título chama a atenção para situações de abuso, coerção e violência em que vivem crianças e adolescentes que precisam ser ouvidos O contato com a escrevivência de Evaristo nos permite, portanto, compreender a vulnerabilidade de suas personagens femininas e as estratégias de resistência e luta que desenvolvem dentro de seu contexto social, direcionadas, principalmente, à defesa de seus filhos.

Verifica-se que o racismo estrutural ainda é uma barreira para escritoras como Conceição Evaristo, que precisam criar estratégias de resistência e enfrentamento ao racismo e sexismo. Assim, a análise das escrevivências de Conceição Evaristo à luz da teoria de Bourdieu nos leva a reconhecer não apenas as injustiças e desigualdades enfrentadas por mulheres negras, mas o silêncio dos inocentes e a resiliência, criatividade e coragem nos enfrentamentos em meio às adversidades. É por meio dessas escrevivências que a autora reafirma a dignidade, a identidade e a humanidade das mulheres negras, contribuindo para uma narrativa mais inclusiva e justa em nossa sociedade.

Referências

CATANI, A. M. et al (Org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena. Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

_____. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Lisboa: Veja, 1970.

CARNEIRO, S. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

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

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

NUNES, M. Referência de fonte eletrônica. Conceição Evaristo perde eleição na Academia Brasileira de Letras e expõe falta de representatividade. **Conexão Planeta**, 31 ago. 2018. Disponível em: https://conexaoplaneta.com.br/blog/conceicao-evaristo-perde-eleicao-na-academia-brasileira-de-letras-e-expoe-falta-de-representatividade/ Acesso em: 7 abr. 2024.

UMA HERANÇA DO COLONIZADOR EM *A GLORIOSA FAMÍLIA: O TEMPO DOS FLAMENGOS*, DE PEPETELA

Autora: Márcia Regina Ferreira (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: O romance de Pepetela, pseudônimo do escritor angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, focaliza a saga do holandês Baltazar Van Dum que, com o beneplácito do governo português, dedica-se ao comércio de escravos em Luanda, onde se torna o patriarca de numerosa família: os filhos da casa grande, considerados legítimos, e os filhos do quintal, de mães escravas. A chegada de outros flamengos, holandeses interessados na exploração de riquezas, gerou disputas sangrentas. Este trabalho aborda a questão da identidade cultural, mediante a análise do sentimento de não pertença como vocalizado por um dos membros da gloriosa família que, quando criança queria ser branco, para que os brancos não o chamassem de negro. E, quando homem, queria ser negro, para que os negros não o odiassem. Com base nas teorias pós-coloniais de Frantz Fanon, discutem-se as consequências devastadoras da herança legada ao povo africano pelo colonizador europeu.

Palavras-chave: Pepetela. *A gloriosa família.* Literaturas pós-coloniais. Frantz Fanon.

Introdução

Pepetela, pseudônimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, é um escritor e professor universitário angolano, nascido em 1941, participante ativo da luta armada pela independência de Angola. É autor de romances como *Mayombe* (1979), seu livro mais famoso. O romance em análise, *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, é de 1997. Suas obras caracterizam-se pela denúncia dos problemas sociais do país e pela valorização da identidade nacional. Nesse sentido, têm caráter decididamente anticolonialista.

O romance *A gloriosa família* é dividido em 12 capítulos, totalizando 408 páginas, e congrega a originalidade da ficção do escritor às informações da *História geral das guerras angolanas* (1680), de autoria de António de Oliveira Cardonega, militar e historiador português. Com exceção do primeiro e do décimo capítulos, os demais iniciam-se com epígrafes retiradas de documentos escritos à época das citadas guerras, ou da própria *História geral*, que relatam algum episódio de impacto. Tal episódio se torna, então, o assunto desenvolvido no capítulo. O prólogo, retirado do primeiro volume da *História Geral*, introduz Baltazar Van Dum.

> Em a cidade assistia hum homem por nome Baltazar Van Dum, Flamengo de Nação, mas de animo Portuguez que havia ido dos primeiros Arrayaes para a Loanda com permissão de quem governava os Portuguezes, o qual esteve posto em risco de o matarem os Flamengos , a respeito que antes desta tregoa e Communicação corrente, hum Cidadão, por ver se por sua via podíamos haver algumas intelligencias de que passa entre o Flamengo, para este efeito, mandou de Massangano dous Negros com huma Carta direitos aos arimos e fazendas do Bengo, onde o dito Van Dum tinha alguma gente

> de sua conta, seus Escravos; estes taes levarão os Mensageiros à Cidade e entrarão com eles na Sanzala de Van Dun, o que não foi tão em segredo que logo não fosse publico; e avizado o Director como tinhão entrado Negros dos Portuguezes na Cidade e Sanzala de Van Dum, de que ficou alterado, e deo logo ordem ao Major que governava as Armas, o mandasse logo prender (...). (Pepetela, 1997, n.p)

A leitura do prólogo, no português seiscentista de Cadornega, nos faz entrever os acontecimentos do capítulo primeiro, quando o narrador, o escravo de Baltazar Van Dum, informa ao leitor que o seu dono "só sentiu os calções mijados cá fora, depois de ter sido despedido pelo diretor Nieulant" (Pepetela, 1997, n.p). Sua missão fora muito arriscada: entregar ao diretor a célebre carta enviada por um português de Massangano, de conteúdo sigiloso, mas que todos sabiam qual era: um pedido para indicar todas as posições defensivas dos inimigos holandeses. Por sorte, o Major, o Governante das Armas era companheiro de jogos de cartas e bebedeiras de Van Dum, na única taberna que restara na cidade, depois da invasão holandesa. O personagem safou-se ileso, embora com os calções molhados (Pepetela, 1997).

Para compreender as complicadas relações entre portugueses, holandeses e chefes nativos na África Ocidental Portuguesa, modo como era designado o território de Angola, é necessário fazer breve retrospecto dessas relações, que constituem o pano de fundo do romance, o que nos fornece caminhos para atingir os objetivos deste trabalho. Com base nas teorias pós-coloniais de Frantz Fanon, Michel Foucault e na leitura de Thomas Bonnici, este trabalho discute as consequências da herança legada ao povo africano pelo colonizador europeu. À exploração desregrada das riquezas naturais da região, acrescentam-se a desvalorização e o apagamento dos traços culturais do povo colonizado, que é privado de sua identidade, de sua terra, de sua tradição ancestral, de sua língua, de seus deuses e de seu modo de vida.

A família Van Dum na África Ocidental Portuguesa

Estudiosos da colonização europeia de terras da América, África, Ásia e Oceania classificam as colônias em grupos, conforme ocorreu o processo de invasão: colônias de colonizadores, colônias de sociedades invadidas e colônias de sociedades duplamente invadidas. Nas colônias de colonizadores, em que se inclui o Brasil, os colonos europeus conquistaram, mataram ou deslocaram o povo indígena do local. Transplantou-se uma espécie de civilização europeia no espaço vazio construído, cujos descendentes decidiram manter o idioma não-indígena após a independência política, pois julgavam ser o idioma europeu mais apropriado para a expressão da complexa realidade do lugar ocupado. No grupo das colônias de sociedades invadidas incluem-se as da África e a Índia, cujos habitantes se encontravam em níveis diversos de civilização. Essas sociedades foram colonizadas em sua própria terra, onde já havia organizações sociais e políticas, mas que foram ignoradas pelos colonizadores. Nesse caso, o idioma do nativo não é substituído, na

maioria das vezes, pelo idioma dos europeus, mas é dada aos colonos oportunidade de aprendê-lo, com o objetivo de estabelecer melhor comunicação com outras sociedades e elevar seu nível cultural para manter ligações com a metrópole (Bonnici, 2003).

O último grupo é o das colônias das sociedades duplamente invadidas, em que houve extermínio completo da população local, como as sociedades primordiais indígenas caribenhas. A população atual dessa região (Índia Ocidental) é formada por outros povos vindos da África, do Oriente Médio, da Índia e da Europa, como resultado do deslocamento, do exílio ou da escravidão. O idioma e a cultura dominantes são impostos e as culturas de povos tão diversos, aniquiladas (Bonnici, 2003).

Podemos, assim, situar a narrativa de Pepetela numa colônia de sociedade invadida, já organizada política e culturalmente, como ilustra a passagem da história da gloriosa família reproduzida abaixo, que descreve o casamento da filha de um dos governadores nativos com o filho de Baltazar Van Dum.

> Chegou então o governador da Ilha com a filha pelo braço e aí confirmei a suspeita da outra vez, era mesmo a rapariga com ar malandro que me olhara demoradamente quando fui com o meu dono e o major pedir a sua mão. (...) O Mani-Luanda fitava as pessoas de frente e sobranceiramente, de quem conhece a força que tem. Àquele ninguém punha o pé em cima, que o digam os portugueses que tentaram dobrar a sua vontade e se deram sempre mal. Era de facto uma pessoa imponente, não admira que na Ilha tivesse direito de vida e de morte sobre quem ali pusesse o pé. (Pepetela, 1997, n.p)

O protagonista é um holandês naturalizado em Portugal, que vai para a África com a permissão do governo português. Na cidade de Luanda, capital de Angola, Baltazar Van Dum torna-se o patriarca de uma família formada por muitos filhos. Havia os filhos da casa grande e os do quintal: estes não eram considerados legítimos, pois eram das escravas com o patrão, enquanto os primeiros, gerados com a esposa, eram herdeiros do casal. As terras da família Van Dum eram localizadas mais próximas do litoral e um tanto distantes da cidade, possuíam em sua propriedade dez cubatas (habitação rústica de telhado coberto de folhas), muitos escravos e alguns animais de criação, além da casa grande. Toda essa estrutura era mantida pelo tráfico de escravos ao qual Baltazar fervorosamente dedicava-se. Com a chegada dos holandeses (flamengos) a Angola, para usufruir do poder de exploração, exclusivo dos portugueses, formou-se uma rede de interesses entre os governos desses dois países europeus e os moradores locais. Travaram-se, desde então, na região de Angola, lutas sangrentas entre os colonizadores para dominar o povo nativo (Pepetela, 1997).

Outrora, acordos de paz se faziam objetivando a desobstrução dos caminhos que impediam ou dificultavam o negócio de maior renda para aquelas nações europeias. Apropriando-se da mão-de-obra dos moradores (colonizados), enviavam os negros para onde já possuíam suas colônias em outros países, como no Brasil, por exemplo, e assim garantiam um bom lucro. Leia-se dessa forma no livro:

> Bom, o que há é o seguinte. Houve um acordo assinado na Holanda dois meses antes do ataque dos maculos a Luanda. Só que o conde Maurício de Nassau, no Brasil holandês, não é trouxa nenhum. Ele bem sabe que Pernambuco não se aguenta sem os escravos, pois quem trabalha nas plantações e nos engenhos de açúcar? Os índios?
> Nada, esses morrem a suspirar no cativeiro e não trabalham. Têm de ser os negros. E por isso o Nassau tinha de chegar à fonte das peças. E não há melhor fonte que esta (...). (Pepetela, 1997, n.p)

Diante de tal situação, o patriarca Baltazar Van Dum lança mão de todas as armas que possuía para continuar com a lucrativa negociação de venda dos escravos: a nacionalidade holandesa, a naturalização portuguesa e até seus filhos maiores. Tudo isso, ele utiliza nas estratégias e planos para conseguir ultrapassar as barreiras construídas pelas batalhas dos europeus, que o impediam de conseguir as peças (negros) a serem capturadas e mandadas para colônias estrangeiras (Pepetela, 1997).

> O armazém estava situado num recinto rodeado de altos muros e com acesso limitado a um grande portão de madeira. (...) Entramos pelo portão e fomos ao escritório junto do armazém, onde estavam dois funcionários da Companhia. Os escravos ficaram fora do recinto, com Dimuka e os guardas. Depois de o meu dono explicar ao que vinha, saímos de novo, acompanhados pelos dois funcionários, para ver os escravos. O exame físico demorou uma eternidade. Finalmente foram empurrados para dentro do recinto. Estavam comprados (...). (Pepetela, 1997, p. l.410)

É importante notar que a expansão colonial da Europa nos séculos XV e XVI coincidiu com o começo do sistema capitalista moderno. "As colônias foram imediatamente percebidas como fonte de matérias-primas que sustentariam por muito tempo o poder central da metrópole" (Bonnici, 2003, p. 209).

A miscigenação na família Van Dum

Nas primeiras incursões, os colonizadores europeus não trouxeram famílias para a África, vista apenas como lugar a ser explorado materialmente para o sustento e enriquecimento das metrópoles. Mais tarde, caso os governantes decidissem favoravelmente, os depósitos primitivos seriam transformados em assentamentos em condições de receber as famílias daqueles homens, civis e /ou militares, encarregados da administração, conforme indica o romance.

> (...) à margem do rio, onde se pensava cavar um canal para trazer água até à cidade. Obra grandiosa que só podia passar pela cabeça de holandeses, os reis dos diques e dos canais, ao que me dizem. (...) Finalmente se resolveria o problema da água de Luanda, sempre dependente da pouca capacidade da maianga e dos barcos que a traziam do Bengo, caríssima por causa do transporte. (...) Mas era preciso cavar durante mais de sessenta quilómetros, o que implicava muitos escravos e muita comida para os escravos, e salário para os capatazes que iam chicotear os escravos e salários para os técnicos que deviam dirigir as obras. Dinheiro que a Companhia não queria despender, pois o próprio soldo dos militares estava dois anos atrasado. (Pepetela, 1997, n.p)

Baltazar Van Dum, naturalizado em Portugal, decide ir para a África por outros motivos, o de fazer fortuna, pois ouvira falar que naquelas terras existia a **árvore das patacas**. Com a autorização do governador de Portugal, foi para Luanda sozinho e lá casou-se com Dona Inocência (Pepetela, 1997).

> (...) e aí ouviu falar da árvore das patacas, a qual afinal estava também em África e não só na Índia. Essa árvore maravilhosa, que bastava sacudir para caírem as moedas de ouro, na Índia era coberta de especiarias, enquanto em África era coberta de escravos. Os olhos de Baltazar brilharam com a miragem da árvore das patacas, cheia de negros a quem bastava deitar a mão (...). (Pepetela, 1997, n.p)

A esposa oficial de Baltazar era filha de um soba, líder de comunidade nativa, era negra e os oito filhos do casal eram mulatos, uns com olhos azuis, outros verdes e havia os que nasceram com olhos castanhos. Dessa forma, inicia-se na construção familiar do personagem um processo de mestiçagem, que no decorrer da história percebe-se realizado propositadamente, tendo em vista o caráter ambicioso e manipulador do protagonista. Quando Baltazar casa-se e constitui família com pessoa nascida na terra colonizada, adquire um aliado, o pai de sua esposa, líder de uma comunidade importante, o que vem expandir sua rede de amizades influentes. Embora a miscigenação possa ser vista de forma positiva, no caso em questão percebe-se que o personagem europeu visa apenas o próprio lucro. Por outro lado, a mestiçagem gera problemas de identidade cultural, que Pepetela enfoca magistralmente no romance *Mayombe,* na fala de um personagem, parte de um grupo de guerrilheiros que abrem caminho pela floresta: "Criança ainda, queria ser branco, para que os brancos me não chamassem negro. Homem, queria ser negro, para que os negros me não odiassem" (Pepetela, 2019, p. 18).

A esse respeito, referimo-nos a Frantz Fanon, na obra *Pele negra, máscaras brancas*, sobre o suposto complexo de dependência do colonizado. Fanon rejeita alguns dos pontos de uma publicação teórica intitulada "Psicologia da colonização", resultado dos estudos de Octave Mannoni. Um desses estudos aborda o sentimento de inferioridade como algo contido na personalidade do colonizado desde a infância. Fanon cita: "O fato de que um malgaxe adulto, isolado em outro meio, possa se tornar sensível à inferioridade do tipo clássico prova de modo mais ou menos irrefutável que, desde a sua infância, existia nele um gérmen de inferioridade" (Fanon, 2020, p. 74).

Assim, a teoria de Mannoni desvincularia a responsabilidade dos colonizadores no processo de inferiorização dos povos colonizados. Muito ao contrário, o discurso colonialista, imposto pelos europeus aos povos de regiões distantes, foi o da distinção entre civilizados e primitivos, entre metrópole e colônia. "A inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Tenhamos a coragem de dizer: "é o racista que cria o inferiorizado" (Fanon, 2020, p. 79). E o autor, a respeito dessa mesma conclusão, diz que concorda com a posição de Sartre: "O judeu é um homem que os

outros homens consideram judeu: eis a simples verdade de onde se deve partir […]. O antissemita é que faz o judeu" (Fanon, 2020, p. 79).

Vimos que o personagem de Pepetela, Baltazar, ao decidir-se por uma mulher negra para compor sua família, age de maneira compatível com seu comportamento de homem ambicioso e oportunista. As nações que foram colonizadas sofreram com o racismo e com alguns tipos de exploração, e não somente a material. O próprio discurso sobre a inferioridade das pessoas negras, instilado pelos europeus nos africanos, constitui um recurso destinado à dominação e, por conseguinte, à exploração do trabalho escravo. Voltemos a Fanon:

> Todas as formas de exploração se parecem. Todas afirmam sua necessidade com base em algum decreto de ordem bíblica. Todas as formas de exploração são idênticas, pois se aplicam ao mesmo objeto: o homem. Ao querer considerar no plano da abstração a estrutura desta ou daquela exploração, mascara-se o problema capital, fundamental, que é o de restituir o homem a seu devido lugar. O racismo colonial não se diferencia de outros racismos. (Fanon, 2020, p. 77)

Nota-se o quão profundamente se arraigou o discurso colonialista da hegemonia europeia na atitude de Dona Inocência, que se recusa a admitir na família o neto, produto do relacionamento do filho caçula com uma jovem negra.

> (...) o seu filho Hermenegildo, tão delicado de carnes e modos, já era pai. Só disse: – Mais um a atrasar a raça. De facto, no pensamento de D. Inocência, só Gertrudes e Matilde tinham avançado a raça, pois foram as únicas a ter filhos com brancos. Rodrigo e Hermenegildo tinham feito filhos em negras, o que significava regredir em relação a um ideal, o da alvura. (Pepetela, 1997, n.p)

A personagem havia internalizado o discurso da supremacia branca, pregado pelo colonizador. A respeito do poder do discurso, Thomas Bonnici refere-se a Michel Foucault, para quem os discursos são perpetuados através de seus usuários e que esses reproduzem seu poder. O discurso é internalizado pelos indivíduos, estrutura neles a maneira de ver o mundo e lhes é imposto como um elo de forma inconsciente na cadeia do poder (Bonnici, 2003). A personagem, D. Inocência, ao desejar que sua descendência seja constituída de pessoas da cor branca, demonstra que o discurso de hegemonia, de superioridade, do continente europeu decretado via colonizadores, foi internalizado por ela. Assim, inconscientemente, a personagem fortalece a linguagem dos colonizadores. O discurso europeu que elege a cor, a cultura, a língua, a religião da Europa como superiores às de a outros povos, leva Fanon a dizer que,

> Em outras palavras, começo a sofrer por não ser um branco na medida em que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, extorque de mim todo o valor, toda a originalidade, diz que eu parasito o mundo, que preciso o quanto antes acertar o passo com o mundo branco, "que somos bestas brutas; (...) que somos um esterco ambulante hediondamente promissor de canas tenras e algodão sedoso e (...) que não temos nada a fazer no mundo". Então tentarei

> basicamente me tornar branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer a minha humanidade. (Fanon, 2020, p. 83)

Já em 1952, data da primeira publicação de *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon demonstra a força de suas ideias que impressionam pela paixão com que denuncia a exploração e a opressão. Parece-lhe que aqueles que escreveram sobre a questão colonial "não atentaram para o fato de que existe na mundivivência de um povo colonizado, uma impureza, uma tara que proíbe qualquer explicação ontológica" (Fanon, 2020, p. 103).

Outros problemas, ligados ao domínio do colonizador sobre o colonizado, que envolvem a gloriosa família, têm a ver especificamente com a relação entre o catolicismo dos portugueses e as práticas religiosas das comunidades nativas, além do hibridismo linguístico, que envolve o emprego de três línguas nas comunicações, o português, o flamengo e o kimbondo.

Religião e idiomas na família Van Dum

Baltazar Van Dum, o patriarca da família, utilizava os três idiomas para se comunicar, o holandês, o português e o kimbondo, o idioma da terra invadida. Os filhos da casa grande e os do quintal, que ajudavam o pai no negócio da venda de escravos, falavam a língua dos colonizadores e a língua nativa. A esposa, Dona Inocência, que falava o português por causa do marido, preferia o idioma da tribo em que nascera (Pepetela, 1997). Segue o que o narrador diz sobre a profusão dos idiomas na história:

> O engraçado eram as línguas da conversa. Se era para todos perceberem e participarem, utilizavam o kimbundo. Se Baltazar queria dizer alguma coisa confidencial a Nicolau, usava o flamengo. E se Nicolau ou o meu dono se dirigiam a Diogo, para só os três se comunicarem, o português era escolhido. Complicado para quem não dominava os três idiomas. Eu estava perfeitamente à vontade. (Pepetela, 1997, n.p)

Os comentários do narrador são ilustrativos da percepção atilada dos filhos da terra, pois entendia perfeitamente qualquer dos idiomas. Sobre a questão linguística, Bonnici observa que o idioma europeu sempre causou e ainda causa certa ambiguidade, "especialmente na literatura nativa" (Bonnici, 2003). Assim, notamos que a linguagem pode ser também um fator de dominação e/ou exclusão, agindo em favor dos colonizadores. É de conhecimento comum que a literatura inicial dos países colonizados segue os moldes eurocêntricos, escrita por viajantes, missionários ou mulheres de administradores das colônias. As poucas produções literárias não eram muito diferentes daquelas produzidas na metrópole europeia (Bonnici, 2003).

Na terceira onda de independência política, em especial nas nações caribenhas, africanas e asiáticas, projeta-se a literatura escrita pelos nativos, geralmente de acusação e resistência contra a antiga metrópole, embora acompanhe, paradoxalmente, as tendências literárias ditadas pelo gosto europeu (Bonnici, 2003). Trata-se de uma reação natural contra as consequências do racismo ao

nível da cultura, como discorre Fanon em *Racismo e cultura.* Racismo é a opressão sistematizada de um povo. E como se comporta um povo oprimido? "Assiste-se à destruição dos valores culturais, das modalidades de existência" (Fanon, 2021, p. 9): a linguagem, o vestuário, as técnicas de todas as ordens são desvalorizadas.

O povo africano de Luanda, colonizado simultaneamente por duas nações europeias, foi oprimido não somente em relação à exploração desenfreada de recursos, mas em sua estrutura cultural, usos, costumes e tradições. Pepetela retrata muito bem o choque de culturas, quanto à supressão das crenças do povo africano, mediante a construção de uma personagem secundária, Matilde. Matilde, uma das filhas mais novas de Baltazar, que tinha visões do futuro, era considerada bruxa:

> (...) Gertrudes fez esta exigência, como mais tarde confessou à família, porque Matilde, sua irmã mais nova, muito bonita, mas também muito bruxa, inclinada a visões e profecias, lhe confidenciou numa noite de trovoada, propícia para essas coisas, que o pai estava a dar origem a uma linhagem notável, nas suas palavras uma gloriosa família, e ela queria que os seus netos e bisnetos carregassem o nome ilustre de Van Dum. (Pepetela, 1997, n.p)

Os colonizadores portugueses trouxeram para Luanda a religião católica ao qual pertencia também o patriarca Baltazar Van Dum e alguns dos habitantes nativos, a exemplo do governador Mani-Luanda, que atendia pelo nome de Dom Agostinho Corte Real.

> (...) Não se é compadre do governador Dom Agostinho Corte Real em vão. Fomos recebidos muito bem e o Mani-Luanda conduziu o meu dono para o njango enorme onde gostava de comer e receber visitas, pois como era todo aberto dos lados, a brisa marítima atravessava-o, mantendo sempre um frescor agradável. (Pepetela, 1997, n.p)

Evidentemente, a maioria dos nativos não pertenciam ao catolicismo e nem ao calvinismo, religião dos colonizadores holandeses que ali se instalaram à mesma época. A crítica à religião católica no romance, por meio do relato irônico da confissão de uma beata, feito pelo narrador, é ao mesmo tempo hilariante e cáustico.

> – Me absolva, padre, me absolva.
> Matilde se levantou e encostou às pernas dele, olhando-o nos olhos. O padre estava encurralado pelo tronco, não podia recuar. Matilde se chegou mais, me absolva, padre, me absolva. O jesuíta balbuciou o começo de uma oração com os lábios entreabertos, meteu uma mão por baixo dos saiotes dela, sentiu o calor, revolveu os olhos. Ela o puxou e caíram abraçados no chão. E o padre absolveu-a no capim, nas palavras dela, misturadas com risinhos. (Pepetela, 1997, n.p.)

Em outra menção sobre a doutrina pregada pelos padres naquele tempo em Luanda, o autor descreve a situação do narrador-personagem, cuja origem provinha da relação entre um padre de origem italiana e uma escrava pertencente ao reino de Jinga. O único senão, a seu ver, era não ter acrescentado o italiano a seu conhecimento de línguas. "Nessa questão de línguas, eu apenas

lamentava nunca ter tido oportunidade de ouvir mais do que algumas frases em italiano. Lamentava apenas por questão de orgulho, pois não fora meu pai um padre napolitano?" (Pepetela, 1997, n.p).

Como os portugueses se encontravam há mais tempo que os outros europeus em Luanda, a religião católica era a mais divulgada entre o povo africano. A fim de catequizar os nativos no catolicismo, alguns padres eram mandados para lá pelo governador de Portugal; eles agiam com bastante rigor ao verificar que os africanos possuíam outros tipos de crença, às vezes manifestadas por meio da posse de amuletos e fetiches.

> Até Dimuka, sempre tão servil, suspirava para ver o padre abandonar a sanzala. Porque, quando a mulher foi à confissão, ouviu tremendo sermão e ameaças por causa do ídolo que tinha sido encontrado em casa deles e não ardia. A resistência da madeira era devida, segundo o padre Tavares, a uma doença terrível de que Dimuka sofria sem saber, pois, nada sentia, e era transmitida à mulher pelo acto sexual. Se ela apanhasse a doença, morreria com sofrimentos tão grandes como o fogo do inferno, portanto ela nunca mais devia aceitar o marido na cama. Tão aterrorizada ficou que desde domingo(...). (Pepetela, 1997, n.p)

O discurso do padre é tão convincente que a mulher de Dimuka nega-se terminantemente a deitar-se com o marido. Como diz Michel Foucault, "(...) o discurso está inerente a todas as práticas e instituições culturais e necessita da agência dos indivíduos para poder ser efetivo" (citado em Bonnici, 2003, p. 205).

Considerações finais

A narrativa de Pepetela, *A gloriosa família:* o tempo dos flamengos, situa-se no século XVII em Angola e focaliza os sete anos, de 1642 a 1648, em que os holandeses (aqueles que conquistaram o Brasil) foram buscar escravos em Luanda. Daí o subtítulo "o tempo dos flamengos". Foi posta em destaque a relevância da técnica narrativa em primeira pessoa, na voz do escravo de Van Dum, que não apenas narra fatos e faz descrições, mas apresenta diversas versões interpretativas do presente narrativo. Trata-se de recurso com múltiplas consequências: evidencia a perspicácia e a capacidade de emitir julgamentos do colonizado; fornece acurada visão de dentro da sanzala (na grafia usada no romance) não apenas sobre os pares, mas sobre todos os atores de uma quase farsa; permite-lhe assumir a função de personagem que soluciona problemas; como homem de confiança de Van Dum, está a par do que se passa nos diversos núcleos narrativos.

Com o objetivo de discutir as consequências devastadoras da herança legada ao povo africano pelo colonizador europeu, colocamos em destaque a inferiorização das populações nativas, como correlato da superiorização europeia, obtida por intermédio do discurso colonialista. Imposto pelos europeus aos povos de regiões distantes a serem colonizados, o discurso tem base nas distinções civilizados ≠ primitivos e metrópole ≠ colônia. A inferiorização é o correlato nativo da

superiorização europeia. Tenhamos a coragem de dizer: "é o racista que cria o inferiorizado" (Fanon, 2020, p. 79).

Utilizamos como fontes teóricas principais os protestos anticolonialistas de Fanon, bem como a abordagem da teoria e crítica pós-colonialistas, desenvolvida por Thomas Bonnici, em quem baseamos também as referências ao poder do discurso preconizado por Michel Foucault.

O tom humorístico faz da narrativa de Pepetela uma leitura leve e agradável. Mas o próprio contraste entre o tom e a crueldade dos fatos narrados põe em evidência o caráter bárbaro da colonização de populações nativas. O colonizador europeu, seja ele português ou holandês, é impulsionado pela cobiça, decidido a extorquir o máximo por meio da sujeição do corpo e da alma dos habitantes da terra. Com base em Frantz Fanon, psiquiatra e filósofo argelino, que dedicou sua vida à batalha para transformar a vida dos condenados pelas instituições coloniais e racistas do mundo moderno, apontamos no romance as consequências do colonialismo.

Em paralelo, os estudos de Michel Foucault sobre o tema do poder nas sociedades modernas, sua configuração, sua difusão no corpo social e sua relação com a produção da verdade, alicerçaram nossas observações sobre o poder do discurso hegemônico do colonizador.

Referências

BONNICI, T. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (Org.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003. pp. 205-221.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

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

_____. **Racismo e cultura**. Piauí/Ceará: Terra sem Amos, 2021.

PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: LeYa Brasil, 2019.

_____. **A gloriosa família**: o tempo dos flamengos. Lisboa: Dom Quixote, 1997. Edição do Kindle.

A RESISTÊNCIA QUILOMBOLA EM *TORTO ARADO,* DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR

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

Resumo: Este trabalho analisa no romance *Torto arado,* de Itamar Vieira Junior, as diferentes reações de submissão ou resistência à relação desigual de poder entre os trabalhadores, descendentes de escravos, da fazenda Água Negra, ambientada no interior da Bahia, e o dono das terras. As reações contrastantes à quase-escravidão em que sobrevivem os camponeses são representadas na trama pelas irmãs Belonísia, que permanece na fazenda na condição de mulher e esposa submissa, e Bibiana, que se afasta e retorna decidida a incitar o povo a reagir. Com base nos estudos pós-coloniais de Frantz Fanon, Gayatri Chakravorty Spivak e Thomas Bonnici, o trabalho analisa no romance as consequências atuais do colonialismo, que estabelece como indiscutíveis a inferiorização do colonizado e a autoridade do colonizador.

Palavras-chave: *Torto arado*. Itamar Vieira Junior. Estudos pós-coloniais. Frantz Fanon. Spivak. Thomas Bonnici.

Introdução

Este artigo analisa os pontos de resistência de uma comunidade quilombola fictícia no romance *Torto arado,* de Itamar Vieira Junior. A partir da análise da história central e da trajetória das irmãs Bibiane e Belonísea, busca-se verificar a reação dos moradores da Fazenda Água Negra, seja de submissão ou resistência ao poder do latifundiário, dono das terras. Objetiva-se responder a alguns questionamentos: como se estabelecem as relações de poder no romance? Como se define a resistência quilombola, especificamente na promoção da autonomia da mulher?

O aporte teórico inclui Frantz Fanon (1925-1961), cujas críticas evidenciam a desumanização dos colonizados e os efeitos psicológicos da colonização. A argumentação sobre as relações entre saber e poder utiliza-se da teoria de Michel Foucault (1926-1984) e de comentários de Simone de Beauvoir (1908-1986), discutindo questões de gênero, identidade feminina e a luta pela emancipação. Thomas Bonnici (2003) aborda a relação colonizador e colonizado. Judith Butler (2003), em seus estudos, questiona as noções tradicionais de identidade de gênero e defende que o gênero não é algo inato, mas sim uma construção social e cultural, moldada por *performances* repetidas ao longo do tempo. Outros autores serão citados eventualmente.

Uma história de resistência

Em *Torto arado,* as protagonistas são duas irmãs, Bibiana e Belonísia, cuja história é contada desde a infância até a vida adulta. A narrativa se inicia com um incidente envolvendo as duas crianças, Bibiana e Belonísia, que, por curiosidade, se ferem com a faca, que a avó

zelosamente guardava enrolada em tecido na mala escondida embaixo da cama. Na brincadeira, Belonísia decepa parte da língua. Daquele momento em diante, Bibiana se torna a voz de Belonísia, cujos sons guturais só ela conseguia entender.

Bibiana, que sonha ser professora, vai embora da fazenda com o namorado, o seu primo Severo. Alguns anos mais tarde, ela retorna para a Fazenda Água Negra com a família e dedica-se à luta pelos direitos da comunidade. Tempos depois, com o assassinato de Severo, ela assume a missão do marido, continuando a luta.

Belonísia, embora sinta falta da irmã, permanece na fazenda e segue seu caminho. Vive um relacionamento abusivo com um vaqueiro de passagem por Água Negra, Tobias, que morre após desrespeitar a encantada. No retorno de Bibiana, dedica-se a acompanhar atentamente as reuniões presididas por Severo, com o intuito de aprender sobre a história de sua gente e seus direitos. Quando Severo é assassinado, a mando dos poderosos, é Belonísia quem dá suporte para a irmã prosseguir na luta.

A história é dividida em três capítulos: “Fio de corte”, “Torto arado” e “Rio de sangue”. Cada capítulo é narrado por uma voz feminina: os dois primeiros pelas irmãs Bibiana e Belonísia, e o último, pela encantada Santa Rita Pescadeira.

Os temas de identidade, resistência e busca por libertação podem ser relacionados com a luta anticolonial descrita por Frantz Fanon (2008), quando os indivíduos reivindicam sua identidade e a própria humanidade em um contexto de opressão sistemática. Conforme expresso por Fanon, “Todas as vezes em que um homem fizer triunfar a dignidade do espírito, todas as vezes em que um homem disser não a qualquer tentativa de opressão do seu semelhante, sinto-me solidário com seu ato” (Fanon, 2008, p. 187). A frase enfatiza a solidariedade com qualquer pessoa que defenda a dignidade humana ao se recusar a aceitar a opressão de outros.

Fanon acusa o colonialismo de impactar as relações entre colonizadores e colonizados, e as dinâmicas internas das comunidades oprimidas. *Torto arado* evidencia diferentes perspectivas dos personagens em relação à servidão na Fazenda Água Negra. Nesse contexto, observa-se a passividade de Zeca Chapéu Grande, em contraste com a indignação de Bibiana ao encontrar Sutério, gerente da fazenda, em sua casa, se apossando das batatas que haviam comprado na feira.

> Vi a vergonha de meu pai crescer em nossa frente, sem poder fazer nada. Zeca Chapéu Grande era um curador respeitado e conhecido além das cercas de Água Negra. Mas ali, nos limites da fazenda, sob o domínio da família Peixoto – que quase não colocava os pés por lá a não ser para dar ordens, pagar ao gerente e dizer que não poderíamos fazer casa de tijolo – e de Sutério, sua lealdade pela morada que havia recebido no passado, quando vagava por terra e trabalho, falava mais alto. Vi minha mãe se movimentar, seus olhos se injetaram indignados, mas se deteve ao perceber meu pai se sentindo incapaz de questionar e reclamar sobre qualquer coisa. Muito pelo contrário, ainda colaborava com sua liderança espiritual para a manutenção da ordem entre as famílias que moravam ali. (Vieira Junior, 2019, p. 85)

O tratamento adotado com os moradores da fazenda é a opressão, a desigualdade e a exploração. Esta análise visa demonstrar que as relações entre patrão e empregado, no romance, reproduzem a relação colonizador-colonizado da época da colonização portuguesa. Conforme Bonnici (2003), a repressão exercida pelo colonizador, independentemente de sua origem, impõe-se e reforça o poder de dominação, desconsiderando as características do povo colonizado.

> A opressão, o silêncio e a repressão das sociedades pós-coloniais decorrem de uma ideologia do sujeito e de objeto mantida pelos colonizadores. Nas sociedades pós-coloniais, o sujeito e o objeto pertencem a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador. O colonizador, seja espanhol, português, inglês, se impõe como poderoso civilizado, culto, forte, versado na ciência e na literatura. Por outro lado, o colonizado é descrito constantemente como sem roupa, sem religião, sem lar, sem tecnologia, ou seja, em nível bestial. É a dialética do sujeito e do objeto (o outro, subalterno). (Bonnici, 2003, p. 212)

No hospital com seus pais e sua irmã ferida, Bibiana descreve seu primeiro encontro com pessoas de fora da fazenda. Essas pessoas os observam com estranheza, o que sugere uma percepção do distanciamento entre classes sociais e ressalta as complexidades das relações sociais e culturais presentes na narrativa.

> Meu pai ainda segurava a língua envolta na mesma camisa. As folhas estavam guardadas nos bolsos de sua calça, talvez por vergonha de o apontarem com desdém como feiticeiro dentro daquele lugar que ele não conhecia. Foi o primeiro lugar em que vi mais gente branca que preta. E vi como as pessoas nos olhavam com curiosidade, mas sem se aproximar. (Vieira Junior, 2019, p. 18)

Certamente Zeca Chapéu Grande esconde nos bolsos as ervas que costumava trazer consigo, a fim de evitar o assombro e possíveis comentários maliciosos de pessoas estranhas, que ignoravam suas crenças e sua cultura. Fanon nos fornece a explicação: “Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será” (Fanon, 2008, p. 34).

Anos após, Zeca Chapéu Grande permanece em silêncio e passivo, alheio ao movimento de resistência iniciado por Severo, que é apoiado por diversos vizinhos, na luta pelos direitos adquiridos no trabalho incansável na fazenda da Água Negra, durante anos. Zeca, fiel à sua natureza altruísta e honesta, vê movimentos dessa natureza como ingratidão com quem havia acolhido toda aquela gente, inclusive sua família, quando vagavam sem ter um local onde estabelecer moradia.

> Indomável, Severo caminhou por estradas, levantou sua voz em discursos, enfrentou os novos donos e o chefe dos trabalhadores. Mudando a si em meio ao movimento que parecia crescer em nossas vidas, foi moldando Água Negra, fazendo-a se transformar num lugar diferente. Enquanto Zeca Chapéu Grande viveu, respeitou o seu desejo de não confrontar os que lhe haviam dado abrigo. Questionar o domínio das terras da fazenda seria um gesto de ingratidão. (Vieira Junior, 2019, p. 196)

Severo militou, colheu assinaturas para a criação de uma cooperativa, e fez com que os moradores de Água Negra entendessem que sua dedicação àquela terra os tornava dignos de solicitar sua posse. O único beneficiado até então fora o latifundiário, que vivia do trabalho servil do povo da fazenda.

O confronto, conforme nos lembra W.E.B. Du Bois, é necessário para acordar a vontade de reagir. Se ele mesmo não houvesse sido confrontado, "seria um dócil fiel diante do altar da ordem social e do desenvolvimento econômico no interior dos quais nascera" (Du Bois, 2020, p. 123). Gradualmente, o grande incentivador do pan-africanismo encontrou subsídios intelectuais para melhor trabalhar a questão racial. Severo foi silenciado criminosamente, mas já havia plantado a semente da liberdade, semelhante a "supremacias isoladas de homens negros [que] cintilam aqui e ali, como estrelas cadentes, e às vezes morrem antes que o mundo tenha avaliado corretamente o seu brilho" (Du Bois, 2020. p. 123).

No romance, também é possível observar, em diversas passagens, a capacidade de resistência das personagens femininas, que enfrentam as adversidades e a opressão dupla por serem mulheres e pretas, mas buscam formas de empoderamento e liberdade mesmo diante das circunstâncias difíceis em que vivem. Vieira Junior apresenta traços marcantes nas personagens femininas, especialmente no que se refere às irmãs Belonísia e Bibiana.

A luta silenciosa de Belonísia

Depois da partida de Bibiana, sua fiel intérprete, Belonísia sentiu-se ainda mais solitária, mas a chuva que voltou a cair trouxe-lhe nova esperança. Podia admirar a natureza que a cercava, encantava-se com as cantigas das mulheres que lavavam roupas no rio; com as cores misteriosas do céu, dos animais e das pessoas, postas em relevo pela chuva benfazeja.

Tobias, um vaqueiro, chega à Fazenda Água Negra e torna-se pretendente de Belonísia, que se sentiu atraída por aquele homem mais velho, desejosa de formar uma família. Algum tempo depois, o vaqueiro pediu ao pai da moça permissão para levá-la viver com ele. Zeca Chapéu Grande deixou que Belonísia tomasse a decisão, e ela aceitou.

Belonísia, com o histórico de pouco estudo devido à sua falta de identificação com a forma como os conteúdos eram abordados nas aulas, os quais não levavam em consideração o contexto em que viviam, decidira abandonar a escola. No entanto, isso não a impediu de impor-se sempre que julgasse pertinente. Essa postura é evidente em seu relacionamento com Tobias, assim como em sua amizade com Maria Cabocla, que vive violência doméstica. Belonísia defende-a enfrentando, inclusive fisicamente, Aparecido, o marido, pois ele se valia da covardia dos homens da fazenda e de sua força desproporcional em comparação com a estatura frágil da mulher.

Mas Belonísia também enfrentava um relacionamento abusivo com Tobias. Após ingerir bebida alcoólica, ele ficava agressivo. Na primeira vez que chegou bêbado, teve um de seus rompantes de ira e, além de atirar um prato de comida, proferiu xingamentos por sua deficiência. Belonísia tinha claro em sua mente quem ela era, o quanto era forte e determinada, e não permitiria que aquele homem a oprimisse.

> Era a primeira vez que o via completamente embriagado, nas festas bebia um tanto, mas se conservava de pé. Ficava com a boca vermelha e os olhos apertados pelas pálpebras caídas, mas não embolava a língua como fazia àquela mesa. Tentava entender o que ele dizia, e sem chance de me proteger, o prato veio na minha direção. Olhei para o chão e vi a comida espalhada. Aquele chão onde havia curvado meu corpo para varrer e assear com zelo. Senti raiva naquele instante, perguntei a mim mesma quem aquele vaqueiro ordinário pensava que era. No início, encarava com inquietação os acessos de fúria que passou a apresentar. Antes eram mais contidos. Agora tinha perdido as estribeiras. Dali a pouco esse cavalo iria me bater igual ao marido de Maria Cabocla. Mas eu já me sentia diferente, não tinha medo de homem, era neta de Donana e filha de Salu, que fizeram homens dobrar a língua para se dirigirem a elas. (Vieira Junior, 2019, p. 120)

Quando as questões que envolvem a condição das mulheres na sociedade são discutidas, abordam-se pontos ligados ao gênero, à identidade feminina e à luta pela emancipação feminina. As mulheres são figuras centrais no romance, que destaca suas experiências e desafios, bem como a busca por liberdade e autonomia, em um contexto marcado pela opressão e pela desigualdade. A libertação da mulher requer que seja reconhecida como sujeito autônomo e, consequentemente, a verdadeira realização de um casal só será alcançada quando obrigações e deveres forem mais bem distribuídos entre marido e mulher. Nesse cenário, torna-se imprescindível verificar os conceitos estudados por Simone de Beauvoir, que envolvem esses temas tão presentes no romance de Vieira Junior.

> Apreciava libertar a mulher é recusar encerrá-la nas relações que mantém com o homem, mas não as negar; ainda que ela se ponha para si, não deixará de existir também para ele: reconhecendo-se mutuamente como sujeito, cada um permanecerá entretanto um outro para o outro; a reciprocidade de suas relações não suprimirá os milagres que engendra a divisão dos seres humanos em duas categorias separadas: o desejo, a posse, o amor, o sonho, a aventura; e as palavras que nos comovem: dar, conquistar, unir-se conservarão seus sentidos. Ao contrário, é quando for abolida a escravidão de uma metade da humanidade e todo o sistema de hipocrisia que implica, que a "seção" da humanidade revelará sua significação autêntica e que o casal humano encontrará sua forma verdadeira. (Beauvoir, 1967, p. 500)

Belonísia admirava a forma como seus pais se relacionavam, assim como apreciava o afeto que unia Bibiana e Severo. Mãe e filha enfrentavam sacrifícios, aos quais todas as mulheres estão sujeitas, mas eram tratadas com respeito e tinham voz ativa dentro de casa. Ela mesma, porém, devia suportar a violência do marido e suas repetidas ausências, passadas em bebedeiras e fornicação. Até que, certo dia, um vizinho o encontra morto à beira da estrada.

Após a morte de Tobias, Belonísia não se fragilizou; optou por permanecer sozinha na tapera que dividira com ele. Responsabilizou-se por todos os afazeres e obrigações de uma família

inteira, o que envolvia trabalhar no quintal para garantir o próprio sustento, e trabalhar na lavoura lado a lado com os homens.

Bibiana, a voz que não se cala

A coragem de Bibiana em deixar a fazenda para buscar seu sonho deve ser ressaltada. Anos mais tarde, ao retornar à fazenda para trabalhar como professora na escola, cuja construção fora mobilizada por Zeca Chapéu Grande, Bibiana viabiliza o acesso à educação mais adequada aos moradores, com vistas a reforçar neles a consciência de pertencimento e a percepção de merecerem uma vida mais digna. Bibiana sabia que esse desbravamento passa pelo conhecimento e pela educação, que rompe as limitações impostas por conceitos vindos de fontes inadequadas para a realidade local.

> [...] ensinava sobre a história do povo negro, que ensinava matemática, ciências e fazia as crianças se orgulharem de serem quilombolas. Que contava e recontava a história de Água Negra e de antes, muito antes, dos garimpos, das lavouras de cana, dos castigos, dos sequestros de suas aldeias natais, da travessia pelo oceano de um continente para outro. As crianças ficavam atentas, não sabiam que havia uma história tão antiga atrás daquelas vidas esquecidas. Uma história triste, mas bonita. E passavam a entender por que ainda sofriam com preconceito no posto de saúde, no mercado ou nos cartórios da cidade. Onde lhes apontavam dizendo “olha o povo do mato” ou “negrinhos da roça”. Compreendiam por que tudo aquilo não havia terminado. Você incutiu naquelas vidas um respeito grande por suas próprias histórias. (Vieira Junior, 2019, p. 243)

Na trama, em diversos momentos, observa-se a manifestação das mais variadas formas de poder. Foucault (1999) examina o poder não como algo que se possua, mas como uma rede complexa de relações que permeiam a sociedade. Ele argumenta que o poder não está centralizado em uma única instituição, mas se manifesta de maneiras diversas e sutis em todas as interações sociais.

> [...] onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder. Deve-se afirmar que estamos necessariamente “no” poder, que dele não se "escapa", que não existe, relativamente a ele, exterior absoluto, por estarmos inelutavelmente submetidos à lei? Ou que, sendo a história ardil da razão, o poder seria o ardil da história — aquele que sempre ganha? Isso equivaleria a desconhecer o caráter estritamente relacional das correlações de poder. Elas não podem existir senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite a preensão. Esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. (Foucault, 1999, p. 90)

Evidencia-se no romance a representação das complexas relações de poder entre os trabalhadores e o patrão, especificamente por ocasião do discurso público em que Bibiana incita os moradores a resistir ao cerco instituído por Salomão para encurralar na fazenda os moradores acuados.

> Antes que pudesse começar a falar diante dos vizinhos e parentes, Bibiana sentiu seu corpo tremer de desconforto, ao ver que Salomão a observava de longe, de cima de um cavalo, acompanhado do atual gerente. Logo depois ele apearia, colocando-se à sombra de um jatobá. Queria intimidá-la. Sua presença tinha a clara intenção de silenciar aquela reunião, ou, no mínimo, fazer com que se medissem bem as palavras antes de lançá-las para fora da boca. Argumentaria que era sua terra, e que não iria mais tolerar aquela desordem de gente se reunindo para propagar ideias como as que Severo espalhava, ideias que tinham a intenção de prejudicá-lo. "Nunca houve quilombola nessas terras", podia ouvi-lo repetir, antes mesmo de se pronunciar. Mas não havia volta: Bibiana estava tomada pela revolta. Dirigiu seu olhar para os moradores que esperavam sua palavra, embora percebesse vez ou outra alguém olhar com indignação para a direção de Salomão. (Vieira Junior, 2019, p. 243)

Nessa passagem, podemos observar que, além da imposição do poder por ter o documento que lhe indicava a posse da terra perante os moradores, aparentemente, Salomão, com a sua presença no local da reunião, tinha a intenção de intimidar Bibiana. Como mulher, ao vê-lo, poderia desistir de discursar ou fazê-lo com menor garra. Embora vacile inicialmente, Bibiana demonstra motivação e coragem para discursar contra as ações de Salomão.

Butler (2003) defende a fluidez de gênero na construção social, argumentando que se enquadrar nos parâmetros tradicionais pode parecer tão imutável quanto a determinação biológica.

> [...] a ideia de que o gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a 'cultura' relevante que 'constrói' o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino. (Butler, 2003, p. 26)

A sensação de tensão e desconforto experimentada por Bibiana diante da presença intimidadora de Salomão é reforçada pela descrição dele como alguém que deseja exercer controle a qualquer custo. Sua postura e a forma como é descrita no romance sugerem uma tentativa de intimidação e dominação, criando uma atmosfera hostil e constrangedora para Bibiana e os demais participantes da reunião.

Certa manhã, correu a notícia de que Salomão, o proprietário das terras, havia sido encontrado morto próximo à mata. A tensão aumentou ainda mais, pois a fazenda foi cercada por homens armados e investigadores. A suspeita imediata foi direcionada aos moradores, resultando na condução de muitos deles até a delegacia, incluindo Bibiana.

> [...] Até mesmo Bibiana foi levada, junto com o filho. Lá se recordou da morte do marido, que ainda não havia completado um ano. Questionaram sobre o papel dela na desordem que relatavam na fazenda. Disse que era professora, casada por muitos anos com um militante. Disse que era quilombola. Escutou que ninguém nunca havia falado sobre quilombo naquela região. "Mas a nossa história de sofrimento e luta diz que nós somos quilombolas, disse, tranquila, diante do escrivão e do delegado. (Vieira Junior, 2019, p. 256)

Com a morte de Salomão, Bibiana reforça a luta com o objetivo de incutir o sentimento de pertencimento em toda aquela comunidade de Água Negra. Ela sabia que toda luta vivida até então estava inserida em uma história pregressa, na qual seus ancestrais eram provenientes do tráfico

negreiro e, como descendentes, poderiam e deveriam se considerar quilombolas, e que muito daquela cultura estava presente ali na fazenda.

A cultura e a resistência na Fazenda Água Negra

A religiosidade dos moradores da Fazenda é marcada pela fusão de crenças de origens diversas, incorporando práticas e crenças de diferentes tradições religiosas. O jarê combina aspectos de religião de matriz africana com elementos da religião católica. Esse sincretismo religioso é comum em muitos contextos culturais no Brasil, especialmente entre aqueles que foram influenciados pelas religiões africanas durante a colonização.

> O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com 'o novo' que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um 'entrelugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O 'passado-presente' torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (Bhabha, 1998, p. 27)

A religiosidade também desempenha um papel significativo na vida das personagens, e a prática do jarê é um aspecto fundamental de suas identidades. Com a manutenção dessas crenças e dos rituais religiosos, muitas vezes marginalizados, pode-se interpretar como uma forma de resistência contra a imposição de outras crenças religiosas dominantes.

> A identidade (...), preenche o espaço entre o 'interior' e o 'exterior' – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a 'nós próprios' nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os 'parte de nós', contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (...) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (Hall, 1999, p. 12)

Em diversas passagens da história, pode-se verificar essa resistência. Até o pai, Zeca Chapéu Grande, que tinha muita gratidão por ter sido acolhido num momento de fragilidade por um latifundiário, quando andavam sem rumo, buscava defender alguns pontos indispensáveis como a construção de uma escola para a comunidade. Antes mesmo da morte do patriarca, no entanto, a permissão para a construção da escola é negada e os moradores permanecem em silêncio. Tempos depois, a fazenda é vendida.

A resistência fica mais evidente quando os moradores, juntamente com Severo, discutem os direitos dos escravos e de seus descendentes, mencionando que agora há uma legislação que os contempla. Também pode-se perceber na ocasião em que Estela, acompanhada de um pastor, chama a família de Salu para o culto aos que já se foram. Percebe-se a tenacidade de Salu e Belonísia em não aceitarem caladas ao convite, imposto, para o culto. Entendiam que cada um poderia seguir a religião que quisesse, mas não iam aceitar o desrespeito com a sua fé.

> Levaram um pastor de igreja, dias depois, para celebrar um culto. (...). Até que ela tomou a palavra. Falou que ali se praticou jarê por muito tempo. Que dona Salu tocava tambor, mas que agora todos precisavam ouvir a palavra de Deus. Belonísia fez um gesto para empurrar a porta, mas a mãe segurou antes que ela fosse fechada. Embora estivessem falando de religião, Salu estava amargurada [...] aquela visita era parte da tormenta que sofriam há tempos para constrangê-los, até não sobrar mais nada. Se pôs com autoridade diante dos dois para dizer o que a estava sufocando há muito tempo. (Vieira Junior, 2019, p. 228, 230)

Na fala de Salustiana vieram as memórias desagradáveis e dolorosas que vivenciou com seu marido, seus filhos, com os compadres e comadres moradores da fazenda. Todos os sofrimentos de ver a terra seca, sofrimento de a cada chuva ter que refazer a sua casa, por décadas, para que sua família pudesse ter um teto, o assassinato do genro e tantas outras perdas que poderiam ter sido menos traumáticas para todos.

Considerações finais

O romance *Torto Arado* chama a atenção para uma realidade dura, com tristes resquícios do período pós-escravidão. Uma comunidade quilombola, mesmo dedicando-se quase integralmente ao trabalho na terra, não possui reconhecimento nem perspectiva de uma vida mais digna, uma vez que a terra é propriedade de um latifundiário.

Por meio das teorias de Spivak, Michel Foucault e W.E.B. Du Bois revela-se a complexidade das dinâmicas de poder, resistência e identidade na narrativa. Spivak nos ajuda a entender a importância de dar voz aos subalternos, destacando como a narrativa busca representar os trabalhadores rurais marginalizados e com a eleição de quilombolas para cargos políticos é um avanço significativo na autorrepresentação dessas comunidades.

Foucault (1999) nos permite explorar as relações de poder e resistência presentes na obra. As condições precárias em que os personagens vivem refletem a opressão contínua, enquanto suas formas de resistência, seja por meio da solidariedade comunitária ou da preservação cultural, exemplificam a luta contra essas estruturas de poder. A biopolítica, como descrita por Foucault, deixa evidente a maneira como a vida dos trabalhadores da fazenda é controlada.

Du Bois (1999), com seu conceito de dupla consciência, ilumina a tensão entre as identidades culturais e a realidade opressiva enfrentada pelos personagens. A prática do jarê e outras tradições culturais são formas de manter viva a herança africana, mesmo diante da repressão. Quilombolas em cargos políticos é um passo importante na reconciliação dessas identidades conflitantes, permitindo que essas comunidades lutem por igualdade racial e justiça social.

O pleito de 2024 representa um marco para a inclusão política das comunidades quilombolas no Brasil. De acordo com a *Folha de Pernambuco* (2024), neste último processo eleitoral, 17 candidatos quilombolas foram eleitos prefeitos em cidades brasileiras. Além disso, 262

homens e 72 mulheres quilombolas conseguiram vagas para as câmaras municipais de suas cidades. A eleição de quilombolas para cargos políticos é um avanço significativo na luta, permitindo que suas vozes tenham mais força e suas demandas sejam atendidas.

Referências

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (Org.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003.

_____. Referência de fonte eletrônica. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. **Mimesis**, Bauru, v. 19, n. 1, pp. 7-23, 1998. Disponível em: https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v19_n1_1998_art_01.pdf. Acesso em: 5 jan. 2024.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DU BOIS, W. E. B. **As almas da gente negra**. Trad. Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

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

FOLHA DE PERNAMBUCO. Referência de fonte eletrônica. Eleições 2024: Quilombolas disputam prefeituras. 2024. Disponível em: https://www.folhape.com.br/politica/eleicoes-2024-quilombolas-prefeituras/365368. Acesso em: 11 out. 2024.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 26. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

SPIVAK, C. G. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

VIEIRA JUNIOR, I. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 1 – LITERATURAS EM DIÁLOGO

OS ANOS DE APRENDIZADO DE UM VADIO-MESTRE: AS *MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS* E O ROMANCE DE FORMAÇÃO EUROPEU

Autor: Dankar Bertinato Guardiano de Souza (UFPR)
Orientador: Prof. Dr. Luís Gonçales Bueno de Camargo (UFPR)

Resumo: Este trabalho se propõe a analisar *Memórias de um sargento de milícias* à luz do conceito de *Bildungsroman*. Apesar de semelhanças formais e temáticas, como o fato de narrar a trajetória de seu protagonista da juventude até o momento em que conquista um casamento e uma posição social vantajosa, argumento que o romance de Manuel Antônio de Almeida se afasta do subgênero por inverter os pressupostos de socialização burguesa que seriam representados e/ou promovidos em seus contrapontos europeus, em especial *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Para sustentar tal leitura, recorro a estudos concernentes ao *Bildungsroman* (Maas, 1999; Mazzari, 2020; Moretti, 2020) e a comentários sobre o Brasil oitocentista (Schwarz, 2012).

Palavras-chave: *Bildungsroman*. *Memórias de um sargento de milícias*. Romance brasileiro. Literatura comparada.

Introdução

A proposta desta comunicação é apresentar uma leitura de *Memórias de um sargento de milícias* à luz do conceito de *Bildungsroman* — ou de "romance de formação", como costuma ser traduzido em português. Minha ideia não é defender que o romance de Manuel Antônio de Almeida seja um exemplo do subgênero, mas sim que os contrastes com essa produção podem nos ajudar a compreendê-lo melhor. Para isso, é necessário resumir brevemente as diferentes concepções que o termo *Bildungsroman* possui hoje em dia. No prefácio para uma coletânea de ensaios organizada com Maria Cecilia Marks, o pesquisador Marcus Vinicius Mazzari (2020) comenta que existe um longo espectro de interpretações do subgênero. Em um extremo, encontramos uma concepção *stricto sensu*, que consideraria como romances de formação apenas obras surgidas na Alemanha pós-Iluminista, entre os anos 1770 e 1832, mais especificamente; e, no outro extremo, uma concepção *lato sensu*, que veria o *Bildungsroman* mais como uma espécie de padrão de enredo, de modo que qualquer narrativa que acompanhe um protagonista jovem ao longo de um processo de amadurecimento e de aprimoramento pessoal poderia ser considerada um romance de formação. Em qualquer um dos casos, a obra paradigmática continua sendo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, romance de Goethe publicado entre 1795 e 1796. Sua centralidade é tamanha que a pesquisadora Wilma Patrícia Maas intitularia seu estudo a respeito do subgênero de *O cânone*

mínimo, em uma sugestão de que, fora *Wilhelm Meister*, não haveria consenso quanto a quais obras poderiam ser consideradas romances de formação. "Assim", comenta a autora, "há obras que são *Bildungsromane* em maior ou menor medida, dependendo de sua maior ou menor semelhança com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*" (Maas, 2000, p. 24).

Se adotássemos, portanto, uma perspectiva *lato sensu*, poderíamos, sem problemas, ler *Memórias de um sargento de milícias* como um romance de formação. O fato de a obra acompanhar seu principal personagem, Leonardo, do nascimento até o momento em que se casa e assume uma nova posição social, em torno dos 20 anos de idade, seria o suficiente para indicar uma proximidade genérica com o romance de Goethe. No entanto, acredito que a comparação é muito mais produtiva se nos detivermos nas diferenças, em especial por essas diferenças aparecerem não apenas em relação a Os *anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como também em relação a várias outras obras que são recorrentemente consideradas pertencentes à tradição do romance de formação europeu.

Aqui, remeto principalmente ao estudo do crítico italiano Franco Moretti, *O romance de formação* (2020), publicado originalmente em 1986. Menos restritivo do que os críticos que consideram como *Bildungsromane* apenas obras alemãs, Moretti ainda defende que o subgênero depende de certo contexto histórico e social que só poderia ser encontrado na Europa da virada do século 18 para o 19. Isto é, um contexto de sociedades "abertas", cada vez mais burguesas, em que já não se espera dos filhos que sigam a profissão dos pais, de modo que o jovem passa a ter a possibilidade de explorar o mundo social em busca do destino mais adequado para si. Segundo Moretti, as obras que representariam a forma **clássica** do *Bildungsroman* (no caso não só *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, mas também *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, concebida no mesmo período) promoveriam uma conciliação entre ideais burgueses e aristocráticos. Assim, os protagonistas desses romances (que deveriam servir de exemplos para seus leitores) são beneficiados pelas figuras de poder por conta de seus méritos pessoais. Ambos os romances se encerram com o casamento de seus protagonistas com figuras aristocráticas. Mas não se trata de arrivismo social (como acontecerá, posteriormente, com os protagonistas dos romances de formação de Stendhal, Balzac e Flaubert). Wilhelm Meister e Elizabeth Bennet de fato se sentem pertencentes a esse mundo ao qual são convidados. Para Moretti, esse é o fundo ideológico do *Bildungsroman* clássico: "a fundação ética da socialização; a legitimação da ordem social em sentido pleno" (Moretti, 2020, p. 123). Em resumo, a formação, para ser efetiva, depende de uma coincidência de diversos fatores. Não se trata, portanto, apenas de envelhecimento; tampouco basta o amadurecimento psicológico e moral. É necessário, além de tudo disso, que o protagonista adquira uma posição social nova, graças a seus méritos pessoais, reconhecidos por aqueles personagens que representam a ordem social.

E o quão viável era esse cenário no Brasil oitocentista? Segundo Moretti, "indivíduos livres, autônomos" e uma "sociedade aberta ao mérito e à concorrência" são substratos necessários para o desenvolvimento do romance de formação (Moretti, 2020, p. 16). Quando lemos o ensaio de Roberto Schwarz, "As ideias fora do lugar", vemos que esses são dois dos principais ideais liberais que, não encontrando respaldo nas relações sociais vigentes, geraria a "comédia ideológica" que, segundo o crítico, caracteriza o Brasil oitocentista (Schwarz, 2012, p. 12). Em uma sociedade em que grande parte da riqueza era produzida por mão escrava, tais ideais de mobilidade social não teriam muito espaço para frutificar: o homem livre que quisesse ter acesso "à vida social e seus bens" dependeria necessariamente do **favor**, "indireto ou direto" de alguém pertencente à elite, e não do exercício de sua autonomia (Schwarz, 2012, p. 16).

Passemos então ao romance de Manuel Antônio de Almeida. Publicado originalmente em formato de folhetim entre 1854 e 1855, *Memórias de um sargento de milícias* é, portanto, contemporâneo ao grande ciclo do romance de formação europeu, que segundo Moretti se estenderia até o final do século 19, se encerrando com *A educação sentimental*, de Flaubert, de 1869. Seu universo social, porém, não poderia ser mais diferente: apesar de um ou outro personagem de fundo ligado à Corte, o romance de Antônio de Almeida se centra, no geral, na classe média, sem presença significativa de uma "aristocracia". Mais importante, no entanto, é como seu protagonista, Leonardo, se difere do típico protagonista europeu do período. Wilhelm Meister, Elizabeth Bennet, Julien Sorel (de *O vermelho e o negro*), Lucien de Rubempré (de *Ilusões perdidas*) e Frédéric Moureau (de *A educação sentimental*) são todos, em maior ou menor medida, inteligentes, sensíveis, sociáveis e, principalmente, ambiciosos — ao ponto de Schwarz resumir não só o romance de formação, mas todo o romance realista oitocentista como uma narrativa dos "grandes projetos de um moço" (Schwarz, 2012, p. 198). Leonardo certamente não se encaixa nessa descrição. Desde a infância, seu desinteresse e incapacidade intelectual são reforçados comicamente pela narrativa: ao aprender o abecedário, por exemplo, não consegue passar da letra F (Almeida, 2013, p. 64). E quais são seus interesses quando chega à juventude? Nenhum. Leonardo, diz o narrador,

> tendo tantas coisas boas que escolher, escolheu a pior possível: nem foi para Coimbra [onde poderia estudar], nem para a Conceição [onde poderia aprender um ofício], nem para cartório algum; não fez nenhuma destas coisas, nem também outra qualquer: constituiu-se um completo vadio, vadio-mestre, vadio-tipo. (Almeida, 2013, p. 116)

Existe, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, uma longa carta que o protagonista escreve para seu amigo de infância e que Wilma Patrícia Maas descreveria como "provavelmente o mais conhecido documento literário da história do *Bildungsroman*" (Maas, 2000, p. 20). Nela, Wilhelm comenta seu objetivo de aprimorar a si mesmo como um meio de expandir os horizontes

sociais do seu ambiente de nascimento. Sua deambulação junto a uma companhia teatral, portanto, não é "vadiagem", mas a forma que ele encontra para se "cultivar". Vejamos alguns trechos:

> [...] formar-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. [...] em suma, tenho de pensar em mim mesmo tal como estão agora as coisas, e no modo como hei de salvar a mim mesmo e conseguir o que para mim é uma necessidade indispensável. [...] Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento. [...] a cada dia se torna mais irresistível meu impulso de me tornar uma pessoa pública, de agradar e atuar num ciclo mais amplo. [...] Já percebes que só no teatro posso encontrar tudo isso e que só nesse elemento posso mover-me e cultivar-me à vontade. (Goethe, 2020, pp. 284-286).

Leonardo, ao contrário, é esse "malandro", nos termos de Antonio Candido, que "vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano ou reflexão" e que "nada aprende com a experiência" (Candido, 2023, p. 23). Ou seja, ao contrário do protagonista típico do *Bildungsroman*, Leonardo, não dá indícios de desejar ocupar uma posição social diferente daquela que lhe foi destinada pelo nascimento — e ainda menos de fazê-lo por meio dos próprios esforços e méritos. É essa, portanto, a primeira grande diferença entre *Memórias de um sargento de milícias* e o romance de formação europeu: a falta de méritos e de ação por parte de seu protagonista.

A segunda grande diferença, por sua vez, se refere ao fato de a sociedade de *Memórias de um sargento de milícias* tampouco exigir o mérito individual como requisito para a ascensão social. Ao contrário, ela é promovida sempre pelo favor, descrito por Roberto Schwarz como "nossa mediação quase universal" (Schwarz, 2012, p. 16). Vale notar que existe uma reviravolta curiosa em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Ao final de sua jornada, é revelado ao protagonista que toda a sua vida tem sido acompanhada de perto pela chamada "Sociedade da Torre". Essa sociedade, de caráter um tanto maçônico, já sabia, de algum modo, que o destino de Wilhelm não estava no teatro e mediava a sua aproximação com a nobre Natalie, com quem virá de fato a se casar. Todavia, tal intervenção não é tratada como uma negação da autonomia de seus inúmeros "protegidos". Como um dos representantes da Sociedade diz a Wilhelm, "[n]ão é obrigação do educador de homens preservá-los do erro, mas sim orientar o errado" (Goethe, 2020, p. 470), a fim de que o sujeito reconheça o caminho adequado e o tome por vontade própria. A Sociedade da Torre representa, em suma, uma aristocracia esclarecida, exemplar, cuja visão de mundo é coincidente à do romance: não por acaso, os rolos que documentam a trajetória de Wilhelm possuem o mesmo nome que o próprio romance que lemos (Goethe, 2020, p. 473). Se o sucesso final de Leonardo também é possibilitado graças a ajuda de inúmeros protetores, tal influência é, porém, mais incisiva: eles não estão somente "acompanhando" seu protegido pelos caminhos escolhidos por ele mesmo em seu próprio ritmo, mas tentando, a todo custo, impor escolhas que ele jamais tomaria sozinho. Dessa maneira, em oposição à elite esclarecida que seleciona jovens burgueses de acordo com seu potencial e mérito, idealizada por Goethe, temos essa dinâmica pautada na troca de favores, no

capricho e arbítrio dos detentores do poder, no parasitismo, no paternalismo e no logro — todos necessários para o final feliz de Leonardo. Não só de Leonardo, aliás. Mesmo o posto de meirinho de seu pai é apresentado logo nas primeiras páginas como um privilégio adquirido graças ao favor: "Aqui chegando, **não se sabe por proteção de quem**, alcançou o emprego de que o vemos empossado, e que exercia, como dissemos, desde tempos remotos" (Almeida, 2013, p. 33, grifo do autor). E é justamente ao destrinchar esse mecanismo, logo antes da intervenção das três mulheres na casa de Vidigal, de que falarei adiante, que o narrador abandona seu tom histórico irônico habitual em prol de um comentário crítico mais direto: "Já naquele tempo (e dizem que é defeito do nosso) o empenho, o compadresco, eram uma mola real de todo o movimento social" (Almeida, 2013, p. 242).

O principal protetor de Leonardo é seu padrinho, o barbeiro da vizinha, que passa a cuidar do rapaz quando ele é abandonado pelos pais com sete anos de idade. Suas esperanças desde o início não levam em conta os interesses e aptidões do garoto (que, na verdade, não existem), mas tentam "moldá-lo" de acordo com o que julga mais proveitoso e viável em suas circunstâncias, como na tentativa de torná-lo sacristão. Há, também, uma origem egoísta nesse esforço, já que o padrinho nega a ajuda de um velho tenente-coronel (essa, sim, uma figura de considerável influência social) que deseja tomar o rapaz sob sua proteção. O motivo para tal recusa? Um capricho: o padrinho simplesmente não quer que lhe "roubem o gosto de tê-lo feito gente" sozinho (Almeida, 2013, p. 82). Como é de se esperar, nenhum de seus planos para Leonardo se concretiza e sua última esperança reside em arranjar-lhe um bom casamento. Leonardo demonstra afinal interesse por Luisinha, órfã pobre que D. Maria, antiga amiga do barbeiro, de posses e sem herdeiros, toma sob seus cuidados. Tal casamento parece ao padrinho "um meio de vida excelente para o seu rapaz" (Almeida, 2013, p. 132). Mas como poderia um rapaz desprovido de riqueza, de méritos e, ainda por cima, de qualquer traquejo social, parecer um bom partido? Não é surpreendente quando D. Maria dá preferência a outro pretendente de sua protegida, José Manuel, que, apesar de seus inúmeros defeitos, ao menos parece ter algum futuro.

Segue-se então uma série de reviravoltas. O padrinho morre, deixando a Leonardo uma herança considerável (fruto de um roubo, aliás), mas da qual só poderá usufruir após a maioridade. Leonardo volta a morar com o pai, mas vai embora após uma briga. Encontra então, por acaso, um amigo de infância, que o apresenta a Vidinha, moça de família humilde por quem se apaixona e na casa de quem passa a viver como um agregado a mais além dos outros parasitas. Vidinha, entretanto, possui outros pretendentes, e estes denunciam Leonardo ao major Vidigal como um vadio. O rapaz consegue fugir antes de ser levado à cadeia e por um tempo parece imune a novas tentativas de prisão graças ao emprego que sua madrinha lhe consegue. Mas Leonardo, incorrigível, é demitido em pouco tempo. Para sua sorte, conquistou a simpatia do Major, que acredita que a

experiência do rapaz na "rica escola de vadiação e peraltismo" (Almeida, 2013, p. 224) pode contribuir para o batalhão. Após novas travessuras, porém, Leonardo perde o posto e é preso. Sua madrinha e D. Maria unem forças e, junto com uma antiga paixão do major, conseguem influenciá-lo não só perdoar o rapaz mais uma vez como também promovê-lo a sargento dos granadeiros. Tudo isso coincide com a morte súbita de José Manuel, que libera Luisinha de um casamento infeliz. Os dois jovens reatam o antigo contato e começam a discutir a possibilidade de se casarem. Todavia, um sargento de linha não pode se casar, e tanto Leonardo quanto Luisinha repelem a ideia de uma união ilegítima (Almeida, 2013, p. 256). Mas esse último empecilho é novamente contornado com uma nova intervenção de Vidigal, que nomeia o rapaz sargento de milícias — posto em grande medida decorativo, que tem entre suas vantagens a permissão para o matrimônio.

Perceba-se como, apesar de todas as diferenças nas relações sociais e na personalidade dos indivíduos, o encerramento de *Memórias de um sargento de milícias* se aproxima daquela descrita por Franco Moretti como o típico *happy end* do *Bildungsroman* clássico, no qual "o amálgama de tempo, sentido, felicidade e encerramento" representaria "a formação do indivíduo como um processo indissociável (...) e coincidente com sua integração social" (Moretti, 2020, p. 189). O crítico chega a comparar tais resoluções às dos contos de fadas. E realmente: romances como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, *Orgulho e preconceito* ou ainda *Tom Jones*, de Henry Fielding, sugerem a continuidade dos arranjos de seus finais felizes, numa reformulação romanesca da fórmula "e foram felizes para sempre". Por exemplo: "— Não sei o valor de um reino — replicou Wilhelm —, mas sei que alcancei uma felicidade que não mereço e que não trocaria por nada do mundo" (Goethe, 2020, p. 575). Ou: "e ambos [Darcy e Elizabeth] **sempre** demonstraram a mais calorosa gratidão pelas pessoas que, ao levá-la para passear em Derbyshire, haviam sido os artífices de sua união" (Austen, 2011, p. 533, grifo do autor). E especialmente, por extrapolar do matrimônio feliz um bem-estar social:

> Em resumo, como não existe homem ou mulher mais digno do que este casal apaixonado, nenhum deles poderia ser imaginado mais feliz. Eles conservam o mais puro e terno afeto um pelo outro, um afeto diariamente aumentado e confirmado por carinhos e estimas mútuas. Tampouco é sua conduta com seus parentes e amigos menos amigável do que a de um com o outro. E tal é sua condescendência, sua indulgência e sua beneficência com aqueles abaixo de si, que não há um vizinho, um inquilino ou um servo que não abençoe da maneira mais agradecida o dia em que o Sr. Jones se casou com a sua Sophia. (Fielding, 1985, p. 822, tradução do autor)

O romance realista, é claro, questionaria esse tipo de resolução otimista por todo o século 19, em especial na forma do romance de adultério (*Madame Bovary*, *Anna Kariênina*, *Effi Briest*, o próprio *Dom Casmurro*...). Mesmo Goethe, em *As afinidades eletivas*, de 1809, lembra Moretti, "rejeitará impiedosamente a ideia de que o happy end matrimonial pode ser colocado como duradoura conclusão da existência moderna" (Moretti, 2020, p. 59). Manuel Antônio de Almeida,

por sua vez, contesta a base ideológica do *happy end* do romance de formação clássico nas entrelinhas do seu romance, ao mesmo tempo em que parece reproduzi-la fielmente. Eis o parágrafo final do romance: "Daqui em diante aparece o reverso da medalha. Seguiu-se a morte de d. Maria, a do Leonardo-Pataca [pai de Leonardo], e uma enfiada de acontecimentos tristes que pouparemos aos leitores, fazendo aqui o ponto final" (Almeida, 2013, p. 258).

Os "acontecimentos tristes", como se percebe, não se referem necessariamente às mortes do pai de Leonardo e da protetora de Luisinha. Em última instância, na verdade, essas mortes significam, na verdade, mais dinheiro para o casal, de modo que possuem um lado positivo. Se tal consideração pode parecer insensível, não é culpa minha, mas da lógica do romance: não é só a morte do antipático José Manuel que ocorre sem grandes abalos emocionais para os demais personagens; a do padrinho também. Afinal, o capítulo que narra o falecimento desse personagem tão importante para Leonardo chama-se "Transtorno", palavra por si só de pouco peso, o que é salientado no capítulo seguinte, intitulado "Pior transtorno", que narra a briga com o pai que coloca Leonardo na rua. Ou seja, uma dificuldade material repentina (e logo remediada) representa infortúnio maior do que a morte da pessoa mais próxima e querida. Não há por que pensarmos, portanto, que as mortes de D. Maria e Leonardo-Pataca teriam efeito diferente.

O que então poderíamos deduzir desses "acontecimentos tristes" mencionados pelo narrador? O fim da harmonia matrimonial, provavelmente — isto é, do próprio *happy end*. Antonio Candido descreve o universo de *Memórias de um sargento de milícias* como dividido em dois hemisférios, um correspondendo à ordem e o outro à desordem. Representando cada extremo teríamos, respectivamente, Vidigal e Leonardo. Como vimos, porém, os personagens trafegam constantemente entre os dois hemisférios, de maneira que, dependendo das circunstâncias, Vidigal se mostra malandro e Leonardo, obediente às normas, como nas cenas finais. Candido conclui que, nesse mundo moral de fronteiras pouco sólidas, é natural se esperar de Leonardo, a exemplo dos outros adultos do romance — e o narrador já havia comentado que "Leonardo herdara de seu pai aquela grande cópia de fluido amoroso que era a sua principal característica" (Almeida, 2013, p. 176) —, um futuro de inconstância:

> Dada a estrutura daquela sociedade, se Luisinha pode vir a ser uma esposa fiel e caseira, o mais provável é que Leonardo siga a norma dos maridos e, descendo alegremente do hemisfério da ordem, refaça a descida pelos círculos da desordem, onde o espera aquela Vidinha ou outra equivalente, para juntos formarem um casal suplementar, que se desfará em favor de novos arranjos, segundo os costumes da família brasileira tradicional. (Candido, 2023, p. 40)

Como conclusão, resta nos perguntarmos o que esses contrastes tão significativos revelam em termos da história literária. Como se sabe, Roberto Schwarz (2012) reconheceria nos romances de José de Alencar um certo desajuste formal pelo fato de o autor "importar" formas literárias

românticas que não se aplicariam à realidade social brasileira. Seria tentador dizer que Manuel Antônio de Almeida fez o mesmo em relação ao romance de formação, gerando uma versão "distorcida" do subgênero pelo fato de o Brasil não apresentar aquele substrato social descrito por Franco Moretti como necessário para seu desenvolvimento. Mas a hipótese seria pouco convincente. Embora o subgênero nasça no final do século 18, ele só será devidamente conceitualizado a partir de 1870, com o filósofo Wilhelm Dilthey — e, nos termos aqui apresentados, ainda mais tardiamente, ao longo do século 20. Também não há motivos para crer que *Memórias de um sargento de milícias* seja, por exemplo, uma paródia de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, já que o diálogo proposto aqui se relaciona mais às interpretações feitas do romance de Goethe do que ao romance propriamente dito.

Uma maneira de solucionarmos esse impasse é atualizarmos a noção de "importação" de Schwarz, que sugere um certo grau de intencionalidade na reprodução dos "modelos" estrangeiros. Recentemente, o Coletivo de Pesquisa da Universidade de Warwick (WReC) publicou uma coletânea de ensaios que podem nos ajudar a pensar de maneira diferente. O coletivo tem como objetivo renovar os estudos de literatura comparada e de teoria pós-colonial por meio de uma concepção de literatura mundial. Franco Moretti, inclusive, foi um dos grandes entusiastas de uma perspectiva teórica do tipo, influenciada pela teoria do sistema-mundo do sociólogo Immanuel Wallerstein, que olhasse para a produção literária de um viés macroscópico — o que exigiria a colaboração de inúmeros estudiosos especializados em diferentes literaturas nacionais. Embora remeta constantemente ao trabalho de Schwarz ao tratar das relações entre centro e periferia do capitalismo, o WReC recusa a ideia de que a literatura "central" produza modelos que são posteriormente adotados por autores da "periferia". Como é afirmado em certo momento, "uma dada formação é 'periférica' não porque ela está 'fora' ou 'nas margens' de um sistema, mas, pelo contrário, porque ela foi incorporada a esse sistema precisamente como 'periférica'" (WReC, 2020, p. 221). Ou seja, o capitalismo do Brasil oitocentista não era **menos** capitalista nem um tipo de capitalismo **defeituoso** ou ainda **não-concluído** pelo fato de não ser igual ao capitalismo europeu, mas era, sim, uma manifestação diferente no interior do **mesmo sistema capitalista**. As formas literárias, argumenta o Coletivo, deveriam ser consideradas nos mesmos termos. Assim, a literatura produzida em contextos periféricos não deve ser vista simplesmente como imitações defeituosas dos modelos centrais — como se um dia essas literaturas fossem se "desenvolver" e se igualar às centrais —, e sim como manifestações autônomas da "literatura-mundial", que apresentam suas diferenças em relação à literatura do centro não necessariamente pelo diálogo direto e autoconsciente, mas por causa, justamente, de sua posição periférica, mas participativa, nesse sistema-mundo.

Em outras palavras, Manuel Antônio de Almeida não precisava ter em mente nenhum "modelo" de *Bildungsroman* na hora de compor uma obra que acabaria por questionar cada um de seus pressupostos. Foi a própria "comédia ideológica" do contexto, para retomarmos a expressão de Schwarz, que fez com que a trajetória de um jovem de classe média e suas possibilidades de ascensão social no Brasil oitocentista parecesse uma paródia do mesmo tipo de narrativa que se produzia então nos países centrais da Europa burguesa.

Referências

ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

AUSTEN, J. **Orgulho e preconceito**. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Todavia, 2023. pp. 19-53.

FIELDING, H. **Tom Jones**. London: Penguin Classics, 1985.

GOETHE, J. W. von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2020.

MAAS, W. P. M. D. **O cânone mínimo**: o *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: Ed. da UNESP, 2000.

MAZZARI, M. V. Prefácio. In: MAZZARI, M. V.; MARKS, M. C. (Org.). **Romance de formação**: caminhos e descaminhos do herói. Cotia, SP: Ateliê, 2020. pp. 13-19.

MORETTI, F. **O romance de formação**. Trad. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012.

WREC — Warwick Research Collective = Coletivo de Pesquisa de Warwick. **Desenvolvimento combinado e desigual**: por uma nova teoria da litetatura-mundial. Trad. Gabriela Beduschi Zanfelice. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2020.

RESQUÍCIOS AUTOBIOGRÁFICOS EM DOMINIQUE GOBLET

Autora: Mariana Ferreira Gonçalves (UFSM/CAPES)
Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara da Silva Ramos Carneiro (UFSM)

Resumo: Dominique Goblet é uma artista visual belga, cuja obra é marcada pelo intercâmbio entre realidade e ficção, em abordagem de cunho pessoal. *Faire semblant c'est mentir*, romance gráfico autobiográfico publicado em 2007, retrata as relações que a autora construiu no decorrer de sua vida, de seu pai alcóolatra ao namorado, passando por sua filha e sua mãe. Assim, esta pesquisa busca analisar o romance gráfico, abordando os aspectos pertinentes à autobiografia e à memória evocados no quadrinho. Para tanto, recorremos às considerações de Lejeune (2014) e Arfuch (2010) a respeito da autobiografia e escrita de si, bem como as concepções de Ricœur (2007) no que tange à memória.

Palavras-chave: Autobiografia. Romance gráfico. Memória. Dominique Goblet.

Introdução

Dominique Goblet é uma quadrinista e artista visual belga, cuja obra, marcada pelo intercâmbio entre realidade e ficção, lança-se costumeiramente no campo da memória. Dentre múltiplas narrativas, Goblet abarca, em suas produções, a pluralidade das relações humanas: em *Souvenirs d'une journée parfaite* (2001), uma personagem, ao visitar o cemitério para encontrar o túmulo de seu pai, passa a imaginar as memórias de outra pessoa ali enterrada; em *Chronographie* (2010), Goblet compila retratos realizados junto a sua filha, Nikita, no decorrer de uma década; e em *Faire semblant c'est mentir* (2007), um quadrinho autobiográfico, foco deste trabalho, a autora revisita eventos de sua vida a partir das relações afetivas que construiu: com seus pais, seu companheiro, Guy-Marc Hinant, e sua filha.

Embora a artista tenha iniciado sua composição em 1995, *Faire semblant c'est mentir* foi publicado originalmente apenas em 2007, pela editora francesa *L'Association*. Após seu trabalho inicial, a autora pausou o projeto por mais de uma década, provocando uma fragmentação entre os capítulos do romance gráfico. O primeiro capítulo relata uma reunião com seu pai, que a abandonou quando ainda era criança. O tom sépia e as texturas presentes nessa seção, além da tipografia individualizada para cada personagem, não são repetidos nos capítulos subsequentes, os quais são marcados pelos traços a lápis, como poderemos observar adiante. O segundo capítulo apresenta Guy-Marc Hinant, companheiro de Goblet, e os fantasmas que assombram os personagens e sua relação. O terceiro capítulo retorna às relações familiares da autora e o quarto, ao seu relacionamento com Hinant. Assim, é possível relacionar tematicamente o primeiro capítulo com o terceiro, os quais revelam lembranças da infância de Goblet e de seus pais. Da mesma maneira, o segundo capítulo aproxima-se do quarto, desdobrando sua relação com Hinant.

Dessa forma, neste trabalho, buscamos analisar os aspectos referentes à autobiografia e memória evocados em *Faire semblant c'est mentir*, à luz de Lejeune (2014), Arfuch (2010) e Ricœur (2007). Em um primeiro momento, abordamos a questão da autobiografia no romance gráfico. Em seguida, exploramos seus possíveis desdobramentos memorialísticos. Por último, traçamos nossas considerações finais.

A autobiografia de Dominique Goblet

A autobiografia pode ser compreendida, de maneira geral, como a biografia de uma pessoa escrita por ela mesma, tal qual propôs Philippe Lejeune. Em *O Pacto Autobiográfico,* Lejeune (2014, p. 16) define a 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". Nessa perspectiva, o autor propõe o que denomina de pacto autobiográfico, caracterizado pela identificação entre personagem principal, narrador e autor. Para Lejeune (2014), a identidade entre autor, personagem e narrador pode ser determinada de modo patente, ou de modo implícito. O primeiro caso, sob o qual está inserido *Faire semblant c'est mentir*, refere-se ao emprego de mesmo nome pelo autor, impresso na capa do livro, e seu narrador-personagem. O segundo caso pode assumir duas formas: ora o "uso de títulos que não deixem pairar nenhuma dúvida quanto ao fato de que a primeira pessoa remete ao nome do autor", ora uma "seção inicial do texto onde o narrador assume compromissos junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida de que o "eu" remete ao nome escrito na capa do livro" (Lejeune, 2014, p. 31-32). Uma vez selado (no romance gráfico, por meio da identificação entre o nome da autora e de sua personagem), acredita-se que os eventos relatados constituem verdade.

A definição inicial de Lejeune falha em abarcar a multiplicidade das narrativas autobiográficas, ao considerar em seu *corpus* somente as narrativas constituídas em prosa. O autor acabaria por revisitar seu texto original, atentando a uma possível atualização no *corpus* do estudo, que passaria a abranger "tudo o que faz parte da nossa época": história oral, estudos de gênero, quadrinhos, internet etc. (Lejeune, 2014, p. 89). Nesse sentido, recorremos ao conceito de espaço biográfico, como desenvolvido por Arfuch (2010), o qual compreende a multiplicidade do repertório de textos (auto)biográficos.

Em *O Espaço Biográfico*, a autora argentina salienta o crescente interesse sobre a infinitude de matizes da narrativa vivencial por parte das ciências sociais, cada vez mais inclinados para a voz e testemunho dos sujeitos, e também pelo mercado, atento ao renovado entusiasmo do público pela intimidade e subjetividade do outro e ávido por novidades lucrativas. Assim, o que antes era particular desdobra-se em um "relato de todos", em um espaço amplo, heterogêneo e híbrido, com

seus inúmeros desenvolvimentos. O espaço biográfico é, dessa maneira, um ponto de partida para uma possível compreensão do amplo território do *bios* (vida) e seus relatos, agora expandido às novas tecnologias e enveredado por entre diversos e múltiplos gêneros literários. Nessa perspectiva, a qualidade fulgurante da existência, como assevera a autora, "de convocar num instante a totalidade, de ser unidade mínima e ao mesmo tempo ir "além de si mesma" em direção à vida em geral – de iluminar, resgatar, entesourar – é talvez o que faz dela um dos significantes que mais insistem no espaço biográfico" (Arfuch, 2010, p. 82).

Esse valor biográfico, como designa Arfuch (2010, p. 56), impõe sentido e ordem à própria vida, do narrador e do leitor, "à vivência por si só fragmentária e caótica da identidade, o que constitui uma das maiores apostas do gênero e, consequentemente, do espaço biográfico". Nesse panorama, ao escrever uma (auto)biografia, o autor se coloca em uma posição de ponderação, em que refletirá acerca da trajetória de uma vida, em um processo que implica a seleção de acontecimentos a serem relatados, assim como a omissão de determinados eventos. Desse modo, o elemento mais relevante não é o conteúdo da narrativa, os acontecimentos e eventos retratados, mas as estratégias de representação e autorrepresentação. "Não tanto a "verdade" do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de outro eu" (Arfuch, 2010, p. 73).

Nesse cenário, os procedimentos empregados pelo autor deixam sua marca, seu rastro, e impõem-se sobre a própria flutuação e fragmentação da memória. "Não haverá então algo como "uma vida" – à maneira de uma rua de mão única –, que preexista ao trabalho da narração, mas esta, como forma do relato e, consequentemente, de dar sentido, será um resultado, poderíamos aventurar, contingente" (Arfuch, 2010, p. 80-81). O espaço biográfico, portanto, retoma a própria qualidade da vivência de resgatar, em um instante, a completude da existência; imbuído pela conotação de imediaticidade, pela busca por uma verdade própria, também atesta a profundidade de si mesmo. Em *Faire semblant c'est mentir*, Dominique Goblet se utiliza de variadas estratégias de representação e autorrepresentação, experimentando com a escrita de si, na qual a narrativa de sua vida se mescla com seu projeto artístico. O romance gráfico é composto por cinco seções, a saber, Introdução e Capítulos 1-4, os quais exploraremos na sequência.

Figura 1: *Faire semblant c'est mentir*
Fonte: Goblet, 2007, p. 9.

Figura 2: *Faire semblant c'est mentir*
Fonte: Goblet, 2007, p. 10.

A curta Introdução do romance gráfico apresenta Goblet, quando criança, e sua mãe. Nessa seção, como podemos observar nas figuras acima, uma pequena Dominique caminha alegremente até cair e rasgar sua calça. Sua mãe, então, conserta "magicamente" sua roupa (na visão de Dominique), ao simplesmente virá-la de maneira que a filha não perceba o rasgo. Esse segmento do quadrinho é apresentado separadamente à narrativa que seguirá, como se pertencesse a uma dimensão distinta, quase onírica, na qual as lembranças felizes de sua mãe permanecem. As marcas firmes da tinta avermelhada remetem às marcas de uma ferida recém-aberta, e as ações de sua mãe aludem ao próprio título do quadrinho, que pode ser traduzido como *Fingir é mentir*. E, se fingir é mentir, a singela ação de sua mãe pode ser considerada um ato de enganação.

Figura 3: *Faire semblant c'est mentir*.
Fonte: Goblet, 2007, p. 22.

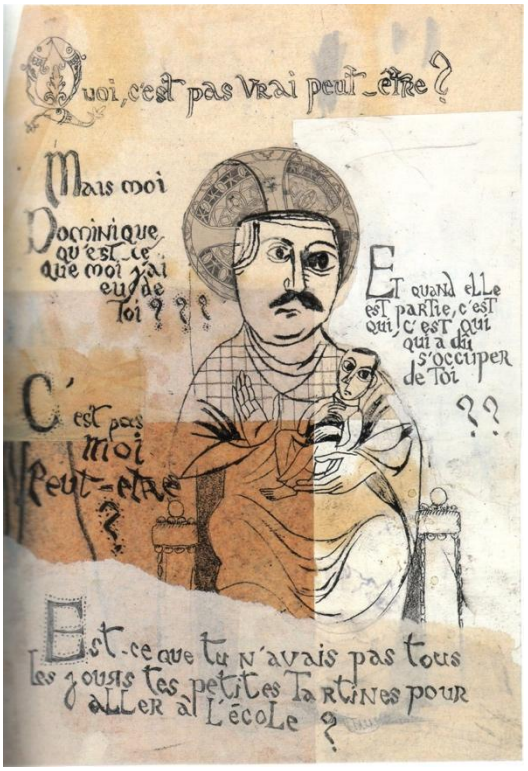


Figura 4: *Faire semblant c'est mentir*.
Fonte: Goblet, 2007, p. 27.

O primeiro capítulo de *Faire semblant c'est mentir* retrata uma visita de Goblet, acompanhada por sua filha, Nikita, a seu pai, que vive com uma segunda mulher. Essa seção do romance gráfico, marcada pelo tom sépia, é desenhada livremente, na qual cada personagem carrega sua própria forma de representação e tipografia. Nela, Dominique, após quatro anos afastada, retorna à casa de seu pai, um ex-bombeiro alcoólatra. Sua madrasta, Cécile, como podemos observar na Figura 3, vocifera o título do quadrinho após ver um desenho de Nikita, no qual ela ilustra uma amiga imaginária. A acintosa reação da personagem indica seu descontentamento frente à ideia de fingir, tornar real o irreal, ao menos ilusoriamente. Na figura, Cécile é ilustrada consoante aos seus próprios sentimentos de raiva e ressentimento, aludindo aos desenhos infantis que Nikita produz. Enquanto Goblet, quando sua personagem está próxima da filha, representa-se como uma figura grande e protetora, Cécile é retratada de maneira monstruosa, remetendo à angustiante série de pinturas de Edvard Munch.

Seu pai, de outro modo, é desenhado de forma caricatural. Após Cécile sair da casa, ele passa a questionar as ações de Goblet e sua mãe, devido à ingratidão das duas diante de suas ações parentais. A resposta da Dominique desenhada é comedida, mas sua resposta como autora é ilustrá-lo caricaturalmente, seja desenhando-o com uma cabeça de cervo ou como uma figura santificada. Nessa sequência, o letreiramento é constituído de forma quase descontrolada, representando a inquietação do personagem, e culminando na ilustração exposta na Figura 4, com seu pai

reinterpretado como uma Madonna medieval, com sua filha em uma mão, enquanto a outra abençoa. Nesse capítulo, a autora usufrui de distintas estratégias para reconstituir um conturbado encontro familiar; suas ilustrações são distantes da realidade, mas verdadeiras aos sentimentos que essa reunião e suas lembranças incitaram.

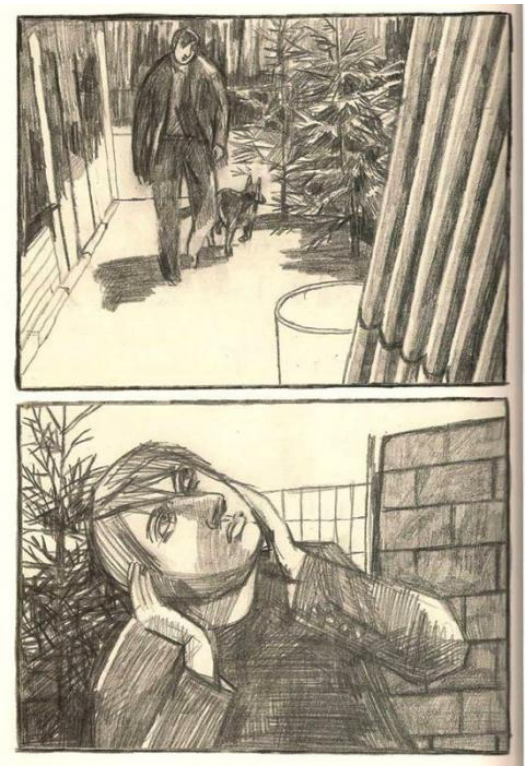


Figura 5: *Faire semblant c'est mentir*.
Fonte: Goblet, 2007, p. 42.

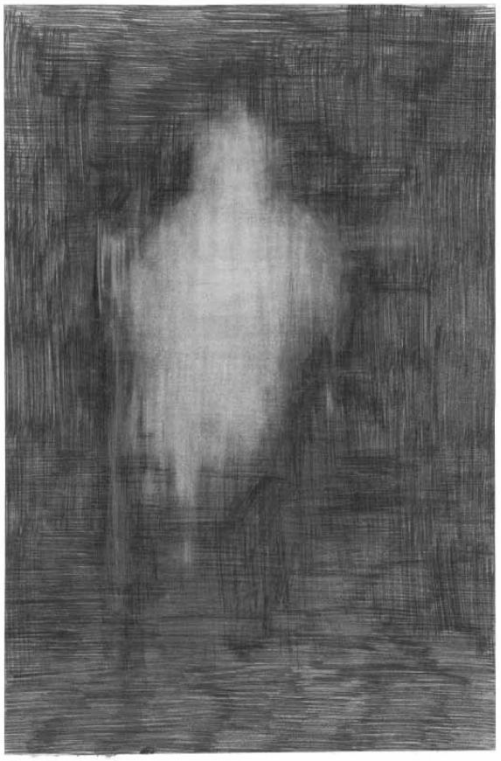


Figura 6: *Faire semblant c'est mentir*.
Fonte: Goblet, 2007, p. 61.

O segundo capítulo do romance gráfico, coescrito com Guy-Marc Hinant, trata de sua relação amorosa com Goblet. Essa seção do livro, como podemos perceber na Figura 5, é marcada pelos traços a lápis e por ilustrações mais realistas da autora e das pessoas ao seu redor. Nela, acompanhamos o relacionamento de Dominique e Guy-Marc em momentos diversos de suas vidas e, apesar de ancorada em uma perspectiva realista, há um elemento fantástico que os persegue: uma presença espectral. Essa imagem fantasmagórica, exposta na Figura 6, é a representação de um relacionamento passado que insiste em manter-se vivo na mente de Hinant, interrompendo constantemente a narrativa (e perturbando a relação dos personagens). O fantasma, dessa forma, manifesta materialmente a perda de um vínculo querido por Hinant e o medo, por parte de Goblet, de que a atual relação termine. O capítulo se encerra com outra perda, a morte do pai de Dominique, relatada com um aviso: *Le pompier est mort* (O bombeiro está morto). Seu processo de luto envolve a compreensão de questões não resolvidas, as quais serão abordadas na seção seguinte.

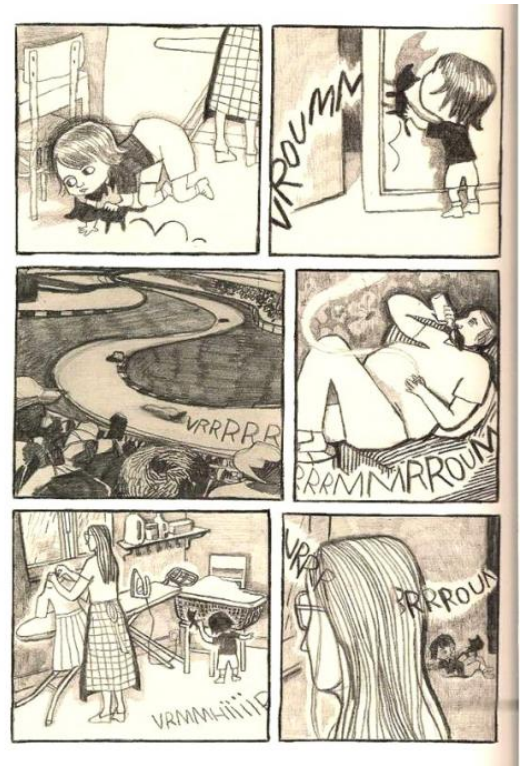


Figura 7: *Faire semblant c'est mentir*
Fonte: Goblet, 2007, p. 102.

Figura 8: *Faire semblant c'est mentir*
Fonte: Goblet, 2007, p. 114.

O terceiro capítulo de *Faire semblant c'est mentir* retorna ao núcleo familiar de Goblet, enfocando uma experiência traumática que vivenciou quando criança. Essa seção do romance gráfico retoma a história desenvolvida no primeiro capítulo, com Dominique apontando ao pai que ele abandonou sua família. A discussão entre os dois acarreta uma lembrança da infância de Goblet, na qual brincava perto de sua mãe enquanto seu pai assistia a uma corrida da Fórmula 1. Como é possível observar na Figura 7, os sons da transmissão esportiva, manifestados pela onomatopeia "Vrrroum", adentram o recinto, expressando a crescente frustração da figura materna com suas atividades domésticas e o comportamento de sua filha. A mãe, então, em um ato de profunda violência, leva Dominique ao sótão, onde prende a criança com cordas. O pai, entretido com a transmissão televisiva, permanece alheio ao acontecimento. Se Goblet escolheu representar seu pai de maneira caricatural, como ocorreu no primeiro capítulo do quadrinho, o mesmo não se repete com a mãe. Ainda que relate um evento traumático de sua infância, orquestrado por sua mãe, a autora o faz sem impor julgamentos, seja nas suas escolhas artísticas ou nas ações de seus personagens.

Figura 9: *Faire semblant c'est mentir*
Fonte: Goblet, 2007, p. 135.

Figura 10: *Faire semblant c'est mentir*
Fonte: Goblet, 2007, p. 138.

O quarto capítulo do romance gráfico, também coescrito com Hinant, retoma sua relação amorosa com Goblet. Nele, Guy-Marc percebe que seu gato capturou um pequeno pássaro, que ele resgata. Após libertá-lo, Hinant liga para Dominique e pede sua ajuda para cuidar do animal. Suas falas são expostas em meio a imagens da cidade, de seus prédios e pássaros voando, como demonstrado na Figura 9. As páginas seguintes transformam-se em pinturas abstratas, como na Figura 10, nas quais as paisagens observadas pelos personagens são reduzidas a suas cores essenciais. Hinant eventualmente revela que estava mentindo, o pássaro já havia sido liberto, mas necessitava de uma desculpa para conversar com Goblet. Ao final, seus sentimentos convertem-se em cores, e o horizonte mirado demonstra que seu relacionamento pode ser reconstruído.

De certo modo, *Faire semblant c'est mentir* constitui um testemunho da própria passagem do tempo, perceptível nas estratégias de (auto)representação às quais Goblet recorre no decorrer de seus cinco segmentos. Sua autobiografia não denota somente as inúmeras possibilidades da escrita de si, mas sua capacidade de compreensão, de permitir enxergar-se sob outra perspectiva, ainda que sob seu próprio traço. No romance gráfico, a autora revisitou as principais relações afetivas que construiu em sua vida, de eventos traumáticos vivenciados na infância a questões não resolvidas com seus familiares. Dessa maneira, a quadrinista converteu sua memória em imagem, afastando, nesse processo, os fantasmas de seu passado, e compreendendo que toda experiência pode ser (re)figurada.

Memória e narrativa

Em *Matéria e Memória*, Bergson (1999) propõe que a memória serve para organização mental e formação de uma identidade particular. Segundo o filósofo francês, a memória pode ser dividida em três eixos interdependentes: a lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção. A lembrança pura engloba os eventos exatamente como ocorreram, armazenados tal qual se sucederam. A lembrança-imagem envolve a memória que retorna ao presente por meio de imagens, as quais, ao tomar parte nesse processo, acabam por se modificar segundo as experiências posteriores. Por fim, tem-se a percepção, a partir da qual observamos e compreendemos a realidade ao entorno, constituindo reflexões sobre o mesmo. Esses eixos não se reproduzem isoladamente, de acordo com o autor:

> A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da "lembrança pura" que ela começa a materializar, e da percepção na qual tende a se encarnar: considerada desse último ponto de vista, ela poderia ser definida como uma percepção nascente. Enfim, a lembrança pura, certamente independente de direito, não se manifesta normalmente a não ser na imagem colorida e viva que a revela. (Bergson, 1999, p. 155-156)

A lembrança pura é a matéria que concebe a lembrança-imagem, as quais são evocadas pela percepção. Para Bergson (1999), rememorar não é reviver o passado tal como se sucedeu, mas contemplá-lo a partir do tempo presente. Desse modo, a memória é acessada por imagens que se debruçam sobre o presente que a ele se unirão, completando-o. Assim, passado e presente se traduzem, de forma que um seja levado pelo outro, em um processo também constituído pelo imaginário. Como aponta Paul Ricœur (2007, p. 61), influenciado sobretudo na obra bergsoniana, "a imaginação e a memória tinham como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro, a posição de um real anterior". A memória é do passado, afirmou Ricœur (2007), implicando que o elemento essencial para a reprodutibilidade de determinada lembrança é seu referencial no passado.

Uma lembrança, à medida que se traduz para o presente, tende a viver em uma imagem, todavia o contrário não é verdadeiro, e uma simples imagem não aludirá ao passado a menos que tenha sido de fato buscada no passado (Bergson, 1999). Nesse sentido, podemos traçar o diferencial entre memória e imaginação: a primeira não necessariamente produz imagens, mas apoia-se nelas quando solicitado, ao passo que a segunda se caracteriza pela produção de imagens livremente, desapegada de vínculos com a realidade. Desse modo, a representação da rememoração envolve a (re)produção de lembranças-imagem pela via do imaginário, processadas pela percepção. No contexto de uma autobiografia, como *Faire semblant c'est mentir*, a autora se propõe a reconstituir o passado; entretanto, sabemos não ser possível recordar dos eventos passados exatamente como

ocorreram. Nesse panorama, o imaginário apresenta um papel relevante, mediando a percepção do passado tal como foi.

Dessa forma, o emprego do caráter imaginativo na reconstituição do pretérito possibilita o preenchimento de lacunas, sejam históricas ou ocasionadas pela fragmentação característica da memória, sem mitigar seu vínculo com a realidade. Em *Faire semblant c'est mentir*, Dominique Goblet recompõe suas memórias pela via de seu traço, complementando os aspectos lacunares constituintes da rememoração conforme seu imaginário. Para mais, os quadrinhos, devido ao seu caráter imagético, devolvem às lembranças o caráter figurativo que essas apresentaram no momento da recordação. Assim, as escolhas artísticas empregadas pela quadrinista refletem sua percepção frente às próprias lembranças e compõem, nesse caminho, uma nova rememoração, na qual sua ilustração é indissociável do evento e das figuras passadas.

Considerações finais

Seria fingir um ato de mentir? Essa concepção, explicitada no título de *Faire semblant c'est mentir*, bem como enunciada por seus personagens, permite outro questionamento: se fingir é mentir, não seria o próprio exercício de Goblet uma mentira? Essa ideia perpassa as páginas do quadrinho e encontra resolução no decorrer de sua narrativa: fingir não é mentir, mas moldar, (re)configurar. A composição de *Faire semblant c'est mentir* propicia que a autora, pela via de uma nova estruturação, compreenda os eventos decorridos sob outra perspectiva, permitindo que a quadrinista processe os acontecimentos passados segundo um novo ângulo. Assim, os quadrinhos são um meio pertinente para a construção de relatos autobiográficos, pois possibilitam a (re)composição de si sob seu próprio traço, no qual suas memórias readquirem seu caráter figurativo. Desse modo, na obra de Goblet, os quadrinhos são um espaço para experimentar a escrita de si, no qual, ao transformar suas emoções em cores e imagem, a narrativa de sua vida mescla-se com seu projeto artístico.

Referências

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOBLET, D. **Faire semblant c'est mentir**. Paris: L'Association, 2007.

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.

RICCEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François, Annie Cambc, Carolina Violante Peres, José Emílio Maiorino, Maria José Pnillo Isaac e Maria Mareia Bértolo Caffé. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 2 – DIÁLOGOS MODERNISTAS

MISE EN GARDE! *EN GARDE*! OSWALD DE ANDRADE E A POESIA BRASILEIRA *AVANT-GARDE*

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

Resumo: O presente trabalho associa o *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924) e o *Manifesto antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, às vanguardas europeias. Partindo da alternância entre Brasil e França, que caracterizava o cotidiano do casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, será demonstrada a influência do cubismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo e futurismo nos poemas do escritor modernista. Por meio dessas comparações, objetiva-se realçar as inovações estéticas feitas pelo poeta, as quais se traduzem na linguagem, nos temas e na estrutura de seus versos. Nesse panorama — de experimentalismo e contestação —, os manifestos publicados pelo próprio autor serão revistos, sob a perspectiva de teóricos da Literatura (Antonio Candido, Haroldo de Campos, Paulo Prado, entre outros) e da Pintura (Norbert Lynton, John Golding e Dawn Ades). Além disso, será destacada a relação interartística que se consolidou tanto nas vanguardas europeias, quanto na parceria do casal, conhecido popularmente como Tarsiwald.

Palavras-chave: Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral. Brasil. França. Vanguardas europeias. Poesia modernista.

Introdução

O vínculo de Oswald de Andrade com a pintura e com a cultura francesa influenciaram a estética do autor e sua ideologia, a qual se refletiu no projeto de remodelação da identidade brasileira liderada pelo Modernismo paulista, anos antes da Semana de Arte Moderna.

Assim, para evidenciar a similaridade dos poemas oswaldianos com as vanguardas europeias, serão apresentadas comparações entre a literatura e a pintura, em cinco seções. Para embasar as discussões, serão usados como referenciais teóricos os manifestos escritos pelo próprio Oswald de Andrade — *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924) e o *Manifesto antropófago* (1928), além dos postulados de Antonio Candido, Haroldo de Campos, Paulo Prado, na área da Literatura; de Norbert Lynton, John Golding e Dawn Ades, no que se refere à Pintura.

Antes de dar início às relações interartísticas que este estudo propõe, cabe resgatar o princípio básico da obra de Oswald de Andrade, que foi desenvolvendo aos poucos, até delinear com mais clareza o que o autor chamou de **movimento antropofágico**. A antropofagia utilizava "um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro" (Candido, 1965, p. 144-145). Por causa disso, Haroldo de Campos faz menção à "devoração crítica", alertando para o fato de que "a atitude antropofágica

proclamada no ‘Manifesto’ de 1928 (...) já está presente, embrionariamente, no ‘Manifesto da Poesia Pau-Brasil’” (Campos, 1974, p. 31).

Realçando a interculturalidade que norteou a produção do autor modernista, desde a década de 1920, o crítico e colega Paulo Prado sintetiza o surgimento da poética de Oswald de Andrade:

> *Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy — umbigo do mundo — descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia "pau-brasil”.* (Prado, 1974, p. 67, grifo no original)

Na tentativa de refazer os passos do autor, na capital francesa, as seções deste trabalho irão propor algumas aproximações, a fim de aventar hipóteses que permitam uma melhor compreensão do papel das vanguardas no pensamento e na poesia oswaldianos.

Dadaísmo

O Dadaísmo foi a vanguarda que mais questionou o *status* da arte, ao propor um olhar contemplativo em relação às coisas do dia a dia (Fig. 1), compreendidos como “objetos antiarte” (Ades, 2000, p. 99), os quais, por sua vez, motivaram a técnica que ficou conhecida como “*ready-made* recíproco” (Ades, 2000, p. 99). Nesse contexto, estabeleceram-se a “fotomontagem” e “colagem (...) feita de recortes de jornais” (Ades, 2000, p. 106).

Figura 1: *Difficult*, de Kurt Schwitters (1942-1943)
Fonte: wikiart.org/pt/kurt-schwitters/difficult-1943. Acesso em: 13 set. 2024.

Coerente com os princípios do Dadá, Oswald de Andrade, no texto "agente", usa a linguagem típica dos classificados de jornais para construir um poema:

> *agente*
> Quartos para famílias e cavalheiros
> Prédio de 3 andares
> Construído para esse fim
> Todos de frente
> Mobiliados em estilo moderno *
> Modern Style
> Água telefone elevadores
> Grande terraço sistema yankee
> Donde se descortina o belo panorama
> De Guanabara (Andrade, 1974, p. 108)

Em outra referência clara ao Dadaísmo, a série de poemas reunidos na seção "Pero Vaz de Caminha" é construída com base na releitura e reescrita dos documentos do período colonial.

> *a descoberta*
> Seguimos nosso caminho por este mar de longo
> Até a oitava da Páscoa
> Topamos aves
> E houvemos vista de terra (Andrade, 1974, p. 80)

Novamente, a literatura se apropria de textos informacionais como matéria-prima, ampliando seu domínio artístico. Além disso, é importante perceber que a retomada de textos teóricos ajuda a consolidar a releitura crítica da inteligência nacional.

Cubismo

A pintura cubista privilegiou a fragmentação, as formas geométricas e a síntese (Golding, 2000, p. 46-47). Os quadros propunham imagens entrecortadas ou sobrepostas, a fim de dar uma impressão de "empilhamento" e assim obter um efeito antinaturalista (Golding, 2000, p. 49). Tais princípios podem ser comprovados com esta tela (Fig. 2), que, embora represente uma cena comum e cotidiana, utiliza técnicas que se recusam a mostrar os objetos e os móveis com clareza:

Figura 2: *Interior com paleta*, de Georges Braque (1942)
Fonte: pt.most-famous-paintings.com/Art.nsf/O/8XY42W/$File/Georges-Braque-Interior-with-Palette.JPG. Acesso em: 13 set. 2024.

Valendo-se do Cubismo, no poema a seguir o eu-lírico descreve a cidade de Tiradentes, que até 1889 era conhecida como Vila de São José Del Rey:

> ***são josé del rei***
> Bananeiras
> O Sol
> O cansaço da ilusão
> Igrejas
> O ouro na serra de pedra
> A decadência (Andrade, 1974, p. 134)

Nesses versos, o poeta recusa os encadeamentos e escolhe montar o poema por meio de uma sucessão de frames ou recortes. Desse modo, privilegiam-se a fragmentação e a descontinuidade — características marcantes da vanguarda em análise.

Futurismo

Essa vanguarda europeia celebrava a metrópole, a industrialização e o movimento (Fig. 3). Por causa disso, "Como nome para o movimento, Marinetti hesitara entre dinamismo, eletricidade e futurismo" (Lynton, 2000, p. 85). Sem dúvida, o Futurismo foi bastante militante na defesa de sua ideologia, opondo-se fortemente à tradição. "Marinetti queria que as artes demolissem o passado e celebrassem as delícias da velocidade e da energia mecânica" (Lynton, 2000, p. 85).

Figura 3: *Arranha-céus e túneis*, de Fortunato Depero (1930)
Fonte: brasil.elpais.com/brasil/2014/03/23/cultura/1395598225_356558.html.
Acesso em: 25 set. 2024.

Em suma, esse movimento artístico requisitava "uma nova arte para um novo mundo" (Lynton, 2000, p. 87). Nesse panorama, o campo era substituído pela urbanização dos grandes centros, como demonstram estes versos de Oswald de Andrade:

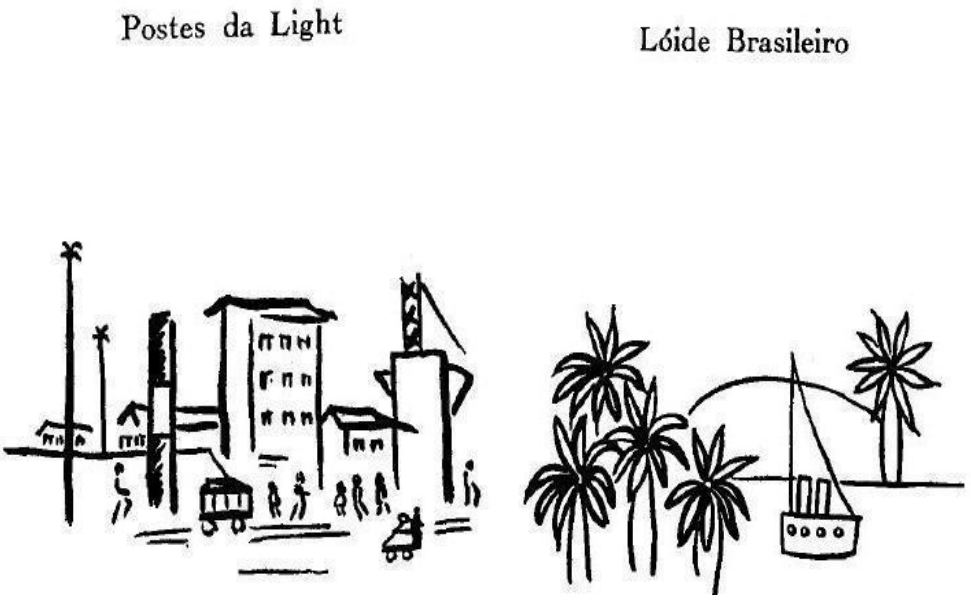
a transação
O fazendeiro criara filhos Escravos escravas
Nos terreiros de pitangas e jabuticabas
Mas um dia trocou
O ouro da carne preta e musculosa
As gabirobas e os coqueiros
Os monjolos e os bois
Por terras imaginárias
Onde nasceria a lavoura verde do café (Andrade, 1974, p. 92)

Dando continuidade ao ideário futurista, neste outro poema, o eu-lírico exalta o bonde elétrico, meio de transporte que passou a fazer parte da rotina da capital paulista em 1900, por iniciativa da empresa Light:

bonde
O transatlântico mesclado
Dlendlena e esguicha luz
Postretutas e famias sacolejam (Andrade, 1974, p. 106)

Isso vai ao encontro do manifesto futurista, com destaque a este trecho: "Cantaremos a incandescência noturna e vibrante de arsenais e estaleiros, refulgindo em violentas luas elétricas, as vorazes estações devorando suas fumegantes serpentes... as locomotivas de peitorais robustos (...), e o voo suave dos aviões (...)" (Lynton, 2000, p. 86). Além de Oswald de Andrade ter homenageado a urbanidade, Tarsila do Amaral, nas ocasiões em que fez ilustrações para os poemas do marido,

celebrou o progresso trazido pela eletricidade e pelos navios, que não apenas traziam imigrantes, mas também estabeleciam importantes vínculos comerciais entre o Brasil e outros países (Figs. 4 e 5).



Figuras 4 e 5: *Postes da Light* e *Lóide brasileiro*, de Tarsila do Amaral
Fontes: ANDRADE, 1974, p. 119; ANDRADE, 1974, p. 143.

Com os avanços da indústria e da tecnologia, o Brasil estava em franca ascensão. O país estava em movimento, rumo ao progresso, defendendo uma ideologia que atingiu seu auge na década de 1950.

Expressionismo

Assim como o Cubismo, o expressionismo também defendia o antinaturalismo. No entanto, suas técnicas e características eram distintas. O Expressionismo utilizava o exagero (Fig. 6) por meio de "cores brilhantes e pinceladas intensas" (Lynton, 2000, p. 36), o que costumava conferir à obra "certo grau de distorção" (Lynton, 2000, p. 40).

Figura 6: *Cinco mulheres na rua*, de Ernst Ludwig Kirchner (1913)
Fonte: blog.artsoul.com.br/wp-content/uploads/2022/08/image-13.jpeg. Acesso em: 2 out. 2024.

Para ilustrar o aspecto expressionista na poesia de Oswald de Andrade, destacamos a seguir as três estrofes finais do poema "soidão", nas quais predomina a repetição:

(...)
Chove chuva choverando
Que a casa de meu bem
Está-se toda se molhando

Anoitece sobre os jardins
Jardim da Luz
Jardim da Praça da República
Jardins das platibandas

Noite
Noite de hotel
Chove chuva choverando (Andrade, 1974, p. 171)

O uso da repetição como recurso estilístico aparece sob forma de anáforas, ecos, aliterações, assonâncias, rimas, paralelismos e trocadilhos com neologismos, como ocorre no primeiro e no último versos do excerto lido: "Chove chuva choverando". A princípio, a repetição pode ser interpretada como facilitadora. No entanto, ela apresenta tantas nuances e variações que os versos se transformam numa sequência de exemplos técnicos, que complexificam a musicalidade e o sentido do texto.

Surrealismo

A estética surrealista reagia principalmente à burguesia e, exatamente por isso, propunha a deselitização da arte. Para tentar cumprir essa meta, o Surrealismo dava lugar às "formas de associação até agora desprezadas" e ao "jogo desinteressado do pensamento" (Ades, 2000, p. 110). Na imagem a seguir, isso se concretiza pelo par de pernas dentro do gramofone (Fig. 7).

Figura 7: *Jamais*, de Óscar Domínguez (1937)
Fonte: arsmagazine.com/jamais-una-pieza-singular-de-oscar-dominguez-abre-la-temporada-del-picasso-barcelona/. Acesso em: 12 set. 2024.

No Surrealismo, uma nova proposta de realidade surgia, com a potencialização de alguns elementos e com a conjugação de objetos considerados díspares ou antagônicos. Nesse sentido, forjava-se uma suprarrealidade, propondo alterações significativas nos modos de representação.

black-out
Girafas tripulantes
Em pára-quedas
A mão do jaburu
Roda a mulher que chora
O leão dá trezentos mil rugidos
Por minuto
O tigre não é mais fera
(...) (Andrade, 1974, p. 190)

Nesse poema, a escuridão parece justificar as combinações e situações estranhas que o eu-lírico apresenta, fazendo uso, sobretudo, da prosopopeia. Como resultado das sucessivas personificações, os versos aumentam sua proximidade com a atmosfera surrealista, associada ao sonho e à imaginação, mas sempre paralela à realidade.

a família do burrinho
— Vamos Joseph fugir
— Para onde Maria ir
Joseph (jocoso) — shall go to Jundi-aí ai!
— Depressa! Sela o Mangarito
Vamos com o vento Sul
Onde serei cesariada?
— No presepe
— Tenho medo da vaca
— Não chores darling! (terno) Sweepstake de Deus!
Maria — Caí na ilegalidade
Porque modéstía à parte
Trago uma trindade no ventre
Nesse tempo não havia ainda as irmãs Dione (Andrade, 1974, p. 198)

O trecho transcrito acima é apenas a primeira estrofe de um poema longuíssimo, que se faz surrealista em sua estrutura, por misturar elementos da poesia, da prosa e do teatro. No texto, o eu-lírico parodia a história religiosa de José e Maria, subvertendo não apenas o mito, mas também a linguagem, ao inserir a língua inglesa como abertura para um coloquialismo que contribui para a dessacralização da família de Jesus.

Além disso, há referência a notícias que fizeram alarde, na época, como o caso das irmãs Dione, que repercutiu no mundo inteiro. Coerente com essa ideia, no poema José e Maria fogem para Jundiaí, cidade que, no folclore popular, foi fundada no século XIX, por um personagem também relacionado à perseguição dos poderosos e à fuga de sua família.

Com esse exemplo, o ciclo se fecha e voltamos à primeira vanguarda, a dadaísta, já que, por meio da paródia, Oswald de Andrade relê e reescreve umas das histórias mais famosas da mitologia cristã, associando-a ao folclore e aos textos de cunho jornalístico. Esse processo, então, vincula-se ao *ready-made*, pelo fato de o poema reaproveitar discursos e também pelo fato de o poeta relacionar elementos que questionam conceitos há muito estabelecidos.

Considerações finais

Neste breve estudo, ficou demonstrada a influência dos aspectos interculturais e interartísticos na poesia de Oswald de Andrade, que soube aproveitar as relações que estabelecia, em suas viagens e em sua parceria com Tarsila do Amaral.

Como pontuou o crítico Haroldo de Campos, ao estudar a obra do escritor modernista: "Oswald recorreu a uma sensibilidade primitiva (...) e a uma poética da concretude (...) para comensurar a literatura brasileira às novas necessidades de comunicação engendradas pela civilização técnica" (Campos, 1974, p. 50). Essa referência foi discutida anteriormente, quando foram analisados os versos de ênfase futurista, que registraram a transição do campo para a cidade e exaltaram as marcas do progresso.

Pelo fato de esse contexto também ter inspirado as vanguardas do início do século XX, a inovação poética precisava acompanhar a evolução que se fazia presente em outras partes da sociedade. Consequentemente, Oswald de Andrade, em seus manifestos, proclama uma nova fase: "Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação" (Andrade, 1924). Tanto no primeiro quanto no segundo manifesto, a menção às vanguardas europeias era clara, como evidenciam estes trechos:

> E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e a fulgurações. (Andrade, 1924)
>
> Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos. (Andrade, 1928)
>
> Já tínhamos a língua surrealista. (Andrade, 1928)

Isso demonstra a consolidação do projeto estético do autor, que se resume à transição da Poesia Pau-Brasil para o Antropofagismo. Nesse percurso, de apenas quatro anos, Oswald de Andrade estabeleceu um posicionamento cultural que mudou os rumos da arte brasileira e que se mantém atual, justificando as confluências, os empréstimos e as inter-relações que caracterizam todo tipo de comunicação e expressão artística, "porque somos fortes e vingativos como o Jabuti" (Andrade, 1928).

Referências

ADES, D. Dadá e surrealismo. In: STANGOS, N. (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. pp. 97-120.

ANDRADE, O. de. Manifesto da poesia pau-brasil. **Correio da manhã**, 18 mar. 1924.

ANDRADE, O. de. Manifesto antropófago. **Revista de antropofagia**, São Paulo, ano I, n. I, [não paginado], mai. 1928.

ANDRADE, O. de. **Obras completas VII**. Poesias reunidas. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CAMPOS, H. de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. de. **Obras completas VII**. Poesias reunidas. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. pp. 9-64.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.

GOLDING, J. Cubismo. In: STANGOS, N. (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. pp. 44-68.

LYNTON, N. Expressionismo. In: STANGOS, N. (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. pp. 27-43.

LYNTON, N. Futurismo. In: STANGOS, N. (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. pp. 85-92.

PRADO, P. Poesia pau-brasil. In: ANDRADE, O. de. **Obras completas VII**. Poesias reunidas. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. pp. 67-72.

A CENTRALIDADE DA PINTURA *ABAPORU* NO *MANIFESTO ANTROPÓFAGO*: POSSÍVEIS CORRELAÇÕES DE SIGNIFICADOS ENTRE AS ARTES

Autor: Heitor Augusto Colli Trebien (FAE Centro Universitário)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (Uniandrade)

Resumo: O presente trabalho investigou as significações entre a pintura *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, e o *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade, ambos lançados em 1928, sendo um marco do Modernismo no Brasil. As duas obras personificaram os ideais da Semana de Arte Moderna, que desestabilizou preceitos morais impostos pela elite acadêmica, ao mesmo tempo em que estimulou a produção artística do Brasil. Com apoio em estudos sobre imagem, literatura brasileira, intertextualidade e artes, notou-se como o Modernismo ainda influencia formas de pensamento na atualidade ao desequilibrar a ideia de originalidade e explicitar as múltiplas raízes da cultura brasileira. Percebeu-se que as duas obras empenharam-se em agregar valor à cultura indígena e africana, buscando seu lugar de importância na construção da nossa sociedade. Concluiu-se que o manifesto e a pintura especificados imbricaram-se para tecer novos significados históricos, que não limitasse o Brasil a uma perspectiva hegemônica de identidade.

Palavras-chave: Modernismo. Semana de Arte Moderna. Tarsila do Amaral. Oswald de Andrade.

A Semana de Arte Moderna e o projeto de reconstrução da identidade cultural brasileira

O Modernismo foi um período de significativa importância para o Brasil, que, segundo Candido (2007), foi um momento de grande fertilidade para a literatura brasileira. Um evento que merece destaque foi a Semana de Arte Moderna, onde diversos autores organizaram um movimento para comemorar o centenário da Independência do Brasil, com o intuito de valorizar e evidenciar a história cultural e artística do país de uma forma diferente dos períodos históricos anteriores. A manifestação voltou-se principalmente para questionar uma conduta conservadora elitista que realçava a cultura estrangeira ao mesmo tempo em que relegava a segundo plano os produtos culturais do Brasil, ideias que permanecem ainda hoje em nossa realidade.

Assim, o principal projeto cultural do Modernismo, expresso inicialmente na Semana de Arte Moderna, foi reconstruir uma identidade cultural singular brasileira, em que se consideram as diversas raízes fundantes do Brasil (indígena, africana e europeia), compreendendo que o Brasil possui uma origem mestiça que deve ser respeitada. Adota-se, neste artigo, a concepção de identidade proposta por Bernd (2011), na qual se compreende a identidade como fenômeno narrativo, isto é, para uma pessoa se identificar como indivíduo ou coletividade, contam-se narrativas sobre nossa própria ancestralidade e como ela afeta nossa realidade. As narrativas, com o passar do tempo, modificam-se e podem criar uma nova identidade segundo o novo contexto social.

Para a identidade ser construída, segundo a autora, é necessário considerar também o discurso do outro, isto é, a abertura constante para o diverso, para aquilo que é diferente. A literatura, no correr dos tempos, apresentou dois mecanismos: o de exclusão, em que ou se oculta ou

inventa o outro de modo pejorativo, e de transgressão, isto é, resgata-se o discurso dos excluídos e o incorpora na História. Ao pensar em identidade nacional aplicada ao Brasil, Bernd (2011) comenta que existe o caráter sacralizante, em que se idealiza, por exemplo, o índio como posto pelo Romantismo, e o caráter dessacralizante, como expresso pelo Modernismo, um movimento político que busca retomar a figura do indígena e do negro por meio de suas narrativas escritas e visuais, e não de uma moral enviesada de cunho elitista.

A autora propõe uma visão crítica da identidade, na qual considera uma variedade de referentes narrativos que permitem múltiplas reconstruções históricas do indivíduo e da sociedade em seus períodos históricos. É um aspecto que, segundo a investigadora, está no cerne do Modernismo e da Semana de Arte Moderna, pois o movimento busca recriar uma síntese dialética onde os mitos brasileiros são retomados e transformados frente a um novo contexto. Isto é, consideram-se as contradições próprias que fundamentam as ideologias construídas ao longo da sociedade brasileira, mas que também estão presentes nas Histórias de outras sociedades.

Retomando-se o contexto cultural da primeira fase do Modernismo, como Bosi (2015) e Sousa (2013) destacam, o desejo de promover a arte brasileira já estava acontecendo antes da Semana de Arte Moderna. Anita Malfatti, em 1917, realizou uma exposição de pintura moderna com 53 trabalhos para estimular a produção e renovação nacionais. A artista trouxe as pinturas de outros autores, como Floyd O'Neale, Sara Friedman e Abraham S. Baylinson com o propósito de mostrar a diversidade artística existente.

Além do Cubismo, Anita, por estudar na Alemanha, trouxe referências do Expressionismo para o Brasil, referências que, em um primeiro momento, não foram bem vistas por Monteiro Lobato, que na época era nacionalista. O literato escreveu um artigo intitulado "A propósito da exposição de Malfatti" e o publicou em dezembro de 1917. Como Cruz (2016) e Bosi (2015) apontam, Lobato teceu sutis elogios às habilidades de Anita, no entanto, sua finalidade foi desqualificar seu trabalho ao associá-lo com as vanguardas europeias, intituladas na mesma carta como uma doença mental (hoje tratada como transtorno), a paranoia.

Após as críticas severas de Lobato, como Nicola e Nicola (2012) comentam, Malfatti se afastou de sua posição de artista e devolveu algumas obras de arte, não produziu novas pinturas por um tempo e perdeu algumas alunas. Ao buscar um caminho diferente, para ser aceita, conheceu um novo professor, Pedro Alexandrino, e se tornou colega e amiga de Tarsila do Amaral. Também foi o momento em que começou a aceitar melhor seu novo estilo artístico e o que poderia trazer de inovação ao Brasil.

Segundo Cruz (2016), Lobato queria defender uma hierarquia lógica, da qual propunha um naturalismo que apareceu em obras como *Urupês* (1918). A carta crítica apresenta, em alguns níveis, contradições, pois, ao mesmo tempo em que buscou valorizar a cultura nacional, atacou de

forma pejorativa as vanguardas europeias, principalmente ao classificá-las como caricaturais. A contradição reside no ponto de que, como Nicola e Nicola (2021) mencionam, o Naturalismo, assim como as outras vanguardas, possuem raízes europeias com vieses diferentes. A discussão, como Cruz (2016) e Nicola e Nicola (2021) apontam, não era propriamente à Anita, mas a Oswald de Andrade e ao Modernismo.

Lobato classificou em seu texto a arte moderna como um furúnculo, pois deturpava o que a academia elitista considerava o que era a pintura no Brasil, uma mimética do estilo europeu. O artista se posicionou contra a ruptura que Malfatti trouxe ao ressignificar as vanguardas europeias em um estilo novo. Bosi (2015) ressalta que Mário de Andrade e Oswald de Andrade surgiram como críticos para apontar que a arte, tanto literária quanto visual no Brasil, precisava se alimentar da arte europeia para sobreviver e se reconstruir.

Em 1922, para resgatar a inovação que Malfatti trouxe, organizaram com mais um grupo de artistas a Semana de Arte Moderna, em que buscaram desestabilizar a realidade vista como verdade para expor as múltiplas perspectivas sobre o que se considera sobre a produção artística e de identidade brasileira. A construção da realidade, assim como da arte, dá-se também (mas não exclusivamente) pela subjetividade, que é desenvolvida por meio da incorporação de outras subjetividades materializadas, o que chamaremos aqui de **textos anteriores**.

Noções de texto e imagem

O texto, entendido aqui como organização e expressão de ideias, sentimentos e perspectivas, adota diversos desdobramentos ao ser materializado em algum tipo de mídia, seja ela a escrita, a imagem ou mesmo o som. Neckel (2007) ressalta que o texto é uma unidade concreta que o leitor tem diante de si, o qual busca interpretar os possíveis significados que a obra pode expressar. O texto envolve tudo aquilo que produz sentido em certo contexto social em determinadas condições históricas.

A autora citada, assim como o autor deste trabalho, considera a pintura *Abaporu* de Tarsila do Amaral uma modalidade de texto, ou seja, é um objeto produtor de sentidos que transmite ideias e interpretações circunscritas em diferentes momentos históricos. Além disso, vale lembrar, como Kristeva (2005) e Genette (2010) concordam, que todo texto é um intertexto, isto é, um texto é reconstruído por meio da articulação de outros textos. As principais características da ação textual envolvem a mutabilidade e o devir histórico, que por sua vez impactam as práticas significantes em nível subjetivo e coletivo.

Em relação à concepção de imagem, Manguel (2001) apresenta uma interpretação dela como narrativa. Isto é: a imagem forma o nosso mundo por meio de símbolos, alegorias, sinais e mensagens, e podem carregar experiências, questionamentos e emoções/sentimentos. Ao citar

Aristóteles, o autor retoma a ideia de que o pensamento, assim como a palavra, precisa das imagens que circundam o mundo para se formar.

Letra, imagem e pensamento são processos integrados e interdependentes, o que confere à imagem o potencial de ser lida como uma narrativa em diferentes situações. O autor exemplifica com: as cartas de tarô, que são lidas para revelar o futuro ou a condição da pessoa; a leitura das estrelas, das quais os astrônomos gregos enxergavam sua mitologia; os sumérios liam as patas dos pássaros na lama do Rio Eufrates; os românticos, quando associaram os estados da natureza como emoções das personagens, entre outros (Manguel, 2001).

Como Manguel destaca (2001), a imagem, assim como a palavra, tem um contexto social e histórico de produção e, se soubermos algo sobre sua autoria, os modos de leitura se ampliam. A construção de um repertório é essencial para ampliar nossa interpretação, seja da imagem ou da palavra. Para o autor, o processo de ler imagens envolve atribuir a temporalidade da narrativa, isto é, uma escultura, um quadro ou uma foto são ampliados pela arte de narrar histórias e recebem um caráter de infinitude, pois podem ser relidos por meio de outras narrativas.

Considerando o que foi discutido sobre texto e imagem, esta investigação apoia-se no contexto histórico de produção tanto de *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, quanto no *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade. Também foram consideradas algumas obras anteriores às artes citadas, pois geraram uma cultura do pensamento que influenciou as criações artísticas comentadas nesta pesquisa e produziram uma cultura da arte na atualidade.

Surgimento da obra *Abaporu*

Sousa (2013) e Paula e Souza (2019) comentam que *Abaporu*, obra lançada em 1928, foi um presente de Tarsila do Amaral para o seu marido Oswald de Andrade, sendo o que o inspirou a realizar um movimento em torno dos significados expressos pela pintura. Junto de seu colega Raul Bopp, elaboraram o movimento antropofágico, uma forma de se referir aos indígenas nativos e à sua cultura antropofágica.

No entanto, antes de adentrarmos de modo mais aprofundado na História do movimento antropofágico, deve-se destacar, brevemente, o histórico de desenvolvimento da pintura e da trajetória de Tarsila. A artista costumava viajar para a Europa junto com seu marido, e um dos lugares que se destacou na sua formação foi Paris. Estudou com pintores renomados, como Fernand Léger (Cubismo e Modernismo), André Lhote (começou no Fauvismo e migrou para o Cubismo) e Albert Gleizes (Cubismo). Em suas viagens, aprendeu com esses e outros autores técnicas e estratégias de diferentes vanguardas europeias, com destaque para o Cubismo e o Surrealismo.

Sousa (2013) realça que, para pintar o *Abaporu*, o Surrealismo foi uma das expressões artísticas de base. A Europa passava por um período pós-guerra e buscava se reconstruir, e esse

movimento artístico apresentou uma proposta de resignificação da realidade por meio de ideias relacionadas ao inconsciente, conceito amplamente discutido Freud e a Psicanálise.

Ades (1991) comenta que o Surrealismo surgiu como uma perspectiva mais positiva e organizada do Dadá, em que buscou reorganizar a explosão de revolta dos dadaístas de uma forma mais simbólica, considerando um propósito. Os surrealistas pensaram nos automatismos e nos sonhos como as principais expressões do inconsciente, sendo as principais formas de o ser humano se expressar em sua singularidade. Ao mesmo tempo, mantiveram as críticas ao contexto econômico burguês e capitalista como aspectos que tolhem a liberdade. O movimento criticou as atrocidades da guerra e da violência do sistema capital e buscou a construção de sentidos por meio dos sonhos e do inconsciente. O Surrealismo, segundo Ades, enfatiza o mundo dos sonhos e como o tempo é sentido de formas diferentes por meio de nossa subjetividade. As pinturas, em muitos casos, eram fantásticas e absurdas.

O Dadaísmo, por sua vez, retoma o primitivismo humano considerando o primeiro som que os bebês fazem depois que nasce: **dadá**. O propósito, de acordo com Ades (1991, p. 81), foi "começar do zero", construir uma arte nova que demonstrasse a indignação em como a própria arte não se expressava como tal, mas dependia de um capital, sendo antes uma moeda de troca. O movimento assim carregava uma contradição, na qual defendia que nada tem sentido e que não chegaremos a lugar algum. Arte não é arte. Defenderam, inclusive, que o próprio dadá não era arte, pois não haveria sentido defender algo que não viveria. Toda a moralidade burguesa construída em séculos não fazia sentido, pois a classe transformou tudo em um produto descartável.

O Cubismo, no que lhe diz respeito, foi uma arte formalista, que segundo Golding (1991), preocupou-se com a reinvenção estética da imagem. O movimento buscou, em sua maior parte, uma arte mais calma e reflexiva, utilizando traços mais angulares e alongados. Pode-se ver esse traçado em vasos e esculturas gregas, na arte egípcia e na escultura africana, que foram incorporados à arte *Les demoiselles d'Avignon* (1907).

Golding (1991) salienta que o escultor africano aborda sua temática de modo conceitual, isto é, as concepções sobre o tema são mais importantes do que a representação naturalista, assim, a pintura deve ser feita de forma mais abstrata e simbólica. Picasso incorporou essa ideia em seus quadros, e como consequência influenciou o modo de pintar do Cubismo. O movimento buscou abstrações, ao mesmo tempo em que lidava com o mundo material à sua volta. A fragmentação geométrica produzida pelos artistas negros foi o ponto de partida para Picasso e todo o Cubismo reavaliarem suas próprias temáticas. A Imagem 1, a seguir, ilustra a pintura do artista e expõe os traços africanos, com a face e os corpos das personagens da pintura reorganizados de modo geométrico.

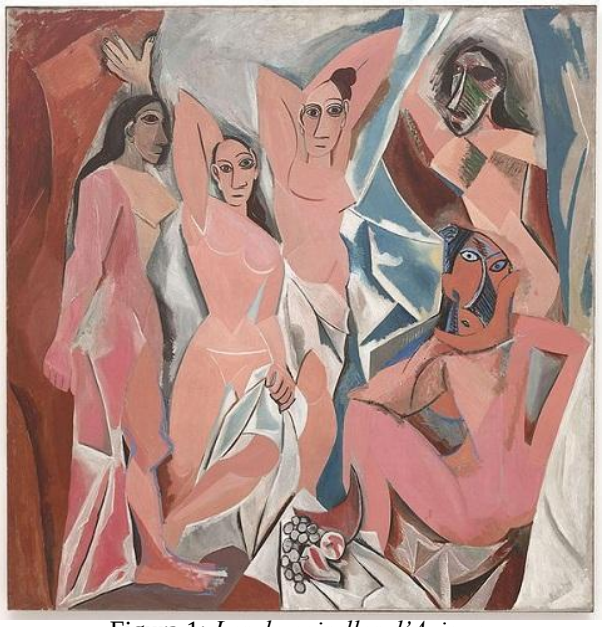


Figura 1: *Les demoiselles d'Avignon*
Fonte: Disponível no Wikipédia. Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:579px-Les_Demoiselles_d%27Avignon.jpg. Acesso em: 19 ago. 2024

Golding (1991) comenta que o quadro citado, assim como as artes do Cubismo, permitiu a fusão de vários ângulos. Por exemplo, o nariz da mulher do meio, em *Les demoiselles*, é retratado como se estivesse de perfil, mas a figura está de frente. A quinta mulher, aparentemente sentada, está de costas, mas o rosto é visto como se estivesse de frente. Esse padrão ficou conhecido como visão simultânea, que significa que uma mesma figura ou objeto pode expressar diferentes pontos de vista (Golding, 1991).

No Brasil, todas essas formas de pensar construídas pelo Dadá, pelo Surrealismo e pelo Cubismo foram incorporadas no Modernismo, movimento que passou por diversas fases. Os modernistas, desde a primeira fase, apresentaram críticas sociais aos modelos morais impostos, mas ao mesmo tempo consideraram a subjetividade das personagens ou eu-lírico, buscando também um sentido de libertação. Esse mesmo movimento foi incorporado e transformado na pintura *Abaporu*, de Tarsila do Amaral. Neckel (2007) e Paula e Souza (2019) apresentam a perspectiva de que *Abaporu* é uma releitura surrealista-cubista brasileiro-modernista da escultura *O pensador*, do francês Auguste Rodin.

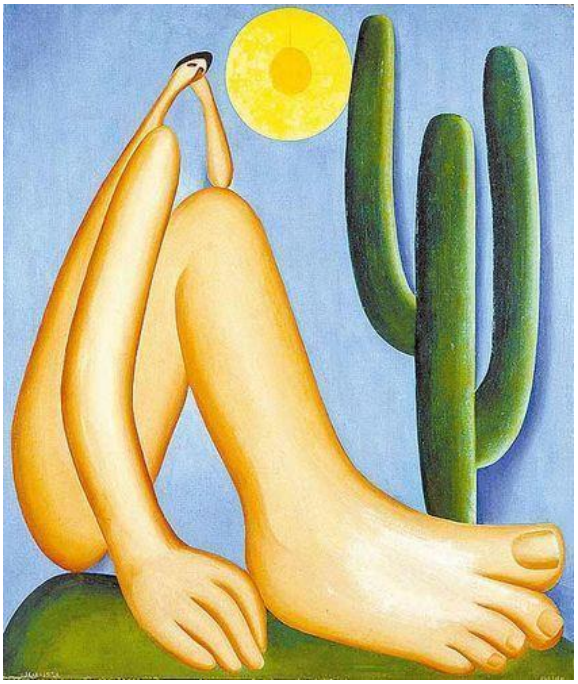


Figura 2: *Abaporu*, de Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela.
Fonte: Disponível no Wikipédia. Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Abaporu.jpg. Acesso em: 19 ago. 2024.

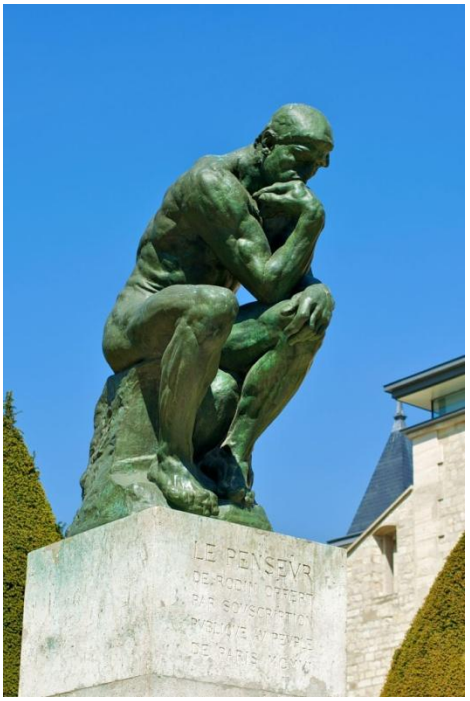


Figura 3: *O pensador*, de Auguste Rodin. Escultura feita em bronze.
Fonte: Disponível no Wikipédia. Disponível em: commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_2010_-_Le_Penseur.jpg. Acesso em: 19 ago. 2024.

Quadro 1: Comparação entre *Abaporu* e *O pensador*

Ao observarmos as duas obras, notamos suas semelhanças, principalmente nas posturas dos dois personagens da pintura e da escultura. Rodin inspirou-se nas artes renascentistas e maneiristas, que resgataram o classicismo grego e romano. Assim, as proporções de *O pensador* são mais próximas à realidade do corpo humano. *Abaporu*, por sua vez, segue uma estrutura, afinal, as pernas e os braços são maiores do que a cabeça. Entretanto, as proporções foram ressignificadas por um Surrealismo-cubista-modernista-brasileiro.

O nome *Abaporu*, segundo Neckel (2007) e Paula e Souza (2019), vem do tupi-guarani *aba* (**homem**) e *poru* (**comer**), isto é, "homem que come", uma analogia do grego *antropos* (**homem**) e *fagia* (**comer**). Oswald também o chama de "o homem plantado na terra" (Paula; Souza, p. 89), apontando para o cenário verde que rodeia a personagem do quadro e que representa a realidade brasileira.

Uma possível interpretação da pintura brasileira é que o eu-lírico *Abaporu* parece manifestar um desejo em relação ao corpo, com ênfase para as pernas e os braços. A cultura canibalista indígena pressupunha que, ao se alimentar de outro combatente, incorporava-se a coragem dele, o que aumentava a força do guerreiro da tribo. A representação da coragem e da força pode ser

expressa pelos braços e pernas, pois são os instrumentos que usamos para realizar as ações, como plantar, trabalhar ou mesmo guerrear.

Assim, a cabeça se volta para braços e pernas desproporcionais, isto é, o sujeito se volta para seu objeto de atenção. Nosso inconsciente reconfigura e transforma a realidade para aquilo que buscamos e desejamos. A cabeça não é inferior, mas está em segundo plano, ela é uma "literatura de segunda mão" (Genette, 2010, p. 146), ou seja, apoia-se em outros elementos para nutrir o corpo: braços e pernas.

Em analogia aos conceitos hipotexto e hipertexto, de Genette (2010), a cabeça é o hipotexto e as pernas e braços são hipertextos. Os segundos precisam do primeiro para existir de forma simbolizada, em que B é transformado por A. Nesse caso, a transformação é intra-artística, quando consideramos que o inconsciente (o desejo) altera a visão do corpo. Ao mesmo tempo, a abordagem de Genette é interartística, considerando que o texto A é a escultura de Rodin e o texto B é *Abaporu*.

Da mesma forma que Rodin se reapropriou de movimentos artísticos anteriores, Tarsila do Amaral fez o mesmo no Brasil. Essa concepção de introjetar e transformar aquilo que vem do outro é um dos pilares que sustenta o movimento antropofágico e o *Manifesto antropófago*. A colonização não eliminou a cultura indígena-brasileira, pois os povos nativos incorporaram o que era positivo e ressignificaram seus modos de existir por meio da cultura estrangeira, como uma estratégia de sobrevivência.

O *Manifesto antropófago* e a cultura do movimento antropofágico no Modernismo

A antropofagia, como perspectiva crítica teórica, desconstrói a ideia de originalidade, não só na arte, mas no campo do conhecimento como um todo. Oliveira (2020) menciona que o paradigma da racionalidade ocidental proposta pelo iluminismo é completamente reformulado, pois a ideia pressupõe uma desestabilização reconstrutiva. Isto é, não há um sagrado original, mas uma transformação por meio de resgates daquilo que já existe.

O Modernismo representou, segundo Candido (2007), a era de um sistema literário consolidado. Isto é, o Brasil desenvolveu ao longo de eras literárias uma produção própria, integrada a um público (restrito ou amplo) e uma tradição que reconhece os autores e obras precedentes. O reconhecimento caminha por diferentes vias: como o elogio ou uma discordância. O Modernismo representou, em um primeiro momento, uma ruptura com o passado, não uma ruptura total, mas parcial, na qual preconceitos de cunho elitista e burguês foram significativamente questionados.

Dentre os preconceitos, destaca-se a visão colonial que influenciou o Brasil desde o colonialismo, em que as línguas indígenas e africanas foram proscritas, junto com sua diversidade cultural. O Romantismo trouxe a figura do indígena para a literatura, mas de uma forma ingênua. O Modernismo, segundo Candido (2007), buscou resgatar aspectos culturais daqueles que foram

destruídos e dizimados por uma colonização violenta, e propôs uma nova forma de falar sobre essas comunidades que também formaram o Brasil além da Europa.

O autor ressalta que o Modernismo foi fortemente influenciado pelo fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e pelo investimento em tecnologias. Esse momento gerou uma boa exportação de café, o que por um tempo ampliou o potencial econômico do Brasil. Na Europa, o Futurismo foi uma vanguarda importante que também ajudou a fundar o Modernismo. Candido (2007) comenta que o Futurismo trouxe modelos de sociedades mecanizadas, que representavam o ritmo de funcionamento das grandes cidades, principalmente das capitais. No Brasil, buscamos aliar os aspectos primitivos de nossa cultura tradicional com a aceleração proporcionada pela máquina e pelas grandes cidades, dentre elas, São Paulo, lugar onde ocorreu a Semana de Arte Moderna.

Dentre as diversas obras que fizeram parte do Modernismo, destaca-se o *Manifesto antropófago* (1928), uma continuação dos ideais propostos na Semana de Arte Moderna. A obra de Oswald retoma todos os pressupostos do movimento: defesa da liberdade de criação e experimentação, além do ataque à estética academicista, que era muito arbitrária naquele contexto histórico. Candido (2007) destaca que os modernistas misturaram gêneros: prosa e poesia, documento e fantasia, lógica e absurdo, norma culta e oralidade, características intrínsecas ao manifesto, de Oswald. Um exemplo oriundo do texto que exemplifica a crítica ao academicismo é: "Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o" (Andrade, 2017, p. 43). Existe a palavra "galimatias" na língua portuguesa, que segundo o dicionário Priberam (2024) significa: "discurso ridiculamente confuso". Parece que Oswald transformou o termo em nome próprio, para zombar do discurso obscuro do Direito. No entanto, ao mesmo tempo, ele reaproveitou esse discurso e apropriou-se dele para torná-lo mais direto e claro, definindo o Direito na segunda oração do excerto mencionado.

O surgimento do *Manifesto antropófago* e sua ideia centrada na antropofagia, como Oliveira (2020) destaca, teve uma origem despretensiosa, da qual foi sedimentada em obras como *Manifesto pau-brasil* (1924) e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). Além disso, o conceito não foi desenvolvido isoladamente, mas com o apoio de Tarsila do Amaral e Raul Bopp em um restaurante quando experimentaram rãs. Oliveira (2020) comenta que Oswald falava das rãs de uma forma cômica, na qual elevou a evolução biológica do animal próxima à humana. Tarsila retribuiu a brincadeira dizendo que eles eram quase antropófagos ao se alimentarem de um ser próximo da cadeia evolutiva, o que começou a germinar a ideia.

A ideia central despontou na Semana de Arte Moderna (1922), que contou com a participação de Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Raul Bopp, além de outros autores. No ano seguinte à criação do *Manifesto antropófago*, surgiria o Movimento Verde-

Amarelo, organizado por Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado. Como Sousa (2013) e Oliveira (2020) comentam, todos esses movimentos estimularam a arte e as literaturas nacionais. A literatura brasileira não era um objeto subalterno, mas uma potência que apresentava uma cultura diversa. Semelhante, inclusive, às outras literaturas mundiais e as ditas clássicas, que também são formadas por aglutinações renovadoras.

Oswald de Andrade também acompanhava Tarsila em suas viagens para a Europa, principalmente para a França. Enquanto Tarsila aprendeu sobre o Cubismo e Surrealismo, Oswald conheceu o *Manifesto dadá* (1918), de Tristan Tzara, e o *Manifesto canibal dadá* (1920), do Frances Picabia. Ades (1991) comenta que o Dadaísmo buscou desconstruir o estatuto do saber, modificando a estrutura rígida da poesia e da prosa, sendo uma de suas estratégias a de inserir palavras inventadas (neologismos criativos), utilizar palavras de baixo calão com frequência e recortes de jornais para criar poesias (estratégia utilizada em *Memórias sentimentais de João Miramar*). O *Manifesto dadá* destaca a inutilidade do conhecimento padronizado, ao contrapor a subjetividade do conhecer para cada um. O *Manifesto canibal dadá*, segundo Carvalho (1998), foi publicado em uma revista francesa chamada *Cannibale*, no qual os textos buscavam transformar o canibalismo (tabu) em uma ação sagrada (totem). O Dadaísmo, por sua vez, ofereceu o aspecto de afronta; já o Surrealismo atribuiu um caráter sexual ao canibalismo. De acordo com o autor, houve uma construção metafórica de que o desejo sexual era um desejo por carne, elevado ao extremo e a nível simbólico.

Uma das frases do texto de Oswald (2017, n.p.) que expressa essa ideia é: “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura”. Quando consideramos o trecho “humana aventura”, inferimos que o ser humano, em sua trajetória, precisou do “canibalismo” simbólico para se construir como tal. O ser humano precisa de outro para ser e se ver como um. Na passagem, o literato estabeleceu contrastes entre os conflitos do homem. Para ele, o capitalismo e seu modo de existir impediram as pessoas de viverem felizes e da forma que queriam. Apenas a elite teria a chance de viver o prazer carnal e o ócio criativo.

Em outro excerto do *Manifesto antropófago*, Oswald critica a ação catequizadora incorporada pela elite religiosa portuguesa, como demonstrado a seguir: “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos” (Andrade, 2017). A catequese é um processo de instruir sobre uma religião, e foi uma forma de reprimir e erradicar a cultura e religiões indígenas nativas no Brasil. Foi o que os vestiu e os matou. Ao citar a “mãe dos Gracos”, ele se refere à Cornélia Africana, figura histórica romana que viveu no século II a.C. Ela recusou diversos pedidos de casamento, mesmo com reis, depois da morte do marido e dos filhos, o que lhe fez ser reconhecida como um símbolo de fidelidade e virtude. Assim, Oswald afirma que é contra essa fidelidade e a

favor da liberdade, conceitos aparentemente virtuosos, mas que vieram de uma Europa que causou a dizimação indígena e afrodescendente no Brasil.

Outra frase que demonstra o apreço pela liberdade na obra é: "O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará" (Andrade, 2017, n.p.). Quando Oswald cita o cinema americano, parece que ele estabelece uma crítica à roteirização da indústria cinematográfica da época, considerando o ponto de que muitos filmes seguem um padrão, normalmente relacionado ao sonho americano. O crítico literário defende a quebra de padrão, a saída da ilusão para enxergar a realidade, a retirada da roupa, como ele afirma em seu texto.

A verdade está no corpo, e integrada às ideias, em oposição a Platão. Nas palavras de Andrade (2017, n.p.): "O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores". A vacina antropofágica, nesse contexto, é uma metáfora que confronta o conceito de que o espírito não precisa do corpo. Em muitas religiões anteriores, principalmente no que concerne aos ideais de Platão, o corpo é o que deturpa as ideias, é aquilo que corrompe. Para Oswald, há uma quebra de paradigma, pois não existe espírito (ideia e razão) sem corpo. Aliás, a suposta razão que desconsidera o corpo é nociva para o ser humano, pois nega a sua realidade.

Com isso, ele se posiciona contra as religiões do meridiano. Meridiano são as linhas que separam os países em ocidente e oriente, como se uma cultura fosse segregada da outra. Oswald aponta que as religiões, por mais que sejam diferentes, receberam intercâmbios culturais históricos que as modificaram, do mesmo modo como aconteceu com as filosofias, as ciências e as artes. A religião não é sacra, mas humana; dessa forma, ele defende o equilíbrio entre as religiões.

Em outra passagem do *Manifesto antropófago*, Oswald sintetiza as ideias de liberdade, por meio da crítica social apoiada na psicanálise freudiana e com o elogio à cultura indígena brasileira: "Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama" (Andrade, 2017, n.p.). Neste ponto, nota-se um argumento em prol da libertação do indivíduo em relação à neurose desenvolvida pelas constantes repressões que a vida em sociedade força o sujeito a vivenciar, principalmente quando pensamos na violência causada aos indígenas pelos portugueses.

Como Oliveira (2020) ressalta, a antropofagia é um manifesto contrário à violência cometida contra o Brasil durante o processo de colonização. A estratégia que o povo brasileiro encontrou para sobreviver é a canibalização simbólica do outro opressor, para transformá-lo em sagrado, mas com um corpo próprio. Dois excertos que exemplificam essa relação da transformação do opressor são: "Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos

portugueses" (Andrade, 2017, p. 43). O segundo excerto que complementa essa constatação é: "Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem" (Andrade, 2017, p. 42). Nota-se a defesa de que a cultura indígena sobreviveu por meio de uma reincorporação simbólica daquilo que veio do outro, neste caso, do europeu.

Oliveira (2020) ainda menciona a obra *Crise da filosofia messiânica* (1950), texto de Oswald no qual ele atualiza e amplia o conceito de antropofagia. A obra apresenta dois momentos históricos, o Matriarcado, período primitivo e originário, e o Patriarcado. No primeiro, não há a divisão de classes, não existe propriedade privada, sendo a terra uma propriedade coletiva e os filhos são de direito materno, isto é, são cuidados pela pessoa mãe, não havendo uma objetificação. A passagem para o Patriarcalismo gerou uma objetificação e transformação do homem em propriedade privada, assim como o solo e a sociedade foram divididos em classes.

A figura do pai é vista de maneira simbólica. Quando o filho passa a ser de direito do pai, ele passa a ser escravo do trabalho, da elite, da sociedade de classes. Para conseguir uma liberdade futura, os sujeitos precisam de um herói que os salve, e assim foi criada a cultura messiânica, como se as pessoas precisassem de um salvador para libertá-las. A síntese dialética de Oswald ocorre quando ele une o homem natural ao homem civilizado e se torna o homem natural tecnizado. O antropófago representa uma barbárie tecnizada, que é aquele que utiliza a máquina, a tecnologia, para poder desfrutar da preguiça, do amor e da fantasia, isto é, o ócio produtivo que oferece qualidade de vida para a pessoa. É o retorno ao homem do passado para redirecionar o futuro por meio das tecnologias. Ao utilizar a tecnologia para acelerar o progresso material, o ser humano criaria tempo de qualidade, uma necessidade fundamental.

Assim ocorreria a Revolução Caraíba, proposta no *Manifesto antropófago* como a união de todas as revoltas e manifestações centradas no ser humano como ser múltiplo. Essa seria a "A idade de ouro anunciada pela América" (Andrade, 2017). O autor estabelece uma crítica de que a Europa só tem uma pobre declaração dos direitos dos homens graças aos genocídios cometidos contra os povos colonizados. A América, ao lidar com a violência cometida pela Europa em diferentes e diversos níveis, poderá criar uma revolução humana que integre todas as outras.

Como Oliveira (2020) menciona, a Revolução Caraíba também é uma utopia, mas uma utopia cimentada no real. Atualmente, não vemos mais os indígenas como o "bom selvagem" proposto por Rousseau, mas uma comunidade que adotou diversos modos de existência integrados à sociedade branca. Por meio dessa integração, a sociedade indígena cria propostas políticas e sociais em defesa da liberdade, do direito e da preservação de territórios e culturas indígenas. A antropofagia, segundo a autora, foi um movimento que parte das subjetividades e das alteridades, em um enfrentamento de uma hegemonia excludente. A utopia, para Oliveira (2020), é o que

possibilita a imaginação de outras realidades possíveis e permite a contestação daquilo que está dado. É a incorporação do trágico e sua transformação no progresso.

Considerações finais

Como foi possível observar, tanto *Abaporu* quanto o *Manifesto antropófago* apresentam correlações de significados, inicialmente expressos nos títulos das respectivas obras e no corpo da imagem e do manifesto. Por meio dos sentidos construídos e reconstruídos de cada um dos textos, notaram-se os resgates das vanguardas e teorias europeias com uma adaptação renovadora e contextualizada à realidade brasileira.

As duas artes resgatam aspectos da cultura indígena e traços da africana, brutalizadas pela colonização europeia. Observa-se a contradição: os artistas retomaram as manifestações culturais europeias para valorizar os produtos culturais do Brasil. O Modernismo brasileiro compreende que a realidade e a sobrevivência cultural utilizam como recurso uma intertextualidade intermidiática, isto é, uma ideia (texto) é recuperada em um mesmo canal de comunicação ou em outro, e passa por um processo de revivificação transformadora.

Essa transformação de ideias é circunscrita a determinados momentos históricos que influenciam o modo como elas são compartilhadas. Pode-se estabilizar ou desestabilizar certas formas de pensar. O Modernismo optou por uma recuperação desestabilizadora para questionar a visão brasileira sobre seus próprios produtos culturais.

Abaporu e *Manifesto antropófago* foram formas concretas de mostrar como um está imbricado no outro. A cultura brasileira é formada pela ressignificação aglutinadora das culturas europeias, africanas e indígenas. Assim, torna-se indispensável uma antropofagia digestiva que nutra o corpo simbólico-cultural brasileiro. Incentiva-se, com isso, que as artes do Modernismo continuem servindo de alimento na Pós-modernidade.

Referências

ADES, D. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, N. **Conceitos da arte moderna**. 2. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. pp. 81-99.

ANDRADE, O de. Referência de fonte eletrônica. A crise da filosofia messiânica. **Antropofagias**, 14 mai. 2020. Disponível em: https://antropofagias.com.br/2020/05/14/a-crise-da-filosofia-messianica/. Acesso em: 30 abr. 2024.

ANDRADE, O de. Referência de fonte eletrônica. **Manifesto antropófago e outros textos**. Penguin e Companhia das Letras, 28 ago. 2017.

BERND, Z. Identidade. In: BERND, Z. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2011. pp. 9-73.

BOSI, A. Pré-modernismo e Modernismo. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 41. ed. São Paulo: Pensamento Cultrix, 2015. pp. 337-359.

CANDIDO, A. **Iniciação à literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARVALHO, M. C. Referência de fonte eletrônica. Dadaísmo e Surrealismo: Dadá comeu primeiro. **Folha de São Paulo**, ed. Especial, 2 out. 1998. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj02109819.htm. Acesso em: 29 abr. 2024.

CRUZ, B. L. Referência de fonte eletrônica. Lógicas de coleção da arte em confronto: Monteiro Lobato e Anita Malfatti. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 56, n. 2, pp. 81-92, jul./dez. 2016. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/10637. Acesso em: 5 mai. 2024.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOLDING, J. Cubismo. In: STANGOS, N. **Conceitos da arte moderna**. Trad. Álvaro Cabral, revisão técnica Reinaldo Roels. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. pp. 38-57.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. 2. ed. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRIBERAM Dicionário. Referência de fonte eletrônica. Galimatias. Recurso eletrônico. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/galimatias. Acesso em: 19 ago. 2024.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NECKEL, N. R. M. Referência de fonte eletrônica. A tessitura da textualidade em “Abaporu”. **Linguagens -** Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 1, n. 1, pp. 145-157, mai./ago. 2007.

NICOLA, J. de; NICOLA, L. de. **A semana de 22**: Antes do começo, depois do fim. Recurso eletrônico. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

OLIVEIRA, R. P. A antropofagia como crítica política da cultura contemporânea. In: FERREIRA, C.; CUNHA, A. (Org.). **Mundopoética**: geopolíticas do literário. Porto Alegre, RS: Class, 2020. pp. 237-247.

PAULA, L.; SOUZA, D. N. Referência de fonte eletrônica. Antropofagia Dialógica: olhar Tarsila do Amaral. **Signum**: Estudos da Linguagem, Londrina, v. 22, n. 3, pp. 75-105, dez. 2019.

SOUSA, E. C. S. Referência de fonte eletrônica. A arte moderna de Tarsila do Amaral: um olhar sobre duas de suas principais obras: Abaporu e Operários. 2013. Trabalho de conclusão de Curso de Licenciatura em Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, DF 2013. Disponível em: https://bdm.unb.br/handle/10483/6496. Acesso em: 27 abr. 2024.

LITERATURA E CONTEMPORANEIDADE – *MANIFESTO ANTROPÓFAGO* DE OSWALD DE ANDRADE APRESENTADO NOS MEIOS DIGITAIS

Autora: Niceia Bogdanovicz (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Resumo: Neste artigo será examinado o contexto histórico do surgimento da internet e a evolução da literatura, que hoje pode ser acessada também no ambiente digital. Com o desenvolvimento das tecnologias, novos recursos dão acesso a textos literários em qualquer lugar do mundo. Além disso, na cibercultura, os leitores não são consumidores passivos da informação, mas também produtores de conteúdo. A migração da literatura oral, passando pelo livro impresso e agora a tela, marca o nascimento de uma nova forma de consumir literatura no século XXI. Portanto, neste estudo, será abordada a era dos *booktubers*, aqui representada pelo canal de Miriam Belivacqua, para enfatizar a obra *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade. Com isso, consolida-se a importância do texto modernista e também da internet, ao permitir acesso irrestrito à arte e à cultura. O estudo será fundamentado nos estudos de Pierre Lévy, Lucia Santaella e Henry Jenkins, entre outros teóricos.

Palavras-chave: Literatura. Plataformas digitais. *Booktuber*. *Manifesto Antropófago*. Oswald de Andrade.

Introdução

Ao abordarmos o contexto histórico sobre o nascimento da internet precisamos também conhecer os equipamentos que são utilizados para esse fim. Neste artigo dedicaremos breve passagem sobre o surgimento dos primeiros computadores e as primeiras conexões utilizando a internet. O surgimento dos primeiros computadores se deu na década de 1945 e estes eram reservados aos militares e cientistas. Todavia, a internet, cuja origem remonta aos projetos de pesquisa militar dos Estados Unidos na década de 1960, evoluiu rapidamente para uma vasta rede global de comunicação que revolucionou diversos aspectos da sociedade. Inicialmente, criada com o objetivo de interconectar computadores e facilitar a troca de informações entre instituições de pesquisa, a internet expandiu-se além das fronteiras acadêmicas e militares, transformando-se em uma ferramenta essencial no cotidiano de bilhões de pessoas ao redor do mundo.

Em meio a estes fatos, será abordada a literatura desde sua presença na oralidade, quando as histórias eram contadas de geração em geração, passando pelos registros minuciosos e individuais dos escribas, e seguindo com a evolução tecnológica da prensa, que permitiu que as histórias fossem impressas em série no formato de livro. Em meios aos fatos históricos, será abordada a literatura de hoje no ciberespaço, com ênfase à apresentação do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade pela booktuber Miriam Bevilacqua no YouTube.

Sabe-se que um dos maiores benefícios da internet é sua capacidade de democratizar o acesso à informação e ao conhecimento. No campo da literatura, essa rede possibilitou a criação de

novas formas de disseminação e apreciação de obras literárias. Autores independentes encontram plataformas para publicar seus textos, enquanto leitores têm acesso a uma vasta gama de conteúdos, desde clássicos da literatura mundial até obras contemporâneas de nicho.

No decorrer deste artigo, apreciaremos o conceito de ciberespaço, desenvolvido pelo filósofo Pierre Lévy, peça fundamental para compreender essa transformação. Lévy descreve o ciberespaço como um espaço de comunicação aberto e infinito, onde informações podem ser compartilhadas instantaneamente, transcendendo as barreiras físicas e temporais. Esse ambiente digital favorece a criação e circulação de conteúdo literário de maneira nunca antes vista, permitindo a interação direta de autores e leitores, além da colaboração entre criadores em tempo real.

Além disso, a teoria da multimodalidade, explorada pela pesquisadora Lúcia Santaella, destaca como a internet integra diferentes modos de comunicação – texto, imagem, som e vídeo –, criando novas formas de expressão e interpretação. No contexto literário, essa multimodalidade possibilita que a narrativa tradicional seja complementada por elementos visuais e auditivos, enriquecendo a experiência do leitor e expandindo as possibilidades criativas dos escritores.

Uma manifestação contemporânea desta revolução digital na literatura é o movimento literário conhecido como *Manifesto Antropófago*, reinterpretado e apresentado na plataforma YouTube pela booktuber Miriam Bevilacqua. O *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade em 1928, propõe a ideia de **devorar** culturalmente as influências estrangeiras e transformá-las em algo novo e autenticamente brasileiro. A abordagem de Miriam, ao trazer este conceito para o YouTube, evidencia como a internet serve como um canal poderoso para a ressignificação e revitalização de ideias literárias, permitindo que discussões sobre movimentos culturais e literários alcancem um público mais amplo e diverso.

Ao fazer uso de vídeos, Miriam Bevilacqua não só amplia o alcance das discussões literárias, mas também enriquece a experiência do espectador ao combinar elementos visuais e auditivos, criando uma forma dinâmica e envolvente de explorar a literatura. Esta convergência de mídias, facilitada pela internet e explicada pelas teorias de Lévy e Santaella, não só preserva a relevância de textos históricos como o *Manifesto Antropófago*, mas também os reinventa, garantindo sua continuidade e adaptação às novas formas de consumo cultural contemporânea.

Contexto histórico da internet e sua extensão para o mundo digital

O surgimento dos primeiros computadores se deu na Inglaterra e nos Estados Unidos em 1945. Tido como um equipamento reservado aos militares, destinados a cálculos científicos, mantidos em ambientes isolados e refrigerados, onde somente cientistas acessavam, “A informática servia aos cálculos científicos, as estatísticas dos estados e as grandes empresas ou tarefas pesadas de gerenciamento de folhas de pagamento etc.” (Lévy, 1999, p. 31).

A internet é, sem dúvida, uma das maiores invenções do século XX. Desde que surgiu, abriu as portas para novos desenvolvimentos tecnológicos que continuam emergindo até os dias de hoje, transformando o modo como vivemos e nos relacionamos. Este advento nasceu a partir de esforços de pesquisa em redes de comunicação durante a década de 1960. Um marco fundamental foi o desenvolvimento da ARPANET *(Advanced Research Projects Agency Network)*. Antes disso, a internet era uma rede do Departamento de Defesa Norte-Americano. Lawrence Roberts criou um plano para a ARPANET, com o objetivo de desenvolver a primeira rede de computação de pacotes. Ele trabalhou com colegas como Robert Kahn e Howard Frank. Santaella previa que "O futuro da tecnologia de comutação de pacotes será aumentar a velocidade de transmissão em várias ordens de magnitude por meio da fibra ótica" (Santaella, 2004, p. 39).

Em 1969, ocorreu a primeira comunicação bem-sucedida entre dois computadores, um na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, e outro no Stanford Research Institute. Em meados de 1970, foi criado por S. Crocker e sua equipe o protocolo de controle chamado *Network Control Protocol* (NCP), que permitia o desenvolvimento de aplicativos a partir dos computadores conectados à ARPANET. Foi assim que, em 1972, Ray Tom Linson criou o software básico de e-mail, que se tornou o aplicativo mais importante da década e mudou a natureza da comunicação e colaboração entre as pessoas.

Contudo, no início dos anos 1980, mais precisamente em 1983, a ARPANET mudou o protocolo NCP para o novo TCP/IP *(***Transmission Control Protocol / Internet Protocol***)*. O IP havia se tornado o serviço portador da Infraestrutura de Informação Global. Em 1985, a internet já estava consolidada como a principal rede de comunicação com alcance global. Segundo o *site* da Universidade Estadual de Maringá (UEM),

> Por isso, não há um único centro que "governa" a internet. Hoje ela é um conjunto de mais de 40 mil redes no mundo inteiro. O que essas redes têm em comum é o protocolo TCP/IP (Transmission Control Protocol/internet protocol), que permitem que elas se comuniquem umas com as outras. Esse protocolo é a língua comum dos computadores que integram a internet. (UEM, 2024, grifo do autor)

Em 1989, Tim Berners-Lee desenvolveu a World Wide Web. Basicamente, a WWW funciona como um sistema de documentos interligados e acessíveis pela internet no qual revolucionou a maneira como a informação é compartilhada e acessada globalmente, facilitando o acesso e a navegação pela internet e contribuindo para sua popularização global. Conforme o site da Universidade de Maringá, "A chave do sucesso da *World Wide Web* é o hipertexto. Os textos e imagens são interligados através de palavras-chave tornando a navegação simples e agradável" (UEM, 2024). Na década de 1980, a informática começou a transcender seu papel meramente técnico e industrial, integrando-se gradualmente com setores como telecomunicações, editoração, cinema e televisão. A digitalização teve seu início na produção e gravação de músicas, porém, os

microprocessadores e as memórias digitais começaram a se tornar a espinha dorsal da produção em todas as áreas da comunicação. Nesse período, surgiram novas formas de comunicação interativa, como a popularização dos videogames, o sucesso da informática com interfaces gráficas e interações socio-motoras amigáveis e o advento dos hiperdocumentos, como os hipertextos e os CD-ROMs.

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, um novo movimento sociocultural emergiu globalmente, liderado por jovens profissionais das grandes cidades e campi universitários dos Estados Unidos. Sem uma direção central, diversas redes de computadores formadas desde o final dos anos 1970 se uniram, resultando em um rápido crescimento do número de pessoas e computadores conectados à internet. Similar à revolução do computador pessoal, esse movimento cultural espontâneo e imprevisível influenciou significativamente o desenvolvimento tecnológico e econômico. As tecnologias digitais tornaram-se a infraestrutura do ciberespaço, que, de acordo com Levy, é definido como "espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial de computadores" (Lévy, 1999, p. 92). Trata-se de um novo espaço de comunicação, sociabilidade, organização e transações, além de um novo mercado de informação e conhecimento. Como aponta Pierre Lévy (1999), "As tecnologias digitais surgiram, então, como infraestrutura do ciberespaço, novo espaço de comunicação, de sociabilidade, de organização e de transação, mas também novo mercado da informação e do conhecimento" (Lévy, 1999, p. 32).

Assim como nos Estados Unidos, a internet no Brasil teve suas origens no meio acadêmico. Durante a década de 1980, diversos pesquisadores brasileiros começaram a se organizar e a colaborar com o governo para criar uma rede que conectasse as universidades. Junto com representantes da sociedade civil, eles mostravam a importância de estabelecer conexões utilizando o protocolo TCP/IP. De acordo com a página Nic.br (2015), "A internet surgiu quando a Fundação de Pesquisas do Estado de São Paulo (Fapesp) e o Laboratório Nacional de Computação Científica (unidade de pesquisa do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação localizada no Rio de Janeiro) se ligaram a instituições de pesquisa nos Estados Unidos" (NIC.BR, 2024).

A partir desse evento, as primeiras atividades com o uso da internet começaram a nascer. De acordo com o site Brasil, a Eco-92 foi o primeiro evento no Brasil com conexão à rede. O acesso comercial foi disponibilizado entre 1994 e 1995. O Canal Vip foi o primeiro domínio registrado em 1995. Em 1996, o site do *Jornal do Brasil* foi inaugurado, seguido pelo *UOL* e *Terra*. Gilberto Gil lançou músicas na web. Em 1997, os resultados eleitorais foram divulgados on-line e a Receita Federal recebeu declarações de imposto de renda pela internet. Entre esses acontecimentos, o Orkut foi lançado em 2004, tornando o Brasil um dos países mais ativos na rede social. Em 2005, 11 milhões de pessoas tinham acesso à internet em casa. O Marco Civil foi estabelecido em 2014, definindo princípios, garantias e direitos.

Entretanto, o YouTube foi fundado em fevereiro de 2005 por três ex-funcionários do PayPal: Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim. A ideia para o YouTube surgiu quando eles tiveram dificuldade em compartilhar vídeos de um jantar comum em São Francisco. Eles perceberam que não havia uma plataforma de fácil acesso para compartilhar vídeos on-line e decidiram criar uma solução. O primeiro vídeo no YouTube, intitulado *Me at the zoo* (Eu no zoológico), foi carregado por Jawed Karim em 23 de abril de 2005. Este vídeo curto mostrava Karim visitando o zoológico de San Diego e se tornou um marco na história do YouTube. Nos primeiros meses, essa plataforma atraiu uma quantidade significativa de atenção e usuários, principalmente devido à sua interface fácil de usar e à capacidade de qualquer pessoa carregar e compartilhar vídeos gratuitamente. A plataforma rapidamente se tornou um espaço popular para compartilhar vídeos caseiros, videoclipes, vlogs e muito mais. Em novembro de 2006, o Google adquiriu o YouTube por US$ 1,65 bilhão em ações. Esta aquisição trouxe recursos adicionais e suporte técnica, permitindo que a plataforma expandisse sua infraestrutura e alcance global.

A partir do momento em que o YouTube foi vendido para a Google em 2006, a plataforma se popularizou, tendo como um dos motivos seu fácil manuseio, já que não exige conhecimento técnico profundo, pois, com noções básicas de tecnologia de comunicação, o usuário é capaz de publicar e assistir vídeos na plataforma.

Ao longo dos anos, o YouTube continuou a crescer e se desenvolver, introduzindo novos recursos, como transmissão ao vivo, monetização para criadores de conteúdo, produção original, streaming de música e muito mais. Tornou-se não apenas uma plataforma de entretenimento, mas também uma ferramenta importante para educação, divulgação de informações e expressão criativa. Atualmente, o YouTube é uma das plataformas mais populares da internet, com bilhões de usuários ativos mensais e uma ampla variedade de conteúdo disponível em diversos idiomas e categorias. Sua influência na cultura on-line e na mídia é inegável e sua história continua a evoluir à medida que novas tecnologias e tendências emergem.

A internet, hoje, passou a fazer parte de praticamente todos os âmbitos da sociedade, transformando a maneira como nos comunicamos, trabalhamos, estudamos, nos divertimos e conduzimos negócios. Observamo-la na comunicação, teletrabalho, comércio digital, entretenimento, telemedicina, serviços públicos, finanças, cultura e sociedade, comunidades virtuais, ciência e pesquisa. Juntamente com o advento da internet, o campo literário ganha espaço com os booktubers no segmento de crítica literária e apresentação das obras.

A literatura com o passar do tempo

Sabe-se que a literatura surgiu por meio de narrativas orais, conhecidas como mitos, onde era contada a partir do imaginário de um determinado povo com intuito de passar conhecimento,

valores éticos e experiências entre os adultos. As histórias eram passadas de geração em geração principalmente por meio da oralidade. As histórias orais são cruciais para a preservação cultural e a transmissão de conhecimentos tradicionais. Como aponta Vansina (1985), essas narrativas são fundamentais para a memória coletiva.

Com o passar do tempo, tais narrativas, para não se perderem, passaram a ser escritas manualmente por escribas altamente treinados. Geralmente os escribas eram monges, que dedicavam suas vidas à preservação de textos sagrados e seculares. Esta prática é bem documentada por Diringer (1982), que explora como os manuscritos eram produzidos e preservados na Idade Média. Este processo meticuloso e intensivo em mão de obra refletia o grande valor atribuído aos textos escritos antes da invenção da prensa tipográfica, que revolucionou a produção e a disseminação de livros. A invenção da prensa de tipos móveis por Johannes Gutenberg por volta de 1440 marcou o início de uma revolução na produção de livros. Como Eisenstein (1979) descreve, esta tecnologia permitiu a produção em massa de textos e reduziu significativamente os custos de produção, democratizando o acesso ao conhecimento.

Segundo Arata (2016, citado em Kobs, 2017), "sem que possamos perceber, a literatura está se movendo de suas origens em tradições orais para o futuro das experiências atuais na nova mídia". Atualmente vivemos uma nova forma de consumir literatura, e o acesso às obras literárias foi transformado por várias inovações tecnológicas nas plataformas digitais. Assim, a literatura apresentada em meios digitais eletrônicos nos fornece uma gama de possibilidades, visto que, hoje, podemos ter acesso por meio de e-books, livros eletrônicos que podem ser lidos em dispositivos eletrônicos como e-readers, tablets, smartphones e computadores, assim como por plataformas digitais, como Amazon Kindle Store, Apple Books, Google Play Books, lojas on-line onde os usuários podem comprar e baixar e-books e audiolivros, assim como as comunidades online e as redes sociais, na qual destacamos os booktubers e bookstagram, que são comunidades no YouTube e no Instagram onde criadores de conteúdo discutem, resenham e recomendam livros. Essas novas tecnologias lançam luz sobre as obras literárias, permitindo o acesso de maneira facilitada, abrangente e muito rápida. Segundo Tânia Porto (2016, citado em Kobs, 2017), o ambiente virtual privilegia a "rapidez", "recepção individualizada" e "interatividade". Podemos redimensionar esses três itens em pontos cruciais para a atualidade, onde a **rapidez** refere-se à eficiência e agilidade com que a informação pode ser disseminada e acessada no ambiente virtual, permitindo uma comunicação quase instantânea. A **recepção individualizada** sublinha a capacidade do ambiente virtual de adaptar o conteúdo e a experiência ao perfil e às necessidades específicas de cada usuário, proporcionando uma experiência mais personalizada e eficaz. Por fim, a **interatividade** enfatiza a natureza bidirecional e participativa do ambiente virtual, onde os usuários não são meros receptores passivos de informação, mas também participantes ativos que podem interagir, contribuir e moldar o

conteúdo. Essas características fazem do ambiente virtual uma ferramenta poderosa para a educação, comunicação e a expansão literária, transformando a maneira como acessamos e consumimos obras literárias. Desta maneira, nos basta apenas estar conectados à internet e ter um dispositivo (celular, notebook ou computador) para mergulhar no universo literário.

Neste novo cenário, em que o virtual permite a criação de novos espaços, o **ciberespaço**, de acordo com Santaella (2004), é considerado como todo e qualquer espaço informacional multidimensional que, dependente da interação do usuário, permite a este acesso, a manipulação, a transformação e o intercâmbio de seus fluxos codificados de informação e nesses espaços se desenvolve uma nova cultura **cibercultura**. A cibercultura, termo utilizado pelo escritor Pierre Lévy (1999) traz profundas transformações culturais e sociais provocadas pelas tecnologias digitais e pela internet, mudando a forma como os usuários se comunicam e interagem socialmente. Lévy explora como a internet e as novas tecnologias de comunicação transformam a sociedade, enfatizando a inteligência coletiva e as novas formas de interação social que surgem no ambiente digital.

Neste novo formato de acesso à literatura, o usuário pode realizar comentários, fazer avaliações, críticas e sugestões. Contudo, notamos que, com esse universo tecnológico, o usuário também pode se tornar um autor. Isso se torna possível devido às transformações que ocorreram, principalmente porque as tecnologias digitais possibilitaram a convergência entre as mídias, permitindo novas formas de comunicação, circulação e consumo de conteúdo. O teórico Henry Jenkins (2009) define a cultura da convergência das mídias da seguinte forma:

> Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando. (Jenkins, 2009, p. 29)

A cibercultura promove uma cultura participativa, onde os usuários não são meros consumidores passivos de informação, mas também produtores de conteúdo. A criação e o compartilhamento de conteúdo digital por usuários comuns são uma característica marcante da cibercultura. Somos herdeiros de uma tradição de mais de quatro séculos do livro impresso – os gêneros literários, a partir do advento do computador e, mais recentemente, da internet e da web, começaram a se libertar dessa materialidade, assumiram formas virtuais. “As telecomunicações são de fato responsáveis por estender de uma ponta a outra do mundo as possibilidades de contato amigável, de transações contratuais, de transmissão de saber, de trocas de conhecimentos, de descobertas pacíficas de conhecimento” (Lévy, 1999, p. 14). A era digital acessada a partir dos avanços das telecomunicações apresenta-se como um “dilúvio informacional jamais cessará” (Lévy, 1999, p. 14). Essa observação de Levy (1999) ilustra de maneira contundente a magnitude e a

continuidade do fluxo de informações que caracterizam a sociedade contemporânea. Com os avanços das telecomunicações, a quantidade de dados gerados, compartilhados e acessados cresceu exponencialmente. Esse **dilúvio** sugere não apenas a vasta quantidade de informações disponíveis, mas também a velocidade com que elas são produzidas e disseminadas. A metáfora do dilúvio transmite a ideia de que estamos constantemente imersos em um oceano de informações, onde a capacidade de filtrar, analisar e utilizar esses dados se torna crucial. A era digital, portanto, desafia-nos a desenvolver novas habilidades para navegar e prosperar neste ambiente informacional incessante, destacando a necessidade de alfabetização digital e competências críticas para lidar com a sobrecarga de informações de maneira eficaz e consciente.

Ainda sobre Levy, parafraseando um trecho bíblico, ele expõe que, "Quando Noé, ou seja, cada um de nós olha através da escotilha de sua arca, vê outras arcas, a perder de vista, no oceano agitado das telecomunicações" (Lévy, 1999, p. 15). Essa citação de Lévy nos remete a comparar o ciberespaço às várias **arcas** individuais de Noé, representando cada um de nós. Ao olharmos através da **escotilha** da nossa própria experiência digital, somos confrontados com uma infinidade de outras pessoas, cada uma navegando em seu próprio oceano de telecomunicações. Essa analogia não apenas destaca a vastidão e a diversidade do ciberespaço, mas também ressalta a interconectividade fundamental entre todos nós nesse cenário digital. Assim como Noé compartilhou o mesmo oceano com outras arcas, nós compartilhamos o mesmo ciberespaço com inúmeras outras experiências e perspectivas, o que ressalta a importância da comunicação e compreensão mútua nesse ambiente complexo. Desse modo, Lévy define que

> Ciberespaço é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo quanto ao neologismo" cibercultura", especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço. (Lévy, 1999, p. 17)

Da mesma forma, Lévy capta de forma brilhante a essência do ciberespaço. Ele não apenas define o ciberespaço como uma rede global de computadores, mas também como um vasto e dinâmico oceano de informações onde os seres humanos não apenas navegam, mas também contribuem e se alimentam desse ecossistema digital. Isso ressalta não apenas a dimensão técnica e material do ciberespaço, mas também seu aspecto social e cultural, onde as interações humanas moldam e são moldadas pela vastidão virtual que ele representa.

Dentro deste vasto ciberespaço, onde cada indivíduo representa uma **arca** singular, há um espaço dedicado à literatura em diversas formas: desde a literatura comentada até a digitalizada, inclusive a emergente literatura digital. Neste contexto, concentramo-nos na discussão sobre a

literatura comentada pelos participantes do booktuber, bem como na literatura digitalizada. Tomamos como ponto de partida o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, que marcou o início da literatura tipicamente brasileira, inicialmente em forma datilografada, posteriormente digitada e impressa em livros, e agora digitalizada e disponível para o mundo todo. Estas obras estão prontas para serem navegadas pelos entusiastas da literatura, que exploram esse oceano contemporâneo na era do digital e do ciberespaço.

Uma alternativa para aprofundar e aprender mais sobre literatura é buscar os canais digitais (YouTube, Instagram, Facebook*)* de profissionais e amadores que realizam apresentações, fazem comentários e até mesmo aulas sobre o que se deseja saber. É fundamental buscar fontes confiáveis, pois nem tudo o que os booktubers dizem é preciso.

Os canais digitais contribuem muito para a amplificação de conteúdos relacionados à literatura. Nesse contexto, o YouTube trouxe uma nova percepção sobre os diferentes tipos de interação que as pessoas podem estabelecer com livros. Dentro deste contexto buscaremos aprofundar os estudos sobre os booktubers – produtores de conteúdo relacionado a obras literárias.

YouTube x Booktubers

Com o advento da internet e a criação da ferramenta YouTube, fundada por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim ex-funcionário do site de comércio on-line PayPal, o site foi lançado sem muita ênfase em junho de 2005. O intuito foi de servir como uma plataforma de compartilhamento de vídeos onde os usuários podem assistir carregar, comentar e compartilhar vídeos, uma mescla de **conteúdo, tecnologia** e **pessoas**, na qual apresenta-se uma cultura popular participativa, sendo "considerado o maior aglutinador de mídia de massa da Internet no início do século 21" (Burgers; Green, 2009, p. 8-9). Ainda conforme Burgess e Green (2009), a ferramenta é de acesso fácil e, para criação de conteúdos, o usuário pode fazer upload, publicar e assistir vídeos em streaming sem necessidade de altos níveis de conhecimento técnico.

O YouTube revolucionou a forma como compartilhamos vídeos, não impôs limites quanto ao número de uploads por usuário. Além disso, ofereceu recursos essenciais de interação social, como a capacidade de se conectar com outros usuários e criar uma comunidade on-line. Desse modo, "ofereceu funções básicas de comunidade, tais como a possibilidade de se conectar a outros usuários como amigos, gerar URLS e códigos HTML que permitiam que os vídeos pudessem ser facilmente incorporados em outros sites" (Burgers; Green, 2009, p. 18).

Dentro deste cenário, inúmeros profissionais e amadores utilizam-se desta ferramenta para divulgar seus trabalhos em formato de vídeos gravados ou transmissão em tempo real, basta criar seu canal na plataforma. O acesso se dá por meio da conta Google, na qual primeiro é necesssário ter uma conta Gmail, após realizado o login, o usuário deve acessar o YouTube, clicando na sua

imagem de perfil no canto superior direito da tela. Em seguida, selecionar **YouTube Studio**. A partir daí, será solicitado para que o usuário insira um nome ou marca e poderá personificar o canal adicionando foto de perfil e imagem de capa. Após criar o canal, pode-se ajustar as configurações, adicionando uma descrição, links para redes sociais e muito mais. Com o canal configurado, o usuário estará pronto para carregar vídeos, basta clicar no botão **criar** no canto superior direito e selecionar **carregar vídeo** para dar início às suas publicações. É importante que o usuário revise as políticas do YouTube para garantir que seus vídeos estejam de acordo com os termos de serviço da plataforma.

Dentro desse universo de publicação de vídeos e criação de conteúdos, nasceram, em meados de 2016, os booktubers. De acordo com Jeffman:

> A expressão *booktube* origina-se a partir da palavra YouTube, substituindo you (você) por book (livro). Esta troca demonstra a presença de uma determinada comunidade dentro desta rede social, formada por pessoas que gostam de ler e compartilhar suas impressões sobre leitura através de vídeos. Nos demais canais existentes no YouTube, os responsáveis pelo conteúdo são denominados *Youtubers.* (Jeffman, 2017, p. 186-187)

Neste artigo, tendo como objeto de estudo a plataforma YouTube e a literatura comentada por pessoas ligadas ao mundo da literatura, buscou-se analisar o canal da booktuber Miriam Bevilacqua. Escritora, dramaturga, jornalista e professora, Mirian nasceu em São Paulo em 7 de junho de 1960. Graduada em Comunicação pela PUC-SP e em Direito pela USP, possui mestrado, doutorado e pós-doutorado em Literatura Brasileira e Comunicação pela USP. Trabalhou como jornalista, produtora teatral, professora, coordenadora de cursos, diretora de instituições de ensino e Pró-Reitora. Foi jornalista responsável pela *Revista Radar* por mais de 15 anos e também trabalhou na Editora Abril e na Rádio Record. Em seu canal, compartilha conteúdos relacionados a livros, discute obras literárias, faz resenhas, recomendações de leitura ou qualquer tipo de conteúdo que se enquadra na temática de livros e leitura. Nessa interface, vamos analisar o episódio em que a professora faz uma releitura apresentando o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, publicado em 17 de março de 2022.

O canal da professora Miriam foi criado em 2011, com objetivo de discutir e promover literatura de qualidade. Seu conteúdo é feito de resenhas de livros, aulas, entrevistas com escritores, editores e livreiros, matérias sobre autores, espaços e eventos literários. Uma das obras apresentada pela professora é o *Manifesto Antropófago*, considerado um dos mais importantes textos do modernismo e fundamental para a compreensão do modernismo brasileiro e suas tentativas de redefinir a identidade cultural do Brasil. A professora inicia a apresentação mencionando o tema a ser discutido no canal. A vinheta de abertura é acompanhada por música orquestral e o cenário sugere ser uma biblioteca robusta, com inúmeras obras ao fundo. O vídeo é apresentado de forma

coloquial, com a profissional sentada, utilizando uma linguagem acessível. Ela enfatiza a importância do *Manifesto Antropófago*, destacando-o como um dos textos mais significativos do Modernismo e esclarece os objetivos do grupo de artistas que idealizaram a Semana de Arte Moderna de 1922.

Este movimento traz consigo uma longa jornada histórica na busca pela autenticidade da arte brasileira, que vinha sendo tecida antes do advento da Semana de Arte Moderna de 1922. Considerado o mais importante acontecimento artístico-cultural já ocorrido no Brasil, esse movimento planta a semente da renovação. Até então, a cultura brasileira reproduzia o que se passava no exterior, ou seja, os artistas faziam cópias daquilo que viam no estrangeiro. Oswald de Andrade clamava os artistas brasileiros por originalidade e criatividade, enfatizando o multiculturalismo, a miscigenação.

Este movimento surgiu a partir de observações realizadas por Oswald de Andrade na Europa. O termo **antropófago** refere-se ao ato de comer carne humana, sendo utilizado na história para descrever em que se acredita que, ao ingerir a carne de outro ser humano, as pessoas também adquiriam suas habilidades. No contexto do Manifesto Antropófago, a ideia sugerida por Oswald era **devorar** as técnicas importadas e promover uma renovação estética na arte brasileira. O *Manifesto Antropófago* foi publicado na revista *Antropofagia* em 1928, usando uma linguagem metafórica e fragmentos poéticos bem-humorados, tornando-se a principal fonte teórica do movimento. Com base em Freud, Marx, Rousseau, entre outros, Oswald de Andrade desenvolveu uma ideologia que remonta aos primórdios da formação cultural brasileira, combinando culturas primitivas (indígenas e africanas) e a cultura latina advinda da colonização européia.

O *Manifesto Antropófago* deixou um impacto duradouro no Modernismo brasileiro. Não só alterou a perspectiva do brasileiro em relação ao influxo de elementos culturais do estrangeiro, mas também destacou a produção nacional, a essência brasileira na arte, elevando uma identidade tupiniquim no palco artístico global.

Entretanto, hoje vivenciamos o manifesto da era digital, em que a literatura se mantém viva e presente constantemente nos meios digitais em tempo real, acessada de qualquer lugar. A apresentação do *Manifesto Antropófago* no canal do YouTube pela booktuber Miriam Bevilacqua pode ser considerada uma forma de literatura no ciberespaço. A literatura no ciberespaço engloba todas as manifestações literárias que utilizam a internet como meio de publicação, distribuição e consumo. Isso inclui blogs, e-books, redes sociais e plataformas de vídeo como o YouTube.

É importante salientar que diversas características justificam essa classificação. O acervo digital traz as obras acessadas e consumidas digitalmente por meio da internet, característica central da literatura no ciberespaço. Podemos experienciar exemplos da multimodalidade presente no vídeo que combina texto (seja falado ou legendado), imagem e som, explorando as possibilidades

oferecidas pelas plataformas digitais. Na literatura apresentada na plataforma digital, a interatividade se faz presente a partir do momento em que os vídeos no YouTube permitem interação direta com os espectadores por meio de comentários, curtidas e compartilhamentos, criando uma experiência literária dinâmica e colaborativa. A distribuição e o alcance no ciberespaço, a disseminação rápida e global de conteúdos literários, alcançam um público infinitamente maior do que as formas tradicionais de publicação.

Nesta análise da literatura apresentada no ciberespaço presenciamos o desafio às formas tradicionais de criação e consumo literário, permitindo novas formas de narrativa e engajamento do público. Neste cenário do ciberespaço, a internet democratiza a produção e o acesso à literatura, permitindo que mais pessoas, leigas ou profissionais literários, como a booktuber Miriam Bevilacqua, compartilhem suas interpretações e criações literárias. A crítica literária também se adapta a essas novas formas, considerando a multimodalidade e a interatividade como elementos importantes na análise de obras digitais.

Considerações finais

Desde tempos imemoriais, as narrativas orais foram a principal forma de transmissão de conhecimento, cultura e valores passados de geração em geração. Em muitas sociedades, esses relatos desempenharam um papel crucial na preservação da memória coletiva e na educação das comunidades. Com a invenção da prensa de tipos móveis por Johannes Gutenberg por volta de 1440, houve uma revolução na forma como as histórias e informações eram disseminadas. A capacidade de produzir livros em massa não apenas democratizou o acesso ao conhecimento, mas também permitiu a padronização e a preservação mais precisa dos textos. Esse avanço tecnológico pavimentou o caminho para o Renascimento e a Revolução Científica, ampliando significativamente o alcance e a influência das ideias humanas.

Na era contemporânea, a literatura e outras formas de comunicação evoluíram mais uma vez com o advento das mídias digitais. Plataformas e suportes, como e-books, blogs, YouTube, redes sociais e audiobooks transformaram a forma como consumimos e compartilhamos histórias, tornando-as, mais do que nunca, acessíveis e interativas. Essa contínua evolução demonstra a capacidade humana de adaptar e inovar na transmissão de narrativas, preservando a essência das histórias enquanto se aproveita das novas tecnologias para alcançar públicos ainda maiores. A digitalização permite a democratização do acesso à informação e à cultura, rompendo barreiras geográficas e sociais. Neste contexto, a figura da professora Miriam Bevilacqua destaca-se como uma importante mediadora entre o universo literário e o ciberespaço.

Miriam Bevilacqua, com sua vasta experiência como escritora, dramaturga, jornalista e professora, tem sido uma ponte essencial na disseminação da literatura em plataformas digitais. Sua

apresentação do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade em seu canal no YouTube exemplifica a poderosa sinergia entre tradição e inovação. Ao levar esse texto seminal do Modernismo brasileiro para o ambiente virtual, Bevilacqua não só preserva a relevância do manifesto como também o torna acessível a novas gerações de leitores.

O *Manifesto Antropófago*, com sua proposta de devorar e transformar influências culturais estrangeiras para criar algo autenticamente brasileiro, encontra um novo terreno fértil no ciberespaço. A internet, com sua capacidade de conectar diversas culturas e contextos, oferece um ambiente perfeito para a prática da antropofagia cultural. Os usuários, ao interagirem com conteúdos literários on-line, estão continuamente reinterpretando e reinventando essas obras, criando um diálogo global que enriquece a literatura.

No ciberespaço, a literatura se reinventa através de blogs, redes sociais, vídeos e podcasts, permitindo uma interação dinâmica e participativa. As plataformas digitais oferecem aos escritores e leitores um espaço para compartilhar ideias, discutir interpretações e criar coletivamente. Essa nova forma de engajamento literário promove uma leitura mais ativa e colaborativa, em contraste com o modelo tradicional de consumo passivo.

Em resumo, a literatura nos meios digitais não só amplia o alcance das obras literárias como também transforma a maneira como nos relacionamos com elas. A professora Miriam Bevilacqua, ao levar o *Manifesto Antropófago* para o YouTube, exemplifica como a literatura pode evoluir e prosperar no ciberespaço. Esta é uma era de infinitas possibilidades, na qual a palavra escrita encontra novos significados e novos leitores, perpetuando a rica herança literária brasileira enquanto se adapta aos desafios e às oportunidades do mundo digital.

Referências

BEVILACQUA, M. Referência de fonte eletrônica. **Manifesto antropófago**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vNifVjdA4JU&ab_channel=Biblion-iriamBevilacqua. Acesso em: 30 abr. 2024.

BURGERS, J; GREENS, J. You Tube e a Revolução Digital: **Como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade**. Trad. Ricardo Giasseti. São Paulo: Aleph, 2009.

CAMARGO, C; CRESPO, M. Referência de fonte eletrônica. **Uma breve história da internet e do comitê gestor da internet no Brasil**. Disponível em: https://www.nic.br/noticia/na-midia/uma-breve-historia-da-internet-e-do-comite-gestor-da-internet-no-brasil. Acesso em: 6 jun. 2024.

COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

EISENSTEIN, E. L. **The Printing Revolution in Early Modern Europe**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

HISTÓRIA da internet. Referência de fonte eletrônica. **Museu do Computador**. Disponível em: http://ws2.din.uem.br/~museu/hist_dainternet.htm. Acesso em: 26 jun. 2024.

IBEU, P. Referência de fonte eletrônica. **Você sabe o que é Booktuber**. Disponível em: https://portal.ibeu.org.br/blog/voce-sabe-o-que-e-booktuber/. Acesso em: 1º jun. 2024.

JEFFMAN, T. M. W. **Booktubers**: performances e conversações em torno do livro e da leitura na comunidade booktube. Tese de Doutorado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre, 2017.

_____. Referência de fonte eletrônica. **Literatura que cabe na tela**: uma análise da cultura participativa, consumo e conexões nos booktubers. Disponível em: https://www.academia.edu/9809631/Literatura_que_cabe_na_tela_Uma_an%C3%A1lise_da_cultura_participativa_consumo_e_conex%C3%B5es_nos_booktubers. Acesso em: 14 abr. 2024.

_____. Literatura compartilhada: uma análise da cultura participativa, consumo e conexões nos booktubers. **Revista Brasileira de História da Mídia**, n. 2, pp. 99-108, 2015.

JENKINS, H. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

KOBS, V. D. Cibertextos e hipertextos: a literatura na era digital. **Cadernos de Letras UFF**, Niterói, n. 27, pp. 153-170, 2017.

LÉVY, P. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MOISÉS, M. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1989.

NUNES, J. V. M. Narrativa transmídia: da literatura a outras mídias. **Scripta Alumni**, Uniandrade, Curitiba, n. 7, pp. 76-92, 2012.

MENDONÇA, C. Referência de fonte eletrônica**. Grupo cultural da primeira geração do Modernismo no Brasil**. Disponível em: https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/movimento-antropofagico. Acesso em: 1º mai. 2024.

RIBEIRO, L. M. Referência eletrônica. **A história da internet**. Disponível em: https://paginas.fe.up.pt/~mgi97018/historia.html#:~:text=1969%20%2D%20A%20ARPA%20criou%20uma,partilhar%20remotamente%20informa%C3%A7%C3%A3o%20e%20recursos. Acesso em: 1º mai. 2024.

SANTAELLA, L. **Navegar no ciberespaço**: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 22, pp. 23-32, 2003.

SILVIA, N. D. Referência de fonte eletrônica**. História da internet**. Brasil Escola. Disponível em: https:/brasilescola.uol.com.br/informatica/internet.html. Acesso em: 14 abr. 2024.

VANSINA, J. **Oral Tradition as History**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

VILAROUCA, G. C.; TAVARES, G. O.; MOURA, C. A. C. **Criação digital**: prática e reflexão. Florianópolis: Copiart, 2014.

METÁFORAS EM CENA: "A MORTA" E A REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE

Autora: Ingrid Cássia Schinermann (FAE/ Egressa)
Orientadora: Profa. Dra. Veronica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo explora como as metáforas em *A morta*, peça teatral escrita por Oswald de Andrade, refletem a interconexão entre indivíduos e a coletividade. Os principais objetivos são evidenciar a importância das metáforas no texto e analisar de que forma elas ilustram as dinâmicas sociais presentes na obra. A teoria da metáfora conceitual de George Lakoff e Mark Johnson, em *Metáforas da vida cotidiana*, serve como base teórica para discutir como as metáforas moldam nossa percepção do mundo e influenciam a interpretação das relações sociais. Dessa forma, o artigo destaca não apenas a função estética das metáforas, mas também seu papel fundamental na construção de significados dentro do contexto social, enriquecendo a compreensão da obra.

Palavras-chave: Metáforas. Sociedade. Oswald de Andrade. *A morta*. Teatro.

Introdução

A morta, de Oswald de Andrade, é uma obra que se destaca pelo uso de metáforas, que ampliam a compreensão das relações humanas e sociais presentes no texto. Escrita em 1937, em um período marcado por profundas transformações políticas e culturais no Brasil, a peça reflete o momento de ascensão do Estado Novo e o clima de modernização e repressão que caracterizava o governo de Getúlio Vargas. Dentro desse contexto, Andrade constrói uma crítica contundente às elites brasileiras, utilizando as metáforas não apenas como recurso estético, mas como instrumentos para expor as contradições e tensões sociais da época.

A abordagem da metáfora conceptual, desenvolvida por George Lakoff e Mark Johnson em *Metáforas da vida cotidiana*, oferece uma abordagem importante para interpretar o uso das metáforas em *A morta*. Segundo essa teoria, as metáforas não são apenas figuras de linguagem, mas estruturas cognitivas que moldam nossa compreensão do mundo, permitindo-nos entender conceitos abstratos por meio de associações com experiências mais concretas (Lakoff; Jhonson, 2002). Com base nisso, é possível identificar como Oswald de Andrade utiliza as metáforas para representar aspectos complexos da sociedade e da condição humana, provocando o público a refletir sobre questões que vão além da superfície narrativa.

Em *A morta*, as metáforas desempenham um papel central na construção dos significados. Andrade subverte as expectativas do público ao transformar expressões comuns em imagens poéticas que questionam a realidade. As metáforas literárias, nesse contexto, servem para desafiar as percepções tradicionais, permitindo que novos sentidos sejam explorados e que o público seja

levado a repensar suas visões sobre a vida social, a moralidade e o papel do indivíduo em meio às transformações do país.

Dessa forma, a obra de Oswald de Andrade exemplifica o poder das metáforas na literatura, conforme a perspectiva de Lakoff e Johnson, ao ir além da função estética e oferecer uma crítica profunda às estruturas sociais. Por meio desse recurso, Andrade abre espaço para uma reflexão mais ampla sobre a sociedade brasileira, destacando as camadas de significado que residem por trás das aparências e provocando uma reavaliação das convenções e dos valores em jogo naquele momento histórico.

Fundamentação teórica

A base teórica deste artigo se apoia na análise das metáforas como um elemento crucial na construção de significados sociais, conforme discutido por George Lakoff e Mark Johnson em *Metáforas da vida cotidiana*. Os autores defendem que as metáforas vão além de meras expressões linguísticas; elas são ferramentas fundamentais que moldam nossa percepção do mundo e das interações que estabelecemos. Assim, a linguagem metafórica não se limita a um recurso estilístico, mas é parte integrante de nossos processos cognitivos, influenciando como pensamos, agimos e nos relacionamos (Lakoff; Jhonson, 2002).

> A metáfora é um dos mais importantes instrumentos para tentar compreender parcialmente o que não pode ser compreendido em sua totalidade: nossos sentimentos, nossas experiências estéticas, nossas práticas morais e nossa consciência espiritual. Esses esforços da imaginação não são destituídos de racionalidade; como se utilizam da metáfora, empregam uma racionalidade imaginativa. (Lakoff; Jhonson, 2002, p. 303)

Na perspectiva da teoria da metáfora conceitual, muitos dos conceitos fundamentais que utilizamos são estruturados por metáforas que derivam de nossas experiências cotidianas. Lakoff e Johnson classificam as metáforas convencionais em três tipos principais: metáforas estruturais, metáforas ontológicas e metáforas orientacionais. As metáforas estruturais organizam um conceito em relação a outro, permitindo que compreendamos um domínio de experiência em termos de outro. As metáforas ontológicas tratam de eventos, estados e experiências como entidades, ajudando a dar forma e substância a aspectos abstratos da realidade. Já as metáforas orientacionais utilizam direções físicas (**em cima**, **embaixo**) para estruturar nossas experiências e sentimentos, fornecendo uma compreensão espacial dos conceitos.

No capítulo “O sentido novo”, Lakoff e Johnson destacam que as metáforas literárias possuem a capacidade de criar novos sentidos e significados, permitindo que a linguagem ultrapasse suas conotações habituais. Com isso, ao empregar metáforas, autores como Oswald de Andrade não apenas transmitem experiências, mas também abrem espaço para novas interpretações da realidade.

Nesse sentido, as metáforas atuam como ferramentas cognitivas que ampliam nossa compreensão, reconfigurando a forma como entendemos emoções e interações sociais.

No caso de *A morta*, as metáforas utilizadas por Andrade transcendem a estética e se tornam um veículo de crítica social. Elas revelam as tensões entre o indivíduo e a coletividade. Andrade articula a condição humana em um contexto de transformação social, ressaltando como as vivências pessoais se entrelaçam com realidades sociais mais amplas. Além disso, Lakoff e Johnson enfatizam que as metáforas desempenham um papel fundamental na formação de ideologias e valores culturais, moldando nossas percepções sobre justiça, poder e moralidade, além de influenciar nosso comportamento e interações (Lakoff; Jhonson, 2002). Assim, as metáforas em *A morta* não apenas refletem as experiências individuais dos personagens, mas também desafiam as normas sociais e os sistemas de valores da época.

Por meio da análise das metáforas em *A morta*, este artigo busca demonstrar que a obra de Oswald de Andrade vai além de suas preocupações pessoais, constituindo uma crítica incisiva às dinâmicas sociais do seu tempo. Nesse contexto, as metáforas tornam-se instrumentos de resistência e reflexão, convidando o público a reconsiderar as percepções sobre a vida em sociedade.

Contexto histórico

A morta, peça escrita por Oswald de Andrade em 1937, surge em um momento-chave da história do Brasil, quando o país passava por profundas mudanças políticas e culturais. A Revolução de 1930 levou Getúlio Vargas ao poder, inaugurando uma nova era de centralização governamental e modernização acelerada. Esse processo culminaria com o Estado Novo, regime autoritário instaurado no mesmo ano em que a peça foi escrita, caracterizado pelo controle rígido sobre diversas esferas da sociedade, incluindo a cultura.

Nesse período, o Modernismo brasileiro já havia se consolidado como um movimento que buscava reinventar a arte e a cultura do país. Iniciado na década de 1920, com a famosa Semana de Arte Moderna de 1922, o Modernismo propunha uma ruptura com as tradições artísticas do passado, ao mesmo tempo em que procurava criar uma identidade genuinamente brasileira nas artes. Essa fase do Modernismo foi marcada pela experimentação, pelo uso de novas linguagens e pela crítica aos valores estabelecidos.

Oswald de Andrade foi uma figura central nesse movimento, conhecido por suas ideias inovadoras e pelo desejo de desconstruir as normas sociais e culturais vigentes. Em *A morta*, ele tece uma crítica à elite brasileira, retratando-a como distante e desinteressada das necessidades reais do povo. A peça explora a alienação das classes dominantes em um momento em que o Brasil passava por grandes transformações, especialmente com os esforços de modernização empreendidos pelo governo de Vargas.

A obra de Oswald de Andrade vai além da simples crítica social. Ela se insere no contexto modernista de reinvenção da arte, propondo um teatro que questiona, provoca e reflete as tensões de sua época.

Análise

Considerando a teoria da metáfora conceitual de George Lakoff e Mark Johnson e o contexto histórico, este artigo analisa a peça teatral *A morta*, escrita por Oswald de Andrade em 1937. Essa obra compõe-se de três quadros: "O País do Indivíduo", "O País da Gramática" e "O País da Anestesia". Juntamente com *O rei da vela* e *O homem e o cavalo*, a peça forma a "Trilogia da devoração", um marco do teatro antropofágico de Oswald de Andrade.

A peça se desenrola em um contexto em que o personagem Poeta confronta a morte de sua musa, Beatriz. Cada quadro explora diferentes espaços que refletem as tensões entre tradição, modernidade e as dinâmicas sociais da época. O cenário é permeado por diálogos que expressam as diversas visões das personagens sobre a sociedade, permitindo uma rica análise das metáforas que são encontradas nos títulos dos quadros, nos nomes das personagens e no decorrer de toda a peça, ou seja, a obra em si é uma grande metáfora.

No início da peça, antes do primeiro quadro, entra em cena o personagem Hierofante. O próprio nome do personagem sugere que ele está ali para representar a moral e isso se confirma na primeira frase do personagem.

> Senhoras, senhores, eu sou um pedaço de personagem perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo. E se estiole o ríctus imperdoável das galerias. Permanecerei fiel aos meus propósitos até o fim da peça. E solidário com a vossa compreensão de classe. (Andrade, 1973, p. 7)

A moral é um conceito abstrato que é difícil de ser explicado e no contexto da peça a moral se transforma em um personagem físico, personagem este que se encontra desfragmentado, pois, quando o autor se refere a um **pedaço de personagem**, está sugerindo que o personagem tem uma existência incompleta, ou seja, a moral da época estava em crise. Essa metáfora se encaixa como uma metáfora ontológica, pois, de acordo com a teoria, as metáforas ontológicas nos permitem entender conceitos abstratos tornando-os mais concretos (Lakoff; Jhonson, 2002). Isso ocorre porque nossa experiência com objetos físicos é usada para estruturar nossa compreensão de fenômenos abstratos, como emoções, por exemplo.

Ainda na fala do personagem Hierofante, encontramos a metáfora "Estamos nas ruínas misturadas de um mundo", que se encaixa nas metáforas criativas e imaginativas, que são diferentes das metáforas convencionais, como as antológicas, que estruturam o sistema conceitual e refletem na nossa linguagem do dia a dia. As metáforas criativas e imaginativas complementam e criam um

novo sentido para conceitos já estabelecidos (Lakoff; Jhonson, 2002). Nesse sentido, essa metáfora sugere que a sociedade está em colapso, em destruição, o que pode significar que a sociedade está em transformação.

No primeiro quadro, intitulado "País do Indivíduo", encontramos no título uma metáfora que representa a dicotomia entre o indivíduo e a sociedade, e isso se confirma logo no início do quadro.

A expressão "Somos um colar truncado" (Andrade, 1973, p.14) é uma metáfora criativa e imaginativa, e está diretamente relacionada com o individualismo e a sociedade, pois, quando um colar se rompe, ele é destruído e é o mesmo para a sociedade, já que, se os indivíduos que a compõe não pensam no coletivo, a sociedade pode ruir. Essa possível interpretação se reforça na seguinte fala do personagem Hierofante: "Ninguém te ouvirá no país do indivíduo!" (Andrade, 1973, p. 23).

No segundo quadro, chamado "O País da Gramática", também encontramos as metáforas criativas e imaginativas no próprio título, mas também no quadro como um todo, pois esse quadro vai utilizar o sistema linguístico como metáfora para criticar alguns aspectos da sociedade.

Além das metáforas contidas no quadro, os nomes das personagens também são metáforas para representar algumas peças importantes para a sociedade. O grupo de Cremadores representa uma parte da sociedade que quer a mudança, já o grupo de Conservadores de Cadáver, como o próprio nome sugere, não querem nenhuma mudança, eles preferem continuar seguindo as regras do **país da gramática.** Os mortos por sua vez, representam as antigas tradições e os vivos a modernidade; a Polícia Poliglota representa a repressão dessa sociedade.

> Um grupo de gente amortalhada atravessa a cena.
> O TURISTA — E aqueles?
> O POLÍCIA — São os mortos.
> O TURISTA — Vivem juntos? Vivos e mortos?
> O POLÍCIA — O mundo é um dicionário. Palavras vivas e vocábulos mortos. Não se atracam porque somos severos vigilantes. Fechamo-los em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daqueles que são a raiva e o fermento. Fundamos para isso as academias... os museus... os códigos...
> O TURISTA — E os vivos reclamam?
> O POLÍCIA — Mais do que isso. Querem que os outros desapareçam para sempre. Mas se isso acontecesse não haveria mais os céus da literatura, as águas paradas da poesia, os lagos imóveis do sonho. Tudo que é clássico, isto é, o que se ensina nas classes. (Andrade, 1973, p. 29)

A expressão "O mundo é um dicionário" sugere que o mundo é composto de palavras, divididas entre **palavras vivas** (novas ideias, criatividade) e **vocábulos mortos** (conceitos fixos, clássicos). O **dicionário** nesse contexto representa um lugar onde tudo está catalogado e fixo, refletindo uma visão de mundo ordenada pela linguagem, que representa tudo aquilo que é clássico e que não deve sofrer interferência.

"Os céus da literatura, as águas paradas da poesia, os lagos imóveis do sonho" é uma expressão que retrata a literatura, a poesia e o sonho como elementos clássicos e imutáveis, ou seja, que não podem ser alterados.

Nesse momento da peça, o confronto entre os mortos e os vivos se torna presente, simbolizando a luta entre o que é novo e o tradicional, conforme trecho abaixo.

> CORO DAS INTERJEIÇÕES — Oh ! Ah ! IH!
> Os CREMADORES — Fora a estupidez das interjeições!
> O HIEROFANTE — Massa desprezível de pronomes mal colocados!
> O CREMADOR — Fora! Quinhentistas! Falais uma língua estranha às novas catadupas humanas!
> O HIEROFANTE — Somos o vernáculo das caravelas...
> O CREMADOR — No século do avião!
> Os CREMADORES — Somos a língua falada pelo rádio... Queima essa tabuleta.
> Os CONSERVADORES — Babel! Babel!
> Os CREMADORES — Não! Somos os fundamentos do esperanto, a língua de uma humanidade una!
> O HIEROFANTE — Não pode! Não pode! Quem poderá destruir uma frase feita?
> Os CREMADORES — Fora as frases feitas, as frases ocas! Fora as frases mortas!
> Os CONSERVADORES — Chama o Juiz! Chama o Juiz!
> A MULTIDÃO — O Juiz!". (Andrade, 1973, p. 34)

No diálogo acima, na fala do Hierofante, "Massa desprezível de pronomes mal colocados!", o personagem está criticando aquilo que é moderno, tudo que foge do padrão daquela sociedade repleta de regras.

Por meio da metáfora **O mundo é um dicionário**, este quadro expõe um conflito profundo entre o novo e o tradicional, simbolizando a tensão entre inovação e conservadorismo. O diálogo entre os personagens revela a resistência dos conservadores a mudanças que ameaçam suas concepções fixas de linguagem e cultura. As expressões críticas, como a condenação das **frases feitas** e a invocação da **Babel**, ilustram o medo do desmoronamento das estruturas sociais e linguísticas diante da modernidade.

Nesse contexto, a luta entre os **Cremadores** e os **Conservadores** não é apenas uma disputa sobre a forma de comunicação, mas um reflexo de um momento histórico em que novas ideias e expressões criativas desafiam as normas estabelecidas. A chamada para **queimar** as tabuletas simboliza a necessidade de libertar-se das amarras do passado, promovendo um diálogo que respeite a diversidade.

No terceiro e último quadro, intitulado "País da Anestesia", temos uma metáfora que busca criticar a conformidade e a aceitação passiva das normas sociais. O **país** representa um espaço onde os indivíduos se submetem a regras e expectativas que inibem a criatividade e a autenticidade, levando a uma anestesia cultural e social.

> O Urubu de Edgar atravessa a cena ao fundo.
> O RADIOPATRULHA — Ouço vozes ...
> A DAMA DAS CAMÉLIAS — É a mosca azul...
> O HIEROFANTE — É O Urubu de Edgar.

> O RADIOPATRULHA — Silêncio!
> O HIEROFANTE — Fiquemos concentrados como perfumes."
> O HIEROFANTE — O erro do homem é pensar que é o fim do barbante... O barbante não tem fim.
> O URUBU DE EDGAR — A humanidade continuará trágica e ingênua... Só a morte é a etapa atingida. (Andrade, 1973, p. 56)

Nesse contexto, o diálogo sugere uma tensão entre a vida e a morte, com a morte simbolizando uma transformação necessária na sociedade, seja em relação à arte ou aos costumes da época. O personagem Hierofante representa a moral conservadora, defendendo a ideia de que a sociedade deve se manter firme e resistir a essas mudanças.

A expressão "o erro do homem é pensar que é o fim do barbante" traz uma metáfora criativa e imaginativa, sugerindo que a continuidade da vida e da experiência humana é um processo interminável. Embora a morte possa parecer um fim, ela é, na verdade, parte de um ciclo maior e, nesse contexto, a morte é necessária para a renovação.

Essa reflexão nos lembra das metáforas convencionais, nesse caso, a metáfora estrutural, que compara a vida a uma jornada, presente na obra de George Lakoff e Mark Jhonson, que indica que nem sempre a morte é um término; muitas vezes, representa novos começos e possibilidades. A afirmação "só a morte é a etapa atingida" sugere que essa etapa é crucial para a evolução da sociedade.

> Flamba tudo nas mãos heróicas do Poeta.
> O HIEROFANTE (Aproximando-se da platéia.) — Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo! (Andrade, 1973, p. 56)

Quando o personagem Hierofante diz "flamba tudo nas mãos heroicas do Poeta", a expressão sugere uma destruição ou transformação intensa, colocando o poeta como uma figura central capaz de lidar com essa realidade caótica. O artista se torna, assim, um agente de mudança.

Por fim, ao se dirigir ao público, o poeta afirma: "Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros!", implicando que, se a plateia deseja salvar as velhas tradições e a moral, deve agir e chamar os responsáveis. A frase "salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!" liga essa fogueira à transformação da sociedade, sugerindo que a resistência ao novo pode levar a uma estagnação fatal.

Considerações finais

Este artigo evidenciou como as metáforas na peça *A morta*, de Oswald de Andrade, extrapolam a função estética ao se tornarem instrumentos de crítica social. A obra, escrita em meio a intensas mudanças políticas e culturais no Brasil, utiliza metáforas para questionar valores e convenções, especialmente as que sustentam a moralidade das elites brasileiras da época. Por meio

da teoria da metáfora conceitual de Lakoff e Johnson, a análise destacou que as metáforas não apenas configuram a estética da peça, mas também expressam a visão crítica de Andrade sobre o Brasil em um período de transformações.

Em *A morta*, Andrade incorpora metáforas que aprofundam as complexas interações entre o indivíduo e a sociedade, ilustrando as tensões sociais entre inovação e preservação do clássico. Um exemplo central é a representação da **moral** como personagem, que critica abertamente as normas rígidas e muitas vezes hipócritas das elites conservadoras. Além disso, a oposição entre os grupos dos **cremadores** e dos **conservadores** é emblemática da luta entre forças de mudança e de tradição, simbolizando o embate entre ideias progressistas e a resistência a essas inovações.

A peça, assim, funciona como um espelho de uma sociedade em busca de identidade, questionando a legitimidade de estruturas de poder tradicionais que reprimem transformações sociais e culturais. Andrade utiliza essas metáforas para destacar a necessidade de **matar** (no sentido simbólico) as velhas estruturas e abrir espaço para novos valores e percepções, sugerindo que a morte, longe de ser um fim absoluto, é um processo indispensável para a renovação.

Dessa forma, *A morta* não se limita a criticar as convenções sociais de seu próprio tempo, mas transcende esse momento histórico ao convocar o público a refletir sobre seus próprios valores e a validade de instituições ainda existentes. Oswald de Andrade demonstra que a arte tem um papel essencial como catalisador de transformação social, propondo uma visão de mundo em que a destruição do antigo é uma etapa necessária para que algo novo e mais adequado às realidades em evolução possa surgir. Ao examinar as metáforas em *A morta*, a análise revela o poder transformador da peça e reafirma a relevância da arte como um agente de mudança.

Referências

ANDRADE, O. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

LAKOFF, G; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. Trad. Mara Sophia Zanotto. São Paulo: Educ, 2002.

DE MEDEIROS, M. Referência de fonte eletrônica. **Sinal Vermelho**: a Trilogia da Devoração Censura e teatro no Estado Novo. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Historia/dissertacoes/8medeiros_mirna_dissertacao.pdf. Acesso em: 10 out. 2024.

PANDOLFI, D. C. Referência de fonte eletrônica. **O Golpe do Estado Novo (1937)**. Disponível em: https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/11738/2/Dulce%20Chaves%20Pandolfi%20-%20O%20Golpe%20do%20Estado%20Novo%20%281937%29_P.pdf. Acesso em: 19 out. 2024.

ARAÚJO, R. Referência de fonte eletrônica. **Suprarrealidade: "A Morta", de Oswald de Andrade: um convite ao teatro Antropofágico**. Disponível em: https://suprarrealidade.blogspot.com/2010/12/dica-de-leitura-morta-de-oswald-de.html. Acesso em: 10 out. 2024.

ARRUDA, M. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. **Tempo Social**, São Paulo, v. 2, pp. 191-212, 2011.

DEVORANDO CULTURAS: O LEGADO ANTROPÓFAGO DE OSWALD DE ANDRADE NAS LETRAS DE MÚSICAS DO TROPICALISMO E NOS FILMES DO CINEMA NOVO

Autor: Vivaldo Cordeiro Gonçalves (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Resumo: O artigo explora como o conceito de antropofagia cultural, introduzido por Oswald de Andrade, no *Manifesto antropófago* de 1928, influenciou dois movimentos importantes da cultura brasileira: o Tropicalismo na música e o Cinema Novo na arte cinematográfica. Nesse contexto, analisa-se como a ideia de antropofagia foi adotada pelo movimento tropicalista, na década de 1960, demonstrando que as letras das músicas apresentam uma mistura eclética de elementos brasileiros e estrangeiros, incorporando desde o samba tradicional, até o rock e a música pop, num gesto antropofágico. Além disso, o artigo investiga a presença do conceito antropofágico no Cinema Novo. O estudo conclui que tanto o Tropicalismo quanto o Cinema Novo perpetuaram o legado de Oswald de Andrade, demonstrando como a antropofagia cultural continuou a ser uma ferramenta poderosa para a (re)construção de uma identidade cultural brasileira que é, ao mesmo tempo, cosmopolita e profundamente enraizada nas suas próprias tradições.

Palavras-chave: Antropofagia cultural. Tropicalismo. Música. Cinema novo. Identidade brasileira.

Introdução

Seria razoável dizer que a cultura brasileira pode ser dividida em antes e depois da Semana da Arte Moderna (1922) e do *Manifesto antropófago* (1928)? Talvez seja um exagero tal conjectura na linha de tempo da República, mas uma coisa é certa: a partir desses acontecimentos, a arte brasileira começou a se olhar no espelho, pois, assim como Dom Pedro I, soberano, gritou a liberdade às margens do Ipiranga, por sua vez, Andrade proclamou seu emancipado manifesto e já no início bradou "Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente" (Andrade, 2011, p. 1). Este artigo busca explorar como a filosofia de Oswald de Andrade, especialmente sua Antropofagia, possui reminiscências sobretudo na música e no cinema brasileiros, destacando conexões com movimentos musicais e artistas que se inspiraram em seus conceitos. Poderá haver diversos questionamentos da gênese da cultura e da arte genuinamente brasileira, mas o fato é que, depois desses acontecimentos, a cultura brasileira teve sua alforria e já era outra em construção de si mesma. Em 1928, José Oswald de Souza Andrade lançou o *Manifesto antropófago*, um texto seminal do modernismo brasileiro que propôs a devoração cultural como forma de criar uma nova identidade cultural brasileira autêntica e livre dos padrões europeus. Por meio da devoração crítica de elementos externos, o manifesto propôs a construção de uma cultura brasileira plural, dinâmica e engajada com as realidades do país que teve em Oswald de Andrade, figura central do modernismo brasileiro, um dos mais proeminentes membros do movimento antropofágico, juntamente com Mário de Andrade, Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Manuel

Bandeira, Menotti del Picchia, por meio de artigos, manifestos, livros, poesias e pinturas, conforme colagem da figura 1.

Figura 1: Colagem: Manifesto antropófago
Fonte: Sentido Social, 2024.

Oswald Andrade e demais artistas romperam com os padrões estéticos e sociais da época, defendendo a experimentação linguística, a valorização da cultura popular e a ruptura com o passado colonial. Sua obra, marcada pela vanguarda e pela contestação, influenciou profundamente a literatura brasileira e as demais artes. A personalidade irreverente e sarcástica era uma característica da sua pessoa. Antonio Candido fala sobre a figura que Oswald tornara-se na época: "(...) esse Oswald lendário e anedótico tem razão de ser: a sua elaboração pelo público manifesta o que o mundo burguês de uma cidade provinciana enxergava de perigoso e negativo para os seus valores artísticos e sociais. Ele escandalizava pelo fato de existir..." (Candido, 1988, p. 74).

Nos anos 1950, as ideias antropofágicas ganharam vida e força com o movimento da poesia concreta dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, ao usar versos mais livres e uma crítica à política e à sociedade de consumo. De acordo com o próprio Haroldo de Campos,

> A antropofagia oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do bom selvagem, mas segundo o ponto de vista desabusado do mau selvagem, devorador de brancos. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma transvalorização: uma visão crítica da história como função negativa (Nietzsche) capaz tanto de uma apropriação como de desapropriação, desierarquização e desconstrução. (Campos, 1992, p. 234)

As ideias iconoclastas ganham um novo impulso com o concretismo, bem ao gosto oswaldiano, pois concretistas rompem com as tradições discursivas e subjetivas da literatura brasileira. Nesse contexto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes cantam "Chega de Saudade", poesia concreta musicada. A respeito desse contexto, Philadelpho Menezes manifesta que

> [...] foi o concretismo o primeiro movimento literário brasileiro a usar recursos visuais e fazer deles a pedra de toque de sua poética. Com isso, trouxe uma nova concepção de poesia, uma visão de cultura integrada aos meios de comunicação, de artes relacionadas entre si, que mexeram com os padrões artísticos brasileiros. Eram questões colocadas no âmbito da cultura europeia já desde as vanguardas do ano 20 e 30 e eu só podiam ser entendidas corretamente em suas particularidades locais se fossem situadas no contexto mais amplo da poesia visual. (Menezes, 1988, p. 15)

A Bossa Nova, movimento musical que surgiu no Brasil no final dos anos 1950, também apresenta características da intertextualidade antropofágica, dialogando com o *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade e **devorando** elementos da cultura popular brasileira, da música erudita e de influências estrangeiras. Embora a Bossa Nova seja frequentemente associada à simplicidade e à elegância, suas letras também apresentam elementos de intertextuais, demonstrando a influência de diferentes gêneros musicais e literários. Essa prática, que se insere no contexto mais amplo da antropofagia cultural brasileira, consiste em emular elementos de outros trabalhos para criar novas significações e expressões artísticas. Nesse sentido, outro poeta concreto, Augusto de Campos, fala sobre as referências:

> A lição de João Gilberto não é só uma batida particular de violão que ele ajudou a criar. A lição de João – desafinando o coro dos contentes do seu tempo – é o desafio aos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria bruta ou matéria-prima (macumba para turistas, na expressão de Oswald), mas como manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latinoamericana. Como disse Caetano em Saudosismo, que é uma declaração de amor e humor a João Gilberto e uma crítica à Bossa Nova institucionalizada: a realidade é que aprendemos com João para sempre ser desafinados. (Campos, 1993, p. 285)

Na década de 1960, as ideias antropófagas ganharam mais intensidade e força, transcenderam a literatura, influenciando profundamente outras artes nos anos seguintes, incluindo a música com o movimento Tropicalista e o chamado Cinema Novo. O movimento Tropicalista, surgido no Brasil no final dos anos 1960, representou um marco fundamental na história da cultura brasileira. Sua estética inovadora, que mesclava elementos da cultura popular, da música erudita e de influências estrangeiras, encontrou suas raízes no *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade. Assim, com sua fome devoradora, conforme Diniz (2007, p. 3), "O Tropicalismo fecha a porta modernista sem nostalgia e olha pela fresta o pós-moderno sem nenhum desejo de colonizar o futuro". Ao mesmo tempo, o Cinema Novo, movimento cinematográfico que floresceu no Brasil na mesma época, compartilha com a Tropicália e, por conseguinte, com o *Manifesto antropófago* uma profunda preocupação com a identidade nacional e a crítica social.

Nesse contexto, identificam-se algumas maneiras de intertextualidade pelas quais os princípios do manifesto se expressam na composição de letras de músicas, revelando uma conexão entre a proposta da vanguarda modernista, o Tropicalismo e o Cinema Novo. A devoração cultural, a crítica social, a experimentação linguística e a busca por autenticidade são alguns dos elementos que se entrelaçam nas letras, demonstrando o legado antropófago de Andrade como uma força transformadora na arte popular brasileira. Com essa apropriação das ideias e conceitos, podemos

apontar, portanto, que a linguagem poética utilizada pelos tropicalistas apresenta fortes semelhanças com a linguagem poética de Oswald de Andrade. De acordo com Campos (1971, p. 10), "A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem".

A utilização de metáforas, ironia, neologismos e a experimentação formal são características comuns e, além disso, a Tropicália estabelece um diálogo intertextual com o trabalho de Oswald de Andrade, citando e recriando elementos de seus poemas e manifestos.

O *Manifesto antropófago* e suas implicações culturais

Após o lançamento do Manifesto antropófago, que foi um texto que propunha a devoração simbólica da cultura europeia pelos brasileiros, transformando-a em algo novo e autêntico, o conceito de antropofagia, ao contrário de simplesmente rejeitar as influências externas, sugeria a assimilação crítica e criativa dessas influências, resultando em uma cultura brasileira híbrida e única. Nas palavras de Jezzini (2010, p. 58), "A Antropofagia, tal como proposta por Oswald de Andrade, seria uma forma de romper com os modelos de dependência cultural, assim como, a afirmação de uma consciência emancipada da cultura brasileira".

A influência de Andrade na música brasileira é evidente em diversos momentos da história musical do país. Artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil incorporaram explicitamente a filosofia antropofágica em suas músicas, combinando elementos da cultura popular brasileira com influências internacionais. Assim como no *Manifesto antropófago, o* Tropicalismo foi uma cena musical impactante desde seu início, pois cunhou um nome forte e impactante, poderíamos dizer até um nome antropófago pertinente e sugestivo que dava uma ideia geral do que foi um movimento cultural criado em 1969, sobretudo por artistas da música como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, os Mutantes, que integrou música, teatro e artes visuais, desafiando as normas culturais da época e que, entre outras artes, influenciou na terceira fase do Cinema Novo (1968-1972), que foi marcado pela sua crítica à desigualdade social.

Favaretto (1995, p. 49) expõe que o Tropicalismo "Provoca, assim, o nascimento de uma visão estranhada das manifestações culturais, que desrealiza a versão corrente dos fatos, exigindo a renovação da sensibilidade e das formas de compreensão". A influência de Oswald de Andrade é clara na forma como os tropicalistas abordaram a criação artística, pois, naquela altura, o Brasil estava sendo bombardeado por cultura americana como o rock, as guitarras, a psicodelia de Woodstock, realizado também em 1969. Caetano Veloso, em seu álbum "Tropicália" *ou Panis et Circencis* – considerado um dos maiores discos da música brasileira – exemplifica a antropofagia ao misturar rock, samba, bossa nova e música clássica em uma fusão inovadora. A canção "Tropicália", de Caetano Veloso, é um exemplo perfeito da aplicação dos princípios antropofágicos

de Oswald de Andrade. O próprio Caetano no seu livro *Verdade Tropical*, reconhece esse legado e manifesta:

> Essa visão é a grande herança deixada pelo modernista Oswald de Andrade. Oswald foi, juntamente com Mário de Andrade, a liderança intelectual do movimento modernista brasileiro, lançado escandalosamente em São Paulo em 22, com uma semana de recitais e exposições que suscitaram admiração, susto e horror – e lançaram as bases de uma cultura nacional. As pintoras Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, o músico Villa-Lobos, e outros poetas e escritores como Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo também foram figuras centrais do movimento. Enquanto Mário de Andrade – cujo nome eu ouvia constantemente pronunciado pelos meus colegas nacionalistas - tinha sido a figura responsável, normativa e organizadora do modernismo, Oswald – cujo nome eu só ouvira ser pronunciado duas vezes: por meu colega de classe Wanderlino Nogueira Neto no curso secundário, e naquela conversa entre Rogério e Agrippino sobre Panamérica – representara a fragmentação radical, a força intuitiva e violentamente iconoclástica. (Veloso, 1997, p. 168)

A letra aborda a complexidade da identidade brasileira e a interação com a cultura estrangeira, refletindo a ideia de devoração cultural proposta pelo manifesto de Oswald. Carlos Eduardo Brandão Calvani analisa e observa que "As estrofes são intercaladas por pequenos refrões festivos em que Caetano justapõe influências conflitivas já apontadas por Oswald de Andrade como o urbano e o rural: viva a bossa/viva a palhoça" (Calvani, 1988, p. 136). Veloso mistura elementos da bossa nova, samba, rock e música concreta, criando uma colagem sonora que reflete a diversidade cultural brasileira e abordagem inovadora e experimental e é uma continuação direta do espírito antropofágico de Andrade. O próprio artista revela: "Com a mente numa velocidade estonteante, lembrei que Carmem Miranda rima com 'A banda' (...) e imaginei colar lado a lado imagens, ideias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustrada e reluzente de ser brasileiro" (Veloso, 1997, p. 184). Essa música não é uma mera canção, tem seu significado e valor, pois "Essa é certamente uma das canções mais emblemáticas da cultura brasileira. Em seu cenário surrealista, Caetano presentifica a realidade brasileira por meio de colagem criativas de eventos, citações, rótulos, e insígnias do momento (Calvani, 1988, p. 135). A letra da música "Tropicália*"* incorpora elementos do samba, do rock e da música erudita, criando uma sonoridade híbrida e experimental. Além de valorizar os instrumentos musicais inerentes à cultura nacional, as letras de músicas foram incorporadas nas canções, enfatizando, valorizando os aspectos brasileiros como a geografia, história, música, dança, gastronomia e artistas musicais como podemos perceber em alguns versos como: "A cabeleira esconde atrás da verde mata"; "Mas seu coração balança a um samba de tamborim"; "Viva Iracema-ma-ma/ Viva Ipanema-ma-ma-ma". Portanto a letra da música "Tropicália" é um manifesto onde realiza uma síntese crítica e criativa da identidade brasileira ao incorporar uma sonoridade híbrida e experimental, unindo diversos elementos musicais. Veloso, ao valorizar instrumentos nacionais e elementos da cultura popular, não apenas constrói uma melodia que reflete a diversidade cultural, mas também articula uma narrativa que exalta e questiona aspectos fundamentais da brasilidade.

A intertextualidade antropofágica nas letras de músicas tropicalistas

A intertextualidade é uma característica marcante das letras de música tropicalistas. Os artistas do movimento estabeleceram um diálogo constante com a tradição cultural brasileira e com as vanguardas artísticas internacionais. Essa prática, que se insere no contexto mais amplo do *Manifesto antropófago*, consiste em absorver elementos de outras obras, sejam elas literárias, musicais ou visuais, para criar novas significações e reconfigurar a identidade nacional. A letra da música "Tropicália" de Caetano Veloso, por exemplo, revela esses elementos, pois é um verdadeiro caldeirão cultural, que mistura referências da cultura popular brasileira, à música erudita e à política. A citação e a paródia são características da intertextualidade antropofágica nas letras, pois os tropicalistas frequentemente faziam uso desses dois recursos, subvertendo os sentidos. A rebeldia tropicalista foi inflamável, como enuncia Favaretto (1995, p. 49): "A 'escala' tropicalista, fruto da 'contemporânea expressão do mundo', faz explodir o universo monolítico erigido em 'realidade brasileira' pelas interpretações nacionalistas do fenômeno do encontro cultural". A linguagem poética utilizada pelos tropicalistas era marcada pela experimentação e pela ironia. A utilização de neologismos, metáforas e jogos de palavras era uma forma de desafiar a linguagem padrão e criar uma nova forma de expressão. O engajamento político também aparece, pois as letras de músicas tropicalistas eram frequentemente utilizadas para fins políticos, servindo como uma forma de protesto contra a ditadura militar e de crítica à sociedade de consumo. A intertextualidade, portanto, permitia aos tropicalistas celebrarem a diversidade cultural brasileira, incorporando elementos de diferentes regiões e classes sociais.

O Cinema novo: a imagem como instrumento de denúncia social

A Tropicália também ajudou a construir uma identidade cultural brasileira mais complexa e plural, que valoriza a diversidade e a mistura de culturas. Segundo o próprio cantor e compositor Caetano Veloso, os filmes *Terra em transe* e o *Rei da Vela* influenciaram o início de sua carreira e ele considera a primeira vez em que foi ver a película no cinema como o gatilho disparador da Tropicália. O Cinema Novo, liderado por diretores como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Cacá Diegues também se inspirou na fonte do *Manifesto antropófago;* seus longas abordavam temas como a desigualdade social, a violência, a exploração e a busca por identidade, utilizando uma linguagem cinematográfica inovadora que mesclava elementos do neorrealismo e do experimentalismo. Assim como o Teatro de Arena, de São Paulo, buscou o homem brasileiro como sujeito de sua história, o Cinema Novo deu sequência a esse tipo de aproximação. No contexto desse processo, mas já dentro de uma perspectiva de linguagem, tentou ser e estabelecer uma linguagem cinematográfica nova, que veio a contribuir de uma maneira ou de outra para várias outras obras cinematográficas. Além de ser um pensamento sobre a realidade social, política e econômica do

país, bem como de tentar mapear o Nordeste, a favela, o trabalho industrial, o marginal, os explorados, os oprimidos e os sem-voz, o Cinema Novo foi também resultado da necessidade de abrir espaço para a expressão pessoal de cada cineasta. Alguns dos longas mais premiados do país foram realizados exatamente nesse contexto, como, por exemplo, o filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, que conta a história de uma família de retirantes no Nordeste. Já no seu cartaz de divulgação (Figura 2), o longa comunicava uma árida narrativa, denunciando a miséria e a desigualdade social.

Figura 2: Cartaz do filme Vidas Secas
Fonte: Adoro Cinema, 2024.

O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964 (figura 3), de Glauber Rocha, é uma alegoria sobre a luta pela terra no Nordeste, utilizando uma linguagem visual exuberante e experimental. Indicado à Palma de Ouro em Cannes, é um dos expoentes máximos do Cinema Novo brasileiro e uma das obras que mais explicitamente dialogam com os princípios do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade. Maria Rita Galvão (1984) fala do desejo e da intenção de este cinema expressar a cultura genuinamente brasileira:

> [...] tratava-se de transpor para o cinema a visão crítica da realidade social que fora a do romance brasileiro pós-modernista. E ainda havia a aspiração de submeter a realidade a uma elaboração técnica que a explicasse, a partir do tratamento dado aos temas, e dos próprios temas e problemas abordados. O cinema deveria ser antes de mais nada ―meio de expressão a serviço da cultura, da criação de uma cultura autenticamente brasileira [...] o linguajar da esquerda nacionalista brasileira da época é inconfundível; pretensão de fazer ao mesmo tempo obras de arte e de reflexão; uma luta para autenticizar a nossa cultura [...]. (Galvão, 1984, p. 495)

Para além de expressar a cultura nacional, a produção cinematográfica utiliza elementos da religião para criar uma narrativa que transcende a realidade e adquire um caráter universal. A

película, produzida no auge da euforia desenvolvimentista dos anos 1960, em meio às tensões sociais do Brasil, é um verdadeiro banquete cinematográfico que devora elementos diversos da cultura popular e de influências estrangeiras, transformando-os em uma expressão única da realidade brasileira. O longa, com uma hibridização estilística, mescla elementos do *western*, do melodrama, do cinema épico e do cinema político, criando uma sinestesia que tenta refletir a complexidade da realidade brasileira. A trilha sonora, de Sérgio Ricardo, Heitor Vila Lobo e do próprio Glauber, incorpora elementos da música popular brasileira, da música erudita e de outros gêneros, criando uma sonoridade única e experimental. De acordo com Oliveira e Pavão (2011, p. 192), "Era o período de reforma agrária e de lutas pela terra; de pressão sob patrões e governo por reajuste salarial, (...) pluralização de partidos; do povo sendo representado no palco, na tela e nas letras de músicas". O filme busca construir uma identidade nacional a partir da contradição e do conflito, retrata a luta pela terra no Nordeste brasileiro, um tema central na história do país. A antropofagia, nesse contexto, é utilizada como uma ferramenta para construir uma identidade nacional a partir da miscigenação e da diversidade cultural. *Deus e o diabo na terra do sol* é uma obra profundamente politizada, que utiliza a linguagem cinematográfica para denunciar a situação social e política do nordeste brasileiro, explora as áridas imagens do cerrado, sendo uma alegoria sobre a luta de classes e a busca por justiça social. Ao mesmo tempo, *Deus e o diabo na terra do sol* é uma obra de arte que busca experimentar novas formas de expressão, que obteve impacto, inclusive no próprio cartaz, conforme Figura 3.

Figura 3: Cartaz filme Deus e o Diabo na terra do sol
Fonte: The Movie Database, 2024

Terra em transe (Figura 4), outra produção do diretor Glauber Rocha, é uma obra-prima do Cinema Novo brasileiro que dialoga de forma profunda com os princípios do *Manifesto antropófago*

de Oswald de Andrade. A película, que se insere no contexto da Ditadura Militar brasileira, transcende a mera representação da realidade e se transforma em uma alegoria política e cultural, utilizando a linguagem cinematográfica como ferramenta de crítica social e de construção de uma identidade nacional. Em *Terra em transe,* a antropofagia se manifesta de diversas formas, como a hibridização estilística, pois o vídeo mescla elementos do melodrama, do *western* e do cinema político, criando uma sinestesia visual e sonora que reflete a complexidade da realidade brasileira. Para Carvalho (2022, p. 103), "O olhar para uma formulação identitária nacional é uma marca tornada ainda mais evidente nesse que pode ser considerado um segundo momento do Cinema Novo, após o golpe militar de 64", característica evidente em *Terra em transe*. Outra forma de manifestação antropofágica é a linguagem visual exuberante com a fotografia expressionista, as cores vibrantes e a montagem frenética que criam uma atmosfera visual impactante, a qual busca chocar o espectador e desafiar seus sentidos. A trilha sonora híbrida também é uma infestação antropofágica, composta por Sérgio Ricardo, e incorpora elementos da música popular brasileira, da música erudita e de outros gêneros, criando uma sonoridade única e experimental. Veloso (2017), fala sobre o impacto que teve ao contemplar a obra de Glauber Rocha:

> Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos que considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme Terra em transe, de Glauber Rocha. [...]. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de Barravento, [...] se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam, confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. (Veloso, 2017, p. 123)

Por fim, o vídeo incorpora a narrativa não linear, com uma narrativa fragmentada que reflete a complexidade da realidade brasileira e a dificuldade de encontrar uma identidade nacional única. A política e a estética estão inseridas na obra cinematográfica, que utiliza a linguagem cinematográfica para denunciar a situação política do Brasil na época da ditadura militar. Ao mesmo tempo, *Terra em transe* é uma obra de arte que busca experimentar novas formas de expressão. A película é uma metáfora sobre a luta pelo poder e a busca por uma democracia autêntica, enfim, é uma celebração da diversidade cultural brasileira e uma crítica à exploração e à submissão do país aos interesses estrangeiros. Tamanho foi o impacto gerado que Xavier (1993, p. 12) fala em uma "reconhecida experiência de choque e gerado todo um novo impulso de criação na cultura". As respostas a esta produção tão central definiram as linhas básicas da produção no final da década de 1960, no cinema, no teatro e na música popular". A obra busca construir uma identidade nacional a partir da contradição e do conflito.

Figura 4: Cartaz filme Terra em Transe
Fonte: Filmov, 2024

O filme *Macunaíma* (Figura 5), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, em 1969, é um dos exemplos mais emblemáticos da intertextualidade antropofágica no Cinema Novo brasileiro. Baseado no livro homônimo de Mário de Andrade, a película devora elementos da literatura, da cultura popular brasileira e da própria narrativa original, criando uma obra cinematográfica única e inovadora que dialoga diretamente com os princípios do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade. Em *Macunaíma*, a antropofagia se manifesta de inúmeras formas, o vídeo mantém a estrutura narrativa fragmentada e episódica do livro, preservando a linguagem coloquial e a riqueza de detalhes da cultura popular brasileira. Ao mesmo tempo, a película toma liberdades em relação ao trabalho original, adicionando novos personagens, cenas e diálogos, além de reinterpretar alguns dos eventos do livro.

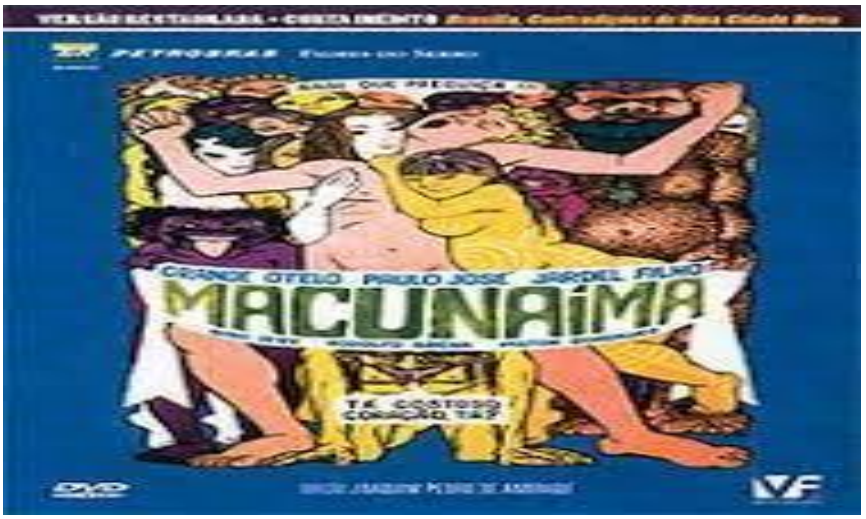


Figura 5: Cartaz filme Macunaíma
Fonte: Álbum Online, 2024

A linguagem visual do longa-metragem é marcada pela experimentação, com a utilização de diferentes tipos de filmes, lentes e técnicas de montagem. A película mantém a crítica social presente no livro, denunciando as desigualdades sociais e a exploração dos povos indígenas. A propósito, conforme Guedes (2011, p. 2), "tanto o tropicalismo, em sua vertente musical, quanto o filme *Macunaíma* recuperaram, naqueles últimos anos da década de 1960, as discussões em torno da prática antropofágica na cultura brasileira". A intertextualidade antropofágica na obra é notada em diversas citações e paródias de obras literárias, musicais e longas, como o romance *O Guarani*, de José de Alencar e a obra cinematográfica *O Cangaceiro*, de Lima Barreto. Macunaíma é repleto de referências à cultura popular brasileira, como lendas folclóricas, músicas e danças tradicionais.

Considerações finais

As considerações e os elementos expostos neste artigo reafirmam a relevância duradoura do conceito de antropofagia cultural, introduzido por Oswald de Andrade para a compreensão e a produção artística no Brasil. O *Manifesto antropófago* não apenas redefiniu a postura crítica da arte brasileira em relação às influências estrangeiras, mas também ofereceu um paradigma de criação artística que foi fundamental para movimentos posteriores, como o *Tropicalismo* e o Cinema Novo. No campo da música, o Tropicalismo demonstrou como a antropofagia pode ser aplicada de forma eficaz para integrar e transformar influências internacionais em um produto autêntico e subversivo. As letras de músicas tropicalistas, carregadas de ironia e crítica social, são exemplos claros dessa prática, em que elementos do rock, da música pop e da tradição brasileira se fundem em uma nova expressão artística. A abordagem tropicalista não apenas enriqueceu a música brasileira, mas também projetou-a no cenário global como uma manifestação híbrida e inovadora. De forma semelhante, o Cinema Novo absorveu e ressignificou diversas influências do cinema europeu e americano, adaptando-as às realidades sociais e políticas brasileiras. Os cineastas do Cinema Novo criaram uma linguagem cinematográfica única e essa capacidade de devorar e transformar influências externas em algo novo e distintamente brasileiro é um testemunho do poder da antropofagia como uma estratégia social e orgânica. O artigo destaca que tanto o Tropicalismo quanto o Cinema Novo não apenas perpetuaram o legado de Oswald de Andrade, mas também expandiram-no, demonstrando a versatilidade e a profundidade do conceito de antropofagia. Essas práticas artísticas continuam a ser relevantes na contemporaneidade, oferecendo um modelo para a criação de uma cultura que é ao mesmo tempo global e local, universal e particular.

Referências

ANDRADE, O. de. Manifesto Antropófago: edição crítica e comentada. **Periferia**, v. 3, n. 1, 2011.

CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. **Vários Escritos**, São Paulo, Duas Cidades, 1970.

CALVANI, C. E. B. **Teologia e MPB**: um estudo a partir da Teologia da Cultura de Paul Tillich. São Paulo: Loyola, 1988.

CAMPOS, A. de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, H. de. **Da razão antropofágica**: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. **Obras completas**. v. 7: Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

CARVALHO, B. C. Ecos modernistas no Cinema Novo ou Glauber Rocha, leitor da Antropofagia de Oswald de Andrade. **Cadernos de Literatura Comparada**, n. 46, pp. 99-117, 2022.

DINIZ, J. Antropofagia e Tropicália: devoração/devoção. **Núcleo de estudos em literatura e música**, 2007.

FAVARETTO, C. **Tropicália alegoria alegria**. São Paulo: Ateliê, 1995.

GALVÃO, M. R. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, B. (Org.). **O Brasil Republicano (economia e cultura – 1930-1964)**. São Paulo: Difel, 1984.

GUEDES, W. A. Antropofagia e Tropicalismo no cinema brasileiro: reflexões propostas a partir do filme Macunaíma. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História–ANPUH**, São Paulo, jul. 2011.

JEZZINI, J. S. P. Antropofagia e tropicalismo: identidade cultural. **Visualidades**, v. 8, n. 2, 2010.

MENEZES, P. **Roteiro de leitura**: poesia concreta e visual. São Paulo: Ática, 1998.

OLIVEIRA, W. V. de; PAVÃO, E. N. A. Arte e política no cinema de Glauber Rocha: uma análise do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol. **Tempos Históricos**, v. 15, n. 1, pp. 191-202, 2000.

VELOSO, C. Referência de fonte eletrônica. **Tropicália**. 1968. Disponível em: https://www.letras.mus.br/tropicalia/. Acesso em: 13 set. 2024.

_____. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Verdade tropical**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIANY, A. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 3 – LITERATURA ANGLÓFONA

CATARINA E PÓRCIA: AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS DE SHAKESPEARE E SEUS IMPACTOS NA MODERNIDADE

Autor: Fabricio de Lima Moraes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE e UFPR)

Resumo: As obras de Shakespeare são muito utilizadas e debatidas quando se fala em representação das mulheres na literatura. Ao analisarmos as suas peças, cada vez mais se tem percebido que o bardo estava ciente da opressão que era exercida sobre o público feminino, bem como compreendia que homens e mulheres deveriam ser considerados capazes de desempenhar as mesmas funções na sociedade. Na presente comunicação, pretendemos fazer uma análise comparativa entre duas personagens protagonistas de Shakespeare: Catarina, de *A megera domada*, e Pórcia, de *O mercador de Veneza*, tendo como objetivo verificar a forma e as técnicas utilizadas nessas duas peças para subverter os valores da época e evidenciar a opressão que sofriam pela vigência do patriarcado, bem como analisar a importância e atualidade das representações shakespearianas no século XXI. A investigação será realizada à luz de críticos como Edward Whitmont, Simone Beauvoir, Teresa de Lauretis, dentre outros.

Palavras-chave: Shakespeare. Questões de gênero. Igualdade. Opressão. Patriarcado.

Introdução

Muito se tem debatido sobre as personagens femininas presentes nas obras shakespearianas, principalmente sobre o papel de destaque com que são representadas nas comédias românticas e sombrias. Embora tais peças tenham sido, na sua maioria, escritas no século XVI, o bardo apresenta uma visão bastante avançada em relação ao papel da mulher na sociedade, dando-lhes voz, destacando suas qualidades e equiparando-as aos homens, os quais até mesmo são superados por elas em diversas situações. Para Marlene Soares dos Santos,

> [...] não causa espécie o fato de as personagens femininas serem figuras dominantes no universo da comédia. Muito antes da crítica feminina que, desde os seus primórdios (1980), as distinguiu em estudos como o livro de Linda Bamber *Comic Women, Tragic Men* (1982), Geroge Gordon já defendia em 1944 que "de todos os ângulos de abordagem da comédia shakespeariana, o ângulo principal é, e deve ser, o da feminilidade" (1944: 52). O que é fácil de se constatar quando se verifica como as mulheres se destacam nas tramas de todas as comédias, empalidecendo as presenças masculinas. (Santos, 2016, p. 26-27)

Shakespeare escreveu suas peças com base na sociedade inglesa do período elisabetano e, mais tarde, jaimesco. Muito embora esse momento tenha sido marcado pelo início da transição para a idade moderna, os valores da época medieval ainda estavam enraizados na cultura e nos costumes do povo inglês, como é o caso da opressão contra as mulheres, as quais ainda eram consideradas inferiores aos homens. Russ McDonald escreve que

> A autoridade familiar repousava na figura do pai. Esposas tinham autoridade sobre as crianças e empregados, mas o princípio de que as mulheres eram "o vaso fraco" e, consequentemente, dependente do superior julgamento e das habilidades de seu marido – a doutrina de São Paulo e seus intérpretes – deu ao pai incontestável autoridade sobre sua esposa e todos os membros de sua família. (Mcdonald, 2016, p. 260, tradução nossa)

O patriarcado era incentivado pela Igreja Católica que, ao interpretar os ensinamentos cristãos, defendia a superioridade do homem em relação à mulher. Na Inglaterra, a recém-criada Igreja Anglicana também não demonstrou mudança significativa de pensamento[1]. Porém, o patriarcado não foi criado pelo cristianismo, pois já existia desde muitos milênios antes do surgimento deste. Quase todas as sociedades antigas da Europa, independente da religião que seguiam, já adotavam o patriarcado como base da sua estrutura social. Na antiga Grécia, por exemplo, as mulheres não podiam herdar as terras de seu pai, nem podiam exercer autoridade pública, pois deviam ser submissas a seus maridos e estavam proibidas de comandar o culto familiar. O historiador francês Fustel de Coulanges menciona que "o direito antigo prescrevia que só fosse herdeiro o filho primogênito. A lei de Sólon afastou-se dessa regra e especifica em termos formais: Os irmãos partilharão do patrimônio. Mas o legislador não se afasta do direito primitivo a ponto de dar à irmã parte na sucessão" (Coulanges, 2007, p. 339).

O Império Romano pré-cristão também era uma sociedade patriarcal, e acabou influenciando boa parte do mundo antigo. Posteriormente, vários dos valores gregos e romanos foram incorporados ao cristianismo, formando a doutrina da Igreja, como mencionado por Antonio Fernandez Nascimento Junior: "A partir do II século d. C. os pensadores cristãos passaram a tentar submeter a filosofia grega pagã ao cristianismo. Em Alexandria, Antióquia, Constantinopla, Roma e Jerusalém formaram-se Escolas com esta preocupação. Era a Patrística (discutida por Lara, 1999) cuja constituição era de dedicados servidores da Igreja, os Padres" (Nascimento Junior, 2003, p. 279).

Nesse ponto, não foi difícil manter o patriarcado na doutrina cristã, já que a sociedade judaica, da qual nasceu o cristianismo e, de certa forma, lhe confere autoridade, era patriarcal em diversas formas. Se verificarmos o Antigo Testamento da Bíblia, veremos que nenhuma mulher ocupou, de maneira soberana, o trono em Israel. Também, praticamente todas as outras as nações mencionadas na bíblia, amigas ou inimigas do povo judeu, mesmo tendo religiões diversas, eram patriarcais. Uma exceção é a misteriosa rainha de Sabá, que além de soberana nos territórios da

[1] Ademais, a criação da Igreja Anglicana é um tanto polêmica em relação à condição social das mulheres. O rei Henrique VIII desejava repudiar sua esposa Catarina de Aragão, pois não aceitava o fato desta ter dado à luz uma menina, já que o rei desejava apenas filhos homens para sucedê-lo no trono. Como o Papa, na época, não autorizou o divórcio, o rei fundou a Igreja Anglicana para legitimar suas intenções, declarando que a Inglaterra não seria mais um país católico.

Etiópia e Iêmen, foi a única pessoa capaz de criar enigmas e charadas para testar a sabedoria do rei Salomão[2] (A Bíblia, I Reis, 10, 1-13 e II Crônicas 9, 1-12).

Se desvencilhar do patriarcado, portanto, não era tarefa fácil no século XVI, pois a discriminação contra as mulheres existia e estava historicamente impregnada entre o povo europeu desde tempos imemoriais, tanto na cultura quanto na religião. É por este motivo que as obras de Shakespeare são tão apreciadas neste sentido, pois, com maestria, conseguem subverter o pensamento predominante, dando à mulher uma posição inovadora e de destaque frente aos personagens masculinos, com ênfase em suas qualidades positivas e negativas. Célia Arns de Miranda destaca que, em relação à forma como Shakespeare via e percebia as mulheres,

> Há vários indícios que confirmam a sua consciência da insatisfação das mulheres diante dos estereótipos que lhe são impostos: o conflito entre o desejo masculino/patriarcal e o desejo feminino/rebelde sobressai no universo de sua dramaturgia. Muitas de suas personagens femininas espelham a crescente insatisfação, frustração, insubmissão e revolta contra os padrões vigentes – Cleópatra, Lady Macbeth, Portia, Bianca, Adriana, Julieta, dentre outras, fogem inteiramente do estereótipo social que prevalecia na Inglaterra elisabetana. (Miranda, 2019, p. 196)

Mesmo diante do reinado de uma mulher, Elisabete I, a situação das mulheres não melhorou na Inglaterra. Por exemplo, no teatro, que era onde Shakespeare trabalhava, somente homens podiam atuar, e os papéis femininos eram interpretados por garotos mais jovens (que ainda não tinham engrossado totalmente voz). É curioso o fato de que, em uma nação governada por uma mulher, nada tenha sido feito para proteger os direitos femininos. Foi somente a partir do ano de 1660 que as mulheres foram autorizadas a atuar nos teatros ingleses, e isso ocorreu no reinado de um homem, Charles II (Thorpe, 2016), ou seja nem a rainha Maria I, nem sua irmã e sucessora Elisabete I pensaram em fazê-lo. As mulheres ainda eram forçadas a se casarem com pessoas escolhidas por seus pais, além de serem o tempo todo estereotipadas, submissas e sem qualquer possiblidade de ocuparem cargos públicos.

Este é, portanto, o cenário em que Shakespeare estava inserido, o mundo por ele conhecido, onde escreveu suas peças teatrais. Aqui, analisaremos duas obras do bardo em específico, que são *A megera domada* e *O mercador de Veneza*, fazendo uma comparação entre as personagens Catarina e Pórcia, relacionando o feminismo extraído dessas peças com as teorias modernas sobre condições de gênero, à luz de críticos como Edward Whitmont, Simone Beauvoir, Teresa de Lauretis, dentre outros.

[2] O Alcorão menciona que, no reino da rainha de Sabá, a religião predominante consistia na adoração do sol como divindade, mas que, após conhecer Salomão, passou a adorar Alá: "Desviaram-na aqueles a quem adorava, em vez de Deus, porque era de um povo incrédulo. Foi-lhe dito: Entra no palácio! E quando o viu, pensou que no piso houvesse água; e, (recolhendo a saia), descobriu as suas pernas; Salomão lhe disse: É um palácio revestido de cristal. Ela disse: Ó Senhor meu, em verdade fui iníqua; agora me consagro, com Salomão, a Deus, Senhor do Universo!" (ALCORÃO, 27, 43-44). Porém, esse fato não fez com que o Reino de Sabá se tornasse patriarcal.

Representações do feminino em Catarina e Pórcia

A peça intitulada *A megera domada* foi escrita por Shakespeare entre os anos de 1584 e 1594, conforme a cronologia de Peter Alexander, apresentada por Barbara Heliodora (Heliodora, 1991, p. 24). Portanto, representa a sociedade europeia do século XVI, onde as mulheres não tinham liberdade para escolher seus esposos, sendo obrigadas a se casarem com a pessoa escolhida por seus pais. A personagem Bianca, irmã de Catarina, representa exatamente o tipo de mulher que a sociedade considerava como ideal, ou seja, bela, dedicada ao estudo da música, submissa ao pai e ansiosa pelo momento em que seu futuro marido seria escolhido.

Catarina, por sua vez, representa tudo aquilo que a sociedade abominava em uma donzela, pois é grosseira, fala palavrões, não obedece seu pai e repudia qualquer possibilidade de casamento. Evidente que, se casar ou permanecer solteira, não dependia da vontade dela, mas sim de seu pai. Porém, para que este lhe escolhesse um marido, era necessário que existisse algum pretendente, pois, se nenhum homem quisesse desposá-la, não seria possível que seu pai lhe conseguisse um casamento. Ela passou a bater de frente com o sistema patriarcal da época, sem se importar com as consequências. Afinal, qual seria o problema em permanecer sempre solteira? Hoje podemos afirmar que nenhum, mas, na época, isso seria um escândalo tanto para ela como para sua família. A sociedade exigia que as mulheres se casassem e se tornassem donas de casa. Não lhes era previsto outro destino, a não ser que fossem para um convento e se tornassem freiras, ou, então, virassem prostitutas.

Agir com grosseria, falta de educação e de delicadeza, portanto, foi a estratégia adotada por Catarina para lutar contra o sistema que a oprimia, pois os homens sentiam aversão por ela e a tratavam com repugnância. Quanto mais grosseira ela fosse, menor seriam as chances de alguém desejá-la, o que limitava a possibilidade do pai conseguir-lhe um marido. Porém, isso não foi suficiente, já que era de família rica, e Petruquio estava interessado apenas no dinheiro, desejando casar-se com ela independente de qualquer coisa: “dê-lhe ouro bastante que ele se casa com um espantalho, uma réstia de cebola ou uma velha de um dente só, mesmo que tenha as cinquenta e duas doenças do cavalo. Nada disso lhe importa, se vier com dinheiro” (Ato I, cena II, p. 484).

Já a personagem Pórcia, em *O mercador de Veneza*, possui uma forma diferente de lutar contra o sistema opressor. Ela desejava se casar, mas queria ter a possibilidade de escolher o próprio marido. Porém, estava obrigada a se casar com a pessoa que, de acordo com o testamento de seu pai, vencesse o jogo das arcas. Pórcia também desejava ser senhora de seu próprio palácio em vez de entregar toda a autoridade ao marido. Porém, a estratégia por ela utilizada foi bem diferente da de Catarina, pois Pórcia, aparentemente, se submetia às imposições sociais, mas, com sua inteligência e habilidade, conseguia manipular todas as situações a seu favor, sem que os demais se aperceberem disso.

O feito de maior destaque de Pórcia, porém, é que ela, heroicamente, salva Antônio das armadilhas criadas por Shylock, algo que nem todos os personagens masculinos juntos conseguiram fazer. Shakespeare claramente dá a uma mulher o protagonismo da peça, transformando-a em heroína, como costumava fazer em suas comédias: "O mundo por elas retratado é feminino ao invés de agressivamente viril. Os homens haviam estragado seu mundo e não o regeneraram, nem o renovaram; em uma espécie de desespero espirituoso com relação a eles, quando Shakespeare escrevia uma comédia ele fazia-os abdicar e deixar as coisas para as mulheres (Kiernan, 1999, p. 244).

Pórcia consegue atingir todos os seus objetivos, pois manipula o jogo das arcas para que seu amado pudesse vencer, reserva para si própria o poder sobre o palácio através do jogo dos anéis, sem que Bassânio se desse conta disso, e também se disfarça de homem para salvar Antônio, enquanto os personagens masculinos fracassavam na empreitada. Ainda que o casamento obrigasse Pórcia a ser dominada pelo marido, ela, dissimuladamente, é quem sempre detinha o controle de toda e qualquer situação. Tal empoderamento feminino sobre os homens, naquela época, não era bem visto pela sociedade. Em Malleus Maleficarum, encontramos a seguinte afirmação:

> Mas quanto à dominação pelas mulheres, escute o que diz Cícero nos Paradoxos. "Pode ser chamado de livre um homem cuja esposa o governa, lhe impõe leis, lhe dá ordens e lhe proíbe de fazer o que deseja, de modo que não pode nem se atreve a lhe negar nada do que lhe pede? Eu não só o chamaria de escravo, senão, o mais baixo dos escravos, ainda que nascido na família mais nobre". E Seneca, na personagem da furiosa Medea, diz: "Porque deixas de seguir teu impulso feliz; tão grande é a parte da vingança com que te regozijas?" Onde apresenta muitas provas de que a mulher não pode ser governada, senão que segue o seu próprio impulso, mesmo até sua destruição. Da mesma forma, lemos a respeito de muitas mulheres que mataram por amor ou pena, porque não podiam se vingar. (Kramer; Sprenger, 2007, p. 54)

De fato, Pórcia impôs que se Bassânio, em algum momento, perdesse aquele anel, ela teria o direito de recriminar contra ele. Entretanto, após isso, ela mesma cria uma armadilha para testar a fidelidade de seu marido, no final do julgamento de Antônio, que fez com que Bassânio se desfizesse do anel. Com isso, ao questioná-lo, ela reivindicou até mesmo o direito de trair seu marido com outro homem, passando a impressão de que, se ele não foi fiel, não teria como exigir a fidelidade dela. Reivindicou até mesmo o direito de impedir Bassânio de se deitar na mesma cama que ela. Tais situações eram impensáveis para a época, pois consistem em uma evidente inversão dos valores pré-estabelecidos, dando a uma mulher um poder muito maior do que o socialmente aceito.

Para ir até o tribunal do Dodje, local proibido para mulheres, Pórcia e sua serva Nerissa tiveram que se disfarçar de homens, ao que Nerissa questiona se seus maridos iriam vê-las, e Pórcia responde: "Irão, Nerissa; mas com tal aspecto, que irão julgar que nós somos dotadas de algo que não temos" (Ato III, cena IV, p. 212). Essa frase, "dotadas de algo que não temos" é muito significativa. Diversas interpretações são possíveis, o que não vamos nos aprofundar aqui, mas

dentre os possíveis sentidos, podemos afirmar que se refere, também, ao reconhecimento social. Elas já tinham capacidade para lidar com as situações, não eram em nada inferiores aos homens, então o que lhes faltava? Apenas o reconhecimento da sociedade, que sem lógica alguma as considerava como incapazes e inferiores. É dito em Malleus Maleficarum: "Porque no que diz respeito ao intelecto, e à compreensão das coisas espirituais, elas parecem ser de natureza diferente dos homens, fato respaldado pela lógica das autoridades, e apoiado por diversos exemplos das Escrituras. Terêncio diz: "*No intelectual, as mulheres são como crianças".* E Latâncio em Institutiones III: "*Mulher alguma, entendeu a filosofia, exceto Temeste".* (Kraemer; Sprenger, 2007, p. 52). Portanto, se disfarçando de homens, elas pareceriam ter o reconhecimento que lhes faltava. O bardo mostra que, capacidade intelectual e física, as mulheres sempre tiveram. Conforme declara Edward Whitmont,

> As mulheres nunca foram um grupo minoritário que pudesse ser discriminado apenas em virtude desse *status.* Em todas as eras e lugares, as mulheres sempre foram maioria, o que se deveu apenas ao seu maior vigor biológico e à redução da população masculina devido às guerras. Se a mera força física, independente da capacidade mental, fosse o fator decisivo, os leões e tigres teriam facilmente dominado o gênero humano. Quanto à capacidade mental, as mulheres são iguais, e em termos de habilidade para manejar as relações interpessoais são, no mínimo, superiores aos homens. A industrialização também não serve como explicação. O *status* inferior das mulheres precede a industrialização em cerca de seis mil anos. Quando a necessidade e a oportunidade apareceram, como se deu no intervalo entre as duas guerras mundiais, as mulheres saíram tão bem ou melhor que os homens nas bancadas e nas linhas de montagem. (Whitmont, 1991, p. 141)

Ainda, ao citar o Malleus Maleficarum, Whitmont menciona:

> Segundo o *Malleus*, as mulheres são basicamente movidas pela intensidade do afeto e da emoção. Seus extremos de amor ou ódio são gerados pelo "clamor da carne", pela possessividade e pelo ciúme. "Mais carnais do que o homem", elas são, na verdade, sexualmente insaciáveis, vãs, mentirosas e sedutoras; só buscam o prazer; inclinam-se ao logro premeditado para atingir seus objetivos. Mental e intelectualmente inferiores, deficientes e "débeis de corpo e mente", têm memória fraca, "intelectualmente são como as crianças", supercrédulas, supersticiosas, exageradamente impressionáveis e sugestionáveis, "língua-solta", indisciplinadas; na verdade, "animais imperfeitos". (Whitmont, 1991, p. 143)

Shakespeare, por sua vez, está mostrando que as diferenciações de gênero não são naturais, mas apenas meras construções feitas pela sociedade. Nesse sentido, homens e mulheres seriam essencialmente iguais, apenas a cultura e a sociedade preconceituosa é que criavam estereótipos em relação a um sexo e outro: "Através do travestimento, Shakespeare põe em xeque a noção de uma identidade original ou primária do gênero, denunciando a estereotipia dos papéis sociais e sexuais pré-estabelecidos" (Camati, 2009, p. 292). Essa construção social, mostrada por Shakespeare, sobre os gêneros, ainda ocorre nos dias atuais de várias formas: "Isso tudo parece apenas uma confusão terminológica. Mesmo correndo o risco de ser repetitivo, devo mais uma vez assinalar que a diferenciação macho-fêmea está profundamente enraizada como determinante *a priori.* Trata-se de

uma percepção pré-determinada arquetipicamente, impressa como padrão na psique inconsciente" (Whitmont, 1991, p. 147). Ainda, como mencionado por Teresa Lauretis:

> A seguir, farei uma série de quatro proposições, em ordem decrescente a partir da mais óbvia, que serão retomadas mais detalhadamente no decorrer da análise.
> Gênero é (uma) representação – o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário.
> A representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção.
> A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como da era vitoriana, por exemplo. E ela continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça – na mídia, nas escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear, extensa ou monoparental – em resumo, naquilo que Louis Althusser denominou "aparelhos ideológicos do Estado". A construção do gênero também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo.
> Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. (Lauretis, 1994, p. 209)

Dessa forma, a obra de Shakespeare se torna uma grande aliada na análise das teorias feministas modernas, pois ajudam a entender como as mulheres eram e ainda são tratadas em diversos locais do mundo. Ajudam também a perceber que as diferenciações de gênero podem variar de acordo com a cultura e com o tempo, não existindo uma diferença real entre homens e mulheres, mas apenas construções da própria sociedade.

Voltando à personagem Catarina, de *A megera domada*, esta não teve o mesmo sucesso de Pórcia em sua luta contra o sistema, pois foi forçada a se casar com Petruquio, o qual prometeu que iria domá-la, assim como se amansa um animal selvagem. Ele passou a maltratá-la de diversas formas, até que ela, com medo e sem forças para resistir, acabou cedendo ao ponto de se transformar em uma esposa totalmente submissa ao marido. Ninguém se preocupou com a felicidade dela, nem com sua integridade física, pois estavam satisfeitos com o fato dela ter se casado e, assim, cumprido com as regras sociais. Ao final da peça, Petruquio obriga Catarina a fazer um discurso humilhante, na frente de todos os seus familiares, de como as mulheres deveriam ser submissas aos maridos, como forma de provar que ela havia sido devidamente domada. Ela diz:

> A mulher irritada é uma fonte turva, enlameada, desagradável de aspecto, ausente de beleza. E enquanto está assim não há ninguém, por mais seco e sedento, que toque os lábios nela, que lhe beba uma gota. O marido é teu senhor, tua vida, teu protetor, teu chefe e soberano. É quem cuida de ti, e, para manter-te, submete seu corpo a trabalho penoso seja em terra ou no mar. Sofrendo a tempestade à noite, de dia e frio, enquanto dormes no teu leito morno, salva e segura, segura e salva. E não exige de ti outro tributo senão amor, beleza, sincera obediência. Pagamento reduzido demais para tão grande esforço. O mesmo dever que prende o servo ao soberano prende, ao marido, a mulher. E quando ela é teimosa, impertinente, azeda, desabrida, não obedecendo às suas ordens justas, que é então senão rebelde, infame, uma traidora que não merece as graças de seu amo e amante? Tenho vergonha de ver mulheres tão ingênuas que pensam em fazer guerra quando deviam ajoelhar e pedir paz. Ou procurando poder, supremacia e força, quando deviam amar, servir, obedecer. Por que razão o nosso corpo é liso, macio, delicado, não preparado para a fadiga e a confusão do mundo, senão para

> que o nosso coração e o nosso espírito tenham delicadeza igual ao exterior? Vamos, vamos, vermes teimosos e impotentes. (Ato V, cena II, p. 2011-2021)

Esse discurso mostra como a sociedade esperava que as mulheres se comportassem naquela época, podendo parecer também um conselho para as jovens que assistiam a peça teatral. Entretanto, no final de seu discurso, Catarina justifica:

> Também já tive um gênio tão difícil, um coração pior. E mais razão, talvez, para revidar palavra por palavra, ofensa por ofensa. Vejo, agora, porém, que nossas lanças são de palha. Nossa força é fraqueza, nossa fraqueza, sem remédio. E quanto mais queremos ser, menos nós somos. Assim, compreendido o inútil desse orgulho, devemos colocar as mãos, humildemente, sob os pés do senhor. Para esse dever, quando meu esposo quiser, a minha mão está pronta. (Ato V. Cena II, p. 2021)

Assim, ela revela que, na verdade, não estava concordando com nada daquilo que havia dito antes, mas apenas havia cedido por não ter forças para continuar lutando sozinha. Ela revela que suas "lanças são de palha" e que "nossa força é fraqueza", ou seja, por mais que lutem, ninguém ficará ao lado delas. Catarina se entregou por depender do marido para tudo, ou seja, sem a autorização dele, não podia nem mesmo comer, nem descansar, nem visitar sua família ou escolher as próprias roupas, além de ser torturada psicologicamente pelo louco do Petruquio o tempo todo. Esta foi a estratégia usada pelo marido para dominá-la. No dia do casamento, Petruquio compareceu vestido como "um monstro, um verdadeiro monstro em indumentária, sem qualquer semelhança com um criado cristão ou com o lacaio de um cavalheiro" (Ato III, cena II, p. 1043). Após a cerimônia, o personagem Grêmio, ao ser perguntado sobre os recém-casados, diz: "Falou recém-casados? Ela devia se chamar recém-casada, pois entregaram a moça a uma fera!" (Ato III, cena II, p. 1105), e depois acrescentou:

> Quando o padre perguntou se aceitava Catarina como esposa, ele gritou: "Sim, pelas chagas do diabo!". E começou a praguejar tão alto que o padre, em seu espanto, deixou cair o livro. E, quando se curvava pra apanhá-lo, o noivo, ensandecido, lhe desferiu tal trompaço que lá se foi ao chão o padre e o livro, o livro e o padre: "Agora que os levante" – gritou ele – "quem tiver coragem" (...) E ao ver a cerimônia terminada ele gritou por vinho (...) Bebeu um golão de moscatel e atirou todo o resto na cara do sacristão pela simples razão de que sua barba rala pareceu-lhe tão seca que implorava um trago. (Ato III, cena II, p. 1120)

Shakespeare evidencia, assim, os sentimentos de muitas mulheres que se submetiam ao sistema patriarcal unicamente por não encontrarem forças ou apoio para lutarem e fazerem prevalecer seus próprios interesses. No caso de Catarina, seu pai não se preocupou com o terror que estava sendo praticado por Petruquio, o qual se considerou um vencedor pelo que fez: "Como vencedor, porém, eu peço a Deus que lhes favoreça uma boa noite! E agora, Catarina, para a cama!" (Ato V, cena II, p. 2035).

Petruquio, agindo com toda a grosseria, aterrorizando a vida de sua esposa, foi louvado pelo que fez, sendo considerado um vencedor. Catarina, por sua vez, ao ser grosseira, foi tratada como

uma megera, uma pessoa ruim e desprovida de caráter. Ambos utilizaram estratégias semelhantes para alcançar seus objetivos, mas a mulher foi considerada uma pessoa perversa, enquanto o homem, um herói. Catarina, por sua rebeldia, era chamada de megera. Conforme o dicionário on-line Priberam, a palavra megera indica uma condição depreciativa, significando uma mulher antipática ou má, ou uma mãe cruel e perversa, além de ser sinônimo de bruxa (Megera, 2022). Enquanto buscava sua liberdade, Catarina era chamada de "megera", e quando se tornou socialmente aceitável, passou a ser considerada uma "megera domada", ou seja, um termo ainda pior do que o primeiro. Logo, não importava a posição em que ela estivesse, rebelde ou submissa, o tratamento depreciativo não deixou de ser utilizado. A rebeldia lhe deixou marcada para sempre.

Ainda, sobre a situação de Catarina, é possível refletir sobre as palavras de Simone Beauvoir, que coloca um questionamento:

> Por que as mulheres não contestam a soberania do macho? Nenhum sujeito se coloca imediata e espontaneamente como inessencial; não é o Outro que definindo-se como Outro define o Um; êle é posto como Outro pelo Um definindo-se como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheiro. De onde vem essa submissão na mulher? (Beauvoir, 1970, p. 12)

No caso de Catarina, que reflete a realidade de muitas mulheres, a soberania do macho foi contestada de início, mas ela não encontrou apoio e nem teve forças para lutar sozinha. Como já mencionado, seu marido tinha poderes até para determinar quando ela podia ou não comer, quanto podia ou não dormir, e até mesmo na forma de se vestir, além de muitas outras coisas. Nesse ponto, resta claro que Catarina não se colocou espontaneamente como inessencial, mas foi obrigada a isso pelo sistema patriarcal onde vivia, o que refletia a realidade de muitas mulheres daquela época, e até mesmo dos dias atuais, que se submetem à autoridade dos homens não porque concordam com isso, mas porque não possuem meios de lutarem contra o sistema que lhes foi imposto. Diferente, por sua vez, foi o caso de Pórcia, que fingiu se submeter ao sistema, para com inteligência e engenhosidade, fazer prevalecer sua própria vontade.

É importante lembrar, porém, que, na Inglaterra dos tempos de Shakespeare, embora existisse a opressão sobre as mulheres, esta ainda era menos acentuada do nos outros países da Europa. Havia, inclusive, um ditado da época que dizia: "a Inglaterra é o paraíso das mulheres, o inferno dos cavalos e o purgatório dos criados" (Santos, 2016, p. 26). Sérgio Viotti, inclusive, nos lembra que mulheres com condições financeiras privilegiadas podiam opinar na escolha de seus maridos. Entretanto, a sociedade, em si, tinha dificuldades em aceitar essa liberdade de escolha das mulheres:

> Por outro lado, qualquer mulher que tivesse dinheiro podia escolher o futuro marido. Contudo, havia exceções, como é ilustrado por uma curiosa história protagonizada por Elizabeth Spencer, que daria margem a uma boa comédia. O pai de Elizabeth, o *alderman* – que equivale ao vereador de hoje – Sir

> John Spencer, trancou a filha em casa porque ela escolhera para marido Lord Compton, de quem não gostava. Inconformada, Elizabeth pede a Compton para criar um caso, e o pai acaba sendo preso por, supostamente, maltratá-la. (Viotti, 2013, p. 6)

Porém, o mero fato de uma mulher rica poder opinar na escolha do marido não significa que as mulheres fossem livres ou equiparadas aos homens. Mesmo opinando, elas ainda tinham um único destino, se tornarem donas de casa e serem totalmente submissas a seus esposos: "A ocupação normal para as mulheres naquele tempo era o casamento e a maternidade. Isso não quer dizer, contudo, que as mulheres não trabalhavam. Ao contrário, o trabalho das esposas de cuidar da família e criar os filhos demandava muito esforço, sendo tão exigente quanto, senão mais, os deveres correspondentes ao marido" (Mcdonald, 2016, p. 254, tradução nossa). Dessa maneira, Shakespeare não estava representando apenas os costumes da sociedade inglesa, mas sim de toda a Europa.

Considerações finais

Com base na análise realizada, podemos concluir que Pórcia representa a vontade e a inteligência feminina, fazendo com que ela seja capaz de manipular os fatos e as pessoas ao seu redor. Através de Pórcia, Shakespeare coloca a mulher em pé de igualdade com os homens. Inclusive, na cena do julgamento, o próprio Dodge, chefe da cidade de Veneza, entrega a Pórcia o poder de decisão que a ele cabia. Ou seja, ainda que por pouco tempo, dentro do tribunal, ela, uma mulher, exerceu o lugar de autoridade máxima de Veneza. Conseguiu solucionar sabiamente um caso que, se dependesse dos homens, já estaria perdido. Shakespeare, com isso, está elevando a mulher a um patamar que a sociedade não acreditava ser possível, equiparando-a ou até mesmo fazendo com que ela superasse os homens. É importante destacar que Pórcia conseguiu exercer o poder tanto dentro do âmbito familiar, dominando o marido, quando no âmbito do poder público, junto ao tribunal.

A forma como a mulher era vista no século XVI ainda se baseava muito nos conceitos da época medieval, que eram fundados na chamada "grande cadeia dos seres", onde cada ser tinha uma função específica sobre a terra, que não poderia ser modificada. Com isso, reis e nobres nasciam nessas condições por vontade divina, e suas autoridades não poderiam ser questionadas. Da mesma forma, a mulher estaria destinada a ser sempre submissa e inferior aos homens, não se admitindo que viesse a exercer autoridade, e muito menos que se rebelasse contra a condição de subordinada. Para tanto, entendia-se que as mulheres eram intelectualmente inferiores, e suas qualidades seriam apenas o afeto e a doçura como mães e esposas. A inteligência não era considerada uma característica feminina e, caso uma mulher desejasse exercer alguma autoridade, ou mesmo se declarasse sábia como os homens, poderia ser acusada de bruxaria, pois estaria se rebelando contra a vontade divina, tentando ganhar poder. A mulher era considerada intimamente ligada aos desejos carnais, e suas vontades deveriam ser controladas, pois se originavam do maligno.

Se era dito que as mulheres eram mentirosas, dedicadas aos prazeres e que seus extremos eram gerados pelo "clamor da carne", Shakespeare inverte tais conceitos em *A megera domada*, pois Petruquio demonstra uma conduta infinitas vezes mais reprovável do que Catarina. Esta apenas quer se manter solteira e decidir sua própria vida, enquanto Petruquio desejava o casamento por mero interesse no dinheiro, e ainda aterrorizou de forma desumana sua esposa para se sentir vitorioso. Podemos mencionar, para tanto, a cena do casamento, onde Petruquio invoca o diabo para aceitar Catarina como esposa. O diabo representa o mau e todas as qualidades negativas do ser humano. Embora a sociedade estivesse considerando Catarina uma pessoa ruim, Shakespeare mostra que, na verdade, era Petruquio que estava manifestando a maldade, oprimindo Catarina sem motivo lógico. Petruquio seria, para olhares desatentos, o herói da história, pois consegue "domar" a megera. Porém, nas entrelinhas, ele é quem invoca o diabo, ou seja, ele é quem representa o mau e é o verdadeiro vilão. Catarina é apenas sua vítima.

No século XVI, o Renascimento estava em seu auge, tendo se espalhado por toda a Europa. A visão de mundo predominante no período medieval era baseada no teocentrismo, onde Deus está no centro de tudo, controlando todos os acontecimentos e o destino da humanidade. No Renascimento, porém, esses conceitos passaram a ser questionados, com base em uma nova teoria, que é a do antropocentrismo, através do qual o homem passa a ser visto como o centro do universo e da sociedade.

É possível perceber que Shakespeare adotou o antropocentrismo em suas obras, porém, de forma muito mais profunda do que aquela pregada pelo Renascimento. Em Shakespeare, o ser humano era colocado como a causa de seu próprio destino, ou seja, o homem e a mulher moldavam seus próprios destinos através de suas escolhas, de seus preconceitos, suas qualidades tanto positivas quanto negativas. Shakespeare trabalha com o sentimento e com os desejos humanos, e mostra como os mesmos influenciavam todo o destino da sociedade: "O teatro que se ocupava dos deuses e das deusas, dos reis e dos heróis, do Cristo e da Virgem, dos santos, ocupa-se agora do homem com toda a sua amplitude e limitações, um ser simplesmente mundano esforçando-se pela sobrevivência do dia-a-dia" (Miranda, 2004, p. 148).

No caso de Pórcia, é exatamente isso que vemos, ela, através de seus desejos pessoais, e de sua atitude prudente, consegue mudar todo o destino da peça, fazendo prevalecer a sua vontade: "Todos os "heróis" que iremos ver são alternadamente seguidos, espreitados, precedidos, duplicados pelo seu *ponto de demência*: nesse ponto limite eles são atingidos, por vezes fulminados pela fagulha onde *origem e destino* são subitamente confundidos" (Sibony, 1992, p 10). Com Catarina não é muito diferente, pois ela tenta mudar o seu destino, e só não consegue por não ter apoio e nem forças suficientes para enfrentar o marido. Neste caso, Shakespeare inverte os valores, pois mostra como Petruquio era o verdadeiro vilão.

Existem especulações de que Shakespeare poderia ter se inspirado na própria rainha Elisabete I para criar a personagem Pórcia. Embora, como já mencionamos, a rainha não tenha concedido direitos significativos às mulheres, é inegável que, mesmo sendo mulher, governou a Inglaterra de forma sublime, igual ou até melhor do que muitos reis anteriores, do sexo masculino.

Catarina, por sua vez, também representa a vontade feminina de se desvencilhar dos estereótipos sociais da época, mas a estratégia por ela utilizada, de realizar um enfrentamento direto, não surtiu efeito por muito tempo, já que, como ela mesma declara ao final da peça, não tinha condições de continuar lutando sozinha. Essa situação vivida por Catarina, embora representasse uma realidade do século XVI, também representa a realidade de muitas mulheres dos tempos atuais. Embora a sociedade tenha evoluído em vários sentidos, bem como vários direitos tem sido garantidos ao público feminino nos últimos anos, ainda existe muita opressão e diversas formas de discriminação.

As obras de Shakespeare tem essa característica de universalidade, ou seja, são capazes de representar e produzir sentido em qualquer época e em qualquer cultura, pois as mesmas injustiças sociais existentes nos tempos de Shakespeare ainda existem, em menor ou maior medida, nos tempos atuais, e em todas as partes do mundo: "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).

Evidente que, no século XVI, não era possível fazer críticas abertas às leis e ao governo inglês. Dessa forma, Shakespeare tomava o cuidado de deixar mensagens escondidas dentro da peça, como ocorreu no caso de Catarina, que fez um longo discurso de como as mulheres deveriam ser submissas, mas ao final, dissimuladamente, justifica que não era exatamente aquela sua opinião. Pórcia também age de forma dissimulada, e olhares menos atentos podem não perceber todo o sentido que a peça é capaz de transmitir: "Na época, antes de as peças serem exibidas ao público, elas eram submetidas ao "*Master of the Revels",* para eventual censura. O mesmo acontecia com as brochuras das peças" (Neves, 2016, p. 37).

Referências

A BÍBLIA. Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Trad. Ivo Stomiolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. Brasília: Paulus, 1991.

ALCORÃO. Alcorão Sagrado. Trad. Samir El Hayek. São Paulo: Marsam, 1994.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: Fatos e mitos. 4. ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

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

CAMATI, A. S. Reflexões sobre as linguagens cênicas de Shakespeare: o duplo travestimento em *O mercador de Veneza*. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 7, pp. 287-298, 2009.

COULANGES, F. **A cidade antiga**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2007.

FRANCO, G. H. B.; FARNAM, H. W. **Shakespeare e a economia**. Trad. Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

HELIODORA, B. Teatro e obra. In: SHAKESPEARE, W. **Sonho de uma noite de verão e Noite de Reis**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1991.

KIERNAN, V. **Shakespeare**: poeta e cidadão. Trad. Alvaro Hattnher. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

KRAEMER, H.; SPRENGER, J. Referência de fonte eletrônica. **Malleus Maleficarum**. Trad. Alex H. S. 2007. Disponível em: https://www2.unifap.br/marcospaulo/files/2013/05/malleus-maleficarum-portugues.pdf. Acesso em: 25 nov. 2024.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In. HOLLANDA, H. B. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MCDONALD, R. The Bedford Companion to Shakespeare: an Introduction with Documents. 2. ed. Boston, MA: Bedford/St. Martins, 2016.

MEGERA. In: *Dicionário Priberam*. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/megera. Acesso em: 1º fev. 2022.

MIRANDA, C. A. **Estou te escrevendo de um país distante**: uma recriação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MIRANDA, C. A.; CAMATI, A. S (Org.). **Hamlet no Brasil**. Curitiba. Ed. da UFPR, 2019.

NASCIMENTO JUNIOR, A. F. Referência de fonte eletrônica. Fragmentos da história das concepções de mundo na construção das ciências da natureza: das certezas medievais às dúvidas pré-modernas. **Revista Ciência e Educação**, v. 9, n. 2, pp. 277-299, 2003. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ciedu/a/XdM9Kt5FfXKztSqKWYWVzpd/?format=pdf&lang=pt. Acesso em 28 fev. 2022.

NEVES, J. R. C. Shakespeare e o espelho dos homens públicos. In: **O mundo é um palco**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2016. pp. 20-68.

SANTOS, M. S. **Shakespeare as comédias**. v. 2. Belo Horizonte: Tessitura, 2016.

SHAKESPEARE, W. **A comédia dos erros e O mercador de Veneza**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SHAKESPEARE, W. **A megera domada**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SIBONY, D. **Na companhia de Shakespeare**: fúria e paixão em doze peças. Trad. Maria de Lourdes Lemos Britto de Menezes. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

THORPE, V. Referência de fonte eletrônica. **Secret Lives of Women who Broke Taboo to Act in Shakespeare**. The Guardin, international edition, Londres, 10 abr. 2016, seção cultura. Disponível em: https://www.theguardian.com/culture/2016/apr/10/secret-lives-of-women-shakespeare. Acesso em: 28 fev. 2022.

VIOTTI, S. **O teatro de Shakespeare**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

WHITMONT, E. C. **O retorno da deusa**. Trad. Maria Silvia Mourão. São Paulo: Summus, 1991.

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 4 – LITERATURA E OUTRAS ARTES

ENTRE PALAVRAS E IMAGENS: PERSPECTIVAS NARRATIVAS NAS DUAS VERSÕES DE *CHAPEUZINHO AMARELO*, DE CHICO BUARQUE

Autora: Diana Pessoa de Almeida (PUC-SP)
Orientadora: Prof. Dra. Luciany Aparecida Alves Santos (PUC-SP)

Resumo: Esta comunicação visa jogar luz ao modo como se constrói a voz narrativa em livros ilustrados. Para tal, trazemos à análise as duas versões da obra literária *Chapeuzinho Amarelo* (1979 e 1997), de Chico Buarque. *Chapeuzinho Amarelo*, originalmente publicada em 1979 pela editora Círculo do Livro com texto de Chico Buarque e planejamento gráfico de Donatella Berlendis, retoma de maneira paródica uma Chapeuzinho amarelada de medo. Quase 20 anos depois, em 1997, uma segunda versão da história, agora, com ilustrações de Ziraldo, ganha o Prêmio Jabuti de Ilustração. A leitura dessas obras nos coloca uma questão: entre a palavra, a imagem e o projeto gráfico, como se constrói a voz narrativa nas duas versões de *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque? Por meio da análise das obras e do estudo do conceito de *experimentum linguae* de Giorgio Agamben, esperamos dar conta de aprofundar e contribuir para os estudos sobre o tema.

Palavras-chave: Projeto gráfico. Palavra. Imagem. *Experimentum linguae.* Infância. Chico Buarque.

Introdução

> *O que vemos só vale- só vive- em nossos olhos pelo que nos olha.*
> (Didi-Huberman, 2018, p. 29)

"De que serve um livro sem figuras nem diálogos?" (Carroll citado em Palo; Oliveira, 2006, p. 15), se indaga a personagem principal de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. O desabafo de menina, ainda nas primeiras páginas do clássico romance inglês, evidencia um dos desafios enfrentados pelo livro infantil através dos tempos: construir uma relação dialógica entre palavra e imagem. Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira (2006) comentam que

> [...] a frase de Carroll tem outra significação. Decifrá-la é promover uma espécie de diálogo diverso entre ilustração e texto. Poucos livros infantis entenderam isso, aliás, como não poderia deixar de ser, e os raros que o fizeram, não há dúvida, investiram num verdadeiro projeto artístico, simultaneamente gráfico, plástico e literário. Esse é o real caminho dos inventores no campo da literatura infantil. (Palo; Oliveira, 2006, p. 17)

Ainda de acordo com Palo e Oliveira (2006), as *figuras* às quais se refere Alice são "Figuras que, mais do que representar, desejam ser, presentar os objetos pertencentes a realidades de outra ordem: aquelas das formas possíveis, cuja existência se deve ao fato de poderem ser imagináveis, independente da conformação da experiência e da razão" (2006, p. 17).

Publicado originalmente em 1979, *Chapeuzinho Amarelo* é exemplo de uma narrativa que se organiza pela via do imaginário, um espaço textual que favorece a percepção do leitor. Entre a imagem e a palavra, o livro de Chico Buarque torna-se espaço de potência para a manifestação da infância, "(...) na qual os limites da linguagem não são buscados fora da linguagem, na direção de sua referência, mas em uma experiência da linguagem como tal, na sua pura autorreferencialidade" (Agamben, 2014, p. 12).

Chapeuzinho Amarelo foi publicada em 1979 pela editora Círculo do Livro com texto de Chico Buarque e planejamento gráfico de Donatella Berlendis, tendo sido considerada "altamente recomendável" pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil no mesmo ano de sua publicação. Quase 20 anos depois, em 1998, uma segunda versão da história, agora com ilustrações de Ziraldo, ganha o Prêmio Jabuti de Ilustração.

A história que conta os conflitos de uma menina amarelada de medo foi a primeira aproximação de Chico Buarque da literatura infantil. O autor, que nasceu em 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro, iniciou sua trajetória artística na música e no teatro para somente depois fincar os pés no universo literário. Filho do ilustre intelectual paulista Sérgio Buarque de Hollanda e da pianista amadora carioca Maria Amélia Alvim de Hollanda, ele entra em contato com a literatura francesa, estimulado pelo pai, passando somente mais tarde a ler autores russos e brasileiros.

> A minha tentativa de aproximação com meu pai foi através da literatura. Ele vivia fechado na biblioteca, e eu, que tinha medo de penetrar naquele território, comecei a ler algumas coisas. Ele me indicava desde clássicos, com Flaubert, até Céline, Camus e Sartre. Li, ainda em Francês [...] Dostoiévski, Tolstói [...]. Mais prosa do que poesia: meu conhecimento de francês sempre foi suficiente para a prosa e insuficiente para a poesia. (Hollanda, citado em Fernandes, 2004, p. 25)

Em 1966, Hollanda publica o conto *Ulisses*, em *O Estado de S. Paulo*, "[...] incorporado depois no primeiro livro chamado *A banda* que trazia os manuscritos das primeiras canções". Em 1974, lança a novela *Fazenda Modelo*, "uma parábola sobre o poder, a respeito das formas de dominação social sobre o rebanho humano" (Meneses, 2002, p. 177). Finalmente, em 1979, juntamente com a estreia de *Ópera do Malandro,* o autor publica sua primeira obra de literatura de infância *Chapeuzinho Amarelo*. Sobre ela, Adélia Bezerra de Meneses comenta que "só um poeta, alguém que convive com a palavra, e que sabe do seu poder, saberia inventar um conto como esse" (2010, p. 280).

Tendo o panorama acima em mente, este texto pretende observar como se constrói a voz narrativa nas duas versões de *Chapeuzinho Amarelo* (1979 e 1997), de Chico Buarque. Por meio da análise das obras e do estudo do conceito de *experimentum linguae* de Giorgio Agamben, esperamos dar conta de aprofundar e contribuir para os estudos sobre o tema.

A oralidade como padrão narrativo no "era uma Chapeuzinho Amarelo"

De acordo com Adélia Bezerra de Meneses (2010, p. 265), os contos de fadas desempenham um papel fundamental no desenvolvimento infantil, frequentemente sendo a primeira forma de exposição da criança a um universo ficcional estruturado em uma diegese.

> Ouvir um conto de fadas constitui o momento inaugural de um processo de "organização da experiência" (Candido, 1995), que a literatura propicia. É muito mais do que os pedagogos chamam de "desenvolver a imaginação": sabemos, [...], o quanto os contos de fada tratam de questões fundamentais com que se defronta a criança no seu desenvolvimento. Efetivamente, essas narrativas atuam, podendo pontuar – ou restaurar – um significado para situações da vida de cada um, algumas absolutamente desconcertantes, sobretudo nos momentos de inflexão no curso da existência. (Meneses ,2010, p. 265)

Para a autora, a observação das obras de Chico Buarque permite desvelar de que maneira são "veículos de experiência humana" (Meneses, 2010, p. 266). Experiência, que abordaremos neste texto como experiência de linguagem (*experimentum linguae*), nos aproximando ao proposto pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2014, p. 11): "a infância encontra o seu lugar lógico em uma exposição da relação entre experiência e linguagem. A experiência aqui em questão é, (...), de uma experiência transcendental".

Desse modo, ao analisar as perspectivas narrativas das duas versões de *Chapeuzinho Amarelo* (1979 e 1997), propomos, neste item, que lancemos nossos olhares para além das evidentes aproximações da obra com o conto dos irmãos Grimms e de Perrault. Convidamos-nos a desvelar seus padrões narrativos de maneira a reconhecer, entre palavras, imagens e projeto gráfico, modos de incorporação do padrão de oralidade. Nas duas versões de *Chapeuzinho Amarelo* (1979 e 1997), a personagem principal, amarelada de medo, se vê paralisada.

> Era a Chapeuzinho Amarelo.
> Amarelada de Medo.
> Já não ria.
> Em festa, não aparecia.
> Não subia escada
> nem descia.
> Não estava resfriada
> mas tossia.
> Ouvia conto de fada
> e estremecia.
> Não brincava mais de nada,
> nem de amarelinha

Um dos seus maiores medos era do lobo. Ela tinha medo "do medo do medo do medo/ de um dia encontrar um LOBO./ Um LOBO que não existia". Até que um dia, ela se depara com o tal lobo, que possuía todas as características arquetípicas da espécie: "carão de LOBO/ olhão de LOBO/ jeitão de LOBO/ e principalmente um bocão". Porém, ao encarar o sujeito, Chapeuzinho vai perdendo o medo até que ele some e fica só o lobo. O animal, chateado, tenta de qualquer maneira

assustar a garotinha, que começa a falar a palavra LOBO repetidas vezes. Por meio da repetição, LOBO e BOLO se confundem, transformando o LOBO em BOLO. Palo e Oliveira (2006) dizem que,

> Em alternâncias e paralelismos rítmicos, módulos LO-BO, em múltiplas posições no espaço-página, constroem por analogia a imagem de devoração do LOBO metamorfoseado na própria palavra BOLO, a ser "comida" pelo olho, ouvido, boca, pensamento do leitor, integrando sonoridade, visualidade e sentido. Devoração que leva consigo a associação LOBO-MEDO pela construção de um *totem* desmistificador do tabu. (2006, p. 20)

Ao discutir as questões acima, as professoras se referem à edição de 1979 com projeto gráfico de Donatella Berlendis (figura 1). Da versão original para a versão de 1997, que possui ilustrações de Ziraldo, a metamorfose de LOBO para BOLO acontece não somente pelo grafismo das palavras, mas também por meio da imagem, dos espaços e das cores, como vemos abaixo (figura 2).

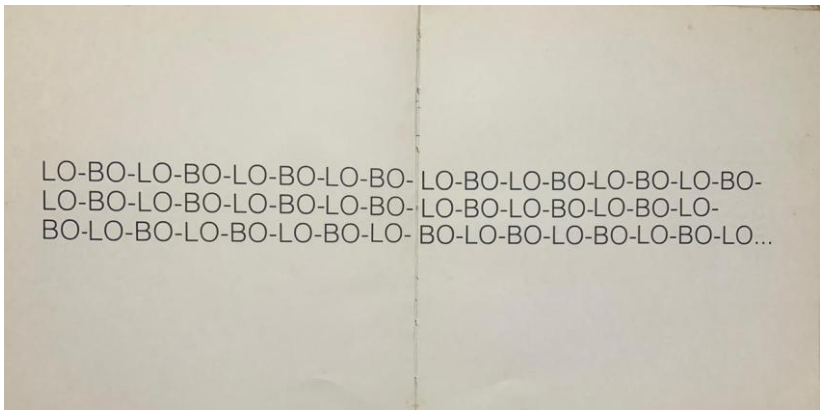


Figura 1: momento da transformação de LOBO para BOLO na versão de *Chapeuzinho Amarelo* 1979

Figura 2: momento da transformação de LOBO para BOLO na versão de *Chapeuzinho Amarelo* de 1997

A transformação de LOBO em BOLO, porém, não elimina a presença de personagens dos contos orais na história. A menina, antes paralisada pela ideia do Lobo, ressignifica o medo dando

novas formas ao que antes lhe amedrontava. No fim do conto, mais personagens ganham outros contornos:

> Mesmo quando está sozinha,
> Inventa uma brincadeira.
> E transforma em companheiro
> Cada medo que ela tinha:
> O raio virou orrái,
> Barata é tabará,
> A bruxa virou xabru
> E o diabo é bodiá.

Há ainda outros "trosmons", como podemos ver nas imagens (figuras 3 e 4) abaixo.

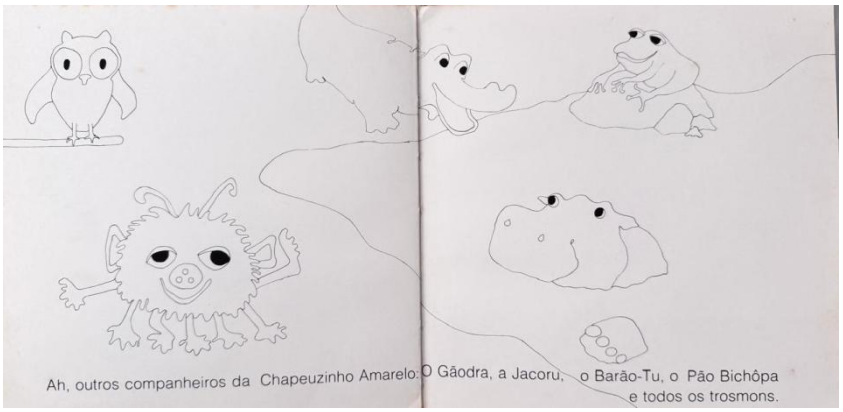


Figura 3: dupla da versão de *Chapeuzinho Amarelo* 1979

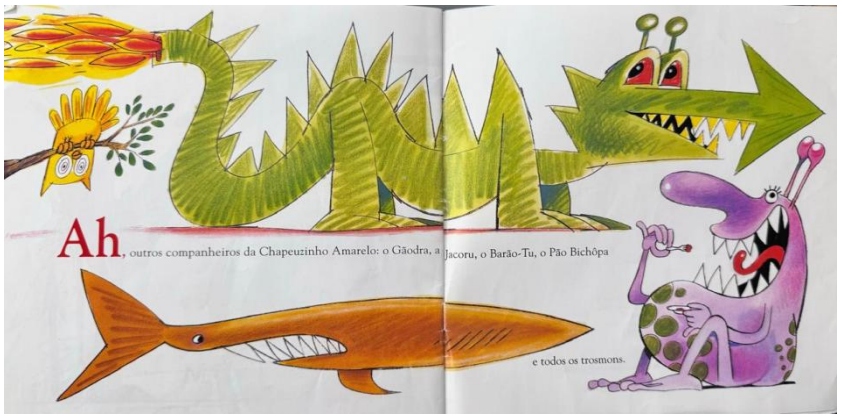


Figura 4: dupla da versão de *Chapeuzinho Amarel*o de 1997

Bicho-papão, coruja, dragão e outros monstros que tomam o imaginário infantil por meio de contos orais, sejam eles populares, de fada, cantigas de ninar ou folclore, ganham outras formas. Observamos que, na versão de 1979, o reimaginar de Chapeuzinho se dá pelo jogo de palavras e pelos contornos e traços de desenhos característicos de crianças pequenas. Os traços são finos e os espaços em branco nos fazem questionar se o medo realmente foi resignificado. Já na versão de 1997, percebemos, por meio da imagem, o jogo proposto pela palavra. O tubarão recebe a cauda no

lugar do nariz e o dragão solta fogo pelo rabo ao invés de pela boca. Segundo Adélia de Menezes (2010, p. 279), a desconstrução do nome permite a desconstrução da própria experiência de medo:

> Para os antigos, o nome, antes que uma designação convencional, exprime o próprio ser. Se o nome presentifica o ente, e o convoca, agir sobre o nome ou mesmo pronunciá-lo significa poder "tê-lo" à disposição, e, num certo sentido, exercer um domínio sobre ele. Em outras palavras: alterando-se o nome, altera-se o ser, por meio da força do significante. Lo-bo-lo-bo-lo-bolo-bo. Lobo "vira" efetivamente Bolo, pois a palavra, na Poesia (como também na magia, na religião e na psicanálise) é eficaz.

Desse modo, a desconstrução do medo se dá por meio da linguagem, uma "originária vocação infantil" (Agamben, 2012), num jogo de paralelismo rítmico que se transforma em paronomásia pela semelhança dos significantes LOBO e BOLO que passam a significar a perda do medo através das figuras verbais, visuais e sonoras. Nessa devoração simbólica percebemos a potência do que Agamben (2014, p. 13) denomina experiência de linguagem, pois "A aposta da infância é que, ao contrário, seja possível uma experiência da linguagem que não seja simplesmente uma *sigética* ou uma insuficiência dos nomes, mas da qual se possa, ao menos até certo ponto, indicar a lógica, exibir o lugar e a fórmula". E é desta maneira que *Chapeuzinho Amarelo* reconstitui o sujeito, leitor, de seus medos, inseguranças e anseios.

Do vermelho ao amarelo: infância, experiência e linguagem

Se a Chapeuzinho de Perrault e dos Grimms é vermelha, a de Chico Buarque é amarela. Adélia Bezerra Meneses (2010), em um estudo sobre a primeira versão da obra, comenta que

> Uma primeira interpretação se impõe: a menininha é caracterizada pelo medo, e, como diz o texto, é "amarela de medo". Inevitavelmente nos lembramos do verbo "amarelar" usado no mundo sindical, numa conotação depreciativa. Diz-se de um membro de sindicato que "amarelou", no sentido de que passou, muito provavelmente por medo, para o lado dos patrões. As reações fisiológicas provocadas pelo medo interferem na circulação, na contração de vasos, a pele empalidece – adquirindo uma tonalidade esmaecida, amarelada. (2010, p. 276)

Ainda de acordo com a autora, é importante observar que a cor também remete ao ouro e ao sol. Goethe aponta que "por uma modificação leve e imperceptível, a bela impressão de fogo e ouro se transforma numa sensação de sujeira, e a cor nobre e encantadora se torna, ao contrário, vergonhosa, repulsiva e desagradável" (citado em Meneses, 2010, p. 276). Meneses acredita, porém, que, em *Chapeuzinho Amarelo* (1979), a cor amarelada caminha na direção de apontar a ambiguidade e a contradição da vida, o que, segundo a autora, é reforçado pelo fato de Chapeuzinho iniciar a narrativa amarelada de medo e terminar jogando amarelinha (2010, p. 277).

A versão de 1979 tem como marca o uso predominante da cor amarela. Apenas a partir da transformação do LOBO em BOLO que outras cores, como o verde e o vermelho (figura 6), entram em cena.

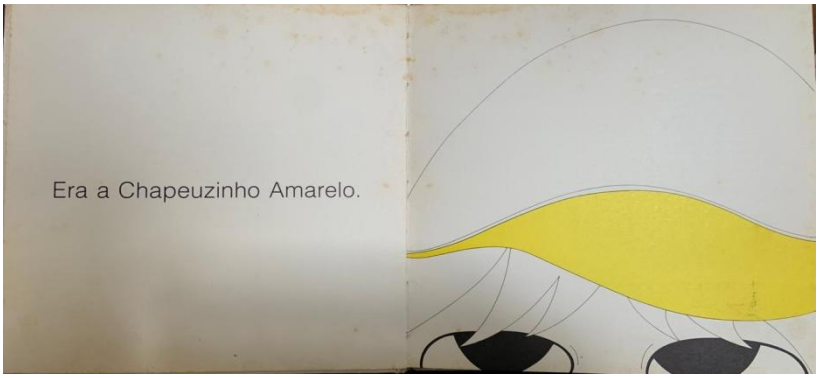


Figura 5: dupla de páginas da versão de *Chapeuzinho Amarelo* de 1979

Figura 6: dupla de páginas da versão de *Chapeuzinho Amarelo* de 1979

A versão ilustrada por Ziraldo (1997), por outro lado, apresenta uma profusão de cores desde o início, o que acreditamos resultar em uma nova realidade diegética.

Figura 7: dupla de páginas da versão de *Chapeuzinho Amarelo* de 1997

Figura 8: dupla de páginas da versão de *Chapeuzinho Amarelo* de 1997

A observação do diálogo entre a palavra e a imagem nas duas versões de *Chapeuzinho Amarelo* (1979 e 1997) parece revelar uma mola propulsora que dirige a narrativa a uma pluralidade de valores e sentidos. Parece-nos que, ao propor uma outra narrativa visual, Ziraldo promove, em um novo limiar, uma nova leitura visual em domínio narrativo verbal, no qual o olhar é a lente da realidade ficcional.

Nikolajeva e Scott, em *Livro Ilustrado: Palavras e Imagens* (2011, p. 155), apontam que ao principal quesito do narrador nos livros ilustrados "está relacionado à diferença entre comunicação visual e verbal, entre mostrar e dizer, entre sinais icônicos e convencionais". É nessa fronteira entre figuras verbais, visuais e sonoras, que a infância, como experiência de linguagem, se dá. Agamben (2012, p. 59) defende que a

> [...] infância é a origem da linguagem e a linguagem é a origem da infância. Mas talvez seja justamente neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem. Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originariamente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito.

Em *Chapeuzinho Amarelo* (1979 e 1997), é no limiar entre palavras e imagens que a infância se dá. Cabe ao leitor navegar entre imagens e textos verbais numa aventura em busca de uma narrativa que só existe por meio desta relação, que se revela entre o ver e o olhar. Neste exercício paradoxal, percebemos divergências narrativas entre as versões de 1979, com projeto gráfico de Donatella Berlendis, e de 1997, com ilustrações de Ziraldo. A observação das imagens abaixo nos permite refletir de que modo cores, figuras visuais, verbais, sonoras e rítmicas resultam em uma nova realidade narrativa (figura 9 e figura 10):

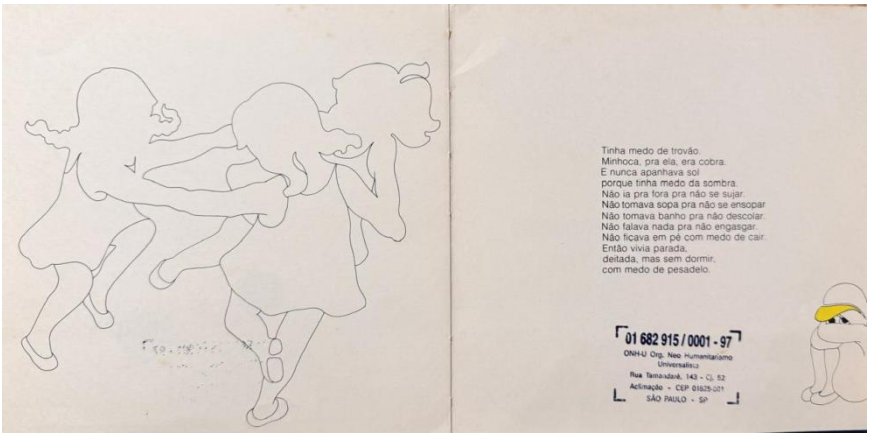


Figura 9: dupla de páginas da versão de *Chapeuzinho Amarelo* de 1979

Figura 10: dupla de páginas da versão de *Chapeuzinho Amarelo* de 1997

Na versão de 1979 (figura 9), a dupla apresenta a menina e seus medos por meio de espaços em branco e duas ilustrações: uma à esquerda da dupla, na qual se vê três crianças brincando de ciranda e outra à direita, na qual se vê Chapeuzinho encolhida, quase em posição fetal, ao canto da página. O primeiro ponto de atenção, que se repete ao longo de toda a narrativa, se refere aos espaços em branco. De acordo com a artista e ilustradora Suzy Lee (2012, p. 114), os efeitos de espaços vazios na página são, geralmente, bem dramáticos: "tudo está inerte e sem movimento, com a respiração presa". Neste caso, o vazio está paradoxalmente preenchido pelo medo da personagem. É como se a apreensão estivesse em suspensão dramática, palpável e perceptível apenas pelos olhos e ouvidos de um leitor que se permite transitar por uma experiência de linguagem como a proposta pelo autor.

Já na versão de 1997 (figura 10), espaços em branco dão lugar a figuras, cores, símbolos e padrões narrativos visuais que engolem Chapeuzinho, numa simbologia aqui representada por um pesadelo. A suspensão da ação proposta pela versão anterior, dá lugar ao excesso, que por meio do psicológico ganha contornos e formas, representando as imagens propostas pelo texto: minhoca, cobra, raio, sombra e pesado. É como se as imagens estivessem para engolir a garotinha. Aqui, o pesadelo se materializa por meio da palavra e da imagem, transformando a experiência diegética na medida que o leitor precisa interagir com a obra de diferentes maneiras.

O mesmo vemos em outros momentos do texto. Se voltarmos à figura 8, dupla da versão de 1997, observamos o encontro de Chapeuzinho com o Lobo, momento em que ela encara a figura malvada dos clássicos contos de fada.

> Mas o engraçado é que,
> assim que encontrou o LOBO,
> a Chapeuzinho Amarelo,
> foi perdendo aquele medo,
> o medo do medo do medo
> de um dia encontrar um LOBO.
> Foi ficando só um pouco
> de medo daquele lobo.
> Depois acabou o medo
> e ela ficou só com o lobo.

Na versão ilustrada por Ziraldo (figura 8), no momento do encontro, as páginas ganham cores que remetem a uma coloração avermelhada, porém, um vermelho quase alaranjado, assim como a junção das cores amarela e vermelho, aproximando e afastando à Chapeuzinho de Chico daquela dos Grimms e de Perrault, já que o encontro com o lobo na versão brasileira, grafada agora (figura 8) com letra minúscula, leva à perda do medo e ao resgate da infância, ao contrário do que sugere as interpretações feitas do conto clássico.

Na versão de 1979 (figura 11), o alaranjado aparece nas bochechas da garota. Na dupla, não vemos o lobo descrito pelas palavras, apenas a face de Chapeuzinho que parece nos olhar e nos colocar em dúvida de quem seja o lobo.

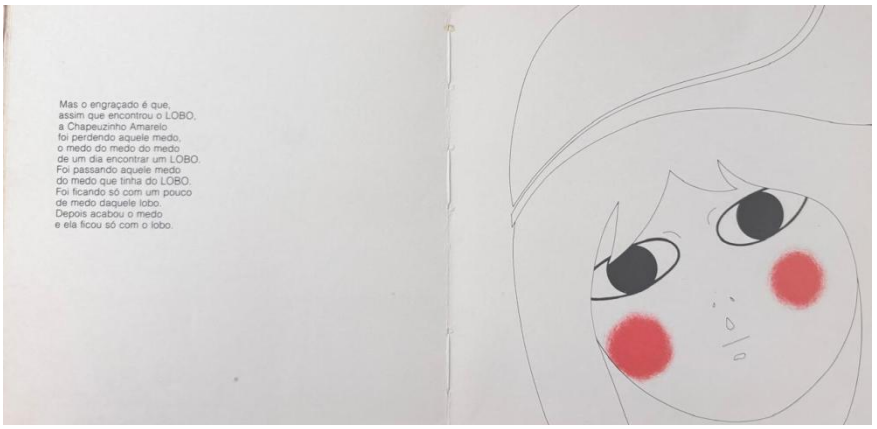


Figura 11: dupla de páginas da versão de *Chapeuzinho Amarelo* de 1979

Na versão com projeto gráfico de Donatella Berlendis (1979), Chapeuzinho termina o conto abandonando um acessório importante e marcador visual do "amarelar" ao longo da narrativa: seu gorro. É a partir de então, que vemos a personagem ressignificando cada "trosmon" que lhe é companheiro diário: "a Jacuru, o Barão-Tu, o Pão Bichopa e todos os trosmons".

Chapeuzinho deixa para trás o amarelo e por meio da linguagem reelabora cada medo, num jogo em que palavra, imagem e projeto gráfico se organizam numa dança diegética que nos move em direções ao mesmo tempo opostas e próximas se observamos as duas versões da obra. E é nesse jogo, "nesse autêntico apelo da humanidade em relação à soma infantil (...)" que mora o vamos daquilo que Chico Buarque nos propõe, como leitores, "o pensamento, ou seja, a política" (Agamben, 2012, p. 93).

Considerações finais

Em consonância com Walter Benjamin (2012), concluímos que a narrativa de *Chapeuzinho Amarelo* parece resgatar o espírito da tradição oral, onde o narrador não apenas relata, mas transmite a experiência diretamente ao ouvinte. A estrutura da narrativa e o uso de ilustrações trazem uma dinâmica de interação próxima do "Era uma vez" dos contos de fada, como afirmam Palo e Oliveira (2006), em que as linguagens verbal e visual coexistem e colaboram para alcançar uma comunicação direta com o leitor.

Ao adotar o caráter visual como parte essencial do livro ilustrado, as imagens não são meramente decorativas; elas enriquecem a narrativa, promovendo uma "cena inclusiva" em que narrador, mensagem e receptor estão em contínuo intercâmbio. Esta abordagem não só amplia as possibilidades interpretativas, como também fortalece a experiência de leitura e a imersão do público infantil na narrativa.

Desse modo, o "era uma Chapeuzinho Amarelo" da obra de Chico Buarque nos leva a crer que as narrativas das duas versões da obra retomam a tradição dos contos orais imprimindo a marca do narrador "ao tentar mostrar de forma imediata ao interlocutor o objeto de sua fala, através de vários canais simultâneos: palavra, entonação (ritmo), expressão corporal" (Palo; Oliveira, 2006, p. 43).

Sendo a imagem, no livro ilustrado, uma das figuras que promove a construção de uma cena em que estão em diálogo pelo menos três vozes NARRADOR-MENSAGEM E RECEPTOR, trocando experiências e se reinventando mutuamente, consideramos que natureza imagética das narrativas de *Chapeuzinho Amarelo* (1979 e 1997) estabelece um diferencial entre o ver e o olhar. Afinal, "que vemos só vale- só vive- em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois" (Didi-Huberman, 2010, p. 29).

Referências

AGAMBEN, G. **Ideia da prosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AGAMBEN, G. **Infância e história***:* destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014.

BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus V. Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas**. Trad. Sérgio P. Rouanet. v. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CARVALHO, G. do A. C. X. de. **Processos dialógicos**: um estudo comparativo entre chapeuzinho amarelo, fita verde no cabelo e chapeuzinho vermelho e uma proposta de escrita de contos. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2018.

FERNANDES, R. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GÓES, L. P. **Olhar de descoberta**: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens. São Paulo: Paulinas, 2003.

GOETHE, J. W. von. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GRIMM, Irmãos. **Chapeuzinho vermelho**. São Paulo: Maltese, 1995.

HOLANDA, C. B. de. Referência de fonte eletrônica. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html. Acesso em: 15 out. 2020.

_____. **Chapeuzinho amarelo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

_____. _____. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

LINDEN, S. van der. **Para ler o livro ilustrado**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

MENESES, A. B. de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ateliê, 2002.

MENESES, A. B. de. Referência de fonte eletrônica. Vermelho, verde e amarelo: tudo era uma vez. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, pp. 265-283, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a17.pdf. Acesso em: 14 out. 2020.

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

PALO, M. J.; OLIVEIRA, M. R. de. **Literatura infantil**: voz de criança. São Paulo: Ática, 2006.

PERRAULT, C. **Contos**. Trad. Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

ENCOMPASS, COMPREHEND, CONSUMMATE: INTERTEXTUALIDADE, ADAPTAÇÃO E AS HERANÇAS DO ESTILO LITERÁRIO WA-SHOSETSU NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA JAPONESA

Autora: Caroline Sakamoto Yonamine (UNIASSELVI)
Orientadora: Profa. Priscila Dayene Rezende Gobetti (UNIASSELVI)

Resumo: Este artigo investiga a intertextualidade, a adaptação e as influências do estilo literário japonês *wa-shosetsu* na música contemporânea japonesa, com enfoque no trabalho do produtor e liricista n-buna, do duo Yorushika, particularmente às obras de Miyazawa Kenji e Natsume Souseki, que são incorporadas nas letras das músicas. O estudo revela como esses textos literários são reinterpretados e adaptados, refletindo os sentimentos e a identidade do compositor, ao invés de simplesmente reproduzir os significados originais. Por meio de uma abordagem qualitativa, o artigo examina como as canções de n-buna dialogam com o *wa-shosetsu*, tornando-se uma forma contemporânea deste gênero literário, e discutindo as implicações da adaptação e intertextualidade na música moderna.

Palavras-chave: Literatura Japonesa. Intertextualidade. Reinterpretação Literária. Multimidialidade. Adaptação. Música pop japonesa.

Introdução

Apesar de pertencerem a gêneros, estilos e gravadoras diferentes, uma breve análise de seus repertórios musicais denota que todos os atuais artistas independentes presentes no topo dos rankings musicais mais renomadas no Japão, como a *Oricon* e a *Billboard*, possuem duas coisas em comum: suas origens no âmbito musical provêm do fenômeno vocaloid e, ademais, as letras de suas músicas apresentam forte influência da literatura japonesa moderna, particularmente, ao remeter a autores nacionais renomados por sua escrita em um estilo literário único ao Japão, intitulado *wa-shosetsu*.

Os primórdios do movimento vocaloid pode ser identificado no início do milênio, quando a Universidade Pompeu Fabra, de Barcelona, em conjunto com a multinacional japonesa Yamaha colaboraram em uma *joint venture* que possuía o intuito de pesquisar e viabilizar tecnologias de sintetizadores vocais. Posto isto, é mister que a definição a este termo seja introduzida: o que exatamente é um vocaloid?

Vocaloid é um software de sintetização vocal que revolucionou a indústria musical digital japonesa, patenteado pela empresa Crypton em 2004, o software recria a voz cantada de um ser humano a partir de gravações encontradas em um acervo virtual, essas gravações são justapostas para que sílabas e palavras sejam formadas. Dessarte, para a criação de uma música, basta que o

produtor adicione a letra e uma melodia instrumental, e, então, afine os vocais gerados pelo software de acordo com sua preferência.

Além de sua acessibilidade, intuitividade e viabilidade, quando comparado aos preços de um estúdio musical ou à burocracia de contrato com gravadoras e agências representadoras, o que realmente levou a popularização do software Vocaloid entre os jovens no Japão foi a oportunidade que este lhes oferecia para permanecer anônimos. Afinal, sua voz real não poderia ser reconhecida, sua imagem não seria comercializada, e a sua audiência estaria mais inclinada a concentrar-se nas letras e na melodia de sua canção, sem preconceitos formulados a partir do conhecimento de quem realmente é o artista por trás dessas criações.

A preferência pela anonimidade pode ser observada em muitos aspectos diferentes da cultura japonesa, na qual o coletivo é priorizado em detrimento do indivíduo. À vista disso, a anonimidade oferece aos cidadãos a rara oportunidade de comunicar pensamentos e sentimentos, sem respingos de preocupações ou consequências e, assim, buscar ou clamar a sua identidade.

A identidade e a originalidade são conceitos que permeiam as angústias de autores e de personagens da literatura moderna japonesa, como visto de forma explícita na obra *Sakurajim*a de Umezaki Haruo (1951): “Por todos os meus trinta anos, desde o meu nascimento, você pode dizer que eu tenho tentado descobrir o que esse ‘eu’ realmente representa” (p. 98, tradução da autora).

A citação apresentada acima define de uma forma sutil o que é o estilo *wa-shosetsu*, uma representação autobiográfica dos pensamentos e sentimentos do autor, apresentados ao leitor por meio de lentes literárias que embaçam as linhas entre a ficção e realidade, uma vez que o autor apresenta sua história, sua identidade, o que ele configura como uma extensão de si mesmo, por meio de um personagem principal introduzido por um texto narrado em primeira pessoa. Eto Jun (1899, p. 186) elucida por outras palavras ao afirmar que:

> In the western autobiographical novel, the life of the protagonist is usually presented against a wide social background because the confrontation of the protagonist's self with his social and cultural environment is the fundamental problem for the author. On the other hand, the japanese watakushi shosetsu, is a genre in which the assertion of the protagonist's (and therefore the author's) sensibility or passion is the main point. The terrain of his search will be the landscape of the mind; the quest will be the depths of his own consciousness. (1899, p. 186)

Diante disto, o objetivo deste artigo é analisar de forma breve a influência da literatura japonesa moderna no cenário musical contemporâneo e os reflexos do *wa-shosetsu* na escrita criativa de um liricista japonês. Admite-se que a quantidade de produtores vocaloids é vasta, muitos dos quais possuem mais de um pseudônimo e, posto isto, a presente análise limita-se a um estudo das letras do produtor, guitarrista, liricista e autor n-buna, integrante do duo *Yorushika*.

Fundamentação teórica

Shiloh (2007) explana sobre a definição de adaptação ao afirmar que esta pode ser definida como uma "composição artística que fora reorganizada em uma nova forma, uma alteração na estrutura ou função de um organismo para que este torne-se mais adequado para a sobrevivência, ou uma modificação na atividade individual para ajustar-se aos limites sociais". Fato que corrobora a visão do teórico de filmes Robert Stam (1992), uma vez que para ele, um texto alimenta e é alimentado continuamente, a fluidez desta infinidade de movimento pode ser observada pelas diversas lentes de interpretação.

É necessário pensarmos a intertextualidade e a adaptação não como duas faces de uma mesma moeda, mas um processo conjunto que contribui para a formação do entendimento do discurso por parte do leitor ou de uma audiência. Barthes (1977) melhor elucida esta conclusão ao afirmar que: "It is language which speaks, not the author, to write is to reach the point where only language acts, 'performs', and not me".

Teóricos intertextualistas afirmam que, a cada vez que um leitor interpreta um texto, essa interpretação só pode acontecer dentro das margens de conhecimento prévio que esse leitor já carrega consigo (Shiloh, 2007). Ambas as visões de Barthes e dos teóricos acima citados refletem positivamente no problema deste trabalho: Se as letras de uma música são uma forma moderna e alternativa do estilo *wa-shosetsu*, quando compositores se utilizam de menções da literatura moderna japonesa em suas músicas, referenciando a personagens já existentes para a representação de seu próprio sentimento, isso as tornam uma forma de intertextualidade ou uma adaptação?

A resposta para esta problemática é encontrada nos discursos de Bakhtin, que acreditava que algo poderia ser duas coisas ao mesmo tempo. A exemplo disso, Leitch (2017) apresenta a ideia Bakhtiniana de linguagem literária aberta a interpretação ao afirmar que a linguagem literária demanda uma ruptura entre a língua e seu material, o que permite que uma história exista não como uma verdade absoluta, ela sempre será relativa ao ponto de vista do leitor, ou seja, ela é colorida pelo leitor, as experiências de um personagem, seus pensamentos e seus sentimentos são reflexo da visão, das experiências, dos pensamentos e dos sentimentos do próprio leitor.

Leitch (2017) cita uma passagem específica de Bakhtin, uma orientação do teórico aos leitores: "encompass it, give it form, consummate it" (p. 77). Curiosamente, décadas mais tarde, Rainer Maria Rilke (1976), ao elucidar sobre o processo criativo de um poeta, ecoa as palavras de Bakhtin ao afirmar: "We must comprehend, must grasp these phenomena, these things, more affectionately, more intimately, and transform them. Transform? Yes, our commission is to impress the transitory, frail world upon ourselves, that its very being is invisibly resurrected in us".

Em outras palavras, o processo descrito acima rejeita a ideia de fidelidade e, com isso, o conceito de originalidade. Sócrates afirmava que a arte nunca poderia ser nada além de uma cópia

de uma cópia, porém, como visto, por vezes, os pensamentos e as emoções do leitor não necessariamente condizem com aquelas que o autor gostaria de ter inicialmente apresentado; elas pertencem ao leitor.

> What guarantees the inner connection of the constituent elements of a person? Only the unity of answerability. I have to answer with my own life for what I have experienced and understood in art, so that everything I have experienced and understood would not remain ineffectual in my life. (Bakhtin, ART 1, p. 43)

A partir do compreendido da ideia de Bakhtin, Leitch (2017) afirma que questionar o que é uma adaptação é uma problemática errônea e, em detrimento dela, deve-se questionar "O que está sendo adaptado?".

Conclui-se assim, por meio do respaldo teórico aqui apresentado, que, ao adaptar um texto literário para suas canções, *n-buna* não está adaptando a história em si, mas a sua versão da história contada, suas emoções e seus pensamentos de quando as leu, compreendeu, internalizou e, agora, utiliza-as como *medium* para canalizar seus pensamentos.

Ao analisar a discografia de *n-buna*, identificam-se frequentes menções a um conto de Miyazawa Kenji intitulado "*Yodaka no Hoshi*", ou em tradução livre, "A estrela do falcão noturno". Dentre menções a suas músicas como produtor de vocaloid, suas músicas atuais, como parte de *Yorushika* e videoclipes que apresentam menções visuais ao conto, podemos notar que este fora mencionado, pelo menos, cinco vezes. Abaixo, encontra-se um quadro ilustrativo com apenas dez das mais famosas canções do duo.

Música de N-buna	Autor Japonês mencionado	Título da obra
夜明けと蛍	Miyazawa Kenji	A estrela do falcão noturno
靴の花火	Miyazawa Kenji	A estrela do falcão noturno
ヒッチコック	Natsume Souseki	Kokoro
だから僕は音楽を辞めた	Natsume Souseki	Kokoro
藍二乗	Miyazawa Kenji	A estrela do falcão noturno
心に穴が空いた	Dazai Osamu	O declínio de um homem
斜陽	Dazai Osamu	The setting sun
夜行	Miyazawa Kenji	A estrela do falcão noturno
花に亡霊	Miyazawa Kenji	A estrela do falcão noturno
ノーチラス	Miyazawa Kenji	A estrela do falcão noturno

Quadro 1: Referência de títulos de autores
Fonte: Elaboração própria

Metodologia

A metodologia utilizada para a formulação deste artigo parte de uma pesquisa qualitativa que encompassa uma breve análise de algumas das músicas listadas na tabela acima na tentativa de identificar a existência de aspectos da obra de Miyazawa Kenji nas letras das músicas de *n-buna*, além de uma averiguação se esses aspectos eram utilizados não como uma representação real da obra, mas como uma representação dos sentimentos e dos pensamentos do compositor em relação a elas, se, de alguma forma, as obras tornaram-se parte da identidade do compositor.

Composto por n-buna e a vocalista feminina suis, o duo *Yorushika* foi fundado em 2017, a origem do nome do duo é uma referência às letras de uma de suas músicas, *Kumo to Yuurei*: *夜しかもう眠れずに Yoru shika mō nemurezu ni*, que significa, Eu não sou capaz de dormir, senão durante a noite. Apesar do grupo possuir quatro álbuns classificados ao topo dos rankings musicais japoneses, desde sua criação, *Yoroshika* apresentou-se ao vivo frente ao público apenas três vezes, uma vez que ambos os seus integrantes estimam as suas privacidades.

suis e *n-buna* se conheceram em 2014, quando um conhecido de ambos sugeriu que ela se apresentasse como vocalista convidada em um dos raros concertos organizados por n-buna, o resultado dessa apresentação fora um desejo, da parte de n-buna, de humanizar sua música, o que é retratado na canção "*夜明けと蛍*", em português, "O amanhecer e os vagalumes". Esta é a música mais famosa de *n-buna* antes da formação de *Yorushika* e, também, a única música composta por ele que foi publicada em seu canal do YouTube com seus próprios vocais, em vez da utilização do software vocaloid, exatamente um ano antes da formação do duo. Abaixo, a análise das músicas com traduções próprias.

Resultados e discussões

したいことが見つけられないから
急いだ振り 俯くまま
転んだ後に笑われてるのも
気づかない振りをするのだ

Eu não consigo encontrar o que eu quero fazer
Então, eu abaixo minha cabeça e finjo estar me apressando
Eles riem de mim quando eu caí
Mas eu finjo não perceber a risada deles.

É mister que este verso seja posto em perspectiva, uma vez que é uma referência à primeira música do duo, Kutsu no Hanabi, e é o primeiro sinal oferecido ao público de que as músicas são conectadas. Este também é o primeiro sinal apresentado de que n-buna se identifica com o personagem do falcão noturno, principal na obra de Miyazawa Kenji.

Nesta história, existe um falcão noturno, que sofria bullying por parte de outros pássaros e não conseguia encontrar uma ambição ou perspectiva para sua vida. Nenhum dos passáros gostavam do falcão noturno, uma outra espécie de falcão não gostava do fato de o falcão noturno ter a palavra "falcão" no nome e tentava forçá-lo a trocar de nome, abandonar sua identidade. Com o decorrer da história, ele foi negado e abandonado pelas estrelas também, resultando que o falcão noturno voltou a cair de novo e de novo do céu toda vez que ele implorava às estrelas que permitissem que ele se juntasse a elas.

形のない歌で朝を描いたまま
浅い浅い夏の向こうに
冷たくない君の手のひらが見えた
淡い空明けの蛍

Eu desenho uma manhã por uma canção que não possui forma
E eu vou para além de dias de verão rasos, rasos
Eu vejo suas mãos e para mim, elas não são geladas.
No céu do amanhecer, entre os vagalumes do amanhecer.

Este verso pode ser interpretado como uma confissão. Vocaloid é um software, uma voz gerada pelo computador não possui um corpo, não comunica emoções, e por isso, não é profundo como nos dias de verão, estação que surgirão em músicas futuras. Torna-se aparente que n-buna associa a informação ao seu antigo desejo de desistir da música.

A última linha deste verso é um haiku no qual se referencia a história de Miyazawa. No conto, surge ao contemplar a razão de os outros pássaros o odiarem tanto. Ele voa durante o amanhecer e insetos adentram seu bico, o que o faz perceber que ele está matando os insetos da mesma forma que o falcão disse que iria matá-lo. Em protesto contra a lei do mais forte, o falcão noturno decide que irá parar de comer insetos e voar para longe da terra. No conto, todas as estrelas são frias por estarem localizadas no céu, porém, nesse verso, n-buna comenta sobre mãos que são o oposto, elucidando uma ajuda que o falcão não teve.

夢を見たい僕らを汚せ
さらば
昨日夜に咲く火の花

Permita que eu nós arruine, sonhadores, adeus
Existe uma flor de fogo florescendo no céu noturno de ontem.

Este verso é interessante, pois pode ser interpretado de duas formas. Quando essa música foi inicialmente lançada em 2014, a conclusão que se alcançou é que é a despedida de n-buna para a comunidade vocaloid e sua audiência, que ele estava frustrado com a forma como ele produzia sua

música. Porém, quando esta canção foi relançada, em 2016, e passou a conter seu próprio vocal, o significado deste verso parece se tornar mais esperançoso, uma vez que a mesma flor de fogo é referenciada na primeira música de Yorushika como um duo.

夏が来ないままの
空を描いたなら
君は僕を笑うだろうか
明け方の夢浮かぶ月が見えた空

Se eu desenhar um céu no qual o verão nunca vem
Eu tenho medo que você irá rir de mim
Eu vejo a lua e no céu, nos meus sonhos, durante o amanhecer"

Aqui, percebe-se que quando n-buna menciona um céu no qual o verão nunca vem, ele interpreta a ausência de um verão como a ausência de um fim. A última linha desse verso é uma referência a um idioma japonês *鏡花水月* romanizado, como *Kyouka Suigetsu*, significa algo que é visível, mas não possui nenhuma substância, uma ilusão, um sonho, literalmente, pode ser traduzido como "A flor refletida no espelho e a lua refletida na água". A ausência do espelho na própria estrofe, no entanto, é curiosa. Talvez, essa omissão seja proposital, uma vez que, na história, o falcão noturno sofria bullying por sua aparência, talvez, porque n-buna nunca desejou que sua própria aparência fosse levada em consideração, talvez, em zelo de sua privacidade.

朝が来ないままで息が出来たなら
遠い遠い夏の向こうへ
冷たくない君の手のひらが見えた
淡い朝焼けの夜空

Se eu pudesse respirar meu próprio ar
sem ver a chegada do amanhecer
Eu iria para além dos dias de verão distantes, distantes.
Eu vejo suas mãos, e elas não são frias para mim
No fraco clarear do amanhã.

Este verso é uma adaptação fiel do final do conto de Miyazawa, uma vez que o falcão noturno se encontra sem energia para continuar voando depois de ser rejeitado por tantas estrelas, porém, pouco antes de colidir contra o chão, ele encontra força o suficiente para voar em direção ao céu e acaba por deixar a atmosfera, acordando ao lado da estrela Cassiopeia, brilhando uma luz azul relativamente fraca.

Assim, é mister que se apresentem também algumas estrofes da primeira música de Yorushika como um duo, *靴の花火*, em tradução livre “Fogos de artifício sob meus sapatos”, por ser uma referência direta a ambos “*夜明けと蛍*” e ao conto de Miyazawa.

夕暮れた色 空を飛んで
このまま大気さえ飛び出して
真下、次第に小**さくなってくのは**
君の居た街だ

Enquanto eu estou voando pelo céu do anoitecer
Mesmo quando eu estou voando para além da atmosfera
Sob meus pés, rapidamente se tornando menor está a cidade onde você está.

Esse verso é uma narração direta da história de Miyazawa, além de também ser uma reverência a canção acima, “a cidade onde você está” é a mesma cidade onde o verão não virá, o céu pelo qual ele voa é o céu da noite e não do amanhecer, a aventura está apenas no início.

靴の先に花が咲いた
大きな火の花が咲いた
心ごと残して征こう、だなんて憶う

Sob meus sapatos, flores florescem
Flores gigantes de fogo desabrocharam
“Eu vou deixar tudo que está dentro do meu coração para trás”, eu lembro de dizer.

Aqui, os fogos de artifício são as flores de fogo que estão florescendo no céu de ontem e, agora, ele é capaz de ver os fogos de artifício como pequenos vagalumes da atmosfera da terra, confirmando o antigo desejo de n-buna de desistir da música.

朝焼けた色 空を舞って
何を願うかなんて愚問だ
大人になって忘れていた
君を映す目が邪魔だ

Dançando no céu colorido com o pôr do sol
“O que você deseja” é uma pergunta tão boba
Eu me tornei um adulto e esqueci completamente sobre isso,
o fato de que você está refletido nos meus olhos é apenas mais um empecilho.

Essa estrofe configura uma outra referência direta à obra de Miyazawa, pois, da primeira vez em que o falcão noturno voa em direção ao sol, o corpo celestial questiona exatamente a mesma coisa e, ao escutar o desejo do falcão noturno, recusa-o, dizendo que já que ele era uma espécie

noturna, deveria pedir as estrelas e não a ele. As últimas linhas também são uma citação direta a uma outra música de Yorushika, “A razão de eu ter desistido da música”.

Referências

BAKHTIN, M. **Art and Answerability**: Early Philosophical Essays. Trans. Vadim Liapunov. Ed. Michael Holquist and Vadim Liapinov. Austin: U of Texas, 1990.

BARTHES, R. **Image-Music-Text**. London: Fontana, 1977.

CUTCHINS, D. **Bakhtin, Intertextuality, and Adaptation**. Oxford University Press, 2017

D'ANGELO, F. The Rhetoric of Intertextuality. **Rhetoric Review**, v. 29, n. 1, pp. 31-47, 2009.

KENMOCHI, H; OSHITA, H. **VOCALOID – Commercial singing synthesizer based on sample concatenation**. Center for Advanced Sound Technologies, Yamaha Corporation, Japan, 2007.

KRISTEVA, J. World, Dialogue and Novel**.** In Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art. Ed. Leon S. Rudiez. Trans. Thomas Gora. New York: Columbia UP, 1980. pp. 64-91.

LEITCH, T. **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. Oxford University Press, 2017.

MIYAZAWA, K. **よだかの星**.「宮沢賢治全集」 第 5 巻. ちくま文庫, 2016.

N-BUNA. **夜明けと蛍**. In 花と水飴、最終電車. Dwango User Entertainment, Inc., U&R Records 2015.

RILKE, R. M. **Complete Works**. Rilke Archive in association with Ruth Sieber-Rilke, edited by Ernst Zinn. Frankfurt am Main (1976).

SHILOH, I. Adaptation, Intertextuality, and the Endless Deferral of Meaning: Memento. **M/C Journal**, v. 10, n. 2, 2007.

STAM, R. **Beyond Fidelity**: the Dialogics of Adaptation. Film Adaptation. Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. pp. 54-76.

UMEZAKI, H. (1951). **桜島** (Sakurajima). Tokyo: 新潮社 (Shinchōsha).

ETO, J. **Natsume Sōseki ronshu**. Kawade Shobo Shinsha. ISBN 4-309-60931-7. (in Japanese)

WILSON, N. Intertextuality, Adaptation or Fanfiction? April Lindnr and the Brontë Sisters. The Victorian Era in Twenty-First Century Children's and Adolescent Literature and Culture. Routledge, Jan 19, 2018.

ヨルシカ. **靴下の花火**. In. **夏草が邪魔をする**. U&R records. 2017.

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 6 – INTERMIDIALIDADE II

DA PALAVRA À IMAGEM: A BRUXA ANCESTRAL EM *GABRIELA* (2012)

Autora: Clara Sampaio Fernandes (UERJ)
Orientadora: Profa. Dra Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ)

Resumo: O presente trabalho propõe um estudo acerca da configuração da ancestralidade feminina em sua potência imagética, observada na transposição da obra literária *Gabriela, cravo e canela* (2012), de Jorge Amado, para a minissérie *Gabriela* (2012), de Walcyr Carrasco. Busca-se analisar combinações da configuração transcultural e intermidiática da personagem Gabriela e do coletivo de energias femininas *Ìyàmi Òṣòròngà*, da cultura *yorùbá*, da religião de *Ifá*, praticada na Nigéria. À luz de Clüver (2011), Rajewsky (2012), Federici (2017) e Verger (1992), serão aproximados componentes de *Gabriela* – livro e tela − das ancestrais africanas − "as *àjẹ́*" (bruxas) − objetivando retirar a mulher negra da figura de lasciva e imoral, trazendo-a para o lugar de descendente que exerce o 'livre-ser'. Analisando o processo de transposição para a tela, deseja-se desfazer o juízo de valor pejorativo dado à palavra "bruxa" e às mulheres que exercem seu poder, sedimentando sua magia: a liberdade.

Palavras-chave: Gabriela. Jorge Amado. Intermidialidade. Ancestralidade. Bruxa.

Introdução

> As bruxas sempre foram mulheres que se atreveram a ser corajosas, agressivas, inteligentes, não conformistas, curiosas, independentes, sexualmente liberadas, revolucionárias […] *witch* vive e ri em cada mulher. Ela é a parte livre de cada uma de nós […] Você é uma Bruxa pelo fato de ser mulher, indomável, desvairada, alegre e imortal. (Morgan, 1970, p. 605-606 citado em Federici, 2017, p. 292)

De acordo com o senso comum (Michaelis, 2023), à palavra *bruxa* foram atribuídos significados − quase sempre negativos – como: "a mulher que tem o poder de empregar forças sobrenaturais para influenciar ou dominar outras pessoas por meio da magia, em geral para causar danos ou malefícios"; "mulher dada às práticas de prever o futuro e fazer sortilégios, feiticeira"; mulher muito "velha e feia"; "bruaca, megera"; mulher "mal-humorada" e "rabugenta". A proposta aqui é problematizar estes significados bem como questionar − através da personagem Gabriela, de *Gabriela, cravo e canela* (2012) − a figura lasciva, imoral e pervertida construída para as mulheres ao longo do tempo.

A frase "Somos as netas das bruxas que vocês não conseguiram queimar", costuma ser usada de forma recorrente pelas feministas contemporâneas. Isso se deve por sua identificação com

mulheres que viveram antes delas e desafiaram a estrutura de poder, praticando aquilo que desejavam, inclusive sexualmente, indo de encontro à ordem social que se tentava implementar. As atuais feministas também questionam a ordem imposta e buscam a retomada da antiga liberdade exercida por suas ancestrais. Consideradas como totalmente contestadoras, são criticadas pelos mais conservadores, sendo a palavra *bruxa*, seus sentidos impostos pelo senso comum, à imagem de feias, difíceis de lidar, amargas e ranzinzas.

Para melhor análise dessa figura feminina como bruxa e pervertida, aproximaremos a mulher-bruxa descrita por Federici (2017) do coletivo de energias femininas *Ìyàmi Òṣòròngà* e ambas da personagem Gabriela, visto que esta última acaba agindo de forma contrária a pontos determinados pelo sistema patriarcal, questionando-o, consequentemente.

Da palavra à imagem: quem eram as bruxas?

Mas, afinal, que arquétipos femininos se enquadrariam nessa nomenclatura? De modo geral, em *Calibã e a Bruxa* (2017), Silvia Federici (2017) menciona que mulheres "de atitude", revolucionárias, inteligentes, solteiras, que escolhessem não se casar, as sexualmente liberadas, mesmo as idosas assim como as que controlavam sua reprodução foram tidas como bruxas desde a Antiguidade.

A historiadora afirma que a "caça" às bruxas foi um ataque à resistência que as mulheres tiveram durante a implantação dos fundamentos do capitalismo, um ataque contra o poder que detinham sobre sua sexualidade, sobre o controle de sua reprodução e sobre sua capacidade de cura. Assim, eram consideradas bruxas não apenas as que realizavam algum tipo de magia (seja boa ou má), mas também aquelas que contrariavam o novo modelo sistêmico que se buscava implementar. Vê-se que a autonomia feminina desde muito causa incômodo. Contra isso, foi preciso construir uma nova ordem, a patriarcal: "A caça às bruxas foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos" (Federici, 2017, p. 305).

Segundo a autora, na Inglaterra, eram vistas como bruxas as mulheres velhas e/ou pobres, na mendicância, geralmente viúvas e que viviam sozinhas. Quando casadas, seus maridos não possuíam trabalho fixo. Iniciou-se ainda um pensamento de que as mulheres teriam maior propensão à bruxaria devido sua "luxúria insaciável", o que se agregou também às mulheres velhas. Como a anciã não estaria em idade fértil, a velhice impediria a prática sexual, passando de uma afirmação da vida contra a morte para um instrumento da morte. Assim, ia-se desenhando para a figura feminina uma nova ordem, que cercearia o desejo e a prática sexual, gerando no inconsciente coletivo a imagem da mulher como pervertida, lasciva e imoral, sendo ainda pior para a velha: "Acaso há algo

mais odioso que ver uma velha lasciva? O que pode ser mais absurdo? E, entretanto, é tão comum […] É pior nas mulheres que nos homens […] Ela, enquanto velha megera e bruxa, não pode ver nem ouvir, não é mais que uma carcaça, ela uiva e deve ter um garanhão". (Burton, 1977, p. 56, citado em Federici, 2017, p. 346).

A bruxa também era a imagem ampliada da prostituta. Enquanto a bruxa venderia o corpo para o diabo, a prostituta venderia para os homens, sempre com fins mercenários. Essas duas figuras – tendo a segunda um papel positivo na sociedade da Idade Média – foram ganhando conotações negativas, sendo relacionadas à morte e à criminalização, obtendo rejeição como identidades femininas possíveis. A prostituta até teria sobrevivência garantida se a bruxa fosse assassinada.

> A bruxa era o sujeito social mais perigoso, uma vez que (na visão dos inquisidores) era menos controlável; era ela que podia dar dor ou prazer, curar ou machucar, misturar os elementos e acorrentar a vontade dos homens; podia até mesmo causar dano com seu olhar, um *malocchio* ("mau-olhado") que, supostamente, podia matar. (Federici, 2017, p. 355)

A nomenclatura de bruxa também era colocada em mulheres que exercessem atividades como curandeiras, feiticeiras, encantadoras ou adivinhas. Tais ocupações foram primordiais para sua perseguição, pois dificultavam a implantação da ordem capitalista. Aquelas que efetuavam cultos para fertilidade que favoreciam a reprodução e os partos, – o "mistério" feminino −, como as parteiras e as curandeiras comunitárias, foram condenadas à fogueira. Como proporcionavam o controle da reprodução, as parteiras foram excluídas de sua profissão. Aquelas que exercessem alguma profissão que favorecesse o poderio feminino seriam substituídas por homens, por não se confiar no caráter feminino. Desse modo, o Estado ia ganhando o poder e controle sobre o corpo feminino e desenhando a figura da mulher "adequada".

> Embora a caça às bruxas estivesse dirigida a uma ampla variedade de práticas femininas, foi principalmente devido a essas capacidades — como feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas — que as mulheres foram perseguidas, pois, ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres em sua capacidade para manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, para subverter a ordem constituída [...]. (Federici, 2017, p. 314)

Era acusada de bruxaria a mulher que exercia sua sexualidade, principalmente fora do casamento. Além de todos os arquétipos femininos já citados aqui, também o era a dita libertina, a promíscua, a adúltera e a rebelde – esta por discutir e responder −, pois não aceitava o que lhe era imposto. Levando o nome de rebeldia, na verdade o que incomodava era a personalidade feminina, que, apesar de sua similaridade com a masculina, teve como necessária sua domesticação.

> Todavia, a bruxa não era só a parteira, a mulher que evitava a maternidade ou a mendiga que, a duras penas, ganhava a vida roubando um pouco de lenha ou de manteiga de seus vizinhos. Também era a

> mulher libertina e promíscua — a prostituta ou a adúltera e, em geral, a mulher que praticava sua sexualidade fora dos vínculos do casamento e da procriação. Por isso, nos julgamentos por bruxaria, a "má reputação" era prova de culpa. A bruxa era também a mulher rebelde que respondia, discutia, insultava e não chorava sob tortura. Aqui, a expressão "rebelde" não se refere necessariamente a nenhuma atividade subversiva específica em que possa estar envolvida uma mulher. Pelo contrário, descreve a personalidade feminina que se havia desenvolvido [...] As descrições das bruxas nos lembram as mulheres tal como eram representadas nos autos de moralidade medievais e nos *fabliaux*: prontas para tomar a iniciativa, tão agressivas e vigorosas quanto os homens [...]. (Federici, 2017, p. 332-333)

No campo da magia, às mulheres foram atribuídas tanto as práticas malignas quanto as benignas: abortos em mulheres e impotência em homens estavam dentro das negativas, o que auxiliava na construção de uma imagem de aniquiladora do sexo masculino: "Supostamente, uma bruxa podia castrar os homens ou deixá-los impotentes, seja por meio do congelamento de suas forças geradoras ou fazendo com que um pênis se levantasse e caísse segundo sua vontade" (Federici, 2017, p. 338). Dentre as positivas estava a cura por meio de ervas e remédios, sendo procuradas com recorrência pela população.

Percebe-se, à luz de Federici (2017), que a caça às bruxas foi fundamental para a implantação do capitalismo, de uma nova ordem mundial e de uma nova forma feminina de agir em sociedade, repleta de repressão de suas atitudes − antes naturais −, de dominação e violência. Antes eram elas as detentoras do controle de seu corpo e atitudes, passando a ser controladas por figuras masculinas que agora se sobrepunham em poder. Vigoram ainda hoje, arraigados na sociedade, pensamentos sobre o que seria o correto comportamento de uma mulher, embora as feministas contemporâneas estejam resgatando o poderio de suas ancestrais no que concerne à liberdade. As feministas atuais, por identificação, se mostram as mulheres que obtiveram nos séculos XVI e XVII a imagem de bruxas, lutando a cada dia pela liberdade de ser.

Nesse caminho de raciocínio, apresentamos as divindades femininas *yorùbá*[3] chamadas *Ìyàmi Òṣòròngà*[4] como ancestrais dessas antigas bruxas e das atuais feministas. Elas são compreendidas como um coletivo de energias femininas chamadas de variadas formas[5]: "as feiticeiras", "as *àjẹ́*" (feiticeiras, bruxas), "as bruxas", "as velhas", "*ẹlẹyẹ*" (proprietárias de um pássaro). As *Ìyàmi*, segundo a mitologia yorùbá, foram trazidas por *Olódùmarè* (Deus, no culto a *Ifá*[6]), estando presentes na Terra desde a criação do mundo. Têm a ver com a sensualidade e sexualidade femininas bem como com a fertilidade (masculina e feminina), com a força geradora. Assim sendo, mesmo diretamente ligadas ao feminino, influenciam também no masculino. Verger

[3] Nome atribuído à cultura e dialeto do povo *yorùbá*, pertencente à Nigéria, país africano.

[4] Tais divindades são provenientes da cultura africana, aqui com enfoque na visão *yorùbá*, conforme culto religioso a Ifá, da Nigéria.

[5] Algumas até não mencionadas, por serem muito respeitadas e temidas, sendo seu culto secreto, reservados os seus segredos apenas aos iniciados em seus ritos.

[6] Espécie de instituição cultural e religiosa praticada em países como a Nigéria que prima pelo culto dos orixás e aperfeiçoamento pessoal do praticante.

(1992) menciona que elas são retratadas principalmente por mulheres velhas, possuidoras de uma cabaça, que representaria o mundo, o útero feminino, o potencial de criação e de manutenção da humanidade.

> O primeiro aspecto sob o qual ela é conhecida é o de mulheres velhas, donas de uma cabaça contendo um pássaro, transformando-se, elas próprias, em pássaro, organizando entre si reuniões noturnas na floresta (...) O poder de Iyami é atribuído às mulheres velhas, mas acredita-se que, em alguns casos, pode pertencer igualmente às jovens, que o teriam recebido como herança da mãe ou de uma de suas avós. Uma mulher de idade qualquer poderia também adquiri-lo, voluntariamente ou sem o saber, após um trabalho feito por qualquer *Ìyàmi* a título de proselitismo. (Verger, 1992, p. 10)

Importante explicitar que, segundo a cultura yorùbá, toda mulher tem ligação com as *Ìyàmi* pelo simples fato de ser mulher, não precisa cultuá-las nem ser velha. Um dos principais "elos" com as "grandes mães" é o sangue menstrual, por isso é um culto essencialmente feminino. Essas divindades podem fazer cessar o sangue menstrual ou causar hemorragia, pois a elas pertence o mistério da vida, o poder da concepção, fator essencial para a continuação da Terra: "Toda mulher é *àjẹ́*, escreve Ulli Beier, porque as *Ìyàmi* controlam o sangue das regras das mulheres. As "mães" podem fazer cessar as regras ou podem causar hemorragia. Assim, as "mães" controlam todas as mulheres através desses poderes místicos" (Verger, 1992, p. 19). Em vista disso, é essencial que estejam sempre apaziguadas.

Como dito das antigas mulheres-bruxas, as *Ìyàmi* podem interromper uma gravidez ou retirar a virilidade de um homem, mas também podem zelar por casamentos e contribuir para a gestação, dependendo suas ações da cólera em relação ao que ocorre no mundo e nas relações humanas. Convém, neste momento, um adendo: na cultura yorùbá não há dicotomia entre bem e mal, não há o "pecado original", logo essas divindades não podem ser classificadas como nenhum dos dois, elas dão conta do equilíbrio do mundo:

> "*Iyami é o bem ou é o mal?* Como Exu é o Diabo, fizeram a mesma coisa com *Ìyàmi*, sincretizaram. Ela é a bruxa e isso não é verdade, fica uma coisa sincretizada, pejorativa. (...) é um poder, uma força Divina que se você evocar, ela lhe trará tudo de bom para a sua vida. (Ialorixá Sumabé citado em Azevedo, 2006, p. 68)

Pode-se dizer que *Ìyàmi* tem uma essência mais visceral, o que incluiu o viés sexual aflorado, aproximando-se, então, da frequência do ser humano. Elas primam pela independência e poder feminino, tendo comportamentos diferentes da feminilidade ocidental, sendo mais imperativas e combativas. Desse modo, pela postura livre e autônoma dessas divindades, além de tudo abordado até aqui, é possível sua associação com as mulheres acusadas de bruxaria nos séculos XVI e XVII.

Por conseguinte, compreende-se que o evento da "caça" às bruxas foi fator decisivo para que atitudes femininas empoderadas e naturais, fundamentadas na natureza das ancestrais Ìyàmi,

ganhassem caráter negativo, ajudando a demonizar, inferiorizar e convencionar para a figura feminina, também através da palavra bruxa, uma visão maléfica, lasciva e imoral em vez de corajosa, assertiva e sexualmente posicionada.

Da imagem visual: Gabriela bruxa

A Intermidialidade é um campo que estuda a interação e interrelação entre diversas formas de artes, e é por meio dela que caminharemos nesta parte dos estudos. Para demonstrar aqui o que se pretende acerca da construção da imagem visual da bruxa, utilizaremos alguns excertos do livro *Gabriela, cravo e canela* (2012), mas mais fortemente a minissérie *Gabriela* (2012), de Walcyr Carrasco. Esta última é compreendida como plurimidiática, pois é constituída por várias outras mídias[7]. Já o termo "transposição midiática" (Rajewsky, 2012, p. 58) é atribuído ao processo de adaptação de um texto literário para outro tipo de mídia, como o cinema ou a televisão.

A interação entre as mídias promove um "cruzar fronteiras", isso porque o verbo cruzar ganha o significado de "entrelaçar", "trançar", e é desse entrelaçamento entre diversas formas artísticas que novos sentidos tomam feitio, viabilizando novas percepções para antigas propostas, por exemplo. Desse modo, o texto dito de chegada pode iluminar o texto de partida, proporcionando ao leitor-espectador novos sentidos em relação aos antigos estabelecidos para a obra de partida.

Tanto no livro do autor baiano quanto na transposição midiática *Gabriela* (2012), a personagem-título aparenta possuir uma personalidade de menina-mulher, com ingenuidade infantil, mas sem perder sua potência sensual, quase hipnótica. Além disso, a intensa e natural alegria que emana bem como sua habilidade culinária[8], parecem envolver e enfeitiçar quem a cerca. Esses componentes, que também revelam o exercício de sua sexualidade, independência e liberdade, viabilizam, após toda a explanação acerca das mulheres condenadas na caça às bruxas e acerca da ancestrais *Ìyàmi Òṣòròngà*, o início da compreensão de que Gabriela poderia ser vista como uma bruxa. Seguindo a reflexão antes exposta, pode-se dizer que a ela foi imposta a marca de imoral por exercer sua sexualidade e por não seguir os padrões determinados pelo sistema patriarcal, como a fidelidade.

Para além dos componentes descritos, a imagem da personagem construída pela atriz Juliana Paes colabora para a ratificação deles. A Gabriela da série televisiva também apresenta a alegria, o jeito menina-mulher, a sensualidade − nem sempre singela, mas genuína −, o talento para a magia de

[7] Para Clüver (2011), as mídias são meios de transmissão de signos, sendo algo dinâmico. A palavra 'mídia' passa a assumir o significado de 'mídia de comunicação', fundamentando a área da Intermidialidade. As diferentes formas artísticas – como a pintura, o rádio, a dança, a televisão, a música, dentre tantas outras − serão, então, consideradas como mídias.

[8] Na cultura yorùbá, a prática de cozinhar para os orixás é uma atividade pertencente às mulheres, assim como o culto às Ìyàmi Òṣòròngà. Há, neste ato, um misticismo. Assim como o preparo de remédios formados por compostos naturais produzidos pelas mulheres consideradas bruxas – composições que também se fazem presentes na cultura yorùbá −, a comida, além de alimentar, também pode ser um meio de abastecimento de energia espiritual assim como um recurso para encantar quem consumi-la.

cozinhar, a sexualidade posicionada e a independência para viver que a Gabriela literária, entretanto arriscamos dizer que a atriz acendeu, iluminou, deu ainda mais clareza e vida ao poder de enfeitiçar. Alguns recortes e enquadramentos de olhar da atriz, atrelados às ações livres executadas pela personagem, dão o ar de magia e mistério próprio de uma mulher-bruxa descendente das ancestrais africanas. Vale evocar aqui que ambas as obras se passam no Nordeste, uma das regiões para a qual inúmeros negros escravizados foram enviados, inclusive da Nigéria, lugar onde as *Ìyàmi Òṣòròngà* encontram-se presentes na religião e na cultura. Logo, Gabriela pode ser concebida como bruxa, uma feiticeira – diante de tudo aqui exibido − por fazer o que deseja, por exercer sua vida sexual livremente, por não se deixar dominar pelos dogmas patriarcais − ainda que houvesse seu aparente silêncio e aceitação, como no momento do casamento com Nacib −, por ser possível reconhecê-la como descendente das feiticeiras africanas, dado sua personalidade indomável.

Diferente do livro de Amado, Gabriela aparece na trama de Walcyr Carrasco logo no primeiro episódio. Assim como na escrita, Nacib a encontra no antigo mercado dos escravos, onde os retirantes do sertão vão buscar trabalho. No momento em que eles se "cruzam", ela está sentada e ele não a vê, mas a ouve cantar, o que chama sua atenção e ele se aproxima dela. Após breve conversa sobre os saberes dela com atividades domésticas, ele decide ir embora. De repente, ela diz: "Moço bonito..." (Gabriela, 2012). Ele se volta para ela e a sertaneja lança seu olhar-feitiço (Figura 1). Seus olhos, entre os cabelos alvoroçados, em direção ao alto, mirando Nacib, juntando-se ao sorriso dela dão um tom místico à figura. Gabriela o envolve com o cantar, com as palavras, com o olhar fulminante. A imagem bruxa de Gabriela se reitera principalmente quando do olhar e do sorriso emana seu encantamento.

Figura 1: Um olhar-feitiço. (Ep. 1: 49'39'')
Fonte: Gabriela, 2012.

Os olhos e o sorriso reforçados na trama televisiva também aparecem na Gabriela da narrativa de Amado. O sorriso, marca de Gabriela, que também é símbolo das *Ìyàmi Òṣòròngà* envolve, seduz, afronta. O sorriso é marca do que é livre. A magia adquirida das ancestrais aparecia

em Gabriela pelo andar, pelo olhar, pelo sorrir, pelo ser, como na maioria das mulheres. Assim como no trecho abaixo, na série, a personagem também entra no bar e chama a atenção de todos (Figura 2). Antes disso, ela vem com o prato que preparara para Nacib, livre, a sorrir pela rua, com sua flor vermelha nos cabelos: "Exclamações ressoavam à sua entrada: aquele passo de dança, os olhos baixos, o sorriso espalhando-se dos seus lábios para todas as bocas. [...] Mas, pouco a pouco, os fregueses foram prolongando a hora do aperitivo, medindo o tempo pela chegada de Gabriela" (Amado, 2012, p. 141).

Figura 2: Encanto coletivo. (Ep. 2: 29'44'')
Fonte: Gabriela, 2012.

Outro aspecto marcante que a liga às ancestrais africanas e às antigas mulheres ditas bruxas é a liberdade sexual. Gabriela seduz sutil, mas profundamente e, por detrás da aparência de alguém que é dominada, escolhe com quem deseja se relacionar.

> Desatou o nó, Nacib a percorria com os olhos, ela estendeu sorrindo o vestido sobre o corpo, acariciou-o com a mão:
> ─ Bonito... [...]
> O desejo subia no peito de Nacib, apertava-lhe a garganta. Seus olhos se escureciam, o perfume de cravo o tonteava, ela tomava do vestido para melhor o ver, sua nudez cândida ressurgia. [...]
> Ele não pode mais, segurou-lhe o braço, a outra mão procurou o seio crescendo ao luar. Ela o puxou para si:
> ─ Moço bonito...
> O perfume de cravo enchia o quarto, um calor vinha do corpo de Gabriela, envolvia Nacib, queimava-lhe a pele, o luar morria na cama. (Amado, 2012, p. 153-154)

Na obra escrita, Gabriela já tinha atitudes que revelavam sua liberdade carnal, contudo, na obra imagética, isso torna-se ainda mais evidente. Diferente das senhoras casadas, como a personagem Sinhazinha, esposa de coronel Jesuíno, que não podia esboçar grande reação durante o ato sexual, pois não seria considerada mulher "direita", Gabriela não se preocupava ou seguia tais padrões, entendia que a relação entre um homem e uma mulher era algo bonito, não concebia como algo apenas para satisfazer o homem. Na transposição, quando a sertaneja recebe o vestido de

presente do sírio (Figura 3), ela veste para ele e os dois enveredam por um momento de amor diurno (tabu para as casadas), repleto de expressões de satisfação, elogio e sorrisos por parte de Gabriela, dando conta de sua liberdade em viver tal instante sem amarras. Também aqui o sorriso é marca da emancipação e alegria da menina-mulher.

Figura 3: Dócil e pacata (?) Gabriela (Ep. 5: 23’46’’)
Fonte: Gabriela, 2012

Por conseguinte, o olhar, o sorriso livre, a autonomia sexual, a sensualidade e alegria natural e seus preparos (culinários) são habilidades de encantamento de Gabriela e a aproximam das antigas mulheres bruxas e das *Ìyàmi Òṣòròngà*, sendo plausível, então, admiti-la enquanto bruxa decente.

Considerações finais

Os significados conferidos, pelo senso comum, à palavra bruxa, vistos no início deste trabalho, colaboram para a fixação de uma imagem pejorativa, tratando-se, então, de mulheres feias, velhas, necessariamente maléficas, rabugentas, megeras e mal-humoradas. Ao utilizarmos normalmente essas classificações, concordamos e reiteramos com uma imagem negativa para as mulheres, perpetuando um imaginário coletivo segregador.

Quando nos direcionamos para os ensinamentos de Federici (2017), percebemos que a imagem que se fixa no senso comum tem fundamento no que se imputou para as mulheres livres dos séculos XVI e XVII. Entretanto, se tirarmos os olhos da cultura europeia e os direcionarmos para a cultura africana, perceberemos uma semelhança de componentes entre as condenadas à fogueira e as divindades femininas ancestrais *Ìyàmi Òṣòròngà*. Nesse instante, é perceptível que a construção da figura da bruxa no âmbito cristão é bem mais arruinadora para o feminino do que na visão *yorùbá*.

Enquanto a primeira retira o máximo possível do empoderamento feminino, a segunda deposita, pois, apesar da Nigéria ser um país ainda deveras patriarcal, as mulheres possuem um papel fundamental no equilíbrio da sociedade, justamente por sua automática ligação e proteção das "grandes mães". Com isso, a figura da bruxa passa de feia, megera e maléfica para a mulher que detém o poder de gerar a vida, manter seu equilíbrio, tendo de forma inerente grande sensualidade, sexualidade e magia, que dão certa autonomia e respeito, mesmo em uma sociedade na qual os homens ainda comandam muito, pois eles são sabedores que as mães ancestrais detêm o controle dos corpos femininos e masculinos. Assim, a palavra bruxa passa a ser vista aqui por um viés diretamente ligado ao empoderamento feminino e menos a perpetuar acepções que conspurquem essa importante figura para o feminino.

Ao aproximarmos a personagem Gabriela das *Ìyàmi Òṣòròngà*, desejamos tirá-la da convencionada condição de imoral e pervertida para trazê-la a um novo lugar, o de quem simplesmente exerce livremente seus anseios internos, seu instinto natural, advindos das mães ancestrais. Suas atitudes de não se importar com casar de papel passado e de se "deitar" com quem escolher, que a jogam no balaio cristão e patriarcal da imoralidade e perversão, na verdade, estariam fundamentadas na liberdade de ser e de sentir atreladas à magia ancestral feminina de enfeitiçar pelo que é. Gabriela não é, portanto, a lasciva-adúltera-imoral, ela apenas não segue os dogmas patriarcais, mas, sim, seu instinto natural, seus desejos primitivos, sendo fiel apenas à sua própria natureza.

Observamos ainda que a transposição midiática *Gabriela* (2012), acentua elementos identificados na personagem Gabriela do livro de Amado, auxiliando na construção de uma imagem não depreciativa para a mesma. Através da iluminação mútua que ocorre entre as obras de partida e chegada, foi possível a aproximação da personagem com as antigas mulheres ditas bruxas e com as ancestrais *Ìyàmi Òṣòròngà*, mostrando-se viável a desconstrução do valor pejorativo para a representatividade da palavra e da imagem da "bruxa", favorecendo também a desconstrução da imagem da mulher, visto que essa passaria a adquirir a concepção daquela que exerce livremente seus desejos e desafia as estruturas de poder ao não demonstrar grandes compromissos com amarras sociais e mais com sua própria natureza ancestral.

Referências

AMADO, J. **Gabriela, cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AZEVEDO, V. A. T. **Iyami**: símbolo ancestral feminino no Brasil. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

CLÜVER, C. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, pp. 8-23, nov. 2011.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

GABRIELA. Telenovela. Produção Rede Globo de Televisão. Autoria: Walcyr Carrasco. Direção: Mauro Mendonça Filho Mauro Mendonça Filho, Frederico Mayrinc e Noa Bressane. Brasil, 2012.

MICHAELIS. Referência de fonte eletrônica. Bruxa. In: **Dicionário online Michaelis**. 10 set. 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/bruxa/. Acesso em: 10 set. 2023.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. v. 2. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012. pp. 51-73.

VERGER, P. Esplendor e decadência do culto de Iyami Osorongá "minha mãe a Feiticeira" entre os Yorubá. Artigos Tomo I. São Paulo: Corrupio, 1992.

A PEQUENA ILHA: UM BREVE ESTUDO SOBRE ADAPTAÇÃO TELEFÍLMICA

Autora: Ariadne Patricia Nunes Wenger (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE/FAE)

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar o processo de adaptação do romance *A pequena ilha* de Andrea Levy, que deu origem ao telefilme britânico *Small Island*. Trata-se de um romance de escritura negra que resgata a memória ancestral e que utiliza recursos de *flashbacks* e *flashforwards* em sua construção. A narrativa memorialística não linear ocorre no pós-guerra de 1948, envolvendo a Inglaterra, a Jamaica e a Índia, em torno de quatro personagens principais: Hortense e Gilbert (um casal de jamaicanos) e Queenie e Bernard (um casal de ingleses). Para a análise do processo de adaptação do romance (mídia fonte) para o telefilme (mídia destino), serão trazidas as reflexões de Linda Hutcheon. Quanto aos aspectos que tratam sobre segregação racial e alteridade, serão consideradas as contribuições dos teóricos Grada Kilomba, Homi Bhabha e Frantz Fanon.

Palavras-chave: *A pequena ilha*. Intermidialidade. Adaptação. Telefilme.

Introdução

Andrea Levy (1956-2019) é uma autora inglesa. Os pais jamaicanos: Winston Levy viajou para a Inglaterra a bordo do navio Empire Windrush, em 1948, e sua mãe, Amy, fez a mesma viagem seis meses depois. Levy aborda em suas obras temas relacionados à comunidade britânico-jamaicana focalizando questões de identidade racial, cultural e nacional.

Após o final da Segunda Guerra Mundial, o governo britânico recrutou migrantes afro-caribenhos em troca de empregos com a finalidade de reerguer a economia do Reino Unido. Em 22 de junho de 1948, o navio Empire Windrush transportou 1027 passageiros das Índias Ocidentais até Tilbury Docks, Essex, no Reino Unido. O *Windrush Day*, data instituída no 70º aniversário da migração Windrush, por meio de uma campanha liderada por Patrick Vernon, tem como objetivo incentivar as comunidades em todo o país a celebrar a contribuição da geração Windrush e seus descendentes.

O romance *Small Island* foi lançado em 2004 e venceu os prêmios *Orange Prize* (hoje chamado *Women's Prize for Fiction*), *Whitbread Prize* (hoje conhecido como *Costa Book Awards*) e *Commonwealth Literature Prize*. No Brasil, sob o título *A pequena ilha*, o lançamento ocorreu em 2008 pela Editora Nova Fronteira, contendo 522 páginas.

O telefilme *Small Island* é um drama britânico, com roteiro de Paula Milne e sob direção de John Alexander, com duração de 180 minutos divididos em dois episódios. Foi transmitido pela Rede BBC One em 06/12/2009 e 13/12/2009 e, em 2010, recebeu a premiação *Emmy* Internacional de melhor telefilme ou minissérie. A roteirista britânica Helen Edmundson trabalhou em uma nova

adaptação, dessa vez para o teatro, que foi filmada ao vivo no *National Theatre at Home* de Londres em 2019. Tal apresentação ocorreu em comemoração ao *Windrush Day* 2020.

Construção da obra

O romance se passa no pós-guerra de 1948 com fatos ocorridos na Inglaterra, Jamaica e Índia, girando em torno de quatro personagens principais: um casal de jamaicanos (Hortense e Gilbert) e um casal de ingleses (Queenie e Bernard). Michael Roberts também tem uma importante participação no enredo da história. Andrea Levy divide a obra com as entradas dos capítulos como "Antes" e "1948". No "Antes", Levy faz todas as conexões com o que relata em 1948 para que o leitor compreenda a presença e participação de cada personagem citado. Em "1948" são citadas as lembranças dos personagens; são narrados os momentos em que essas memórias realmente aconteceram contextualizadas nas histórias. A autora é muito habilidosa na abordagem e ligação dos assuntos, conferindo uma sequência lógica para a compreensão do leitor. Levy utiliza o humor de forma inteligente e agradável. A Figura 1 apresenta algumas das capas da obra:

Figura 1: Capas do livro *Small Island*. Figura elaborada pela autora deste artigo.

O título de cada capítulo apresenta o nome de um dos quatro personagens principais e estes configuram-se como a primeira pessoa nos diálogos, na narrativa. A narrativa memorialística tem como centro o homem, ora sujeito, ora objeto da memória. A busca de recordações por parte do eu-narrador tem o intuito de evocar pessoas e acontecimentos que sejam representativos para um momento posterior, do qual este eu-narrador escreve; o historiador procura no passado aquilo que explique o presente e o desenrolar de fatos diversos.

Hortense, jamaicana, esposa de Gilbert, pele cor de mel (na narrativa, a autora está sempre descrevendo a cor da pele dos personagens), apaixonada por Michael Roberts desde a infância. Casou-se com Gilbert para poder viajar sozinha e morar na Inglaterra. Fica decepcionada com o que encontra ao viajar para lá seis meses após o casamento. Sendo professora, acredita que irá encontrar um bom emprego na nova terra. **Gilbert**, também jamaicano, marido de Hortense, inquilino de Queenie, voluntário de guerra, vai para a Inglaterra no navio Empire Windrush em 1948; aviador; apoio para a Inglaterra na guerra. Podemos considerar que, de certa forma, os pais de Andrea Levy são retratados na obra, constituindo o resgate da memória ancestral por meio da escritura negra, cujo termo *escrevivência* foi-nos concedido por Conceição Evaristo (Azevedo, 2015, p. 324).

Queenie, inglesa, esposa de Bernard, hospeda os jamaicanos quando o marido vai para a guerra e demora a retornar; cuida do pai de Bernard, Arthur. **Bernard**, inglês, marido de Queenie, funcionário público; vai para a guerra lutar contra os japoneses. Na narrativa, é recorrente a descrição do desconforto do clima: os jamaicanos, acostumados com o calor, morando na fria Inglaterra, e os ingleses, habituados com o frio, combatendo na Índia, país com temperaturas elevadíssimas.

A mídia-fonte (romance), por meio da adaptação da roteirista Paula Milne, deu origem à mídia destino (telefilme). Linda Hutcheon, ao tratar sobre as formas de adaptação, considera a mais comum a que passa do modo contar (impresso) para o mostrar (performativa): "Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais" (Hutcheon, 2013, p. 69). Ao considerar todos os profissionais envolvidos no processo de criação, Hutcheon compara o filme à ópera: "[...] num filme, o diretor [responsável pela visão global] e o roteirista [responsável por escrever o roteiro que inicia a processo] partilham a tarefa principal da adaptação" (Hutcheon, 2013, p. 124).

Telefilme

O telefilme conta com um elenco de atores britânicos conhecidos, por já terem participado de filmes com projeção mundial. Naomie Harris (*Beleza oculta*, *007*, *Piratas do Caribe*) atua como Hortense, David Oyelowo (*Jack Reacher*, *O mordomo da Casa Branca*, *Interestelar*) representa Gilbert, o papel de Queenie vem por meio da atuação de Ruth Wilson (*His Dark Materials* e outras minisséries) e Benedict Cumberbatch (*O jogo da imitação*, *Doutor Estranho*, *Brexit*, minissérie *Sherlock Holmes*) interpreta o marido de Queenie, Bernard. A Figura 2 apresenta a capa do telefilme.

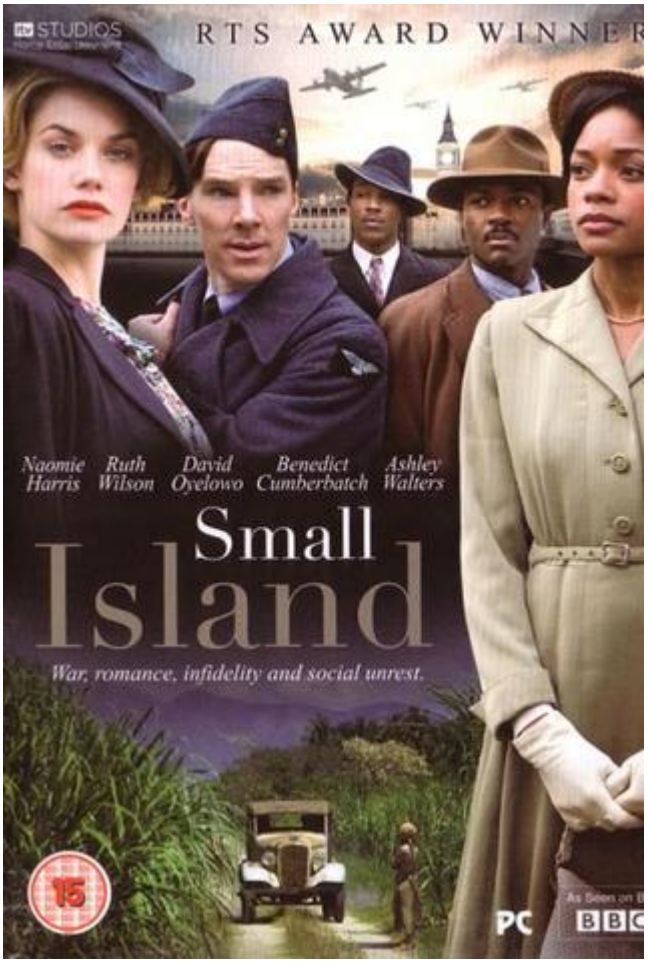


Figura 2: Capa do telefilme *Small Island*
Disponível em: media.fstatic.com/_3eYIOG3zFXbp1esB6aM4xuQ7vc=/322x478/smart/filters:format(webp)/media/movies/covers/2014/02/small-island_t45299.jpg Acesso em: 20 out. 2024.

O primeiro episódio inicia com a cena de Hortense, sozinha, sentada em um banco no porto de Londres chorando à espera de Gilbert que havia prometido ir buscá-la. A cena seguinte mostra o motorista deixando Hortense com seu baú na frente da casa de Queenie, onde Gilbert está hospedado. Ela aperta a campainha, Queenie atende e chama Gilbert. Hortense está furiosa porque ele não foi ao seu encontro no porto.

O telefilme não é linear, assim como o romance, mas também não acompanha a sequência proposta por Andrea Levy, apesar de ser fiel às passagens de memórias com *flashbacks* (interrupção de sequência cronológica pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente) e *flashforwards* (interrupção de sequência cronológica pela interpolação de eventos ocorridos posteriormente) entre os anos de 1939 e 1948. O filme apresenta pouca iluminação nas cenas noturnas.

Como consta no romance, a pronúncia dos atores que representam os personagens jamaicanos apresenta um certo sotaque, enfatizando o inglês jamaicano e justificando a estranheza e não completa compreensão quando Hortense dialoga com os ingleses nativos, como na cena do

segundo episódio em que ela sai com Quennie para fazer compras, mas o comerciante não entende o que Hortense fala. Ter conhecimento do texto-matriz faz com que o telespectador da mídia destino o traga à memória em muitos momentos como um fantasma se aproximando: "Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)" (Hutcheon, 2013, p. 27).

Ao abordarmos o conceito de **adaptação**, é inevitável trazermos a ideia do palimpsesto, também chamado **intertexto**, **textura plural**, **tessitura textual**, ou, ainda, **obra derivada de uma obra anterior**. O crítico literário francês Gérard Genette (1930-2018), em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, denomina o texto-fonte (preexistente, anterior A) como **hipotexto** e a adaptação (de segunda mão, posterior B) como **hipertexto**. Há a derivação, na qual o texto posterior "fala" do preexistente, mas:

> Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de **transformação**, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. (Genette, 2006, p. 13, grifo da autora)

Apesar da conexão com o texto anterior, a adaptação, ao transformar – denominação utilizada por Genette –, modificar, elaborar ou estender, constitui um trabalho autônomo, "uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica" (Hutcheon, 2013, p. 30).

Retomando o telefilme, na cena seguinte, Hortense segura uma foto de Michael Roberts, personagem que aparece pouco no romance mas que tem uma importância no desenrolar da trama, e tem duas lembranças com ele. A primeira lembrança é quando ele retorna, após concluir seus estudos, para a casa dos pais e tem uma discussão com o pai na mesa de jantar. Hortense estava presente, pois mora com os pais de Michael. A segunda lembrança é um fato ocorrido quando um furacão passou pela ilha da Jamaica e Hortense descobre que Michael é amante da senhora Ryder, uma mulher casada que fica viúva no mesmo dia do furacão. Hortense fica arrasada, pois está apaixonada por Michael. No telefilme, essas duas lembranças de Hortense são seguidas por uma cena de Queenie em seu quarto, onde aparece a mesma foto em posse de Hortense no espelho de Queenie. Cabe informar que essa cena não aparece no livro e já configura como uma informação antecipada ao telespectador. Michael Roberts aparece como um sedutor e conquistador de mulheres brancas casadas com as quais tem um romance passageiro e depois parte.

Aparece o passado de Queenie quando ela conhece Bernard, se casa e vai morar com ele e o sogro Arthur. Há duas cenas muito resumidas: em que os três estão no abrigo subterrâneo à noite, protegendo-se das bombas lançadas. Arthur se joga no chão desesperadamente, Queenie sai do

abrigo alucinada e Bernard vai atrás dela; é a cena em que estão na sala e no rádio estão convocando os homens para lutarem na guerra. Queenie fica apreensiva, mas Bernard se alista e, mais tarde, em outra cena, parte para a guerra.

São apresentadas as cenas em que Gilbert conversa com um amigo na Jamaica e informa que irá se alistar para defender a Inglaterra; a cena da mãe de Celia Langley na escola e o espanto de Hortense; o momento em que Hortense e Celia foram ver o desfile dos jamaicanos que iriam se alistar (dentre eles se encontrava Gilbert, mas Hortense ainda não o conhecia) e Hortense fala sobre seu sonho de ser professora na Inglaterra.

O telefilme traz muita semelhança com o romance com poucas variações como, por exemplo, na cena do cinema em que Queenie está com seu sogro, Arthur, e Gilbert. No romance, a discussão e consequente briga ocorre dentro da sala de cinema e Andrea Levy narra que há o espaço reservado para os negros onde Gilbert se recusa a se deslocar; no filme toda a cena se passa do lado de fora do cinema. Sobre as escolhas realizadas nas adaptações, podemos trazer uma colocação de Stam:

> O romance original [...] pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, **transformada** em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. (Stam, 2006, p. 50, grifo da autora)

Na história de Andrea Levy são marcantes as passagens de discriminação e segregação com os negros; cidades que são exclusivas de brancos ou negros, semanas em que os negros podem circular nas cidades etc. Essa questão sobre segregação racial traz à tona as Leis de Jim Crow, que exigiam instalações separadas para brancos e negros em todos os locais públicos nos estados que faziam parte dos antigos Estados Confederados da América e em outros estados, a partir das décadas de 1870 e 1880.

As cenas são curtas apresentando as principais ocorrências, assim como as passagens no livro de Andrea Levy. Quanto à indicação de temporalidade, a legenda esclarece em que momento a cena se passa, mas os penteados das personagens também indicam a época. Como Hortense já está na Inglaterra, após a primeira indicação por meio de legenda, fica claro ao telespectador que as cenas da Jamaica remetem ao passado.

A ida de Bernard para a guerra faz com que Queenie, para poder manter a casa, alugue quartos para hóspedes. Essa atitude é reprovada pelos vizinhos principalmente porque está hospedando pessoas negras. Uma das vizinhas de Queenie acaba se mudando, pois considera que o bairro/país havia sido **invadido** pelos negros/crioulos; "**ela se sentia expulsa**". O mesmo ocorre com Bernard quando, ao retornar da guerra, quer despejar os inquilinos (jamaicanos), pois se sente

invadido. Uma das passagens do livro é o sonho de Bernard com os japoneses (inimigos de guerra) quando já estava em casa, no retorno da guerra, representando uma metáfora: Queenie abriu as portas da casa ao inimigo (negros). Bernard foi para a guerra, lutou ao lado dos jamaicanos, mas os discriminava; acreditava que **cada um deveria ficar no seu lugar**. Grada Kilomba, em *Memórias da plantação*, traz uma passagem da personagem Kathleen que, ao descrever a cidade onde cresceu, utiliza a expressão: "Aqui cada grupo 'tem seu próprio lugar'" (Kilomba, 2019, p. 167), se referindo a essa segregação entre brancos e negros.

Há passagens no livro e no filme em que Hortense e Gilbert são muito humilhados devido à cor da pele. Quando Bernard se refere a Hortense como "negrinha", ele está muito enfurecido pois ela é o "outro" que ele abomina e despreza. Homi Bhabha explica tal sentimento: "Os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológica seu próprio quadro de referência é transgredido, seu campo de visão perturbado" (Bhabha, 2010, p. 73).

Hortense trata Gilbert com desprezo em praticamente toda a trama; seu humor era "(...) sombrio como a névoa escura e fria que eu via através da janela do café" (Levy, 2008, p. 455). Quando ela cedia, Gilbert considerava que um pouco de neve derretia; a frieza de Hortense combina com o frio da Inglaterra (Levy, 2008, p. 457-458).

A cena de Hortense na escola em que foi procurar emprego, especialmente marcante e chocante no livro, aparece no segundo episódio bem reduzida se comparada ao romance. Podemos considerar que na adaptação, o roteirista tem à disposição infinitas possibilidades e ele faz uma escolha; cada adaptador faz escolhas diferentes de acordo com sua análise e percepção. Linda Hutcheon analisa a adaptação da trilogia *His Dark Materials* que possui mais de mil páginas.

> Em geral, as adaptações, especialmente de romances longos, sugerem que o trabalho do adaptador é o de subtrair e contrair (...). Ao adaptar a trilogia de romances de Philip Pullman, intitulada *Fronteiras do Universo [His Dark Materials]*, de 1.300 páginas, para duas peças de três horas cada, Nicholas Wright precisou cortar personagens centrais (por exemplo, a cientista da Oxford Mary Malone) e, assim, os mundos que eles habitam (por exemplo, a terra dos mulefas); foi necessário acelerar a ação e envolver a igreja desde o começo. Logicamente, além de encontrar dois clímax principais para substituir os três da trilogia, ele também precisou explicar certos temas e detalhes do enredo, pois não havia tanto tempo para o público registrar as informações quanto na leitura dos romances. (Hutcheon, 2013, p. 43-44, grifo no original)

Ainda trazendo à análise o ocorrido com Hortense na escola, é possível descrever o cenário central do racismo: 1) mulher **branca** é a que ofende; a atriz que performa o racismo (mulher na escola); 2) Hortense é a mulher **negra** destacada e discriminada; a ofendida; o **sujeito negro** que se torna **objeto** da agressão racista; 3) mulheres **brancas** são aquelas que observam em silêncio; há um consenso da plateia **branca** que observa a *performance* (outras duas mulheres brancas presentes na sala) (Kilomba, 2019, p. 163). Frantz Fanon também pode ser citado nesse momento pois, em *Pele negra, máscaras brancas*, o autor cita os farelos reunidos, como o autor se sentia ao enfrentar o

olhar branco na nova terra; na América, diante dos brancos, Fanon descobre sua negridão, suas características étnicas e, assim, se distancia, se isola. Sua expectativa era: "Queria simplesmente ser um homem entre outros homens. Gostaria de ter chegado puro e jovem em um mundo nosso, ajudando a edificá-lo conjuntamente" (Fanon, 2008, p. 105), mas a sensação era de que o mundo queria que ele ficasse confinado, encolhido, isolado. Hortense, ao sair da escola passa por essa mesma angústia, mas Gilbert a apoia de uma forma tão carinhosa e compreensiva que o elo entre o casal começa a realmente se solidificar a partir desse momento.

Dentre os hóspedes de Queenie, está Michael Roberts, com quem acaba se envolvendo romanticamente. Na manhã seguinte, Queenie acorda, vai até a cozinha onde se encontra Arthur tomando café da manhã. Ele informa que Michael Roberts foi embora mas deixou uma carteira com documentos e uma foto na casa (a mesma foto que estava no espelho do quarto de Queenie no início do episódio). Queenie se empolga e diz que irá levar para ele na estação. Nisso, uma bomba entra pela janela da casa e explode. Há uma alteração do romance para o filme nessa parte, pois no enredo do livro, Queenie vai em direção à estação de trem para entregar a carteira de Michael Roberts e uma bomba cai na rua antes dela chegar à estação, impedindo que ela o reencontre.

O interessante é que no livro há apenas um encontro íntimo entre Queenie e Michael e, no telefilme, Michael retorna para um novo momento. Inclusive o casal sai de braços dados pelas ruas da cidade chocando as pessoas brancas e é nesse dia que Michael entrega a Queenie a foto que ela apoia no espelho de seu quarto. Hutcheon traz mais um ponto-de-vista sobre o que considera uma boa adaptação: "O que podemos, por analogia, chamar de faculdade adaptativa é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro" (Hutcheon, 2013, p. 230).

Muitas passagens do livro não constam no romance, trazendo à tona as perdas e ganhos citadas por Robert Stam. Por exemplo, os momentos de tratar sobre os personagens secundários na trama, como os demais hóspedes de Queenie e as várias ocasiões de Gilbert, na guerra, e Bernard, na Índia, assim como as circunstâncias da infância e juventude de Queenie. Convencionalmente a crítica afirma que o cinema presta um desserviço à literatura, ignorando o que se ganhou no processo de adaptação, mas podemos considerar que "as adaptações redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-performática da adaptação" (Stam, 2006, p. 50).

A cena do momento do parto de Queenie, em que Hortense precisa auxiliar, acontece de forma bastante semelhante ao livro, apesar de também bastante resumida. Ao final da adaptação, assim como no romance, Queenie entrega seu filho com Michael Roberts para que Hortense e Gilbert o criem. Uma cena carregadíssima de emoção por parte da atriz Ruth Wilson (Queenie), que,

aliás, teve uma atuação excelente em toda a minissérie, trazendo uma dramatização à personagem forte feminina.

Um ponto marcante que não consta no livro é a cena final do segundo episódio. Anteriormente, após Queenie entregar o bebê Michael ao casal, Hortense encontra um envelope que Queenie encaixou entre o bebê e o cobertor que o envolvia. Nesse envelope constava um documento dobrado e uma foto de Queenie. No livro, em tal envelope, havia um maço de dinheiro e uma foto de Queenie. No romance, essa é a cena final. No filme, corta-se para os dias atuais em que o bebê Michael já é avô e está em sua casa com a filha e os netos. Ele abre o álbum de família, mostra a foto de Hortense com uma beca de formatura, provavelmente remetendo ao fato de ela ter estudado na Inglaterra para ser professora, visto que seu diploma da Jamaica não foi aceito anteriormente e a foto de Queenie. As crianças perguntam quem é ela e Michael afirma ser sua mãe biológica.

A importância da figura de Michael Roberts no enredo é o fato de ele unir duas famílias completamente diferentes: Hortense/Gilbert e Queenie/Bernard, por meio do bebê Michael. Na infância, na Jamaica, Hortense se apaixona por Michael; passam-se os anos, Michael e Hortense se mudam para a Inglaterra em momentos distintos; ambos têm uma aproximação com Queenie; esta engravida de Michael e Hortense acaba se tornando a mãe de criação de um filho de Michael Roberts. Todos os fatos se desenrolam de forma a deixar esse elo entre Hortense, Michael Roberts e Queenie. Gilbert e Bernard são coadjuvantes nessa trama.

Um personagem importantíssimo na trama é o narrador heterodiegético, cuja interpretação é do autor ganês naturalizado britânico, Hugh Quarshie. Sua voz grave agrega ao telefilme de forma enriquecedora, trazendo o tom dramático que a trama necessita.

Considerações finais

Small Island é uma adaptação muito bem construída que conta com atores excelentes cuja *performance* é riquíssima como dramatização. A combinação das mídias livro e telefilme deixa evidente que a adaptação é uma forma de arte que se manifesta para agregar e contribuir com formas diferentes de se ver o mundo e expressá-lo. Tanto texto-matriz/hipotexto quanto mídia destino/hipertexto só possuem razão de ser quando são acessados por um leitor/telespectador que fará sua própria análise e tirará suas conclusões de acordo com sua carga de informações prévias.

Referências

AZEVEDO, M. M. A escrevivência na literatura feminina da diáspora negra. In: MACHADO, R. V. (Org.). **Panorama da literatura negra ibero-americana**. Curitiba: Imprensa UFPR, 2015, pp. 324-358.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

ELLESTRÖM, L. Adaptação e intermidialidade. In: _____. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017, pp. 199-228.

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

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

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

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. Cap. 9.

LEVY, A. **A pequena ilha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Small island. Direção: John Alexander, Produção: Joanna Anderson, Vicky Licorish e Grainne Marmion. Reino Unido/Irlanda do Norte: BBC One, 2009, 2 DVD.

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

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 7 – ARES LUSITANOS E BRASILEIROS 1

UM OLHAR SOBRE AS CRÔNICAS DE CLARICE: MELANCOLIA E ESCRITA DE SI

Autora: Fernanda Emeri Mokfa Matitz Celuppi (UNIANDRADE)
Coautor: Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: Este artigo explora a presença da melancolia nas crônicas de Clarice Lispector, analisando-a sob a perspectiva da escrita de si. Através de uma abordagem introspectiva, Clarice utiliza as crônicas como um espaço de expressão pessoal, onde a melancolia aparece como um elemento central, revelando suas reflexões sobre a existência, o vazio e a solidão. A análise destaca como a melancolia serve de ponte para o autoconhecimento, transformando-se em uma ferramenta literária que conecta o mundo interno da autora ao externo. Ao examinar crônicas específicas, como "Medo da Eternidade", o artigo ilustra como Clarice constrói uma narrativa profundamente pessoal e filosófica, em que a melancolia atua como um catalisador para suas explorações sobre a condição humana. Por fim, argumenta-se que a melancolia, por meio de Freud (1974) e Starobinski (2016), na obra de Clarice, é essencial para entender a sua escrita como um processo contínuo de autoanálise e reflexão.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Melancolia. Crônicas. Escrita de si. Autoconhecimento.

Introdução

A produção literária de Clarice Lispector ocupa um lugar singular na literatura brasileira, especialmente pela profundidade com que explora temas existenciais e subjetivos. Entre suas diversas contribuições ao cenário literário, as crônicas se destacam como um espaço de reflexão íntima e subjetiva, onde Clarice tece uma narrativa introspectiva e, por vezes, fragmentada, que reflete as complexidades de sua visão de mundo. No gênero das crônicas, a autora revela com intensidade suas percepções sobre a vida cotidiana, o tempo, o silêncio e, sobretudo, a solidão e a melancolia. O conceito de melancolia em Clarice Lispector foi explorado em estudos anteriores, como o de Celuppi (2024), que estabelece um diálogo entre a obra da autora e o conceito de melancolia de Jean Starobinski. Nesse estudo, a melancolia é analisada como um elemento intrínseco à narrativa de Lispector, revelando suas interações com temas como solidão, vazio e tristeza, além de destacar a influência das experiências pessoais da autora na criação de personagens melancólicos. A partir desse contexto, este artigo pretende aprofundar a análise de como a melancolia se manifesta nas crônicas de Clarice Lispector, em diálogo com o conceito de escrita de si. Michel Foucault, em sua discussão sobre a escrita de si, oferece uma lente teórica para interpretar a obra de Clarice. A "escrita de si" refere-se à prática de reflexão e autoexpressão, em que o sujeito utiliza a escrita como um meio de explorar sua própria interioridade. Foucault define essa prática

como parte de "uma série de estudos sobre 'as artes de si mesmo', isto é, sobre a estética da existência e o governo de si e dos outros na cultura greco-romana" (Foucault, 1992, p. 129). Nas crônicas de Clarice, essa escrita emerge como um meio de confrontar e expressar suas angústias e reflexões sobre a existência. Por outro lado, Sigmund Freud, em sua análise sobre a melancolia, sugere que a autocrítica exacerbada pode levar o sujeito a acessar verdades profundas sobre si mesmo: "Quando, em sua exacerbada autocrítica, ele [o melancólico] se descreve como mesquinho, egoísta, desonesto [...] pode ser, até onde sabemos, que tenha chegado bem perto de se compreender a si mesmo; ficamos imaginando, tão-somente, por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie" (Freud, 1974, p. 278-279). Esse insight freudiano se alinha à maneira como Clarice Lispector utiliza a melancolia como um caminho para o autoconhecimento e a introspecção. Dessa forma, o objetivo deste artigo é analisar como a melancolia se manifesta nas crônicas de Clarice Lispector, a luz do conceito de escrita de si, explorando a relação entre a melancolia, a subjetividade e a narrativa reflexiva.

A crônica no Brasil: contextualização

A crônica é um gênero literário de grande relevância no Brasil, com uma história que remonta ao século XIX. Inicialmente vinculada ao Jornalismo, a crônica brasileira desenvolveu-se como um gênero híbrido, situado entre o relato factual e a ficção literária. A partir do final do século XIX e início do século XX, a crônica se tornou um espaço privilegiado para a observação da vida cotidiana, oferecendo aos leitores reflexões sobre os acontecimentos do dia a dia de maneira leve, muitas vezes com humor ou ironia. Autores como Machado de Assis e Lima Barreto foram precursores na adaptação da crônica ao contexto brasileiro, utilizando o formato para comentar os eventos e costumes de sua época. Ao longo do século XX, a crônica se consolidou como um dos gêneros mais populares no Brasil, especialmente por sua presença em jornais e revistas, onde permitia aos escritores dialogarem diretamente com o público. Durante a segunda metade do século XX, nomes como Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos fortaleceram ainda mais o gênero da crônica no Brasil. Esses cronistas, apesar de frequentemente engajados com questões políticas e sociais, mantiveram a característica leveza e acessibilidade do gênero, permitindo que temas complexos fossem tratados de forma sucinta e acessível. Inicialmente desenvolvido como um espaço para comentários rápidos nas margens dos jornais, o "folhetim" evoluiu e se consolidou como uma forma literária que transita entre o humor e o lirismo, capturando a essência do cotidiano com uma perspectiva única. Como destaca Antonio Candido, a crônica

> não nasceu propriamente com o jornal, mas só quando este se tornou cotidiano, de tiragem relativamente grande e teor acessível, isto é, há uns 150 anos mais ou menos. No Brasil ela tem uma

> boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos tem um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu. Antes de ser crônica propriamente dita foi 'folhetim', ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia — políticas, sociais, artísticas, literárias. (Candido, 1992, p. 15)

Este gênero, que começou modestamente como artigos de rodapé sobre questões do dia, cresceu em importância e se tornou um meio distinto para explorar a cultura e os dilemas sociais do Brasil moderno, refletindo a originalidade com que se desenvolveu no país. Dessa forma, as crônicas de Clarice Lispector se destacam dentro da tradição brasileira por seu caráter inovador e experimental. Ao romper com as convenções tradicionais do gênero, Clarice transformou a crônica em uma ferramenta literária de autoinvestigação, abrindo espaço para uma nova forma de escrita intimista e reflexiva no Brasil.

Clarice Lispector: vida e obra

Clarice Lispector (1920-1977) é uma das escritoras mais influentes da literatura brasileira e mundial, conhecida por sua prosa intimista, existencial e profundamente reflexiva. Nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira, Clarice chegou ao Brasil ainda bebê e passou sua infância em Pernambuco antes de se mudar para o Rio de Janeiro, onde consolidou sua carreira literária. Ao longo de sua vida, produziu romances, contos, crônicas e textos que exploram temas complexos como a identidade, a solidão, a morte, e a condição humana.

Seu estilo literário é frequentemente associado ao modernismo, de construir narrativas lineares tradicionais, dando lugar a uma prosa introspectiva e fragmentada, onde a subjetividade das personagens é central. Suas obras mais famosas, como *A Paixão Segundo G.H.* (1964), *Laços de Família* (1960), e *A hora da Estrela* (1977), são exemplos da profundidade de sua escrita, que combina temas existenciais com uma análise profunda da psique humana.

No gênero da crônica, Clarice também inovou, levando o formato além do comentário sobre o cotidiano e introduzindo elementos filosóficos e introspectivos. Suas crônicas, muitas das quais foram publicadas em jornais e depois reunidas em coletâneas como *A descoberta do Mundo* (1984), abordam a vida cotidiana com uma perspectiva única, na qual o mundano se transforma em algo metafísico, revelando questões profundas sobre a existência. Clarice foi uma escritora que explorou incessantemente a subjetividade e as angústias do ser, e suas crônicas não são exceção. Utilizou esse espaço como um campo de experimentação literária, onde o trivial e o extraordinário se encontram.

Suas reflexões, muitas vezes associadas à melancolia e ao autoconhecimento, transformaram a crônica em um veículo para explorar o lado mais íntimo e vulnerável da condição humana. Com seu legado literário profundamente marcado pela busca do sentido da vida e pela indagação constante sobre o eu, Clarice Lispector segue uma figura central na literatura

contemporânea, conhecida por sua habilidade de capturar, com palavras, as nuances mais complexas e sutis das emoções humanas.

A melancolia na escrita de Clarice Lispector

A melancolia, entendida como um estado emocional profundo, tem sido tema recorrente na filosofia, na literatura e na psicanálise. De uma perspectiva filosófica, a melancolia é frequentemente associada à condição existencial do ser humano, refletindo a angústia diante da finitude da vida, a fragilidade da existência e o sentimento de perda irreparável. Jean Starobinski, em sua obra *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*, define-a como uma tristeza persistente que perpassa o ser e o pensamento, onde o sujeito encontra-se em um estado de alienação emocional (Starobinski, 2016).

Sigmund Freud, por sua vez, em sua obra *Luto e melancolia* (1917), sugere que a melancolia resulta de uma perda não totalmente consciente, uma dor psíquica em que o sujeito se afunda em uma crıtica autodestrutiva, que pode, paradoxalmente, levar ao autoconhecimento. No caso de Clarice Lispector, a melancolia não é apenas um estado emocional passageiro, mas um elemento constante que permeia suas crônicas, tornando-se parte essencial da sua expressão literária. Para Clarice, a melancolia surge como uma forma de explorar a subjetividade e o sentido da existência. Ela transforma esse sentimento em uma ferramenta de autoconhecimento e reflexão, através da qual suas personagens (e ela própria, em certa medida) buscam compreender o vazio existencial e as incertezas da vida. Um exemplo claro dessa melancolia pode ser visto em crônicas como “A Imitação da Rosa”. Nessa narrativa, a protagonista, Laura, sente-se profundamente inadequada, imersa em um estado de vazio interior. A rosa, que deveria simbolizar beleza e vida, torna-se, para Laura, um símbolo de sua própria incapacidade de preencher o vazio emocional que a consome. Ela projeta suas fragilidades na flor, o que revela o desconforto que sente em relação à sua vida aparentemente comum e doméstica.

A melancolia se infiltra nas ações da personagem, levando-a a um estado de autocrítica e questionamento existencial. Além disso, as próprias palavras de Clarice revelam esse estado melancólico e reflexivo, como em: “De agora em diante o tempo vai ser sempre atual. Hoje e hoje. [...] E amanhã eu vou ter de novo um hoje. Há algo de dor e pungência em viver o hoje” (Lispector, 1999b, p. 14). Refletindo sobre o vazio e a dor de estar sempre preso ao presente, sem conseguir escapar da voracidade do tempo, a autora também comenta sua compreensão da morte e a angústia de viver o cotidiano, que, para ela, é “um vício”: “Eu compreendo melhor a morte. Ser cotidiano é um vício” (Lispector, 1999b, p. 19).

A melancolia está também presente na sua percepção da vida e das pequenas decisões que a cercam, como ao refletir sobre a simplicidade e a pobreza de espírito: ”Tenho grande necessidade de

viver de muita pobreza de espírito e de não ter luxo de alma [...] Sinto-me bem em molambos, tenho nostalgia de pobreza" (Lispector, 1999b, p. 41). Essas reflexões revelam um estado melancólico profundo, onde a autora busca nas pequenas coisas o alívio para o fardo existencial que carrega. Por fim, a introspecção melancólica de Clarice atinge seu ápice na escrita: "Não aguento o cotidiano. Deve ser por isso que escrevo. Minha vida é um único dia. É assim que o passado me é presente e futuro" (Lispector, 1999b, p. 19). Aqui, a autora expressa como a escrita lhe serve como uma válvula de escape para a rotina que a sufoca, transformando a melancolia em uma busca incessante por significado. Assim, a obra de Clarice Lispector, como evidenciam suas crônicas e reflexões pessoais, apresenta a melancolia como uma força capaz de desestabilizar as certezas cotidianas. É por meio dessa melancolia que suas personagens, e a própria Clarice, encontram a oportunidade de confrontar suas emoções mais profundas, levando-as a um processo de descoberta de si mesmas.

A escrita de si nas crônicas

O conceito de "escrita de si", amplamente explorado por Michel Foucault e inspirado em autores como Jean-Jacques Rousseau, refere-se à prática de escrita como uma forma de introspecção e auto análise. Foucault define essa prática como uma técnica de cuidado de si, na qual o sujeito se utiliza da escrita para refletir sobre sua própria vida, buscando compreender a si mesmo através de um processo de análise contínua (Foucault, 1992). Rousseau, por sua vez, foi um dos pioneiros ao transformar sua vida e emoções em material literário, criando uma narrativa onde a introspecção e o autoconhecimento ocupam lugar central.

Classificar os textos de Clarice Lispector exclusivamente como crônicas seria uma simplificação inadequada, pois sua escrita desafia as convenções tradicionais do gênero. Ao contrário da crônica tradicional, que muitas vezes combina observações do cotidiano com um tom leve e referencial, os textos de Clarice Lispector subvertem esse modelo, aproximando-se de formas como o diário e o gênero epistolar.

Suas crônicas não se limitam à narração de eventos, mas sim a introspecção profunda, onde a "escrita de si" surge como uma ferramenta de autoconhecimento. Essa transgressão aproxima sua obra de uma escrita mais íntima e confessional, como um tipo de *blog avant la lettre*, um termo francês que significa "blog antes dos blogs". Este conceito ilustra como a escrita de Lispector, intimamente pessoal e profundamente reflexiva, antecipa características típicas dos blogs modernos, espaços frequentemente dedicados à exploração pessoal e análise detalhada de experiências individuais.

Nesse contexto, suas crônicas apresentam uma forma de expressão que prefigura a era digital, oferecendo um vislumbre da sua inovação em formatos pessoais de escrita muito antes de tais práticas se tornarem comuns com a popularização da internet (Lispector, 1999a). Exemplos de

sua prática da escrita de si podem ser encontrados em várias de suas crônicas, como em "O grito", onde Clarice confessa: "Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo. Mas sei que hoje é um grito. Um grito! De cansaço. Estou cansada!" (Lispector, 1999a, p. 81-82). Aqui, ela revela o esgotamento emocional que ultrapassa a mera observação do cotidiano e se torna uma confissão íntima de suas limitações.

O grito de Clarice é mais do que uma expressão de cansaço físico, é uma metáfora para o esgotamento existencial que permeia grande parte de sua obra. A ideia de que suas crônicas ultrapassam o convencional está presente também na forma como ela reflete sobre sua própria escrita. Em várias passagens, Clarice expressa sua insegurança em relação à sua capacidade de ser cronista.

No texto "Ser cronista", ela revela: "Sei que não sou [cronista], mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade, eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga [...] Mas quero ver se consigo tatear sozinha o assunto e ver se chego a entender" (Lispector, 1999a, p. 112-113). Esse questionamento de sua própria identidade enquanto escritora reflete o caráter experimental de sua escrita, onde a crônica não é uma forma rígida, mas um espaço fluido para autodescoberta.

Clarice também usa suas crônicas para explorar a tensão entre a banalidade da vida cotidiana e as profundas questões existenciais que emergem dessas experiências triviais. Em um de seus fragmentos, por exemplo, ela escreve sobre um café que tomou em plena madrugada: "Se vocês soubessem como esta noite está diferente. São três horas da madrugada, estou com uma de minhas insônias. Tomei uma xícara de café, já que não ia dormir mesmo. Botei açúcar demais e o café ficou horrıvel" (Lispector, 1999a, p. 104). Esse pequeno relato do cotidiano é entremeado por reflexões mais amplas sobre a vida, o tempo e a solidão. O gesto simples de tomar um café se transforma em uma metáfora para sua insônia existencial, a inquietude que a impede de se conformar com o comum.

Em outras crônicas, Clarice se debruça sobre sua própria vida e identidade de forma direta, misturando autobiografia e reflexão filosófica. Em "Pertencer", ela compartilha a história de seu nascimento e o fato de que sua mãe esperava que o nascimento de Clarice a curasse de uma doença. "No entanto, fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente [...] Só que não curei minha mãe. [...] Mas eu, eu não me perdoo" (Lispector, 1999a, p. 111). Aqui, a escrita de si de Clarice se manifesta de forma brutal e honesta, revelando uma culpa persistente que ela carrega em relação à morte de sua mãe. A crônica, nesse caso, se torna uma ferramenta para lidar com esse sentimento de culpa e para confrontar suas próprias emoções.

Ao longo de suas crônicas, Clarice também reflete sobre a função da escrita em sua vida, muitas vezes apresentando a própria escrita como uma forma de sobrevivência. "Não aguento o

cotidiano. Deve ser por isso que escrevo. Minha vida é um único dia. E assim que o passado é meu presente e futuro" (Lispector, 1999a, p. 19). Para Clarice, a escrita não é apenas um meio de comunicação, mas um refúgio diante da repetição entediante do dia a dia.

Através da escrita, ela encontra uma maneira de transcender o tempo e de dar sentido a sua existência. Por fim, a escrita de si em Clarice Lispector emerge como uma prática que não apenas narra eventos ou experiências, mas que reflete sobre o próprio ato de viver. Suas crônicas transcendem as fronteiras do gênero e se tornam espaços onde o pessoal e o literário se encontram, criando um diálogo entre o cotidiano e as grandes questões existenciais. Ao escrever, Clarice nos convida a partilhar de sua busca incessante por significado, fazendo de suas crônicas um veículo para a introspecção e para a revelação de seu "eu" mais profundo.

A dialética entre melancolia e autoconhecimento

A melancolia, em Clarice Lispector, está profundamente conectada à busca pelo autoconhecimento. Para a autora, a melancolia vai além de um simples estado emocional de tristeza ou vazio, se configura como uma porta para a exploração do eu, uma forma de introspecção que leva à autodescoberta. Clarice transforma esse estado de melancolia em um ponto de partida para questionamentos existenciais, onde suas personagens, muitas vezes, enfrentam suas fragilidades, incertezas e a natureza da própria existência.

As crônicas de Clarice servem como uma poderosa ferramenta de reflexão e autodescoberta. Nelas, a melancolia emerge como uma ponte entre o mundo interno das personagens e o mundo externo, trazendo à tona questões que permanecem reprimidas ou não resolvidas. Esse diálogo entre o interior e o exterior permite que Clarice crie personagens que, ao confrontarem suas melancolias, acabam revelando aspectos profundos de sua subjetividade.

A crônica, como forma literária, possibilita essa reflexão mais livre e menos estruturada, criando um espaço onde a melancolia pode ser expressa de forma intensa e reveladora. Em seu estudo sobre melancolia, Freud sugere que o processo de autocrítica exacerbada, presente na melancolia, pode levar o sujeito a uma maior compreensão de si mesmo: "Quando, em sua exacerbada autocrítica, ele [o melancólico] se descreve como mesquinho, egoísta, desonesto [...] pode ser, até onde sabemos, que tenha chegado bem perto de se compreender a si mesmo" (Freud, 1974, p. 278-279). Esse insight de Freud encontra eco na forma como Clarice utiliza a melancolia como um catalisador para que suas personagens alcancem um novo nível de autoconhecimento, mesmo que isso ocorra por meio de uma intensa dor emocional.

Um exemplo claro dessa dialética entre melancolia e autoconhecimento pode ser encontrado em contos como "O Amor", onde a protagonista, após um evento inesperado, mergulha em um estado de profunda introspecção e melancolia. Esse momento serve como um catalisador para que

ela explore suas emoções mais íntimas, revelando aspectos de sua vida que antes permaneciam escondidos sob a rotina diária. A melancolia, nesse contexto, age como um meio de confrontar suas próprias vulnerabilidades e de entender as complexidades de sua condição humana.

Outro exemplo significativo é encontrado no conto "Medo da Eternidade", onde a personagem reflete sobre a inevitabilidade do destino e o peso que essa inevitabilidade exerce sobre sua vida. Através da melancolia, a personagem entra em um estado de contemplação que a leva a questionar o sentido de sua existência e sua relação com o tempo e o mundo ao redor. Nesse processo, a melancolia se torna não apenas uma forma de sofrimento, mas uma ferramenta de exploração de si mesma, onde a personagem alcança uma compreensão mais profunda de suas angústias e desejos.

Assim, nas crônicas de Clarice Lispector, a melancolia não é apenas um sentimento que gera sofrimento, mas um caminho para o autoconhecimento. Através da exploração melancólica, suas personagens conseguem transcender o sofrimento e alcançar um entendimento mais profundo de si mesmas e de suas relações com o mundo. Esse processo dialético entre melancolia e autodescoberta é uma marca central da obra de Clarice, mostrando como o sofrimento pode ser transformado em uma ferramenta de reflexão e crescimento pessoal.

Exemplos de crônicas que abordam a melancolia

A obra de Clarice Lispector contém diversas crônicas em que a melancolia se manifesta de forma significativa. A seguir, são apresentadas algumas crônicas específicas que abordam a melancolia sob diferentes perspectivas, permitindo uma análise mais detalhada dos temas de solidão, vazio existencial e a inevitabilidade da vida.

"Medo da eternidade"

Na crônica "Medo da Eternidade", Clarice Lispector narra uma experiência de infância da personagem principal, que reflete sobre a noção de eternidade a partir de uma analogia com um chicle de bola. Através dessa analogia simples, mas profundamente simbólica, Clarice explora o tema da eternidade e a perplexidade diante do infinito. A personagem, encantada pela promessa de que o chicle "nunca se acaba", vivencia uma mistura de fascinação e desconforto. "– Tome cuidado para não se perder, porque esta bala nunca se acaba. Dura a vida inteira. [...] Peguei a pequena pastilha cor-de-rosa que representava o elixir do longo prazer" (Lispector, 1999a, p. 290).

Nesse primeiro momento, a personagem sente-se maravilhada com a ideia de eternidade, associando o chicle a um prazer que transcende o tempo, como se fosse uma passagem para um mundo de fantasia. Entretanto, à medida que ela mastiga o chiclete, a sensação inicial de fascínio dá lugar a uma crescente frustração. "Assustei-me, não saberia dizer por quê. Comecei a mastigar e em

breve tinha na boca aquele puxa-puxa cinzento de borracha que não tinha gosto de nada. [...] A vantagem de ser bala eterna me enchia de uma espécie de medo, como se tem diante da ideia de eternidade ou de infinito" (Lispector, 1999a, p. 290). A personagem percebe que não está à altura da promessa de eternidade, e a doçura do chicle rapidamente se transforma em algo que provoca aflição e desconforto. Clarice Lispector utiliza essa experiência aparentemente trivial para evocar uma reflexão filosófica profunda sobre a eternidade e o infinito. A personagem se confronta com a noção de que aquilo que não tem fim também pode ser assustador, revelando um medo inerente ao desconhecido e a incapacidade de compreender o infinito. A melancolia aqui surge não apenas como uma reação à frustração de uma expectativa não realizada, mas como uma resposta existencial ao confronto com o tempo e a ideia de algo que transcende a vida humana.

Outras crônicas

Em *A descoberta do mundo*, Clarice Lispector explora temas como a amizade, a solidão, o destino e o vazio existencial em suas crônicas. As reflexões íntimas presentes em seus textos revelam a profundidade da condição humana, muitas vezes mostrando que as relações pessoais e as experiências cotidianas são permeadas por sentimentos de impotência e melancolia. Na crônica "Dies Irae", Clarice Lispector explora ainda mais a interação entre a escuridão súbita e a sensação de isolamento.

> sim, meu deus. que se possa dizer sim. no entanto, neste mesmo momento, alguma coisa estranha aconteceu. estou escrevendo de manhã e o tempo de repente escureceu de tal forma que foi preciso acender as luzes. e outro telefonema veio de uma amiga perguntando-me espantada se aqui também tinha escurecido. sim, aqui é noite escura às dez horas da manhã. (Lispector, 1999a, p. 15)

Este evento torna-se uma poderosa metáfora para a desesperança e a melancolia na crônica, refletindo como, mesmo rodeada por pessoas, a protagonista sente-se aprisionada em seu próprio estado de isolamento emocional. "Dies Irae" revela a complexidade das emoções humanas, mostrando como as relações interpessoais, apesar de necessárias, são insuficientes para resolver as profundezas existenciais da vida. "Nos que não soubemos fazer um mundo onde viver e não sabemos na nossa paralisia como viver" (Lispector, 1999a, p. 15), escreve Clarice, elucidando que a melancolia pode ser tanto uma resposta ao ambiente imediato quanto uma condição mais profunda de alienação e desespero.

Outro tema recorrente em *A descoberta do mundo* é a ideia de destino. Clarice frequentemente reflete sobre a inevitabilidade da vida e a sensação de impotência diante dos eventos que não podemos controlar. Em uma de suas reflexões, Clarice utiliza uma metáfora poderosa para descrever essa sensação de resignação: "As galinhas pareciam ter uma presença do próprio destino e não aprendiam a amar os donos nem o galo. Uma galinha é sozinha no mundo" (Lispector, 1999a, p.

76). A metáfora das galinhas, solitárias e cientes de seu destino, representa a percepção da personagem sobre sua própria existência, onde a vida é marcada pela aceitação de que o destino é imutável e inevitável.

Dessa forma, Clarice Lispector explora a melancolia e o vazio existencial em suas crônicas, utilizando metáforas e reflexões sobre a vida cotidiana para expressar a fragilidade da condição humana. Seus textos em *A descoberta do mundo* revelam uma profunda introspecção e um olhar crítico sobre as limitações da vida e as relações pessoais, criando uma ponte entre a realidade e as questões mais complexas da existência.

Considerações finais

Neste artigo, analisou-se a presença papel da melancolia nas crônicas de Clarice Lispector, conectando-a ao conceito de escrita de si e à busca pelo autoconhecimento. Por meio de uma análise de crônicas como "Medo da Eternidade" e outros textos de *A descoberta do mundo,* foi possível perceber como Clarice utiliza a melancolia como um catalisador para reflexões profundas sobre a existência, o tempo, a solidão e as frustrações inerentes à vida humana.

Clarice transforma a melancolia em uma poderosa ferramenta literária, explorando as profundezas da subjetividade humana. Ao utilizar a crônica como um espaço de liberdade narrativa e filosófica, ela transcende o sofrimento meramente emocional, convertendo-o em um meio de autoconhecimento e introspecção. Suas personagens, ao se depararem com seus dilemas e desilusões, nos convidam a refletir sobre as complexidades da condição humana e as incertezas da existência.

Conclui-se que, nas crônicas de Clarice Lispector, a melancolia não é apenas um estado emocional, mas um ponto de partida para uma reflexão crítica e filosófica sobre a vida. A "escrita de si" emerge como uma estratégia para transpor o sofrimento, ao mesmo tempo em que revela as verdades mais íntimas da existência. Através de sua linguagem densa, poética e introspectiva, Clarice nos ensina que a melancolia é, antes de tudo, um caminho para a autodescoberta, oferecendo-nos a oportunidade de confrontar as profundezas de nossas próprias emoções e pensamentos.

Por fim, este artigo buscou abrir novas perspectivas sobre a obra de Clarice Lispector, particularmente no que diz respeito ao modo como sua prosa dialoga com temas existenciais universais. Futuros estudos poderão aprofundar essa análise, investigando outros aspectos da melancolia e da introspecção presentes na vasta produção literária da autora, além de explorar como sua abordagem única continua a inspirar leitores e estudiosos ao redor do mundo.

Referências

CANDIDO, A. A **Crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CELUPPI, F. E. M. M. Clarice Lispector: melancolia de Jean Starobinski. **Contribuciones a las Ciencias Sociales**, v. 17, n. 5, pp. e7159-e7159, 2024.

FOUCAULT, M. **A escrita de si**: o que é um autor? Lisboa: Vega, 1992. Col. Passagens.

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

LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **Um sopro de vida (pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

STAROBINSKI, J. **A tinta da melancolia**: uma história cultural da tristeza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016.

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 8 – ARES LUSITANOS E BRASILEIROS 2

JAMIL SNEGE E AS CRÔNICAS: DESVENDANDO CURITIBA PELA LITERATURA

Autor: Rubens Gomes Corrêa (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Marcelo Alcaraz (UNIANDRADE)

Resumo: O autor curitibano Jamil Snege nasceu em 1939 e foi escritor e publicitário. Teve destaque na publicidade por sua ousadia na criação de campanhas comerciais de sucesso. Na literatura ficou conhecido por sua obra ficcional e pela qualidade de suas crônicas, que, em sua maioria, têm como pano de fundo sua cidade natal, Curitiba. Nesse artigo debruça-se sobre os aspectos filosóficos das pequenas narrativas, que em tão poucas linhas trazem um mundo de reflexões sobre a vida contemporânea e seus dilemas. Os aspectos filosóficos vêm de encontro às considerações feitas por Byung Chul Han, em suas duas obras *Agonia do Eros*, (2017) e *Sociedade do Cansaço*, (2015), que trata das questões humanas e sociais de uma maneira crítica e reflexiva e Michel Montaigne em sua obra *ensaios*, (2010).

Palavras-chave: Crônica. Jamil Snege. Contemporaneidade. Curitiba.

Introdução

A crônica é um gênero literário antigo, mas que até hoje causa euforia nos seus leitores, seja por tratar de assuntos comuns do dia a dia ou por causar desconforto com tais assuntos. Ler sobre a vida e o relato alheio sempre exerceu fascínio nos leitores. No caso de Jamil Snege, ainda mais por se tratar de uma esfera tão específica como é a cidade de Curitiba, capital do Paraná e, que apesar de alimentar ares de metrópole, mantém em sua essência, certas práticas bem interioranas. Por se tratar de uma cidade relativamente pequena, em comparação a outras capitais, as esferas sociais se encontram em pequenos grupos que se identificam por gostos musicais e outras artes, acabam por formar uma pequena boemia jovem, que cerca ambientes bem específicos da cidade. Na capital paranaense há quem ostente o conservadorismo, enquanto a arte evapora dos cantos mais undergrounds da terra dos pinheirais, apresentando pouca valorização.

O carisma do lugar está presente nas linhas do autor. E até mesmo nos títulos de algumas das narrativas, como as que serão analisadas nesse artigo: “Como se tornar invisível em Curitiba”; “Cuidado, seu filho pode ser um intelectual”; “O paraíso de Fernandinho”; “Para matar um grande amor”; “No seio da grande mãe salsicha” e “Minha vidinha de cachorro”.

Crônica

A palavra crônica tem origem no latim *chronica*, que significa narrativa cronológica. É um gênero literário que busca, em pequenas narrativas, expressar um curto espaço de tempo, em que fatos, geralmente comuns ocorrem, porém o que dá vida a esse tipo de texto são as relações feitas pelos autores com os diferentes assuntos que de forma secundária pairam sobre a narrativa.

A primeira crônica que se tem registro foi escrita em 1799 e foi publicada no *Journal des Débats*, em Paris. Já no Brasil, esse tipo de texto se tornou popular na metade do século XIX e as publicações aconteciam nos chamados folhetins. É um gênero que tem vínculo com o cotidiano, raramente contendo fatos fantásticos ou de ficção. Geralmente trabalham com temas instantâneos, cenas de rua, estados de humor, percepções, voyeurismo, entre outros. Até a falta de assunto pode ser trabalhada nesse gênero literário.

Em relação às características físicas pode-se dizer que o texto é relativamente curto, de caráter pessoal e subjetivo. Nele, o autor narra episódios do cotidiano, reflete sobre a vida, fala ou critica aspectos sociais, culturais ou políticos de maneira mais informal e intimista. É uma forma de escrita que capta momentos do dia a dia, revelando aspectos do universo pessoal do autor e oferecendo uma perspectiva particular sobre a realidade. É um texto leve, acessível e geralmente escrito em uma linguagem coloquial, aproximando-se do estilo da conversa informal.

A crônica literária permite ao escritor explorar temas diversos, como relacionamentos, observações sobre a cidade, memórias, experiências pessoais, críticas sociais ou reflexões filosóficas, entre outros assuntos. Ela pode ser humorística, poética, irônica, crítica ou sentimental, dependendo do estilo e da intenção do autor.

Uma das características marcantes da crônica literária é a capacidade de envolver o leitor de forma afetiva, criando uma conexão emocional e provocando reflexões sobre a vida e o mundo ao seu redor. É um gênero flexível, que permite ao autor exercer sua criatividade e liberdade de expressão, muitas vezes apresentando uma visão subjetiva sobre os acontecimentos.

A crônica é um gênero textual que existe desde a Idade Antiga e vem se transformando ao longo do tempo. Justificando o nome do gênero que escreviam, os primeiros cronistas relatavam, principalmente, aqueles acontecimentos históricos relacionados a pessoas mais importantes, como reis, imperadores, generais etc.

O surgimento da crônica contemporânea está vinculado a uma cidade moderna, com elementos novos como fugacidade e velocidade, sendo consolidada por volta do século XIX, com a implantação da imprensa em praticamente todas as partes do planeta. A partir dessa época, os cronistas, além de fazerem o relato em ordem cronológica dos grandes acontecimentos históricos, também passaram a registrar a vida social, a política, os costumes e o cotidiano do seu tempo, muitas vezes deixando expostos seus descontentamentos com o mundo que os cercava.

As publicações ocorriam em revistas, jornais e folhetins, mas hoje ganham os meios virtuais, como blogs, páginas de redes sociais e sites de literatura. Os registros podem ser ora mais literários, ora mais jornalísticos, pois registravam, sobretudo, os acontecimentos cotidianos da época, publicados em veículos de grande circulação.

As primeiras formas de escrita que podem ser consideradas como críticas surgiram na Mesopotâmia, no Antigo Egito e na Grécia Antiga, fontes da língua ocidental. Nesses períodos, os registros escritos eram feitos em tábuas de argila, papiros e pergaminhos, e tinham o objetivo de relatar eventos históricos, registrar feitos militares, descrever os reinados dos reis e imperadores, entre outros assuntos. Especificamente no Egito, alguns detalhes da vida do morto ficavam registrados nas paredes de seu túmulo, enquanto as crônicas reais, como a Crônica de Tutmósis III e a Crônica de Ramsés II, eram registros detalhados dos reinados dos faraós, documentando suas batalhas, campanhas militares e realizações políticas e culturais.

Na Mesopotâmia, os registros eram feitos nas chamadas estelas, demarcadas com a cunha, que dá nome à escrita cuneiforme, um das mais antigas da humanidade. As crônicas reais, como a Crônica do Rei de Lagash e a Crônica do Rei Nabonidus, eram registros escritos que narravam os eventos durante o reinado de um determinado governante. Esses textos ofereciam informações sobre conquistas militares, construção de templos, tratados diplomáticos e outras atividades do governo.

Na Grécia Antiga, a crônica também era um gênero literário importante. A obra *Biblioteca Histórica*, escrita por Diodoro Sículo no século I a.C., é uma espécie de crônica que relata a história do mundo desde os tempos mitológicos até o período contemporâneo ao autor.

Ao longo dos séculos, a escrita de crônicas se desenvolveu em diferentes culturas e períodos históricos, adquirindo novas formas e propósitos. Durante a Idade Média, as crônicas foram usadas para registrar eventos históricos, narrar as conquistas de reis e nobres, além de descrever guerras e peregrinações.

O cronista sempre tem algo a dizer sobre seu momento real e os fatos que o cercam. Assim, as pequenas narrativas cotidianas ganham a cara de quem as escreve e se tornam reflexos e registros do seu tempo, muito mais do que os grandes romances e suas partes ficcionais.

Assim como em outros gêneros, as crônicas podem ser classificadas conforme as características que apresentam: descritivas, pois detalham, expõem com pormenores os atributos de pessoas, animais ou objetos. Nesse tipo de crônica a linguagem usada é dinâmica e conotativa. Já a crônica narrativa geralmente tem como pano de fundo a narração de uma história, que pode ser feita na 1ª ou 3ª pessoa do singular, podendo ser confundida com o conto. Outras características dessa classificação são o humor, a ação e a crítica. Na crônica narrativo-descritiva se apresentam características narrativas e descritivas de maneira intercalada no decorrer do texto, com acontecimentos retratados em uma sequência temporal.

Na crônica dissertativa, há a apresentação explícita da opinião do autor sobre determinado assunto do cotidiano. Nas crônicas analisadas nesse artigo, essa característica é predominante. Esse tipo de texto é o mais popular entre as crônicas, sendo geralmente escrito em 1ª pessoa do singular ou 3ª pessoa do plural. A humorística utiliza-se da ironia, do sarcasmo e do humor para tratar assuntos que impactam a sociedade, como política, economia e cultura. A crônica lírica apresenta uma linguagem poética e metafórica, que pode demonstrar emoções como nostalgia, saudade e paixão, exaltando a subjetividade. A crônica jornalística explora notícias jornalísticas. A principal diferença entre a crônica jornalística e a dissertativa é que a primeira aborda apenas os fatos que permeiam os meios de comunicação. A crônica histórica aborda apenas fatos ocorridos no passado, com personagens, tempo e espaço definidos, com uma linguagem leve e coloquial.

As diferentes abordagens desse gênero enriquecem o repertório daqueles que leem e também de quem escreve e mostram que, mesmo dentro de um texto com poucos caracteres, pode existir profundidade e intensidade, capazes de mudar a mente de quem tem contato com esse tipo de arte da escrita. No caso de Jamil Snege, analisam-se crônicas que têm em comum apenas o autor, pois abordam os mais diferentes temas, mesmo assim é possível encontrar nelas a marca do autor, com suas frases irônicas e seus questionamentos sobre o mundo. No decorrer do artigo poderemos ver a riqueza que se esconde nas obras desse autor e assim desfrutar de suas breves e encantadoras narrativas. Jamil Snege foi artista de palavras, pintor de sentimentos, escultor de ideias e escritor de emoções.

Jamil Snege

Nosso autor nasceu em Curitiba em 10 de julho de 1939 e faleceu na mesma cidade em 16 de maio de 2003, com 63 anos. Ele foi escritor e publicitário e se formou em Sociologia e Política na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Exerceu com destaque a profissão de publicitário, pois imprimia seu carisma nas campanhas que executava. Na literatura ficou conhecido por suas obras contestadoras e por editar de forma autônoma seus livros.

Jamil Snege descendia de Antônio Snege, um tipógrafo de origem sírio-libanesa, e de Anita Bassani, descendente de imigrantes italianos. Cresceu no bairro Água Verde em Curitiba, capital do Paraná e, aos 16 anos, começou a frequentar os eventos da sociedade curitibana e a escrever em colunas sociais de jornais locais. Chegou a frequentar o Centro de Preparação de Oficiais da Reserva (CPOR/PR), mas acabou causando um incêndio durante um treinamento e foi expulso da corporação.

Atuou como paraquedista no Rio de Janeiro e também como estagiário na redação da *Tribuna da Imprensa*, onde anos depois teve alguns contos publicados. Foi apelidado de “Turco”, devido a sua descendência e assim era conhecido nas rodas de intelectuais da cidade. De 1997 a

maio de 2003, passou a publicar crônicas quinzenais no Caderno G da *Gazeta do Povo*, importante jornal paranaense. Algumas das obras mais conhecidas do autor são: *Tempo sujo* (novela), Curitiba: Escala, 1968, *A mulher aranha* (contos), Curitiba: Editora Hoje, 1972, *Ficção onívora* (contos), Curitiba: Grupo 1, 1978, *As confissões de Jean-Jacques Rousseau* (drama em 2 atos), Curitiba: Edição do Autor,1982, *Para uma sociologia das práticas simbólicas* (ensaio), Curitiba: Beta/Multiprint, 1985, *Senhor* (poesia), Curitiba: Beta Publicidade, 1989, *O jardim, a tempestade* (contos), Curitiba: Beta, Publicidade, 1989, *Como eu se fiz por si mesmo* (romance autobiográfico), Curitiba: Travessa dos Editores, 1994, *Viver é prejudicial à saúde* (novela), Curitiba: Edição do Autor, 1998, *Os verões da grande leitoa branca* (contos), Curitiba: Travessa dos Editores, 2000, *Como tornar-se invisível em Curitiba* (crônicas), Curitiba: Criar Edições, 2000. Jamil Snege deixou ainda um romance inacabado de fundo histórico intitulado *O grande mar redondo*.

Entre os prêmios recebidos por Jamil Sanege estão: Prêmio Profissionais do Ano, 1978 – Prêmi Profissionais do Ano, 1987. Prêmio 14ª Bienal Internacional de São Paulo (1977), entre outros.

Snege hoje é considerado uma espécie de anti-herói curitibano, assumindo várias facetas, a principal delas é a de escritor. Ele viveu segundo suas próprias regras. Jamil era rival de Paulo Leminski, outro importante escritor de Curitiba, e a rixa se deve a um romance vivido por Snege com a ex-esposa do poeta, Alice Ruiz. Jamil Snege faleceu em 16 de maio de 2033 de câncer de pulmão, sem nunca ter se abstido de fumar o quanto quisesse.

As crônicas de Snege: reflexões sobre o mundo atual

Como já citadas anteriormente, nessa parte do artigo faremos uma análise filosófica das crônicas escolhidas. Assim serão considerados muito mais os fatores de conteúdo do que os fatores físicos das crônicas em si, já que as características desse tipo de texto permanecem esclarecidas no conteúdo do artigo. Assim, a partir dessa etapa, juntamente com os teóricos Byung Chul Han, em suas duas obras, *Agonia do Eros* e *Sociedade do Cansaço*, iniciamos as análises e partimos de *Como se tornar invisível em Curitiba;* publicada no Caderno G da *Gazeta do Povo* em 1º de agosto de 1998.

Jamil Snege faz uma pesada crítica à cena artística da cidade, além de ironizar a desvalorização de profissionais de diversas áreas que se dediquem intelectualmente às suas ocupações. Na visão do escritor, as pessoas muito talentosas são sufocadas pela mediocridade da cidade, que se ocupa em valorizar aqueles que mantêm certa média de talento sem nenhum destaque.

> Esteja você com a síndrome do pânico ou com o coração amargurado, existe um método muito mais eficiente para tornar-se invisível em Curitiba do que essas deambulações (sic) pelos ermos da cidade.

> Primeira condição: você precisa ter talento genuíno. (...) Cada conquista, cada livro publicado, cada poema, escultura ou canção, cada tela, espetáculo, disco, filme ou fotografia, cada intervenção bem sucedida no esporte, no direito ou na medicina, cada vez que alguém, lá fora, reconhecer com isenção de ânimo que você está produzindo obra ou feito significativo – o seu grau de invisibilidade aumenta em Curitiba. E é muito fácil perceber isso. (Snege in Almeida, p. 21)

A invisibilidade das pessoas com talento é consequência da massificação social, fenômeno observado desde a era moderna com a industrialização das grandes fábricas, onde não se exigia talento, mas sim produtividade. Nesse regime, cada pessoa se especializava em uma função que nada fomentava a criatividade, mas sim a repetição. Esses fenômenos se repetem também nas artes, âmbito que sempre esteve presente nas críticas, tanto por meio das artes visuais, quanto pela literatura. A esse respeito Han, em sua obra *Sociedade do Cansaço*, (2015) registra a seguinte fala: "Segundo Arendt, a sociedade moderna, enquanto sociedade do trabalho, aniquila toda possibilidade de agir, degradando o homem a um *animal laborans* — um animal trabalhador" (Han, 2012, p. 41).

O autor fala ainda sobre a auto-imagem e a imagem dos indivíduos. Escreve que os círculos sociais estão repletos de julgamentos, hipocrisia e mentiras e que muitas vezes as pessoas são desencorajadas por seus próprios amigos e parentes. Para finalizar a crônica, Snege resume suas impressões sobre o tema e, ao final, faz uma reflexão questionando a dualidade entre o talento e a invisibilidade, versus a mediocridade e o sucesso.

> Esta talvez seja a parte mais cruel (ou mais irônica) da história. A sua visibilidade, enquanto pessoa, transfere-se para a imagem que os outros fazem de você. Pois é ela, a sua imagem, que circula e passa a frequentar os lugares para os quais você já não é solicitado. [...] Para encurtar: vale a pena manter-se fiel ao seu daimon e cumprir com resignação cada etapa de sua lenda pessoal? Acho que sim. Curitiba está cheia de pessoas invisíveis. (Snege in Almeida, p. 22)

A segunda crônica a ser analisada nesse artigo é *Cuidado, seu filho pode ser um intelectual;* uma espécie de deboche sobre a falta de interesse dos jovens brasileiros por livros, crônica que faz uma crítica à falta de interesse dos jovens pelos livros. Jamil ainda não havia vivenciado a época atual de redes sociais e informatização de quase tudo, mas já percebia o movimento, ou a utilização desses meios entre os jovens, cada vez mais interessados nos eletrônicos e menos na literatura. Ele fala sobre a falta de incentivo e exemplo dos pais, que, muitas vezes pela falta de tempo ou de interesse, acabam deixando os filhos isolados entre os jogos e computadores. Podemos aqui até cunhar um neologismo para caracterizar essa doença que é atacada pelos livros: um em casa mil brasileiros sofre de biblioadição, termo criado e utilizado por Snege.

> Embora sua concorrência seja relativamente rara, não deixa de ser preocupante. Mas também não é preciso se alarmar demasiado. Existem formas brandas da doença, que desaparecem logo após a adolescência. Mas vamos em frente. Se você perceber uma fixação anormal de seus meninos pela leitura, o melhor mesmo é tratá-los com carinho. Procure compreendê-los. Ligue a televisão dia e noite, compre novos vídeo games, disserte sobre temas como multimídia e realidade virtual. Promova

> ruidosos churrascos na cobertura, convide os parentes mais imbecis, jogue cartas, compre uma bateria e uma guitarra elétrica, agite, enfim. (Snege, 2005)

A sociedade humana é uma narrativa, um relato do qual o esquecimento faz necessariamente parte. A memória digital é uma adição uma acumulação sem lacunas. Os dados registrados são enumeráveis, mas não narráveis. O guardar e recuperar distingue-se substancialmente da recordação, que é um processo narrativo (Han, 2015, p. 75-76).

Michel Montaigne aponta que os "ensaios", título de seu livro e denominação da escrita antes de se chamarem crônicas, apresentam características próprias em que destaca-se a opinião do autor no texto por meio de argumentações. Assim, no ensaio é permitido expor o ponto de vista sobre determinado assunto. Montaigne aborda, acerca da educação das crianças, que deve ser realizado um debate pedagógico, com a formação da virtude junto com a civilidade. Ele é contra a formação meramente escolar, ministrada nas escolas e que deve estimular o amor e o entusiasmo das crianças pelo aprendizado. Deve ser respeitado os livros, que, como para Platão, eram os "filhos" preferidos das mentes superiores.

Podemos pensar que Jamil Snege, em seu livro *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), traz em seu título um dos pensamentos que Michel de Montaigne apresenta, de que ele se persuadiu de que o único conhecimento digno de valor é aquele que se adquire por si mesmo.

O que Jamil apresenta é uma crítica à falta de incentivo à prática da leitura, que poderia, em seu texto, operar como um manifesto crítico em favor das letras. Usa-se de certo neologismo (biblioadição), vírus da leitura. Que na adolescência os professores vacinam os alunos, enchendo os de leituras e, quando chegam no período de vestibular, aumenta mais, tornando insuportável mais tarde, extraindo o gosto e o desejo pela leitura. "Se você perceber seu filho fixado pela leitura, ligue a TV dia e noite, de videogames de presente e discorre sobre a importância da multimídia e realidade virtual, faça festas, compre uma bateria, guitarra, jogue cartas,... Um idiota a menos na família não fará qualquer diferença" (Snege, 2005).

Publicada no Caderno G da *Gazeta do Povo* em 3 de outubro de 1998, *O paraíso de Fernandinho.* Nessa crônica, Jamil Snege narra uma visita à casa nova de um amigo, que, segundo ele, comprou uma casa num condomínio fechado num bairro nobre da cidade. Desde a entrada pela guarita, ao se identificar com os guardas, o autor deixa implícito em sua escrita um certo desconforto com todos os elementos que compõem aquele "mundo" dentro dos muros do condomínio. Ele genialmente faz uma analogia de seu amigo o comparando com um pavão, destacando o exibicionismo e o orgulho do amigo, por morar no tal "paraíso".

> Domingo de tarde, céu azul, lá vou eu rumo ao paraíso. Os guardas da portaria me confirmam pelo interfone e um deles avisa: é a quinta casa à direita, tem um pavão pintado no vidro. Entrou por uma alameda sombreada à procura do pavão e dou de cara com Fernandinho eriçando suas plumas hospitaleiras. (Snege in Almeida, p. 26)

Já dentro do condomínio, Jamil começa a pensar sobre sua experiência sensorial em estar ali. Seu carro aberto, as pessoas circulando em paz, sem medo das adversidades da cidade. A crítica social ao que circunda o mundo fora dos condomínios fica evidente nesse trecho:

> Meu carro permanece estacionado na pracinha central com os vidros abertos e ninguém tentou surrupiar-me o toca-fitas. Estou a três passos da calçada e nenhum mendigo intimou-me a contribuir para uma mais justa distribuição de renda. Se ao menos um bebum me pedisse um gole de cerveja, meu domingo já estaria salvo. (Snege in Almeida, p. 26)

Os seres que habitam o mundo comum ficam também evidentes nas reflexões finais do autor, que começa a imaginar formas de deixar o tal condomínio mais divertido, tais como deixar adentrar no paraíso, mendigos, policiais e trombadinhas e, por último, baixando os muros do lugar. As reflexões do autor criticam de forma enfática, em primeiro lugar, o acesso à segurança, permitindo que apenas aqueles que têm melhores condições financeiras desfrutem de ter uma vida em paz. Outro aspecto é a prisão que se forma do lado de dentro do condomínio, tornando-o um mundo à parte, longe das mazelas sociais, mas que não reflete o real estado da maioria das pessoas.

Na crônica, Snege ironiza a segurança enclausurada dos condomínios fechados e a estranheza do curitibano típico frente à "falta de violência" destes locais. Na visita, o amigo avisa que "não precisa chavear o carro..." (Snege, 2000, p. 33b).

Em um contraste brutal com a realidade das ruas em Curitiba, e para curitibanizar este paraíso idílico, e assim liquidar esta sensação de não estar em casa, Snege sugere que deixaria entrar dois ou três trombadinhas, e que o velhinho à sombra do plátano seria um ótimo teste de estreia para eles. Após a normalidade ser estabelecida, Snege finaliza – ironicamente – indo "tranquilamente embora sem se dar conta do roubo do seu toca-fitas" (Snege, 2000, p. 35b).

Uma crítica à violência instalada na capital já no fim da década de 1990 – a crônica foi originalmente publicada em outubro de 1998 – continua atual após 25 anos, revelando a incapacidade das gestões públicas em resolver tais questões. Todavia, esta violência explícita parece não abalar o mito construído e alimentado incessantemente há décadas.

A crônica *Para matar um grande amor,* foi publicada no Caderno G da *Gazeta do Povo* em 9 de julho de 2000 e fala sobre a finitude do amor. Para o autor, o verdadeiro amor é aquele que se acaba.

> Arrisco mesmo a dizer: só os amores verdadeiros se acabam. Os que sobrevivem, incrustados no hábito de se amar, podem durar uma vida inteira e podem até ser chamados de amor – mas nunca foram ou serão um amor verdadeiro. Falta-lhes exatamente o dom da finitude, abrupta e intempestiva. Qualidade só encontrável nos amores que infunde medo e temor de destruição. (Snege in Almeida, p. 61)

Snege ainda sinaliza a questão do amor romântico, exibido nos cinemas e na mídia, que faz uma imagem dramática do fim de um amor, que, para o autor, seria questão de aparência.

> Há todo um imaginário sobre os adeus e as separações, construído pela literatura e pelo cinema. O cenário pode ser uma estação de trem, um aeroporto (remember Casablanca), um entroncamento rodoviário. Pode ser uma praça ou uma praia deserta. Falésias ou ruínas de uma cidade perdida. Pode estar garoando ou nevando, mas o vento é imprescindível. As nuvens devem revolucionar no horizonte, como a sugerir a volubilidade do destino. Os cabelos da amada, longos e escuros, fustigam de leve seus lábios entreabertos. Há sutis crispações, um discreto arfar de seios. E os olhos, ah!, os olhos... A visão é o último e o mais frágil 26 dos sentidos que ainda nos une ao que acabamos de perder. (Snege in Almeida, p. 61-62)

O autor ainda sinaliza, em segundo plano, a fragilidade das relações atuais, vivenciadas apenas nas aparências. Essas reflexões já são propostas por outros pensadores como Bauman em *Amor líquido*, e Han em *Agonia do Eros* que sobre o amor escreve que:

> Nos últimos tempos tem-se propalado o fim do amor. Hoje, o amor estaria desaparecendo por causa da infinita liberdade de escolha, da multiplicidade de opções e da coerção de otimização. Num mundo de possibilidades ilimitadas, o amor não tem vez. Acusa-se também o arrefecimento da paixão. A causa, segundo Eva Illouz, em seu livro Warum Liebe weh tut (Por que o amor machuca), reside na racionalização do amor e na ampliação da tecnologia da escolha. Mas essas teorias sociológicas do amor não percebem que, hoje, está em curso algo que sufoca essencialmente o amor, bem mais do que a liberdade infinda ou as possibilidades ilimitadas. Não é apenas a oferta de outros que contribui para a crise do amor, mas a erosão do Outro, que por ora ocorre em todos os âmbitos da vida e caminha cada vez mais de mãos dadas com a narcisificação do si-mesmo. O fato de o outro desaparecer é um processo dramático, mas, fatalmente avança de modo sorrateiro e pouco perceptível. (Han, 2017, p. 6)

Trazendo para a atualidade, pode-se falar dos aplicativos, tanto nas redes sociais, onde muitas vezes se observam relações felizes apenas baseadas em fotos e não na parte real das pessoas, quanto dos aplicativos de relacionamentos que prometem encontros cheios de sentimentos, mas se resumem a escolhas baseadas puramente nas aparências. A estudiosa Paula Sibilia fala sobre o impacto das redes sociais no comportamento das pessoas, especialmente no uso da internet. Ela aborda temas como a mistura do público e do privado, que se potencializou pelo uso dos celulares, que hoje vêm equipados com câmeras que tudo registram. O show do eu, conceito trabalhado pela teórica, fala sobre um narcisismo que toma conta da sociedade de uma forma geral. A imagem passa a definir as pessoas e não a beleza interior, ou outros valores que vão se perdendo. Há quem compare as redes sociais atuais aos antigos diários, porém, enquanto esses eram trancados e escondidos, nas redes sociais a intenção é que o máximo de pessoas observe o que ocorre na vida de outrem.

Hoje vivemos numa sociedade que está se tornando cada vez mais narcisista. A libido é investida primordialmente na própria subjetividade. O narcisismo não é um amor próprio. O sujeito do amor próprio estabelece uma delimitação negativa frente ao outro em benefício de si mesmo. O

sujeito narcísico, ao contrário, não consegue estabelecer claramente seus limites. Assim, desaparecem os limites entre ele e o outro. O mundo se lhe afigura como sombreamentos projetados de si mesmo. Ele não consegue perceber o outro em sua alteridade. Ele só encontra significação ali onde consegue reconhecer de algum modo a si mesmo. Vagueia aleatoriamente nas sombras de si mesmo até que se afoga em si mesmo (Han, 2019, p. 10).

Na crônica "No seio da grande mãe salsicha", publicada no livro *Como se tornar invisível em Curitiba,* (2005), Jamil Snege escreve uma espécie de distopia, onde teoriza a origem da espécie humana a um investimento extraterreno de uma espécie de salsichas, que ao chegar na terra se unem aos primatas aqui presentes formando nossa espécie. A princípio a nossa espécie serviria de alimento para os alienígenas e durante o desenrolar da narrativa, Snege no seu melhor estilo irônico de escrever faz críticas às formas de relações entre os seres humanos e também sobre o capitalismo.

> Era um tal de copular a toda hora e a todo momento. E o mais importante: pareciam encontrar enorme prazer nisso, ao contrário do que sucedia em seu planeta de origem. Lá nos confins de Alfa Centauro, numa terrazinha esquálida e radioativa, os humanos só conseguem se reproduzir em laboratório. Mostravam-se inapetentes, abúlicos e indiferentes. Preferiam os computadores e as discussões teológicas ao sexo. Para obter uns míseros 40 quilos de carne, o criador de humanos tinha que esperar 20 anos e gastar uma fortuna em ração, vitaminas, bebidas alcoólicas, drogas, revistas em quadrinhos e fitas de vídeo. (Snege, 2005, p. 20)

Nesse trecho Jamil Snege critica o início de um processo que se acentuou na última década, a substituição das relações pessoais pelos meios eletrônicos. Depois faz considerações sobre o que seria necessário para se criar um ser humano, resumindo ao consumo de drogas, álcool e mídias. Outra crítica elaborada pelo autor é a respeito do capitalismo, o qual ele atribui a outro planeta, mas que reflete a situação real de nossa sociedade. A respeito do capitalismo, Han também tece suas considerações:

> O capitalismo vai eliminando por toda parte a alteridade a fim de submeter tudo ao consumo. Além do mais, o eros é uma relação assimétrica com o outro. Assim, ele interrompe a relação de troca. Sobre a alteridade não é possível estabelecer um registro de controladoria. Ele não entra no balanço dos débitos e créditos. (Han, 2017, p. 17)

Han põe em contraposição o capitalismo e os sentimentos que unem os seres humanos e, em sua obra, aborda a perda de qualidade dessas relações em consequência das relações de consumo e de poder. A crítica de Snege, apesar de ser cercada de metáforas e de alegorias, aborda também essas questões. Snege finaliza o texto dizendo:

> Como o capitalismo, em qualquer lugar do cosmo, não mostra muitos escrúpulos quando a questão é o lucro, a decisão tomada pelos extra terráqueos [*sic*] foi exatamente esta que vocês estão pensando: embarcaram alguns casais de suídeos e bovídeos na grande nave e sumiram da vista dos humanos da forma de bola de fogo engolida pelo céu.

> Desde então, geração após outra, os mitos dos homens se referiam confusamente a essa experiência inaugural. Anjos, deuses, um irrefreável pendor para sondar as noites escuras e estreladas. E a estranha sensação de que o lugar do homem não é exatamente aqui. (Snege, 2005, p. 21)

A crítica ao consumo de animais fica clara na crônica. A genialidade de Snege se mostra em cada crônica. Primeiro ele inverte os papéis entre pessoas e animais para ao final mostrar o verdadeiro sentido de suas colocações. Fazer uma pessoa pensar em como seria estar no lugar de um animal que será abatido para consumo, faz com que o leitor tenha duas sensações ao final da leitura, primeiro a de alívio, já que os extraterrestres levaram animais para serem comidos e outra que nos faz pensar em como realmente seria se consumíssemos carne de humanos e não de animais. A crítica ao capitalismo e ao consumo desenfreado faz parte também do que Snege tenta apresentar nessa crônica.

Na narrativa "Minha vidinha de cachorro", publicada no livro, *Como se tornar invisível em Curitiba*, (2005), Snege dá voz a um cachorro falecido de nome Tarugo. O cachorro narra a difícil "vida de cão" levada pela categoria. De início, o autor apresenta algumas estatísticas sobre números de cães mortos em Curitiba, sejam atropelados, envenenados ou vítimas de violência. Ele critica as esferas políticas que em nada teriam ajudado para mudar esse cenário.

Jamil faz uma crítica à relação de amizade entre cão e homem, diz que a recíproca não é verdadeira, pois o cão seria sim o melhor amigo do homem, mas o contrário não ocorre. Diz que os cães são mortos e odiados mesmo sem motivo e revela que seu personagem morreu cedo, aos três anos e meio.

Após apresentar esses números, ele conta sua própria história, tudo em primeira pessoa. Tarugo seria o cão de um militar e diz que era bem tratado e tudo mais, até que seu dono, ao ser transferido, acaba o doando para o jardineiro. O cão insatisfeito com o novo dono foge e acaba sendo pego pela famosa carrocinha. Novamente, o autor apresenta estatísticas que revelam que a maioria dos cães presos e levados para canil municipal acabam mortos, seja para serem estudados ou levados para eutanásia. Snege usa o verbo eutanasiar. O final da crônica é de certa forma impactante e difícil de ler, mas fica ainda mais difícil de engolir por sabermos que é verdade.

> Não preciso dizer que fui um dos eutanasiados. Me agarraram, prenderam uma borracha ao redor do meu focinho e – doída, miseravelmente ardida – me aplicaram uma injeção de sal amargo. Morri feito um cão, as pernas amolecendo, a cabeça pesando, um calorão desgraçado explodindo dentro do peito. (Assim termina o protesto de tarugo, o Breve, que jaz sob toneladas de lixo no Aterro Sanitário desta ecológica e humana cidade de Curitiba. (Snege, 2005, p. 46-47)

Snege inicia a narrativa de forma leve e descontraída, mas, ao final, deixa o leitor com uma sensação de soco no estômago, de co-responsabilidade pela situação não só de cães, mas de vários animais de rua. Ao final da crônica, critica ainda o título da capital paranaense, conhecida como

ecológica e humana, mas que apresenta números alarmantes sobre o extermínio de animais, contradizendo o que mostra a mídia.

Considerações finais

É difícil iniciar essa parte do artigo após ler tantas crônicas e pensar que cada uma delas trata de um assunto diferente, mas que todas elas tratam de problemas que estão muito próximos de todos nós. A cada nova narrativa entram em jogo questionamentos que podem ser olhados individualmente ou em associação com os outros temas abordados por Snege.

As crônicas: "Como se tornar invisível em Curitiba"; "Cuidado, seu filho pode ser um intelectual"; "O paraíso de Fernandinho"; "Para matar um grande amor"; "No seio da grande mãe salsicha" e "Minha vidinha de cachorro" são apenas um fragmento da profunda obra de Jamil Snege, mas trazem de forma robusta a intenção do autor ao escrever suas crônicas. De forma bem humorada e com uso de ironia, ele questiona as diversas facetas da sociedade de sua época e apresenta reflexões que ainda hoje mesmo anos depois da sua morte ainda fazem total sentido.

"Como se tornar invisível em Curitiba" reflete um olhar sobre a cidade, que talvez só quem faça parte da esfera artística e intelectual possa sentir. A situação tem melhorado na cidade, mas nada se compara à propagação de arte e cultura presente no eixo Rio-São Paulo. A cena artística da cidade ainda fica no âmbito underground e quem quer fazer parte do movimento deve se despir dos preconceitos e frequentar os lugares mais secretos e às vezes sujos da cidade. Snege estava longe de fazer parte da elite artística da cidade, que valoriza as manifestações mais eruditas.

Em "Cuidado, seu filho pode ser um intelectual", a falta de interesse pela literatura mostra-se como um problema crônico, que atinge não somente os jovens, mas todas as pessoas de forma geral, seja pela dificuldade de compreender obras mais complexas ou mesmo pela pura falta de interesse e tempo. A falta de tempo justifica-se pelo ritmo acelerado das relações de consumo de hoje proporcionadas pelo capitalismo, já a falta de interesse e capacidade de entendimento, ao meu ver, são consequência da falta de hábito, que muitas vezes não é incentivada na escola, já que professores e pedagogos já têm muito conteúdo com que se preocupar, e em casa, quando um jovem ou criança poderia buscar um exemplo, esse exemplo está tão em frente à tela quanto ele. A dependência de tela é uma realidade. O computador, a TV e o celular vieram definitivamente ocupar o lugar dos livros. Parece até arcaico a ideia de ler sobre uma história num livro, com o mesmo livro sendo exibido em forma de adaptação numa das plataformas de *streaming.* Hoje, a leitura é quase um ato de resistência. A cidade até tenta de certa forma incentivar novos leitores, com bibliotecas espalhadas por quase todos os bairros, mas o que se percebe é que muitos dos usuários desses locais acabam frequentando o ambiente apenas para usar os computadores, que lá estão com a internet

disponível. Vivemos uma crise literária, onde os jovens sabem o nome do youtuber do momento, mas sequer têm ideia de quem foi Machado de Assis.

Na crônica "O paraíso de Fernandinho", a dualidade presente na cidade é abordada de forma bem-humorada, mas profunda. Curitiba em sua vasta extensão, apresenta ao turista uma cidade autossustentável e de última geração. Temos até ônibus elétricos e somos uma das cidades que mais recicla seu lixo no Brasil. Porém, por trás de toda a limpeza da cidade e das fachadas dos condomínios de alto padrão, se esconde uma parte da população que é invisível aos mais desatentos. Muitos turistas que visitam a cidade ficam encantados com a capital sem favelas. Mal sabem que o que nos diferencia do Rio de Janeiro, por exemplo, é que nossas favelas não crescem no morro, mas sim na periferia, onde ainda existe muito esgoto a céu aberto, pobreza e até fome. Ao lado da PUC, uma das universidades mais ricas do Brasil, se forma um dos maiores bolsões de pobreza da cidade, a Vila Torres. Lugar de gente que trabalha, estuda e batalha todo dia pelo pão, mas de onde saem também pedintes que inundam os sinaleiros das proximidades, dependentes de todo tipo de droga e gente que revira o lixo para retirar de lá o mínimo para sobreviver. Onde estaria o poder público questionado por Snege para atender essa parte da cidade? Ou onde estaria esse mesmo poder público para passar o precioso asfalto novo que inunda o centro da cidade nas partes mais isoladas da cidade? Snege estaria hoje apenas contemplando o quanto a sua escrita ainda faz sentido na grande cidade hoje chamada de "Educadora", mas que nega aos seus professores um plano de carreira decente, motivo de greves nas últimas semanas.

"Para matar um grande amor" vem falar sobre sentimentos humanos e a superficialidade das relações. A meu ver, vários fatores são responsáveis pelas constatações de Snege. Uma delas é a ascensão da mulher, não somente no mercado de trabalho, mas como figura social ativa. Há cerca de meio século, as mulheres se casavam com o propósito de ali permanecer por toda a vida, mesmo que isso custasse a elas suportar todo tipo de abuso. Com o avanço das pautas feministas e o empoderamento feminino, as relações se modificaram, fazendo com que os grandes amores não se tornassem mais tão grandes e eternos assim. Hoje, a maioria das mulheres só permanece num relacionamento se quiserem, já que cada vez mais elas se tornam independentes, o que também traz outros problemas com o excesso de trabalho e atribuições, que muitas vezes ela acaba exercendo sozinha. De qualquer forma, o que Jamil procura mostrar é a invalidade dos relacionamentos que se dizem baseados no amor, mas que se tornam vazios e sem vida e o quanto um término ou despedida, de forma simbólica, pode mostrar de fato o quanto aquele sentimento foi verdadeiro e intenso, mesmo que num pequeno período de tempo.

"No seio da grande mãe salsicha", a meu ver, foi a mais criativa das crônicas abordadas. Nela, Snege cria todo um universo paralelo, quase uma teoria da evolução para criticar um sistema

capitalista, que prima pelo consumo, em especial nessa temática o consumo de animais, que acredito que ainda por muitos anos serão consumidos por nós seres humanos.

E, finalmente, em "Minha vidinha de cachorro", uma narrativa primorosa e de tamanha sensibilidade que nos deixa com um nó na garganta ao ver cada cãozinho de rua. Se essa crônica chegasse a um número de pessoas significativo, poderia talvez mudar a forma que as pessoas veem os cães, principalmente os de rua. Muitas campanhas são feitas sobre castração, adoção e não-violência contra os animais, mesmo assim, ainda são muitos os animais de rua, especialmente cães. Todo dia rodando pela cidade, pode-se ver, às vezes mais de uma vez, os corpinhos abandonados daqueles que ousam atravessar uma rua ou rodovia.

Han, por sua vez, contribui com aspectos mais amplos sobre o mundo atual, mas que se encaixam perfeitamente com as observações de Snege, assim como as reflexões de outros filósofos contemporâneos. Han percebe que há questões universais nas relações entre as pessoas que se repetem, mesmo em diferentes tempos e locais. Fiquei refletindo sobre a parte em que o autor fala que o século XXI seria a era da imunização, inocentemente sem saber que uma pandemia ainda estava por vir, pandemia essa que deveria fazer com que as pessoas revissem questões como alteridade, estudo científico e coletividade, mas que parece ter deixado a humanidade ainda mais egoísta, mesmo depois de ver milhões de vidas se perderem pela doença, ainda houve quem quisesse promover uma guerra.

Em todas as crônicas, as reflexões sobre um determinado sistema estrutural falho são bem evidentes. Ao ler esse artigo, espero que o leitor compreenda muitos mais do que o conceito de crônica, mas que perceba o quão genial foi esse curitibano, que poderia simplesmente fechar os olhos para os problemas sociais de nossa cidade, mas, em vez disso, resolveu, com bom-humor e um toque de deboche, expor aquilo que tentamos esconder e às vezes não assumimos para nós mesmos. Jamil Snege não foi escritor, ele foi resistência.

Referências

ALMEIDA, C. G. **Um cronista da cidade**: Curitiba no jornal sob o olhar de Jamil Snege 1997-2003 crônicas selecionadas. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

HAN, B.-C. **Sociedade do cansaço**. Trad. Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. **A agonia do Eros**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

MONTAIGNE, M. de. **Os ensaios**: uma seleção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SIBILIA, P. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SNEGE, J. **Como se tornar invisível em Curitiba**. Curitiba: Criar Edições, 2005.

O *MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL* E A SUA INFLUÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA

Autora: Alessandra Pereira Louzada (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Camila Marchioro (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo faz uma análise sobre o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, as suas características no Modernismo brasileiro, a sua relação com a Semana de Arte Moderna de 1922, e a forma como modificou a literatura brasileira, ao romper com o academicismo vigente na época. Obra que aproximou o Brasil dos brasileiros, trouxe aspectos literários nacionalistas, condizentes com a realidade do nosso país, revelando ainda mais o espírito crítico e irreverente de seu autor, que valorizava a herança étnica do nosso povo, incentivando uma poesia de exportação com atributos bem brasileiros. E as reflexões que esse movimento provocou, no modo como os signos culturais e artísticos eram percebidos e interpretados, influenciaram e revolucionaram a cena literária brasileira.

Palavras-chave: *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Oswald de Andrade. Semana de Arte Moderna. Modernismo brasileiro. Literatura brasileira.

Introdução

O objetivo deste artigo é trazer algumas reflexões acerca do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, que, por meio de seu olhar irreverente e inquieto, modificou o cenário cultural brasileiro. Antes de abordar as características da obra de Oswald, é importante analisar a Semana de 22, que influenciou diversos movimentos, incluindo o *Manifesto Pau-brasil*.

Nenhum outro movimento cultural e artístico trouxe tantas mudanças como a Semana de Arte Moderna. Depois de 1922, as escadarias do Theatro Municipal de São Paulo nunca mais foram as mesmas. Por lá passaram intelectuais que revolucionaram a arte e a literatura brasileira, modificando profundamente a interpretação dos signos artísticos e literários.

A Semana de Arte Moderna

A Semana de Arte Moderna, ocorrida no Theatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922, foi um dos mais importantes movimentos artísticos e culturais do Brasil. No documentário *Os novos modernos*, do Canal Globonews, que traz uma série de reportagens sobre este tema, a historiadora brasileira Márcia Camargos relata que a repercussão da Semana de 22 foi cercada de polêmica e duramente atacada pela crítica conservadora por subverter os padrões artísticos e literários da época. Transformou-se em um marco histórico brasileiro, trazendo até os dias atuais importantes reflexões sobre a cultura, a arte e a literatura do nosso país.

Entre os idealizadores e organizadores da Semana de 22 destacam-se o poeta, cronista e romancista Mário de Andrade; o poeta e escritor Oswald de Andrade; a pintora Anita Malfatti; o

artista plástico Di Cavalcanti, que sugeriu o nome Semana de Arte Moderna em função da Semana de Moda de Paris, conforme consta no documentário citado; o compositor e maestro Villa Lobos; o escultor Victor Brecheret, entre outros nomes.

O evento reuniu diversas apresentações de dança, música, recital de poesias, exposição de obras – pintura, escultura e palestras. Um público despreparado e contrário às mudanças não concordou com as propostas dos artistas que traziam uma nova visão de arte a partir de uma estética inovadora inspirada nas vanguardas europeias.

No livro *Semana de 22 – antes do começo, depois do fim* (2021), de José e Lucas de Nicola, os autores traçam um rico painel enfatizando todos os aspectos que deram origem ao Movimento. Dentre eles, ressalta-se a chegada ao Brasil do pintor e escultor russo Lasar Segall, cujas obras tinham influências do impressionismo, expressionismo e modernismo. Segundo os escritores, foi quando a arte moderna foi introduzida no Brasil.

Na obra, destaca-se outro forte movimento que influenciou a Semana de 22 — a Belle Époque, que representou um período de cultura cosmopolita na Europa. Começou no fim do século XIX, com o final da Guerra Franco-Prussiana em 1870, e durou até a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914. Foi marcada por transformações culturais que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano, aspirando a liberdade criadora e o rompimento das formas.

O Brasil sofreu forte influência da cultura europeia, especialmente a francesa. E as ideias propostas por alguns pensadores, como Baudelaire, atravessaram o oceano e influenciaram os artistas brasileiros. “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Esse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes, não se tem o direito de desprezá-lo ou de dispensá-lo” (Baudelaire, p. 35).

O contexto histórico brasileiro na época era de um país com 30 milhões de habitantes, comemorando cem anos de independência, sofrendo modificações sociais, políticas e econômicas e os efeitos do advento da industrialização.

O site *Historiando* ressalta alguns aspectos políticos relacionados ao surgimento da Semana de Arte Moderna, que, segundo seus pesquisadores, nasceu no contexto da República Velha, controlada pelas oligarquias cafeeiras de São Paulo, que, junto aos fazendeiros de Minas, formavam uma política que ficou conhecida como Café com Leite. O site traz informações sobre os artistas da Semana de 22, que, em sua maioria, eram descendentes dessa oligarquia, o que facilitou a realização do evento e trouxe protagonismo à capital paulista, que tinha um pouco mais de 600 mil habitantes, colocando-a definitivamente no roteiro cultural brasileiro.

No livro *Modernismos 1922-2022* (2022), seus autores trazem algumas características que pautaram este importante movimento: ausência de formalismo; ruptura com academicismo e tradicionalismo; crítica ao modelo parnasiano; influência do futurismo, cubismo, dadaísmo,

surrealismo, expressionismo; valorização da identidade e cultura brasileira; fusão de influências externas aos elementos brasileiros; experimentações estéticas; liberdade de expressão; linguagem oral, utilização da linguagem coloquial e o uso de temáticas nacionalistas e cotidianas.

Todos esses aspectos alteraram profundamente o modo como os signos culturais e artísticos eram percebidos e interpretados. A respeito desses conceitos, destaca-se a definição da pesquisadora Lúcia Santaella sobre a semiótica de Charles Peirce. Segundo ela, o filósofo traz uma abordagem mais geral a respeito dos signos:

> Para Peirce, todas as realizações humanas (no seu viver, fazer, lutar, na sua apreensão e representação do mundo) configuram-se no interior da mediação inalienável da linguagem, entendida está no seu sentido mais vasto. Com isso, aflora o que poderíamos denominar o mais cabal deslocamento no polo e vetor das tradicionais teorias do conhecimento, visto que a semiótica peirceana é, antes de mais nada, uma teoria sígnica do conhecimento. (Santaella, 1990, p. 18)

Segundo a pesquisadora, há uma enorme quantidade de definições de signo distribuídas pelos textos de Peirce, umas mais detalhadas, outras mais reduzidas. Dentre elas, destaca-se:

> Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o interpretante. (Santaella, 1990, p. 20)

O presente artigo faz uma análise de alguns conceitos semióticos e o legado destes signos deixados pela Semana de Arte Moderna de 1922, ressaltando:

a) a ruptura com a tradição – o rompimento com a estética acadêmica;

b) a construção de uma identidade nacional – a criação de uma arte que refletisse a identidade e a cultura do país;

c) a intersemiose, o evento não se limitou a um único campo artístico, mas envolveu poesia, música, artes plásticas e performances e

d) a revisão e interpretação histórica, cada geração vai interpretar os signos deixados pelos modernistas de acordo com seu próprio contexto cultural e histórico.

Para Santaella, as pessoas se comunicam e se orientam através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes, objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro, tato, do olhar, do sentir e do apalpar. “Somos uma espécie animal tão complexa quanto complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem” (Santaella, 1990, p. 9-10).

Considerando esses conceitos da pesquisadora e a análise deste legado da Semana de 22, o presente artigo cita exemplos destes aspectos encontrados nas obras modernistas:

a) Anita Malfatti – suas obras, como *O Homem Amarelo*, usaram cores e formas distorcidas para representar emoções e estados psicológicos;

b) Mário de Andrade – em *Paulicéia Desvairada*, a poesia utiliza uma linguagem fragmentada e urbana, cheia de neologismos e imagens desconcertantes, criando novos signos literários.

c) Esculturas de Victor Brecheret – utilizou formas e materiais que quebravam com as tradições clássicas, propondo novos signos visuais que dialogavam com as culturas indígenas.

d) Poesia de Oswald de Andrade – em seus textos e poesias, propôs a antropofagia cultural como signo de resistência e reinterpretando influências estrangeiras de maneira original e criativa.

A influência da Semana de 22 modificou e revolucionou a cena cultural brasileira. Uma das mais importantes reflexões foi o quanto ela aproximou o Brasil dos brasileiros, fazendo com que o povo se reconhecesse através da arte.

O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*

O Movimento Pau-Brasil foi um projeto artístico-literário inserido na primeira fase do modernismo brasileiro (1922-1930). Seu criador foi o escritor Oswald de Andrade. Ele publicou o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, em 1924, no jornal *Correio da Manhã*.

Correio da Manhã

Propriedade de EDMUNDO BITTENCOURT & Cia. Limitada

Director – PAULO BITTENCOURT
Director-substituto — MARIO RODRIGUES

ANNO XXIII – N. 9.147
RIO DE JANEIRO — TERÇA-FEIRA, 18 DE MARÇO DE 1924

LARGO DA CARIOCA N. 13
Gerente – V. A. DUARTE FELIX

Serviço telegraphico da Associated Press, Agencia Havas e correspondentes especiaes

Tres aeroplanos do Exercito americano levantaram hontem o vôo, na California, para fazerem a volta do mundo

A commissão de peritos resolveu aconselhar o abandono da occupação franco belga no Ruhr e na Rhenania

Foi realizada, com grandes manifestações de regosijo, a annexação de Fiume á Italia

Figura 1: Recorte do cabeçalho do jornal *Correio da Manhã* em 18 de março de 1924.
Disponível em: hemeroteca-pdf.bn.gov.br/089842/per089842_1924_09147.pdf

nos quaes a mesologia impôz o traço forte compensador da dramaticidade do *habitat*, prolongando a extensissima faixa litoranea que medeia entre Pará e Rio de Janeiro, traduz, de certo, alguma coisa mais do que uma simples façanha nautica. Representa de uma raça resistente, vigorosa, caldeada, com elementos [illegible]

E é com orgulho e tristeza que hoje considero essa figura brasileira, formidavel de valor e de energia, flammejante de fortaleza e de fé, que é — o homem da Amazonia!

Carijó Cerejo

Manifesto da Poesia Pau Brasil

A poesia existe nos factos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favella, sob o azul cabralino, são factos estheticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo.

Barbaro e nosso. A formação ethnica rica. Riqueza vegetal. O minerio. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dansa.

*

Toda a historia bandeirante e a historia commercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Commovente. Ruy Barbosa: uma cartola na Senegambia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das phrases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumby. Falar difficil.

*

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel.

Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. Paiz de dores anonymas, de doutores anonymos. O imperio foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de pennacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda occulta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas das saudades universitarias.

*

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta á especialização. Philosophos fazendo philosophia, criticos, critica, donas de casa tratando da cozinha.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

*

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o Theatro de These e a luta no palco entre moraes e immoraes. A these deve ser decidida em guerra de sociologos, de homens de lei, gordos e doirados como Corpus Juris.

Agil o theatro, filho do saltimbanco. Agil e illogico. Agil o romance, nascido da invenção. Agil a poesia.

A poesia Pau Brasil. Agil e candida. Como uma creança.

Uma suggestão de Blaise Cendrars: — Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivella do desvio rotativo em que estaes. O menor descuido vos fará partir na direcção opposta ao vosso destino.

*

Contra o gabinetismo, a pratica culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chinezes na genealogia das idéas.

A lingua sem archaismos, sem erudição. Natural e neologica. A contribuição millionaria de todos os erros. Como falamos. Como somos.

*

Não ha luta na terra de vocações academicas. Ha só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma unica luta — a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau Brasil, de exportação.

*

Houve um phenomeno de democratização esthetica nas cinco partes sabias do mundo. Instituira-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no diccionario oral das Escolas de Bellas Artes queria dizer reproduzir egualzinho.. Veiu a pyrogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Appareceu a machina photographica. E com todas as prerogativas do cabello grande, da caspa e da mysteriosa genialidade de olho virado — o artista photographo.

Na musica, o piano invadiu as saletas núas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivella, piano de patas. A Pleyella. E a ironia slava compoz para a Pleyella. Stravinski.

A estatuaria andou atraz. As procissões saíram novinhas das fabricas.

Só não se inventou uma machina de fazer versos — já havia o poeta parnasiano.

*

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as élites. E as élites começaram desmanchando. Duas phases: 1ª, a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o cahos voluntario. De Cezanne e Mallarmé, Rodin e Debussy até agora. 2ª, O lyrismo, a apresentação no templo, os materiaes, a innocencia constructiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidencia da primeira construcção brasileira no movimento de reconstrucção geral. Poesia Pau Brasil.

*

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do proprio rotamento dynamico dos factores destructivos:

A synthese
O equilibrio
O acabamento de carrosserie
A invenção

[illegible] de apparencia. Ora, o momento é de reacção á apparencia. Reacção á copia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intellectual, ironica, ingenua.

*

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, creanças nos collos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas fórmas da industria, da viação, da aviação. Postes. Gazometros. Rails. Laboratorios e officinas technicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrellas familiarizadas com negativos photographicos. O correspondente da surpresa physica em arte.

*

A reacção contra o assumpto invasor, diverso da finalidade. A peça de these era um arranjo monstruoso. O romance de idéas, uma mistura. O quadro historico, uma aberração. A esculptura eloquente, um pavor sem sentido.

Nossa época annuncia a volta ao *sentido puro*.

Um quadro são linhas e côres. A estatuaria são volumes sob a luz.

A Poesia Pau Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na matta resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

*

Nenhuma fórmula para a contemporanea expressão do mundo. *Ver com olhos livres.*

*

Temos a base dupla e presente — a floresta e a escola. A raça credula e dualista e a geometria, a algebra e a chimica logo depois da mamadeira e do chá de herva doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cylindros dos moinhos, nas turbinas electricas, nas usinas productoras, nas questões cambiaes, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau Brasil.

*

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céo e a sabia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia intima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pagés e os campos de aviação militar. Pau Brasil.

*

O trabalho da geração futurista foi cyclopico. Acertar o relogio imperio da litteratura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

*

O estado de innocencia substituindo o estado de graça que póde ser uma attitude do espirito.

*

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adhesão academica.

*

A reacção contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lyrica. O melhor de nossa demonstração moderna.

*

Apenas brasileiros de nossa época. O necessario de chimica, de mecanica, de economia e de balistica. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Praticos. Experimentaes. Poetas. Sem reminiscencias livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquiza etymologica. Sem anthologia.

*

Barbaros, credulos, pittorescos e meigos. Leitores de jornaes. Pau Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minerio e a dansa. A vegetação. Pau Brasil.

Oswaldo de Andrade

COLUMNA DOS LEITORES

ILLUSÃO

Ella sempre viva em brincadeira,
O seu genio em tudo de criança.
Parecia que a bella feiticeira
Era feita de riso e de esperança.

Tão franca, tão loira, tão faceira,
Tinha a graça de um mimo de [illegible]
Viveu como um sorriso a vida inteira.
Morreu como nos morre uma lembrança.

Certa vez tão risonha foi achada
Dormindo num caixão em plena sala
Em grinaldas de neve a se esconder

Que até hoje ainda penso doloroso,
Que aquelle somno doce era fingido,
Que ella estava brincando de morrer...

Silveira de Menezes

CARNAVAL

Gritos se agitam fóra... E' a mascarada
Momo de guizo e os arlequins na rua...
... Uma sombra, outra sombra se insinúa

Figura 2: Recorte do jornal *Correio da Manhã* com a publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*
Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/089842/per089842_1924_09147.pdf

Em 1925, Oswald publica o livro *Pau-brasil*, colocando em prática as ideias desse movimento de cunho nacionalista. Para os autores do livro *Semana de 22 – antes do começo, depois do fim* (2021), tal corrente artística tinha como principal intuito refletir sobre a primitividade nacional e valorizar a herança étnica, incentivando uma poesia de exportação com características bem brasileiras. O nome do movimento se deve ao pau-brasil, árvore de exportação no início da colonização da colonização do Brasil.

A professora de literatura Bianca Campello, responsável pelo canal no YouTube, *Literalizando*, relata, em seus vídeos, alguns fatos curiosos a respeito do surgimento do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Segundo ela, o *Manifesto* começou a nascer em 1923 quando Oswald e a pintora Tarsila do Amaral, sua esposa na época, passavam uma temporada em Paris. Lá, conheceram o autor francês Blaise Cendrars. Após longas conversas entre eles, surge um sentimento nacionalista e uma saudade do Brasil.

Em 1924, quando o casal retorna ao país, Cendrars visita-os. Eles, então, viajam para diversas cidades brasileiras mostrando ao francês as particularidades de nossa terra. Ou seja,

segundo Bianca, a criação do *Manifesto* é fruto de experiências vividas por eles, especialmente por Cendrars, que, ao conhecer o país pela primeira vez, encanta-se com as características, o folclore e os costumes do povo brasileiro, conforme relato da professora. A seguir, alguns trechos da obra *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade:

> A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. (Andrade, 1924)

Para a professora Bianca, Oswald, ao iniciar o *Manifesto* com este forte parágrafo, defende uma outra língua literária, marcando definitivamente a literatura brasileira. O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, ou simplesmente, *Manifesto Pau-Brasil*, publicado em 18 de março de 1924, no jornal *Correio da Manhã*, imprime na história não mais o escritor erudito, mas sim a população comum, o povo brasileiro.

Segundo Bianca Campello aborda em seus vídeos, Oswald de Andrade funda um novo idioma, muito mais próximo da fala nacional. E isso modifica completamente a percepção do texto literário, que já havia sofrido modificações a partir da Semana de 22, porém o *Manifesto Pau-Brasil* transforma-se num mote para a literatura moderna brasileira.

Pautado por aforismos, o *Manifesto Pau-Brasil* foi desenvolvido pelo autor em tom de paródia e de festa, expressando nele o seu desejo de que o Brasil passe a ser uma cultura de exportação, como foi a árvore pau-brasil. Defendeu também que a sua poesia fosse um produto cultural que não devesse nada à cultura europeia e que pudesse, inclusive, influenciá-la.

A professora de literatura propõe a divisão do *Manifesto* em três momentos, considerando o poema como algo vivo: o primeiro vai até o quarto verso; o segundo do quinto ao décimo verso e o terceiro finaliza o poema.

No primeiro momento, segundo Bianca, o autor descreve o espaço presente, como as plantações de café e o sol escaldante dos trópicos. A paisagem é descrita passando uma noção de movimento, como se estivesse de fato viva: o orvalho reluz o café-ouro, torrefações são armadas ao sol, passarinhos assoviam de calor.

> Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.
> O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. (Andrade, 1924)

O segundo momento, segundo a professora, enfatiza a chegada dos novos bandeirantes em busca do ouro plantado. Recorda também os portugueses senhores das fazendas de engenho. Em tom de crítica, característica inerente à personalidade de Oswald de Andrade, é possível observar que o autor diz que esses senhores plantavam fazendas como sementes, entretanto criavam filhos nas senhoras e nas escravas.

> O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.
> A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.
> Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.
> Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil. (Andrade, 1924)

O terceiro e último momento justapõe o passado e o presente. Para Oswald, as raízes coloniais vingam os frutos da burguesia nascente, diferenciando-se historicamente uma das outras. A recepção do *Manifesto* foi marcada por intenso incômodo e contribuiu para o escândalo generalizado que o grupo vinha causando, tanto nos meios intelectuais, quanto no público em geral. Era possível até verificar certo consenso quanto a dois pontos: a necessidade de modernizar a linguagem literária e artística, bem como a necessidade de nacionalizar as produções brasileiras, conferindo-lhes autenticidade e originalidade.

Porém, havia uma tremenda discordância quanto à maneira de fazer essa mudança; quanto ao que se entendia por identidade cultural brasileira; quanto à necessidade de romper de modo radical com o passado; quanto aos tipos de linguagem a serem adotados. Havia também implicações políticas e ideológicas nas interpretações acerca de como se deveria realizar a modernização das artes e da literatura no Brasil, como se confirma, mais tarde, com o ingresso de Oswald no Partido Comunista.

Embora o *Manifesto* tenha marcado uma cisão entre os artistas da época, contribuiu e incentivou a busca de elementos culturais, que sempre foram deixados de lado pelo academicismo, tais como a cultura popular e a dos povos indígenas.

A partir do *Manifesto*, os escritores produziram uma literatura que não seria mais resultado de modelos e fórmulas importadas, mas que tinham originalidade para garantir qualidade de produto para exportação, de acordo com as palavras de Oswald de Andrade. As mudanças estéticas e ideológicas propostas a partir do *Manifesto Pau-Brasil* podem ser encontradas, direta ou indiretamente, nas obras dos principais escritores brasileiros do século XX, principalmente dos poetas. Segundo Santaella, a língua que falamos e que usamos para escrever está profundamente integrada ao nosso próprio ser.

> É tal a distração que a aparente dominância da língua provoca em nós que, na maior parte das vezes, não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através de leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores. (Santaella, 1990, p. 10)

Para Bianca Campello, a influência do trabalho de Oswald trouxe desdobramentos na forma como Tarsila do Amaral incorporou, em suas pinturas, as temáticas nacionalistas expostas no *Manifesto*. O presente artigo destaca três obras com essas características:

Figura 3: *Morro da Favela* (1924), pintura de Tarsila do Amaral.
Disponível em: enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2324/morro-da-favela. Acesso em: 31 ago. 2024.

"Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos" (Andrade, 1924).

Tarsila traduz nas cores a poesia de Oswald. A professora de literatura ressalta que o termo **Favela** encontrado no texto, que inclusive inicia com letra maiúscula, não tem sentido pejorativo. O local era Morro da Favela, por conta de um tipo de vegetação que produzia favas, e porque foi habitação de soldados que voltaram da Guerra de Canudos e que combateram na região do Arraial de Canudos.

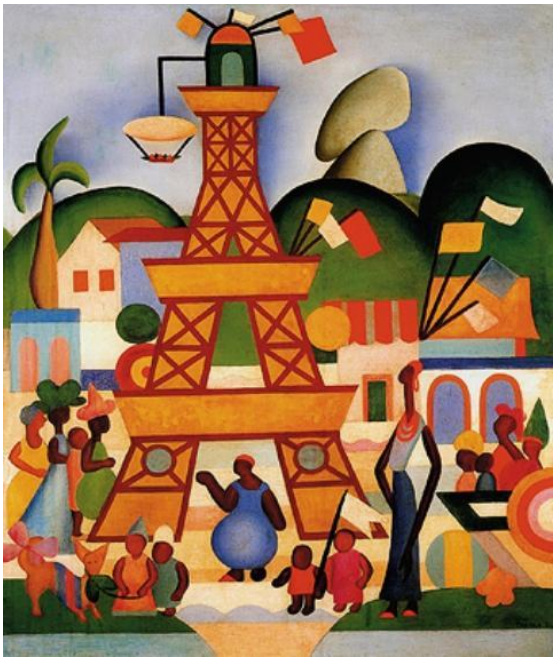


Figura 4: *Carnaval em Madureira* (1924), pintura de Tarsila do Amaral.
Disponível em: enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2323/carnaval-em-madureira. Acesso em: 31 ago. 2024.

"O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo'' (Andrade, 1924). A obra de Tarsila dialoga com a poesia de Oswald. Para ele, a primeira coisa que faz com que o Brasil seja digno de relevância lá fora é o pau-brasil como madeira de exportação. O carnaval do Rio tem um elemento de identidade brasileira, o qual o compositor alemão se rende ante as músicas carnavalescas.

Figura 5: *A Feira II* (1925), pintura de Tarsila do Amaral. Disponível em:
enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2329/a-feira-ii. Acesso em: 31 ago. 2024.

"A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil" (Andrade, 1924). Nesta obra, Tarsila explora os elementos típicos da nacionalidade, com formas e volumes, características predominantes do cubismo. Segundo a professora Bianca, Oswald foi um dos primeiros escritores a mencionar e evidenciar a culinária brasileira em sua poesia.

Como já foi citado anteriormente, todo esse movimento trouxe inquietação aos artistas da época. Em um dos vídeos da professora Bianca, ela relata um fato curioso envolvendo Carlos Drummond de Andrade. Segundo ela, o poeta envia uma carta a Mário de Andrade, retratando o seu desconforto com esse rompimento ao tradicional, o qual a cultura letrada não se comunica com a cultura do povo.

Outra obra do Movimento Pau-Brasil nasceu em 1925, com a publicação do livro de poemas de Oswald, intitulado *Pau-Brasil*.

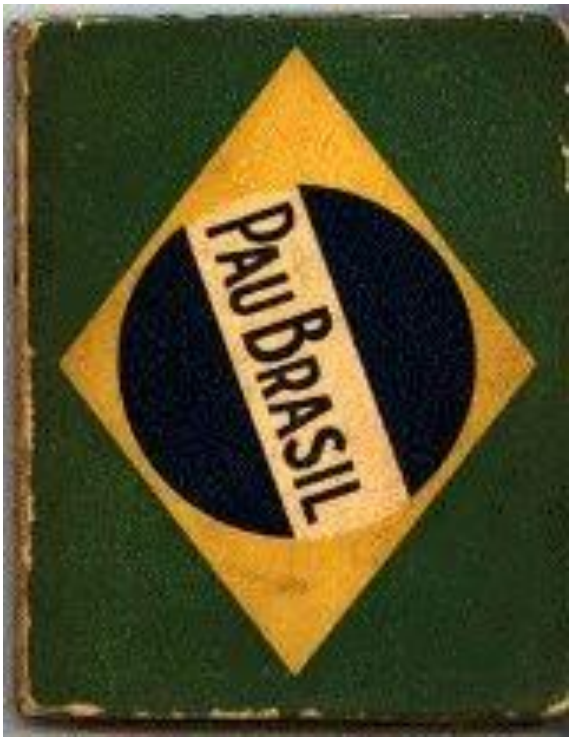


Figura 6: Capa do livro *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade
Disponível em: enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35514/pau-brasil. Acesso em: 1º set. 2024.

O livro *Modernismos 1922-2022* (2022) retrata a influência do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* no Movimento Antropofágico, que surgiu em 1928, e também foi liderado por Oswald e Tarsila, cuja proposta era assimilar outras culturas, mas não copiar. O termo *antropofágico* foi utilizado como associação ao ato de ruminar, assimilar e deglutir. A ideia era de transfigurar a cultura, principalmente a europeia, conferindo, assim, o caráter nacional. A marca símbolo do movimento é o quadro "Abaporu" (1928) de Tarsila do Amaral.

Considerações finais

O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* é apresentado como uma viagem de descoberta do país. É uma obra que revela o espírito crítico, revolucionário e transgressor da língua de um autor, que influenciou não apenas seus contemporâneos, como também gerações posteriores.

Os artistas modernistas criaram uma nova linguagem visual, literária e musical que refletia as complexidades e as particularidades da realidade brasileira, desafiando o público a ver o mundo através de novos olhos e a compreender a arte de uma maneira inovadora e profundamente significativa.

A publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e, posteriormente, do *Manifesto Antropófago*, colocou Oswald de Andrade no papel de protagonista no movimento modernista. Ele abriu caminho para que cada escritor buscasse seus próprios meios de se expressar, devorando, regurgitando e transformando a arte com a cara e o jeito do Brasil.

Referências

ANDRADE, G. (Org.). **Modernismos 1922-2022**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2022.

_____. **Manifesto Antropófago e outros textos**: Oswald de Andrade. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2017.

BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. Referência de fonte eletrônica. **Correio da Manhã.** Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/089842/per089842_1924_09147.pdf. Acesso em: 12 out. 2024.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Referência de fonte eletrônica. **A Feira II**. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2329/a-feira-ii. Acesso em: 31 ago. 2024.

_____. Referência de fonte eletrônica. **Carnaval em Madureira**. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2323/carnaval-em-madureira. Acesso em: 31 ago. 2024.

_____. Referência de fonte eletrônica. **Morro da Favela**. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2324/morro-da-favela. Acesso em 31 ago. 2024.

_____. Referência de fonte eletrônica. **Pau-Brasil**. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35514/pau-brasil. Acesso em: 1º set. 2024.

HISTORIANDO. Referência de fonte eletrônica. **A semana de arte moderna de 1922**. Disponível em: https://historiandonanet07.wordpress.com/2015/09/24/a-semana-de-arte-de-1922. Acesso em: 30 set. 2024.

LITERALIZANDO. Referência de fonte eletrônica. **Oswald de Andrade**: o manifesto da poesia pau-brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b0WCT-anbgA&t=345s. Acesso em: 26 mai. 2024.

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. Referência de fonte eletrônica. **Oswald**: perfil. Disponível em: https://museudalinguaportuguesa.org.br/wp-contente/uploads/2017/09/oswald.pdf. Acesso em: 20 mai. 2024.

NICOLA, J. de; NICOLA, L. de. **Semana de 22**: antes do começo, depois do fim. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

Os novos modernos. Direção: Ledu Garcia e Anna Bernardoni. Produção: Anna Bernardoni. Rio de Janeiro, 2022, 1 DVD.

Prof. Marcelo Freire. Referência de fonte eletrônica. **Oswald de Andrade (documentário)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lqFXhr57YPE&t=9s. Acesso em: 26 jul. 2024.

SANTAELLA, L. **Comunicação ubíqua**: repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2014.

_____. **O que é a semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BREVE ANÁLISE DA CONTEMPORANEIDADE DOS ROMANCES BRASILEIROS

Autora: Patrícia Teresinha Correa Fiori Manfré (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Camila Marchioro (UNIANDRADE)

Resumo: O artigo explora as características da literatura contemporânea, com foco na relação entre tempo, identidade e estratégias narrativas. Aborda como a fragmentação temporal, a simultaneidade e a multiplicidade de perspectivas refletem a complexidade da vida moderna. Destaca a desconstrução das narrativas tradicionais, enfatizando o papel ativo do leitor na construção do sentido. Com base nas teorias de Regina Dalcastagnè, Luiz Costa Lima e Giorgio Agamben, o estudo examina a contemporaneidade como uma abordagem crítica do presente, onde a narrativa se torna um espaço de negociação entre ficção e realidade. A análise evidencia como a literatura contemporânea cria uma interação dinâmica entre texto e leitor, desafiando as convenções e explorando a instabilidade da identidade da verdade na vida contemporânea.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Narrador. Estratégias narrativas. Ficção.

Introdução

A literatura contemporânea traz dinamismo e amplitude ao cotidiano relatado em suas histórias, marcada por uma profunda reflexão sobre o tempo, a realidade e a experiência humana. Ao se afastar das estruturas lineares e unificadas do século XIX, a literatura contemporânea adota uma abordagem fragmentada e simultânea, que reflete a complexidade e a espontaneidade da vida moderna. Como observa Dalcastagnè (2009), em sua obra *Literatura contemporânea: um território contestado,* o narrador contemporâneo frequentemente rompe com a cronologia tradicional, utilizando estratégias narrativas que desafiam o leitor a repensar a relação entre tempo e identidade das personagens.

A transformação de linear para não linear na estrutura narrativa não apenas redefine a maneira como as histórias são contadas, mas também como o leitor interage com o texto. A literatura contemporânea, ao buscar representar a multiplicidade de experiências e pontos de vista, convida o leitor a participar de um diálogo ativo com a obra, reconhecendo a complexidade da representação e a natureza complexa da realidade. Na obra, *O que é contemporâneo? E outros ensaios* (2009) de Agamben, o autor argumenta que a contemporaneidade envolve uma compreensão crítica e distanciada do presente, permitindo que o narrador aborde a escuridão do tempo atual sem ser consumido por ela.

Assim, o objetivo deste artigo é explorar algumas das características centrais da literatura contemporânea, com ênfase em sua relação com o tempo e as estratégias utilizadas para engajar o leitor. Além disso, o estudo pretende apresentar como a literatura contemporânea negocia a relação entre ficção e realidade, criando uma narrativa que é, ao mesmo tempo, profundamente pessoal e

universalmente relevante. A análise será conduzida a partir das obras de Regina Dalcastagnè (2009), Luiz Costa Lima (2002, 2006) e Giorgio Agamben (2009), bem como outros teóricos que discutem a interseção entre tempo, identidade e narrativa.

Este artigo está organizado em seções, que abordam em um primeiro momento a relação do narrador contemporâneo com o tempo, destacando como a fragmentação e a simultaneidade moldam a narrativa. Em seguida, examinamos as estratégias narrativas utilizadas para criar sentido e conquistar a adesão do leitor, passando por uma análise do papel da contemporaneidade nas narrativas, com base na teoria de Agamben. Exploramos também a interação entre ficção, realidade e o leitor, com ênfase na construção de um diálogo dinâmico entre texto e seu ledor.

A relação do narrador contemporâneo com o tempo

Na literatura contemporânea, a relação com o tempo se diferencia drasticamente das narrativas tradicionais. Autores como Dalcastagnè (2009) destacam que o narrador contemporâneo frequentemente abandona a cronologia linear, que é uma das características marcantes da narrativa do século XIX, para adotar uma estrutura fragmentada. Essa fragmentação pode ser observada por meio da colagem de eventos, da simultaneidade de ações e da sobreposição de tempos distintos, refletindo a complexidade da experiência da vida moderna.

A fragmentação temporal não é apenas uma escolha estética; ela também carrega implicações profundas sobre como o tempo é vivido e representado na contemporaneidade. Vemos isso em narrativas como as de Clarice Lispector, em *Felicidade Clandestina*:

> E assim continuou. Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse todo de seu corpo grosso. Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra. (Lispector, 1998, p. 7)

Temos um mundo onde as noções de passado, presente e futuro são continuamente reavaliadas e reinterpretadas, a literatura contemporânea reflete essa transição do tempo que se dá no campo afetivo, da memória e psicológico. O romance contemporâneo muitas vezes espelha a desordem e a liquidez dos acontecimentos da vida cotidiana, do quanto estamos nos acostumando a não dar valor ao que realmente importa, e de como os relacionamentos duradouros e de confiança estão sendo cada vez mais raros na sociedade atual, devido à frágil relação que as pessoas desenvolvem nas redes sociais vigentes.

Essa característica temporal não linear, que leva em conta o tempo psicológico para narrar, se contrasta com as narrativas do século XIX, que buscavam uma lógica clara de causa e efeito. Nas narrativas contemporâneas percebemos que os eventos frequentemente se apresentam de forma desconectadas ou até simultâneas, deixando ao leitor a tarefa de encontrar ou questionar o sentido

desses acontecimentos. “Tudo se passa atrás dos meus olhos. Não é bem um lugar, não é bem um tempo, mas por algum motivo guarda similitude com o cenário caótico com os romances mal empilhados que coalham o chão” (Lunardi, 2011, p. 14). No caso do romance *A vendedora de fósforos*, de Adriana Lunardi, cabe ao leitor juntar os acontecimentos em uma ordem que lhe faça mais sentido, mas que o leva a compreender a história da família Dos Anjos.

> Dizendo de outro modo, por mais que o romance contemporâneo procure se desvencilhar da organização espaço-temporal vinculada à literatura do século XIX – desmontando a ideia de unidade e da relação causa-efeito a partir da fragmentação, da colagem, da simultaneidade –, nem sempre suas personagens podem conviver com isso. É que, muito longe de toda teoria sobre a realidade e a nossa percepção dela, prosseguimos, na vida cotidiana, criando narrativas lineares, cronologicamente estruturadas, para darmos conta de nossa presença no mundo. Uma presença que envolve, basicamente, a experiência do tempo. (Dalcastagnè, 2009, p. 92-93)

Como Dalcastagnè sugere, essa desconstrução pode ser desconcertante para as personagens, que lutam para encontrar uma narrativa coerente em meio ao caos. A literatura contemporânea, portanto, não apenas representa a complexidade do tempo moderno, mas também convida o leitor a experienciá-la diretamente. Somos desafiados a navegar por uma narrativa em que os limites temporais são constantemente desfeitos e reformulados, refletindo a própria instabilidade do mundo contemporâneo: “[...] o passado é organizado, de diferentes formas, para dar um sentido ao presente, mesmo que esse sentido não passe de uma farsa. Em todos eles, e em diferentes graus, os narradores procuram obter domínio sobre suas próprias histórias” (Dalcastagnè, 2009, p. 96).

Apesar das tentativas de romper com a linearidade, Dalcastagnè (2009) observa que, tanto as personagens como os leitores, muitas vezes tentam reconstruir a narrativa cronologicamente, ou seja, os leitores buscam organizar a história em uma sequência linear, enquanto os personagens da narrativa tentam utilizar os espaços temporais para contextualizar suas ações, mas com retomando a cronologia sempre que possível. De certa forma, todos os envolvidos no processo da leitura constroem uma cronologia, mesmo onde não existe, para dar sentido à história. A fragmentação do tempo na literatura contemporânea pode, portanto, ser vista como um reflexo do conflito entre a realidade caótica e a necessidade humana de dar ordem e sentido a tudo, na tentativa de se compreender o mundo e a si mesmo. Esse conflito é central para a experiência da leitura na contemporaneidade, onde a busca por coerência muitas vezes se choca com a natureza dispersa da narrativa.

Estratégias narrativas e a busca por sentido

A fragmentação característica da narrativa contemporânea coloca o narrador diante de um desafio essencial: como construir sentido em um mundo que parece resistir à coerência? Como Dalcastagnè aponta, o narrador contemporâneo frequentemente busca constituir um discurso sobre

si mesmo que seja capaz de organizar o caos e dar significado à experiência. Essa busca, no entanto, é muitas vezes marcada por incertezas e contradições, refletindo a complexidade da vida moderna.

> (...) o narrador contemporâneo, sobre sua relação com o tempo, em um primeiro momento, e sobre suas estratégias para conquistar a adesão do leitor, no segundo. Para isso, discute-se tanto a busca da constituição de um sentido para a vida a partir do domínio do discurso sobre si, quanto a tentativa, explícita, de apagamento, na narrativa, de tudo o que poderia causar a desconfiança do leitor. (Dalcastagnè, 2009, p. 92)

Uma das principais estratégias utilizadas para lidar com essa fragmentação é o uso de narrativas não-lineares, comentada anteriormente, aliada a múltiplas perspectivas, que, apesar de estarem implícitas no texto, cabe ao leitor inferi-las. Diferentes vozes narrativas apresentam uma mesma história sob ângulos diversos, criando um quebra-cabeça complexo de eventos e emoções. Essa multiplicidade permite ao leitor não apenas entender a história de forma mais profunda, mas também questionar a própria ideia de verdade e realidade.

"Não, ela não queria ver ninguém. Mas não era bem isso, não era uma linha reta essa recusa. Ela estava muito deprimida, envergonhada. Sabe que estou aqui?, perguntei o coração ouvindo um sim, Primeiro ela não acreditou que eu tivesse vindo, a assistente falou" (Lunardi, 2011, p. 134).

No trecho citado acima, da obra *A vendedora de fósforos* (Lunardi, 2011), temos um diálogo entre a protagonista e a assistente social no hospital. A maneira com que a conversa se desenvolve percebemos que é preciso atentar ao momento em que a narradora fala, ao que ela pensa, e ao que a assistente social realmente diz.

A multiplicidade de pontos de vista também se apresenta como uma marca da literatura contemporânea. Essa técnica, como observado por Dalcastagnè, não apenas diversifica a narrativa, mas também desafia o leitor a confrontar a instabilidade ficcional. Em vez de uma única perspectiva dominante, o leitor é confrontado com várias versões de uma mesma história, cada uma trazendo suas próprias verdades e incertezas. Através dessas múltiplas vozes, a literatura contemporânea consegue capturar a complexidade e a ambiguidade da experiência humana, refletindo um mundo onde a verdade é um leque de possibilidades e a realidade é constantemente reavaliada.

> Daí as inúmeras histórias de vida, as narrativas biográficas, que tentam dar sentido à existência. Para entender a construção temporal da narrativa dos dias de hoje, é preciso lembrar que ela abarca os modos possíveis do homem e da mulher contemporâneos se situarem no mundo, representando a si e aos outros, estabelecendo uma identidade a partir do que tentam fazer, ou daquilo que alcançam dizer. (Dalcastagnè, 2009, p. 93)

Apesar da fragmentação, há uma tendência na literatura contemporânea de buscar, ainda que de forma ilusória, um sentido de identidade e coerência. Dalcastagnè (2009) observa que, mesmo quando as narrativas contemporâneas tentam se afastar das estruturas tradicionais, elas frequentemente retornam à necessidade de criar uma narrativa linear para dar sentido à experiência.

Essa busca por sentido pode ser vista como uma resposta à desordem da vida moderna, uma tentativa de encontrar ordem em meio ao caos.

A narrativa partida em vários episódios, as quais não se apresentam em uma linha cronológica de acontecimentos, ainda carrega uma busca incessante por significado, tanto para os personagens quanto para o leitor. Mesmo quando confrontados com a impossibilidade de encontrar uma verdade única, os personagens continuam a perseguir um sentido que lhes escape, refletindo a condição humana na contemporaneidade.

Para conquistar a adesão do leitor, o narrador contemporâneo frequentemente utiliza estratégias que envolvem a participação ativa do leitor na construção do significado da narrativa. Dalcastagnè (2009) discute como o apagamento de elementos que poderiam causar desconfiança no leitor é uma técnica utilizada para criar uma relação de confiança e envolvimento. Além disso, a narrativa muitas vezes convida o leitor a preencher lacunas, interpretar silêncios e questionar o que é apresentado como verdade. O leitor é convidado a reconstruir a história a partir de fragmentos e visões parciais que lhe são revelados durante a leitura, conforme observamos na descrição abaixo de *Nove noites*, romance de Bernardo Carvalho (2006).

> Saem todos honrados. São todos inocentes. Estou certo de que o que ele me contou aos poucos, ao longo daquelas nove noites, foi uma confissão, mas de alguma coisa além do que parecia confessar. Foi a preparação da sua morte. Não acho que tenha feito nada. O que ele queria me dizer é que era capaz de fazer e que já não podia se controlar. Sempre foi muito ambíguo no que dizia. (Carvalho, 2005, p. 98)

Essa técnica não apenas engaja o leitor, mas também reflete a natureza participativa da leitura contemporânea, onde a interpretação é tão importante quanto a narrativa em si. Podemos também incluir aqui uma obra que exemplifica essas estratégias narrativas. Por exemplo, em ***Ensaio sobre a Cegueira*** **de José Saramago**, o apagamento de nomes e identidades convida o leitor a focar nas ações e interações em vez de se apoiar em estereótipos ou preconceitos. Também na obra *A vendedora de fósforos* de Adriana Lunardi, as personagens que compõem a Família dos Anjos, são narradas pela protagonista e identificadas por seus substantivos. “Se digo irmão, é ao meu irmão que me refiro; pai ao meu pai, e assim por diante, como se tais substantivos existissem, segundo Max, apenas para identificar uma figura da família dos Anjos, exclusivamente” (Lunardi, 2011, p. 14). Esse apagamento intencional se torna uma estratégia poderosa para questionar a natureza da identidade e da humanidade.

O papel da contemporaneidade nas narrativas

A contemporaneidade, conforme definida por Agamben (2009), envolve uma consciência crítica e distanciada do presente. Para ele, ser contemporâneo é viver em sintonia com o seu tempo, mas com uma capacidade de olhar para esse tempo com certa distância, reconhecendo tanto suas luzes quanto suas sombras. Esse conceito é essencial para entender a literatura contemporânea, onde o presente é frequentemente explorado com um olhar crítico, muitas vezes sombrio, mas enraizado no aqui e agora.

No contexto literário, a contemporaneidade se manifesta na forma como os narradores abordam temas atuais, como a fragmentação da identidade, a crise de valores, e a incerteza em relação ao futuro. Ao contrário das narrativas clássicas que buscavam uma verdade universal, as narrativas contemporâneas refletem a multiplicidade de verdades e a ambiguidade do tempo presente. Conforme Ricouer "(...) a narrativa e o tempo hierarquizam-se simultaneamente e mutualmente (Ricouer, 2010, p. 130). Essa ambiguidade é fundamental para a construção do sentido na literatura contemporânea.

O narrador contemporâneo, segundo Agamben, mergulha nas trevas do presente, enfrentando suas contradições e incertezas sem ser consumido por elas. Essa abordagem permite que a narrativa explore a escuridão e a complexidade do tempo vigente sem a necessidade de resolvê-las ou simplificá-las. Ainda de acordo com Agamben (2009), essa percepção crítica do agora leva o narrador contemporâneo a abordar o tempo de maneira a construir a narrativa por meio das memórias, que são apresentadas de acordo com a importância dada pela personagem, ou pelas personagens, onde o passado é constantemente revisitado para dar sentido ao presente, mesmo que esse sentido seja frágil ou ilusório.

Na obra *Nove noites* (Carvalho, 2006), verificamos a presença de dois narradores, um no presente e outro no passado, ambos delimitados na narrativa iconicamente, como veremos a seguir. Narrador no passado: "Amanhã pego a balsa de volta para Carolina. Mas antes deixo este testamento para quando você vier e deparar com a incerteza mais absoluta. Seja bem-vindo. Vão lhe dizer que tudo foi muito abrupto e inesperado. Que o suicídio pegou todo mundo de surpresa" (Carvalho, 2006, p. 2-3).

Narrador no presente: "Desde então eu o esperei, seja você quem for. Sabia que viria em busca do que era seu, a carta que ele lhe escrevera antes de se matar e que, por segurança, me desculpe, guardei comigo, desconfiado, já que não podia compreender o que ali estava escrito (...)" (Carvalho, 2006, p. 6).

Percebe-se que, na primeira descrição, temos a letra na formatação tipo itálico demarcando a fala do narrador do passado. Já na segunda passagem da obra, temos a letra formatada em outra fonte para evidenciar a narrativa do presente. Ainda que em ambos os trechos tenhamos a narração em primeira pessoa, a identificação da alternância de narrador se dá pela mudança na formatação da

letra no texto. Assim, os narradores revisitam memórias e traumas passados para compreender o fato que levou o narrador do presente a relatar uma história, mas o resultado é um texto onde o tempo é fluido, e a verdade sempre foge pelas mãos.

Na literatura contemporânea, a relação entre memória e identidade é complexa e intrincada, em características variadas e peculiares. A memória, em muitos casos, não é um relato fiel do passado, mas uma reconstrução subjetiva e fragmentada, que serve tanto para dar sentido ao presente quanto para moldar a identidade das personagens.

Dalcastagnè (2009) observa como o narrador contemporâneo muitas vezes organiza o passado de maneiras diferentes para justificar ou explicar o presente, mesmo que essa justificativa seja, em última análise, uma farsa. Esse processo de reconstrução, onde o protagonista revisita o passado de forma não linear, buscando entender sua identidade a partir de fragmentos de memória, "[...] nos textos contemporâneos, teremos um pálido retrato da vida fervilhante, desconfortável e violenta de nossas cidades" (Dalcastagnè, 2009, p. 174). A narrativa torna-se um campo de batalha entre o que é lembrado e o que é esquecido, refletindo a natureza fragmentada da identidade na contemporaneidade.

A relação entre o texto e o leitor também sofre influências na atualidade, "E é essa a atitude que passa a ser a esperada pelo leitor contemporâneo – que procura nas narrativas a multiplicidade dos pontos de vista ou, ao menos, o reconhecimento da existência do problema da representação" (Dalcastagnè, 2009, p. 124), o leitor contemporâneo espera uma narrativa que reconheça a complexidade e a multiplicidade da representação. Isso significa que, em vez de oferecer respostas simples ou unilaterais, a literatura contemporânea apresenta uma série de questões e problemas que o leitor deve identificar e interpretar, para a sua realidade ou na sociedade onde se encontra. Esse reconhecimento da complexidade é considerado central onde a narrativa é mais complexa, e a estrutura fragmentada desafia o leitor a encontrar coesão em meio às diferentes situações vividas em seu cotidiano.

Nesse ponto, a literatura contemporânea não apenas reflete a fragmentação do tempo e da identidade, mas também exige que o leitor participe ativamente na construção de sentido, transformando a leitura em um ato de criação conjunta entre autor e leitor. A narrativa se desenrola em uma teia complexa de memórias e percepções, onde a verdade é sempre provisória.

A interação entre ficção, realidade e o leitor

Na literatura contemporânea, as fronteiras entre ficção e realidade tornam-se cada vez mais tênues. As narrativas frequentemente exploram temas e questões que refletem preocupações reais e atuais, apresentam um enredo que aproxima o leitor da obra, por trazer situações corriqueiras do

cotidiano urbano, ao mesmo tempo em que desenvolve uma estrutura de ficção. A literatura pós-moderna, por exemplo, adota uma atitude lúdica em relação à verdade e à representação.

> Assim como a denegação do ficcional apenas parece congelar o tempo, deixando que a descontinuidade do tempo, não restritos aos instantes drásticos das verdadeiras revoluções, obrigue leitores e intérpretes a reinterpretar o texto estabilizador, o investimento na ficcionalidade supõe, ao contrário, que a instabilidade é a sua matéria-prima. (Lima, 2006, p. 243)

A narrativa não-linear e interativa convida o leitor a participar ativamente na construção do significado, questionando constantemente o que é real dentro da própria estrutura do romance. Essa interação entre realidade e ficção não apenas desafia as convenções literárias, mas também reflete a complexidade da experiência humana na atualidade, que experimenta fatos novos ao mesmo tempo que se adquire conhecimentos e hábitos a partir dos exemplos da sociedade. Presente e passado se misturam na ficção, mas que de certa forma revela a realidade do indivíduo. Outra característica marcante da literatura contemporânea é a ideia de que a realidade, tal como é percebida, é uma construção narrativa.

> A relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois, evidentemente, há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. (Lima, 2002, p. 958).

Como Lima (2002) argumenta, a ficção pode incorporar elementos da realidade social, sentimental e emocional, criando um espaço onde o fictício e o real coexistem de maneira simbiótica. Esse conceito sugere que, tanto na vida quanto na literatura, as histórias que contamos a nós mesmos moldam nossa percepção da realidade. A construção da identidade e da realidade dos personagens depende inteiramente das histórias que eles criam para si mesmos. A narrativa demonstra como a vida pode ser reescrita e reinterpretada através do poder do discurso, revelando a flexibilidade e a subjetividade da experiência humana.

O papel do leitor na literatura contemporânea vai além da simples decodificação do texto, ele é chamado a participar ativamente na criação de sentido, muitas vezes confrontando ambiguidades e lacunas intencionais na narrativa. Para Zilberman, "[...] diálogo entre a obra e o leitor coloca frente a frente duas histórias, a partir da qual se estabelece uma troca, leitor, que fará uma decodificação específica do texto a partir de sua matriz pessoal e cultural" (Zilberman, 1989, p. 92). O diálogo entre obra e leitor estabelece uma troca em que as experiências pessoais e culturais do leitor desempenham um papel crucial na interpretação do texto.

A intertextualidade é outra estratégia comum na literatura contemporânea, onde textos dialogam com outras obras, tanto dentro quanto fora do cânone literário. Conforme Hutcheon, "A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre

o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto" (Hutcheon, 1991, p. 157). Essa técnica não só enriquece a narrativa, mas também cria uma continuidade literária que desafia a linearidade do tempo e da história, além de proporcionar ao leitor possibilidades de se reinventar a partir das experiências obtidas com o personagem e com o texto do romance.

Considerações finais

A literatura contemporânea, ao romper com as convenções narrativas tradicionais, oferece uma importante reflexão sobre a complexidade da vida moderna. Por meio da segmentação do tempo, da multiplicidade de vozes e da desconstrução da linearidade, as obras contemporâneas desafiam o leitor a se engajar em um processo ativo de interpretação e construção de sentido.

Este estudo mostrou que a relação entre tempo, identidade e narrativa é central para a compreensão da contemporaneidade, conforme discutido por teóricos como Regina Dalcastagnè, Luiz Costa Lima e Giorgio Agamben. Ao explorar a interseção entre ficção e realidade, a literatura contemporânea revela uma abordagem crítica e multifacetada do presente, onde a verdade e a identidade são sempre provisórias e subjetivas. Esse diálogo entre texto e leitor reflete não apenas a instabilidade do mundo contemporâneo, mas também a capacidade da narrativa de capturar as nuances da experiência humana em constante transformação.

Por meio de narradores que desafiam a linearidade do tempo e personagens que enfrentam as trevas do presente, essa literatura reflete a complexidade da experiência humana e convida o leitor a participar de um diálogo profundo e transformador com o texto. Assim, a literatura contemporânea não apenas representa o mundo em que vivemos, mas também nos desafia a repensar nossas narrativas pessoais e coletivas.

Referências

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAVALHO, B. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

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

LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, L. C. **História**. Ficção. Literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LISPECTOR, C. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LUNARDI, A. **A vendedora de fósforos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

NORONHA, J. M. G. (Org). **Ensaios sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2014.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Trad. Cláudia Berliner e Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos).

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 9 – CONDIÇÃO E REPRESENTAÇÃO FEMININA

A VOZ SILENCIADA DE JUNE: UMA ANÁLISE ECOFEMINISTA DE DUALIDADE NARRATIVA DE RESISTÊNCIA E SOBREVIVÊNCIA NO LIMIAR DE OFFRED EM *O CONTO DA AIA*

Autora: Tatiana Alves Pinheiro (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo UNIANDRADE)

Resumo: *O conto da Aia*, obra-prima distópica escrita por Margaret Atwood, nos apresenta a história de Offred, uma mulher subjugada e reduzida a um papel específico e opressivo pelo regime totalitário de Gilead. O enredo se desenvolve a partir da busca incansável de Offred por sua identidade, na tentativa de resgatar sua individualidade. Este trabalho visa trazer para discussão dos direitos humanos uma narrativa de Offred em *O conto da Aia* que nos permite acompanhar de perto a jornada íntima dela em busca de sua identidade. Num contexto de opressão e privações, a personagem encontra força para manter viva sua individualidade e resistir ao sistema totalitário de Gilead. Através da sua voz, testemunhamos os anseios, as lembranças e as lutas internas de uma mulher em busca de liberdade e autenticidade. Sua história nos convida a refletir sobre a capacidade humana de preservar a individualidade e a dignidade em circunstâncias desumanizantes.

Palavras-chave: Identidade. Resistência. Opressão. Dignidade.

Introdução

O conto da Aia foi publicado em 1985 pela escritora canadense Margaret Atwood, também respeitada como crítica literária. Escritora compulsiva, Margaret Atwood tem publicados mais de 40 títulos entre ficção, poesia e ensaio e está traduzida para mais de 35 línguas. O romance foi adaptado por Bruce Miller para uma série homônima de televisão, *The Handmaid´s Tale* (2017*),* conquistando diversos prêmios. Neste artigo, exploraremos o ponto de vista narrativo da protagonista June, ora Offred, como uma poderosa história de resistência silenciosa, e faremos uma analogia com o fenômeno de descolonização, destacando paralelos entre as lutas enfrentadas pela protagonista e os movimentos de descolonização ao redor do mundo.

O presente artigo irá analisar a narrativa literária da protagonista que alterna uma jornada de angústia e opressão para se reencontrar e recuperar sua identidade no contexto em que está imersa. Essa opressão vivida pela narradora pode ser relacionada à opressão das mulheres na sociedade e à degradação do meio ambiente. No contexto ecofeminista de *O conto da Aia,* pretende-se realizar para uma análise sobre os silêncios e sobre a presença da subalternidade na personagem central das obras.

Contexto histórico

Estou escrevendo em primeira pessoa para compartilhar minhas experiências e reflexões enquanto mulher e feminista. Quando me envolvi com Luke, ele ainda estava casado com Annie, eu estava invisibilizada, pois nossa relação ficava entre quatro paredes. Confesso que tive alguns poucos obstáculos enfrentados com sua ex-mulher desde quando tivemos de ficar frente a frente uma única vez. Reproduzindo a voz de June quando lembra que está dizendo que fez votos diante de Deus e juraram amor diante de algumas testemunhas, essa visibilidade a que Annie referiu-se isso parecia muito importante no contexto da fé cristã de Gilead, república que se fundou a partir de um golpe que os filhos de Jacob conseguiram dar no Estado.

Annie reconheceu seu lugar, pois logo engravidei e a gravidez foi algo que a Annie não conseguiu realizar no período que eles ficaram juntos, motivo que, para mim, foi o pontapé para nosso relacionamento. E, para Annie, se capturada, talvez tenha sido levada às colônias (lugar das não mulheres: as que não engravidaram, adúlteras, homossexuais, viúvas e feministas que eram condicionadas ao trabalho escravo). Penso que, através do filtro cristão, eu havia estado em adultério por ter gerado a Hanna fora do casamento, que agora foi separada de mim desde o rapto. Fui separada de Hanna enquanto estávamos passeando num bosque; fomos perseguidas e separadas, fui enviada para um centro de treinamento de Aias. Treinada para me tornar uma procriadora, perdi minha individualidade, toda minha vida foi reduzida a essa única função.

Antes de Gilead eu tinha uma vida completamente diferente, era casada com Luke e mãe de Hanna que na época do rapto tinha cinco anos. Tinha amigos e trabalhava tentando conciliar a maternidade à vida profissional, missão essa que toda mulher é livre para fazer sua escolha. Minha vida social foi mudando e agora com uma filha que inspira cuidados.

Conforme salienta Mitchell, Gilligan não tenta definir a moral ou explicar sua gênese, ela sustenta que as mulheres desenvolvam uma abordagem relacional da moralidade em virtude de uma forte identificação entre a mãe (a cuidadora primária) e a filha, através dessa ligação, Gilligan explora a voz moral distinta da mulher, resolvendo os conflitos morais.

Desenvolvimento

Acordo num chão de assoalho, o que me lembra um ginásio de esportes, pois ainda há marcações, aros e algumas arquibancadas para os torcedores ocuparem-se, mas isso é uma lembrança de um passado que não vivi. Algo pujante aqui dentro me lembra que algo vai acontecer. Os raios solares adentram o recinto com cheiro juvenil. Aqui nos pés das camas tem um banquinho para que possamos deixar nossos poucos pertences. Com meus olhos entreabertos, percebo as Tias nos monitorando em posse de suas *teasers*, fico deitada e fingindo dormir. Desenvolvi a habilidade de ler lábios das minhas companheiras, afinal, quando as Tias não estavam por perto, podíamos

tocar as mãos umas das outras. Tento não pensar em tudo que está acontecendo, afinal não pensar prolonga meus dias neste espaço que seria ideal como um quarto de pensão com poucos móveis para pessoas que estivessem de passagem. O tempo por aqui é medido pelo tilintar dos sinos.

Eu era uma mulher como tantas outras, nascida num mundo em que ser mulher me garantia o direito de ser subjugada, corpo controlado e voz silenciada, percebo-me num cenário em que fui forçada a me tornar uma procriadora, um útero andante que assim éramos chamadas. Por trás dessa fachada de submissão, me tornei narradora da minha própria história e de tantas outras que também foram raptadas, agora eu era a voz que ecoava num silêncio absurdo por lutas feministas. Na medida em que minha narrativa se desenrola, quero enfatizar a constante opressão que todas as mulheres enfrentavam justificadas pela religião. Éramos instruídas pelas Tias a obedecer cegamente, sem direitos a questionamentos, pois os governantes da República de Gilead promoviam uma ideologia perversa e de controle masculino sobre nós mulheres, disfarçadamente uma falsa moralidade.

A República de Gilead nos justifica, dizendo que estamos salvando a humanidade. Na realidade somos prisioneiras de um sistema degradante que nos reduz a objetificação sexual controlada e que nos despersonifica como seres humanos livres, autônomos e independentes.

A alternância da narrativa interna como espaço de liberdade

Sou June, embora essa identidade tenha sida roubada de mim e substituída por Offred, sou uma Aia, vista como propriedade e ferramenta reprodutiva nas mãos do sistema patriarcal e opressor. Os novos nomes das Aias são formados pela preposição “de” (*of* em inglês) que significa pertencimento, mais o prenome do comandante de cada uma. Assim, me tornei Offred, *of* + Fred (do Fred). Para a casa em que fui designada, meu único propósito é satisfazer as necessidades sexuais do comandante: o Sr. Fred Waterford, que é o patriarca desta casa, um poderoso homem no sistema de Gilead. Devo dar um filho a ele e à Sra. Waterford, é para isso que fui raptada e separada de minha filha Hanna e do meu marido Luck. Esse é meu primeiro entendimento acerca do ambiente, agora esse homem governará também a minha vida.

Fui arrancada à força do meu mundo e jogada num regime opressivo, machista, misógino e fundamentalista religioso. Os governantes dessa sociedade acreditavam que, removendo nossos nomes, nos tornariam menos humanas, menos capazes de resistir, o que era errôneo, porque isso era combustível para mim, a vontade de lutar só crescia. Em minhas palavras, destaco a importância de buscar a igualdade de gênero e o pleno exercício dos direitos das mulheres. Entretanto, ao propor essa narrativa, quero deixar claro que mulheres não são passivas, mesmo vivendo numa sociedade distópica chamada República de Gilead. Este lugar, que uma vez foi conhecido como Estados Unidos da América, agora é regido por um sistema autoritário e teocrático de controle extremo. Nós, mulheres, somos tratadas como propriedades dos comandantes e de suas esposas. Usamos roupas

específicas, que nos cobrem por completo para não levarmos outros homens à tentação. As escolhas individuais são completamente tolhidas em Gilead, em nome de uma fé distorcida.

Não me sinto confortável de vermelho, essa é a cor da minha casta. As botas são vermelhas e meu chapéu é branco. Me agarro à cesta e vou ao mercado. Todos os dias, a partir de hoje, eu irei na companhia de outra Aia. Talvez ela seja uma conspiradora, uma espécie de vigia, ou seria essa a intenção em nos organizarem em duplas para desconfiarmos de nossas companheiras ou alimentar nosso conflito extrapessoal, interno e dilacerante?

Manipulação sutil como forma de subversão

O patriarcado influenciou algumas ideias sobre natureza humana, não raro associando as mulheres à ideia de uma natureza ligada à fragilidade, ternura e docilidade, em alguns momentos associadas aos animais, pois não eram aptas ao pensamento elevado (Lessa, 2005). Daí à nomeação como vaca, galinha, porca, potranca, cachorra como formas de insulto.

Tomo conhecimento da cerimônia mensal a qual serei submetida, acontecerá no meu período fértil de todos os meses e na presença da Sra. Waterford. Foi assim que aconteceu, horrível, estávamos ali todos submetidos às ordens do sistema, em que aquele casal fora um dos que idealizaram esse estupro, nomeado de cerimônia. A princípio me senti impotente, senti meu valor ser reduzido a apenas ser "incubadora de aluguel", era como se meus desejos, sonhos e anseios fossem varridos para debaixo do tapete.

Algo dentro de mim passa a desafiar essa estrutura e questionar o sistema que nos diminui, me importar com as outras histórias silenciadas que ecoavam numa batalha velada e reprimida como a minha. Se não engravidar num determinado tempo, serei considerada improdutiva e enviada a um destino desconhecido, podendo ser a outro comandante ou ainda enviada para as colônias.

As colônias são retratadas como ambientes de degradação ambiental e opressão, onde a vida das mulheres é reduzida a trabalho forçado em meio à condições desumanas, da mesma forma Vandana Shiva aborda a questão da degradação ambiental em suas obras, destacando a interconexão entre a exploração do meio ambiente e as injustiças sociais. Shiva enfatiza a importância de reconhecer a diversidade biológica e cultural, ao mesmo tempo que denuncia a exploração desenfreada dos recursos naturais e efeitos prejudiciais da poluição e da destruição do ecossistema. Assim, pode ser estabelecido uma coesão entre as colônias em *O Conto da Aia* e a visão de Vandana Shiva, ao considerarmos ambos os contextos que revelam a deterioração do ambiente e a opressão humana como consequências diretas de um sistema de poder desequilibrado, baseado numa visão de mundo fragmentadas, que separa a humanidade da natureza das mulheres.

Construção de laços secretos e a busca de conexões humanas

Com o passar do tempo, o Sr. Waterford queria relacionar-se comigo além da cerimônia que era uma obrigação minha. Percebo, então, que posso, através das fraquezas dele, ter alguns privilégios desta desconexão fundamentalista do sistema. Sinto que, desta forma, posso me manter viva para reencontrar Hanna. Isso reforça em mim a vontade de resistir, descubro que mesmo em meio a um sistema que nos tenta apagar, ainda há espaço para a rebelião. Não me tornei feminista da noite para o dia, venho tecer críticas contundentes aos limites da religião e Estado, às ditaduras e à perseguição às minorias, como a população LGBTQIAP+ como no caso de minha melhor amiga Moira. Afastada da minha família e da minha identidade, tive que encontrar coragem dentro de mim mesma para reivindicar a minha autonomia.

Outrora eu desprezava esse tipo de conversas, agora eu ansiava em tê-las, havia percebido que as Marthas eram unidas, elas se protegiam, havia uma irmandade entre elas. Tento encontrar conexão com outras mulheres através de minhas memórias e das nossas interações, sejam elas Aias, Marthas e Tias, procuro pela sutileza nos olhares delas, e, nesses momentos de solidariedade, busco forças para continuar lutando, mas a rebeldia continua latente em mim, agora mais do que nunca ser feminista tornou-se minha forma de resistir, buscarei incessantemente pelo crescimento da nossa irmandade.

Aprendi o poder da sororidade nos encontros com outras Aias, mulheres diferentes e com histórias diferentes unidas por uma causa comum: a liberdade. Juntas poderemos crescer, suportar e encorajar umas às outras. Tecemos uma rede de encorajamento e aninhamento, onde podemos compartilhar nossas vivências ignorando as paredes da prisão em que nos encontramos.

Eu vejo a opressão em cada pequeno detalhe da minha vida, nas roupas que tenho que usar, no rígido controle sobre os meus movimentos e na vigilância constante dos Olhos, na proibição de ler, escrever e falar como mulher livre que achava que eu era; a chama da rebeldia continua dentro de mim, lembro da época em que eu e outras colegas achávamos que tínhamos liberdade e voz. Me agarro a essas memórias que me impulsionam para um futuro incerto.

Antes se eu tinha sonhos e aspirações, tudo isso foi arrancado de mim, já não sou June, a pessoa com identidade, sou um veículo de condução da raça humana, de acordo com a visão distorcida desse regime patriarcal. A sociedade que estou submersa é baseada em princípios fundamentalistas, extremistas e religiosos que procuram justificar, por meio da moral e ordem da sociedade, a opressão e a prisão de um sistema degradante.

Tenho Rita do meu lado, uma cúmplice. Estou grávida de Nick, que permanece em Gilead, num casamento fadado ao fracasso. Quando foi promovido a comandante, este teve de se casar com uma adolescente que se apaixonou por um motorista, desse envolvimento foi gerado um crime de adultério e ambos foram condenados à morte. Logo Nick terá outra esposa. Ele se junta à resistência subterrânea e se torna um agente fundamental para mim, nossas chegadas ao Canadá acontecem em

momentos diferentes. Quanto ao Nick, ele sempre está lá. Nick está igualmente vinculado, tendo que desempenhar seu papel como Comandante para sua própria autopreservação, com pouca esperança de sobreviver, se descoberto em seus atos de resistência.

O ponto de vista estratégico dos ativismos unifica o pessoal e o coletivo, parte do local e se veem mais como sujeitos sociais do que como sujeitos políticos. Muitas vezes, manifestam-se por direitos de seus corpos exigindo serviços, igualdade social, direitos humanos. Saem do universal abstrato para o universal concreto. Essa é também a linguagem política da chamada quarta onda do feminismo. A marca mais forte deste momento é a potencialização política e estratégica das vozes dos diversos segmentos feministas interseccionais e das múltiplas configurações identitárias e da demanda por seus lugares de fala, conforme define Hollanda (2020).

A busca pela liberdade, resgate da autonomia e emancipação

Percebo que a fronteira entre Estados Unidos e Canadá acaba sendo quintal de casa, tamanha familiaridade, uma vez que Nicole, minha filha e de Nick, já está com Moira e Luke, que estão no Canadá, mas Hanna ainda está em Gilead, aprisionada. Poucos foram os minutos em que pude sentir seu cheiro de filha. Hannah não me reconhece como mãe, é vítima passiva. Apesar de todas as adversidades, não posso perder a capacidade de lutar e resistir por ela e todas as outras, me recuso a aceitar o papel que me foi imposto. Dentro de mim, ainda persiste a chama da esperança, a convicção de que um dia a igualdade e a liberdade serão novamente restabelecidas.

Todas são forçadas a viver no regime onde as mulheres são constantemente vigiadas e reprimidas em todos os aspectos de sua vida, por ser o "outro" do homem. Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir denuncia que as mulheres não recebem um tratamento de reciprocidade e igualdade nas relações de gênero. Nessa obra clássica do feminismo, Beauvoir analisa a construção social do papel da mulher na sociedade e a subordinação imposta pelo sistema patriarcal.

Sem permissão para manifestar pensamentos e opiniões, tampouco usar linguagem própria, tudo isso me causa horrendos calafrios. Eu, que costumava ter amigos, amores, carreira e a liberdade de escolher meus dias e destino, me vejo entrando em uma van preta sem saber onde vou chegar.

Considerações finais

A proposta inicial deste trabalho foi a de trazer para discussão acerca dos direitos humanos uma narrativa de Offred em *O conto da Aia*, que nos permite acompanhar de perto a jornada íntima em busca de sua identidade. Mesmo num contexto de opressão e privações, a personagem encontra força para manter viva sua individualidade e resistir ao sistema totalitário de Gilead. Através da sua voz, testemunhamos os anseios, as lembranças e as lutas internas de uma mulher em busca de liberdade e autenticidade. Sua história nos convida a refletir sobre a capacidade humana de

preservar a individualidade e a dignidade em circunstâncias desumanizantes. Ao narrar sua própria experiência, Offred nos mostra que resistir ocorre sutilmente nas entrelinhas das pequenas ações que desafiam o sistema. A trajetória de Offred nos inspira a enfrentar as injustiças e buscar a liberdade, nos faz refletir sobre a importância de preservarmos nossa identidade, mesmo em circunstâncias adversas, nos inspirando a resistir e lutar pelos nossos direitos e valores.

Referências

ATWOOD, M. **O conto da aia**. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

HOLLANDA, H. B. (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

_____. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LESSA, P. **Mulheres à venda**. Londrina: Eduel, 2005.

SHIVA, V. Referência de fonte eletrônica. **Sobrevivendo**. Disponível em: https://www.bookey.app/pt/book/sobrevivendo. Acesso em: 30 out. 2024.

The Handmaid's Tale. Criação: Bruce Miller. EUA, 2017. 5 temporadas.

#ANTIGONE, DE COLIN MURPHY*:* UMA NOVA HISTÓRIA, UMA ANTIGA FORMA
COLIN MURPHY'S #ANTIGONE: A NEW STORY, AN ANCIENT FORM

Autor: Ronei Lucas Gonçalves (UFSC)
Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Kopschitz Xavier Bastos (UFSC)

Resumo: Este artigo tem por objetivo discutir o conteúdo e a forma de *#ANTIGONE*, escrita por Colin Murphy para o rádio e transmitida em 2023, considerando conceitos como unidade de ação, de tempo e de espaço na tragédia grega, assim como de espetáculo imaginativo no teatro radiofônico. O artigo se baseia principalmente nos trabalhos de Anatol Rosenfeld, Albin Lesky e Tim Crook. Por meio da análise de passagens específicas da peça, discutiu-se a maneira como Murphy distanciou-se ou conformou-se à *Antígona* de Sófocles, tanto em termos de conteúdo, quanto em termos de forma. Verificou-se que em *#ANTIGONE*, Murphy abordou questões como o tratamento a refugiados e a instrumentalização política de epidemias, oferecendo, assim, uma nova experiência ao leitor familiarizado com a peça de Sófocles; por outro lado, Murphy conservou em sua peça, em grande medida, a forma tradicional da tragédia grega, ainda que a inserindo em moldura narrativa do drama radiofônico.

Palavras-chave: Antígona e a tragédia grega. Teatro radiofônico. Espetáculo imaginativo.

Introdução

Em 2023, o dramaturgo irlandês Colin Murphy lançou mais uma adaptação de *Antígona* de Sófocles: *#ANTIGONE*, uma peça para rádio. Sobre a constância de *Antígona* no repertório ocidental poético, George Steiner (1986) aponta que,

> Sempre que, onde quer que seja, no legado ocidental, nos encontramos envolvidos no confronto entre a justiça e a lei, entre a aura dos mortos e as reivindicações dos vivos, sempre que, em qualquer lugar, os sonhos famintos dos jovens colidam com o 'realismo' dos que envelhecem, damos por nós a recorrer a palavras, imagens, argumentos, confrontações, sinédoques, tropos, metáforas, pertencentes à gramática de Antígona e de Creonte. (Steiner, 1986, p. 138, tradução do autor[1])

Jornalista por profissão, mas graduado em Ciência Política, Murphy escreve, sobretudo, sobre história política irlandesa, adotando o gênero documentário. Em *The Treaty* (2021), por exemplo, a trama da peça gira em torno da negociação do *Tratado Anglo-Irlandês* de 1921; em *Haughey/Gregory* (2019), do Gregory Deal de 1982; em *Inside the GPO* (2016), do *Easter Rising* de 1916; em *Guaranteed!* (2013), da crise de 2008; e, em *Bailed Out*! (2015), do resgate da Troika de 2010. Em *#ANTIGONE*, por sua vez, Murphy aborda questões como o autoritarismo, o tratamento a refugiados e a instrumentalização política de epidemias.

[1] No original: Whenever, wherever, in the western legacy, we have found ourselves engaged in the confrontation of justice and of law, of the aura of the dead and the claims of the living, whenever, wherever, the hungry dreams of the young have collided with the 'realism' of the ageing, we have found ourselves turning to words, images, sinews of argument, synecdoches, tropes, metaphors, out of the grammar of Antigone and of Creon.

A trama de *#ANTIGONE* se passa na Irlanda de 2020: uma praga se espalhou por toda a Europa, criando um cenário de caos generalizado; na Irlanda, depois de um golpe militar, Críon assume o poder, tornando-se a primeira mulher a ser Primeira-Ministra no país. Para conter a disseminação do vírus, Críon determina, entre outras medidas, o fechamento de fronteiras, fazendo com que Antigone, uma refugiada na Irlanda, passe a temer por seu futuro e pelo futuro de sua família no país.

Sobre a adaptação de clássicos para a contemporaneidade, Jane Montgomery Griffiths (2020), ela mesma autora de uma adaptação de *Antígona* encenada em 2015 no Malthouse Theatre de Melbourne, afirma que o dever do adaptador é "traduzir a responsabilidade comunitária do drama grego de forma mais experiencial do que a tradução servilmente fiel" (p. 82, tradução do autor[2]). Observando o enredo de *#ANTIGONE*, podemos constatar que a peça, de fato, conta uma nova história sobre Antígona, oferecendo, assim, uma nova experiência ao leitor ou ouvinte familiarizado com a peça de Sófocles. O ponto que pretendo apresentar neste artigo é o de que a peça conserva, em grande medida, a forma tradicional da tragédia grega, ainda que inove em seu conteúdo e que sua moldura narrativa seja a do drama radiofônico.

A tragédia grega e a nova Antígona

Sabemos que "os gregos criaram a grande arte trágica" (Lesky, 2003, p. 27) e o termo *tragédia*, definido por Aristóteles: "A imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes: ação representada não com ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (Lesky, 2003, p. 28)"

Como podemos observar, a definição aristotélica da tragédia trata, essencialmente, da forma do gênero dramático. Para Anatol Rosenfeld (1985), o teatro grego é "um dos tipos mais elevados de uma dramaturgia que se aproxima do ideal de unidade e construção dramática rigorosas" (Rosenfeld, 1985, p. 40-41). Rosenfeld destaca que na arte dramática "o mundo se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto, não relativizado a um sujeito". (Rosenfeld, 1985, p. 27). Segundo o autor, "o objeto é tudo, a ponto de desaparecer no teatro, por completo, qualquer mediador" (Rosenfeld, 1985, p. 28) e isso se manifesta no texto pelo fato de "somente os próprios personagens se apresentarem dialogando sem interferência do 'autor'" (Rosenfeld, 1985, p. 30).

Com efeito, em *#ANTIGONE* não há mediador, nem interferência explícita do autor ao longo da peça. Na primeira cena, podemos ouvir uma série de trechos de notícias entrecortadas, as

[2]No original: […] to translate Greek drama's communal responsibility more experientially than the slavishly faithful translation.

quais dão conta de que uma praga se alastrou pela Europa e entrou na Irlanda, e que diversos governos democráticos caíram, incluindo o da Irlanda. Na terceira cena, ouvimos pela primeira vez Antigone, que conversa com sua irmã Ismene. As duas entram em cena sem qualquer apresentação e conversam sobre a possibilidade de Críon, a nova Primeira-Ministra, fechar as fronteiras da Irlanda, impedindo a entrada de novos refugiados no país.

Na peça de Murphy, assim como na tragédia grega, o diálogo "move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque de intenções" (Rosenfeld, 1985, p. 34). O que se chama, em sentido estilístico, de 'dramático', refere-se particularmente ao "entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito". (Rosenfeld, 1985, p. 34). Em *#ANTIGONE*, um entrechoque de vontades fica particularmente evidente na cena 10, quando Antigone manifesta o desejo de enterrar seu irmão Polynices, morto numa praia irlandesa, enquanto Ismene se opõe a ideia.

É interessante destacar que "a imagem do herói sofocliano surge da incondicionalidade do seu querer. Para Antígona não há hesitação: com a firme decisão de assegurar o sepultamento do seu irmão, ela pisa a cena" (Lesky, 2003, p. 153). Como podemos ver, a Antigone de Colin Murphy também age sem hesitação. Ainda na cena 10, quando confrontada por Ismene, Antígone diz ser um "dever" enterrar o irmão e chama a irmã de "covarde" (Murphy, 2023, p. 13, tradução do autor).

Como explica Rosenfeld (1985), existe um rigoroso encadeamento casual no drama, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior. Isso pode ser observado em *#ANTIGONE* desde o início da peça: primeiro somos apresentados a uma Europa acometida por uma epidemia; depois descobrimos que governos democráticos estão sendo substituídos por governos autoritários; então somos apresentados a Antigone, uma refugiada na Irlanda que teme pelo fechamento de fronteiras do país; na sequência, Críon, a nova Primeira-Ministra, suspende o direito ao refúgio e proíbe o sepultamento de refugiados que morram tentando entrar na Irlanda; Antígone, então, descobre que seu irmão está morto em uma praia irlandesa e decide enterrá-lo mesmo assim; enfim, cada cena leva adiante uma ação que cresce com o decorrer da peça; a peça, por sua vez, só "termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim" (30): em *#ANTIGONE*, isso acontece depois de Antígone ser presa e se enforcar na prisão.

Ainda sobre o valor da cena, Rosenfeld (1985) afirma que "cada cena é apenas elo, tendo seu valor funcional apenas no todo" (p. 32). Essa ideia do todo, aliás, já havia sido tratada por Aristóteles. Para ele, a peça é um organismo:

> Todas as partes são determinadas pela ideia do todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica das partes. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo as partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (catarse), último fim da tragédia. (Rosenfeld, 1985, p. 33)

Na tragédia, presenciamos a ação originando-se atualmente, como "expressão imediata de sujeitos" (Rosenfeld, 1985, p. 29). A ação dramática acontece no agora e é original: "cada réplica nasce agora, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo" (Rosenfeld, 1985, p. 31). O tempo é, portanto, "linear e sucessivo como o tempo empírico da realidade" (Rosenfeld, 1985, p. 31). O futuro é "desconhecido; brota do envolver atual da ação que, em cada apresentação, se origina por assim dizer pela primeira vez". (Rosenfeld, 1985, p. 30). O passado, por sua vez, só pode ser retomado por meio da "evocação dialogada dos personagens". (Rosenfeld, 1985, p. 31).

Com efeito, desde a primeira cena de *#ANTIGONE,* podemos observar que o tempo é o presente e ação é linear: as notícias sobre a epidemia na Europa são sobre eventos que estão acontecendo naquele momento; o diálogo entre Antígone e Ismene também; e assim a ação dramática vai se desenrolando até o fim da peça. Durante toda a peça não há interrupções na unidade da ação e que o passado jamais é evocado através do uso de flashbacks ou quaisquer outros artifícios típicos do drama moderno.

Apesar de *#ANTIGONE* conservar em boa parte a forma da tragédia grega, três elementos importantes da tragédia não aparecem na peça: o coro, o prólogo e o epílogo. Rosenfeld (1985) explica que estes são "elementos épicos" por meio dos quais o autor se manifesta, "assumindo função lírico narrativa" e suspendendo a rigorosa sucessão, continuidade, causalidade e unidade de ação (p.33).

O coro, especificamente, é o representante da *Polis* – Cidade-Estado – e "medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos" (Rosenfeld, 1985, p. 40). Vale ressaltar porém, que, apesar de não haver um coro tipicamente clássico em *#ANTIGONE,* o personagem Theo Elder, âncora do Theban Network News (TNN) e apresentador do The News Chorus, parece eventualmente manifestar a voz do autor quando ele, em seus diálogos com o Professor Choragos, questiona medidas autoritárias do governo Críon defendidas pelo professor:

> Choragos: A praga devastou a Europa, deixando para trás o caos político e enviando milhares de refugiados em busca de asilo aqui – com toda a ameaça de contágio que representam. Theo Elder: Professor, você está endossando o que pode ter sido golpe? (Murphy, 2023, p. 7, tradução do autor)[3]

Como explica Albin Lesky (2003), a tragédia contém em geral "um acontecimento repleto de sofrimentos" (p. 37). Aristóteles, por sua vez, aponta que "a mudança do destino é o núcleo do mito trágico e a queda no infortúnio do herói deve decorrer de uma falha no sentido da incapacidade humana de reconhecer aquilo que é correto e obter uma orientação segura" (Lesky, 2003, p. 37). O

[3] No original: Choragos: The plague has ravaged Europe, trailing political chaos in its wake and sending thousands of refugees to seek asylum here – with all the threat of contagion that they present. Theo Elder: Professor – are you endorsing what may well have been a coup?

debate dos autores posteriores sobre o conceito do trágico postulou "o irremediável como o elemento essencial e decisivo do trágico" (Lesky, 2003, p. 37).

Em *Antígona,* de Sófocles, o autor postula sob o signo que está lutando e sofrendo: "ela responde pelas grandes leis não escritas dos deuses" (Lesky, 2003, p. 156). Ao fim, as leis eternas são confirmadas "pelo sacrifício de Antígona, que as considerou dignas de dar a sua vida por elas, e pela ruína moral de Creonte, que lutou contra elas" (Lesky, 2003, p. 158). A *Antigone* de Colin Murphy também luta e se sacrifica pelas grandes leis não escritas dos deuses: o direito de enterrar um irmão morto e, no caso específico dela, o direito do refugiado de receber a devida proteção do Estado. Em seu embate com Críon, ela diz:

> Eu não preciso ser resgatada! Polynices precisava ser resgatado, mas você deixou que ele se afogasse – como se não fosse nada – pior do que nada – um contágio. Bem, eu também do mesmo contágio. Você vai ter que me matar e eu sofro por isso. (Murphy, 2023, p. 23, tradução do autor)[4]

A moldura narrativa do drama radiofônico

Ainda sobre forma, Rosenfeld (1985) explica que falta ao texto dramático a "moldura narrativa que situe os personagens no contexto ambiental ou lhes descreva o comportamento físico, aspecto, etc" (p. 35). Por isso, o texto "necessita do palco para completar-se cenicamente" (p. 35). Para ele, os cenários, durante a peça, "desaparecem no palco, tornando-se ambiente; e da mesma forma desaparecem os atores, metamorfoseados em personagens, na plenitude de sua objetividade fictícia" (p. 30). No drama radiofônico, porém, não há um palco visível com cenários e figurinos para completar a cena e, com isso, o próprio ouvinte, imerso em uma experiência sonora, é quem deve completar a cena por meio de sua própria imaginação.

T.H. Pear identificou que ouvir rádio era "um processo de pensamento" (Crook, 1999, p. 60, tradução do autor). Tim Crook (1999) explica esse processo, definindo o que ele chama de "espetáculo imaginativo": "a câmera filmográfica do ouvinte que também é gravador de som, produtora de audiovisual e sala de cinema" (p. 62, tradução do autor)[5]. Para Crook,

> [...] o espetáculo imaginativo do rádio apresenta uma dinâmica poderosa: ao dar ao ouvinte a oportunidade de criar uma experiência e narrativa fílmica individual por meio do espetáculo imaginativo, o ouvinte torna-se um participante ativo e 'dramaturgo' no processo de comunicação e audição. Essa participação é física, intelectual e emocional. (1999, p. 66, tradução do autor)[6]

[4] No original: I don't need to be rescued! Polynices needed to be rescued. But you let him drown – like he was nothing – worse than nothing – a contagion. Well I'm of the same contagion. You're going to have to kill me, and I grieve for that.
[5] No original: The video or film camera of the listener which is also a sound recorder and production house and personal movie theatre.
[6] No original: Radio's imaginative spectacle presents a powerful dynamic: by giving the listener the opportunity to create an individual filmic narrative and experience through the imaginative spectacle the listener becomes an active participant and 'dramaturgist' in the process of communication and listening. This participation is physical intellectual and emotional.

Crook explica que nossa percepção do mundo através da audição é um ambiente espacial contínuo e que nossa experiência de ouvir rádio é, em grande parte, uma variação entre posição física, espetáculo imaginativo e espaço acústico. Elaborando seu argumento, Crook afirma que a relação entre esses espaços é psicológica e, consequentemente, "há uma síncrise justificável entre espetáculo imaginativo e espaço acústico e posição física ou ambiente" (1999, p. 66, tradução do autor)[7].

Crook argumenta ainda que a imaginação do ouvinte é capaz de recriar "um espectro sensorial completo de experiência: cor e profundidade visual; percepção olfativa; toque e textura; som e sabor imaginários" (1999, p. 62, tradução do autor)[8]. O dramaturgo deve, então, segundo ele, antecipar uma intenção em relação à imaginação do ouvinte com a utilização "dos códigos auditivos do rádio que existem fisicamente: fala, música, sons e silêncio" (1999, p. 64, tradução do autor)[9].

Murphy faz isso já na primeira cena de *#ANTIGONE*: falas de jornalistas, entrecortadas e sobrepostas umas às outras, sons de tambores metálicos no fundo, que vão crescendo junto com a cena, um silêncio retumbante no final. Tudo isso revela a intenção do autor de estimular a imaginação do ouvinte de modo a possibilitar que, em seu espetáculo imaginativo, um cenário caótico de uma Europa acometida por uma epidemia tome forma, tornando-se ambiente na moldura narrativa do drama que é encenado.

Quando, na cena 3, Antigone e Ismene conversam sobre a possibilidade de Críon fechar as fronteiras da Irlanda, podemos ouvir, ao fundo, o som de ondas chegando na praia: imediatamente, podemos situar Antigone e Ismene em uma praia, criando, assim, a moldura narrativa que situa essas personagens em seu contexto ambiental. Na sequência, um violino surge ao fundo, tocando baixinho uma melodia triste e singela. Esse mesmo violino volta na cena 38, já no fim da peça, quando somos informados sobre a morte de Antigone. Mais uma vez, um código auditivo estimula a imaginação do ouvinte, cujo espetáculo imaginativo agora adquire tons de tristeza e solidão. Hilda Matheson enfatiza exatamente esse elemento humano de aproximação do ouvinte com as emoções dos personagens (Matheson, citado em Crook, 1999), argumentando que "o ouvinte precisa de um assunto e contexto poderosos para manter o envolvimento" (Matheson, citado em Crook, 1999, p. 74, tradução do autor)[10].

A forma como Murphy utiliza códigos auditivos é recomendada pela BBC, cuja seção de escrita dramática de 2022 incentiva dramaturgos de rádio a

[7] No original: […] there is a justifiable synchresis between imaginative spectacle and acoustic space and physical position or environment.
[8] No original: […] a full sensory spectrum of experience: color and visual depth; olfactory perception; touch and texture; imaginary sound and taste.
[9] No original: […] the auditory codes of radio that exist physically: speech, music, sounds and silence.
[10] No original: […] the listener need powerful subject matter and context to maintain engagement.

> usar som de fundo para criar uma atmosfera que ajude a imaginação do ouvinte a criar um mundo inteiro; escolher um cenário com um ambiente auditivo distinto e usar esses sons para acompanhar a história; e usar o som para alternar entre lugares e horários. (Crook, 2023, p. 16, tradução do autor)[11]

Em suma, o "drama radiofônico em todos os seus elementos técnicos, literários e performáticos constrói-se para criar uma textura fônica que depende do ritmo, da imaginação e do impacto físico do som através da percepção auditiva do ouvinte" (Crook, 1999, p. 78, tradução do autor)[12]. Eu, pessoalmente, escutei *#ANTIGONE* e, assim, pude criar meu próprio "espetáculo imaginativo": na primeira vez, imaginei Críon como sendo Margareth Thatcher – no meu imaginário, a ideia de uma liderança feminina autoritária remete a figura da ex-Primeira Ministra inglesa; Antigone, por sua vez, tinha o rosto de uma colega que tive na época de escola, cuja personalidade forte eu admirava; já Theo Elder usava terno e gravata e ficava sentado atrás de uma bancada como a do Jornal Nacional; e assim, com imagens que vinham de algum lugar da minha memória, e muitas vezes entrecortadas e oscilantes, eu ia completando a ação dramática da peça com a minha própria imaginação. Nesse processo, aspectos coreofônicos da peça desapareciam, tornando-se apenas ambiente no meu espetáculo imaginativo.

Considerações finais

#ANTIGONE, escrita por Colin Murphy para o rádio e transmitida em 2023, inova ao trazer uma *Antígone* que está refugiada na Irlanda e que pretende fazer justiça por seu irmão, morto tentando refugiar-se no país. Críon, a nova Primeira-Ministra alçada ao poder por meio de um golpe militar, fecha as fronteiras da Irlanda e restringe ainda mais os direitos dos refugiados, alegando adotar tais medidas com o intuito de combater uma epidemia. Vale lembrar que, durante a pandemia de COVID-19, muito foi discutido sobre o papel do Estado e as liberdades individuais e que, sobretudo depois do Brexit, muito tem-se discutido sobre a questão da migração e dos direitos dos refugiados.

Apesar da inovação no conteúdo, *#ANTIGONE* conserva, em grande medida, a forma da tragédia grega: na peça, o mundo se apresenta como autônomo; o diálogo, exclusivamente, move a ação dramática por meio de um entrechoque de intenções; cada cena é apenas elo, tendo seu valor funcional apenas no todo; o tempo é o presente; ação é linear e a peça termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim. Apesar de não ter um coro tipicamente clássico, um personagem em *#ANTIGONE* assume a função de, em certos momentos, manifestar a voz do autor: este personagem, que manifesta preocupação com medidas autoritárias do governo Críon, é Theo Elder,

[11] No original: […] use background sound to create an atmosphere that will help the listener's imagination create an entire world; choose a setting with a distinct aural environment and use those sounds to underscore the story; and use sound to cut between places and times.

[12] No original: […] sound drama in all its technical, literary and performance elements builds to create "a phonic texture that depend on rhythm, imagination and the physical impact of the sound via the listener's auditory perception.

âncora do Theban Network News (TNN) e apresentador do The News Chorus. Por fim, cabe ressaltar que, por ser *#ANTIGONE* uma peça para o rádio, é o próprio ouvinte, criando seu espetáculo imaginativo, que cria a moldura narrativa do drama, completando a ação através da sua memória e imaginação.

Referências

BRODIE, G.; COLE, E. K. **Adapting translation for the stage**. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2020.

CROOK, T. **Radio drama**: theory and practice. London; New York: Routledge, 1999.

_____. **Writing Audio Drama**. London: Taylor & Francis, 2023.

LESKY, A. et al. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MURPHY, C. **#ANTIGONE**. PDF não publicado, 2023.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SÓFOCLES, **Antígona**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

STEINER, G. **Antigones**. Oxford: Oxford University Press, 1986.

COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS 10 – LITERATURA E MATERNIDADES

EM NOME DA MÃE, DA FILHA E DO ESPÍRITO DE LIBERDADE: JAMAICA KINCAID E A AUTOBIOGRAFIA DE MUITAS MÃES

Autor: Rubens Gomes Corrêa (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo analisa a obra *A autobiografia da minha mãe*, (2021), da escritora afro-caribenha Jamaica Kincaid, com o objetivo de enfatizar os efeitos deletérios da colonização sobre o colonizado, por meio de paralelos com a relação conflituosa entre a protagonista e as mulheres/ou figuras autoritárias com quem convive. A protagonista Xuela, que perde a mãe ao nascer, relata as experiências amargas de sua vida à beira dos 70 anos. A forma fria como ela toca sua vida, se esquivando das adversidades, poderia ser uma lição para qualquer pessoa, porém os julgamentos morais feitos sobre a trajetória da protagonista mostram que questões, como o racismo, machismo e hegemonia branca, ainda estão longe de chegar ao fim. Não é surpresa que as obras da autora trazem traços autobiográficos, que serão analisados à luz de Philippe Lejeune. Já as discussões de cunho sociológicos serão embasadas pelas obras *Crítica sem juízo*, (1993), de Luiza Lobo, *Quem tem medo do feminismo negro*? (2018), de Djamila Ribeiro, e *Minha História e das Mulheres* (2008), de Michelle Perrot.

Palavras-chave: Literatura. Feminismo negro. Autobiografia. Escrita de mulheres.

Introdução

A escrita de mulheres sempre foi negada histórica e socialmente. Jamaica Kincaid foi indicada ao Prêmio Nobel de Literatura em 2020, marcando na história um dos raros nomes femininos negros para tal premiação. Este fenômeno é reconhecido como a ascensão não apenas de Kincaid, mas a representação de um lugar na história de uma autora negra, e mais, uma autora caribenha, bem longe dos tradicionais centros de literatura do mundo.

Os diários e as cartas são as formas que primeiro registraram as escritas de mulheres, que sempre supervisionados por pais ou maridos, tinham a função, principalmente, de comunicação entre amigas ou parentes, mesmo assim acabaram por registrar boa parte da vida das mulheres e de suas histórias.

Algumas mulheres escritoras usavam pseudônimos masculinos para não comprometerem sua honra, além de serem assim mais facilmente aceitas em editoras. A maioria das mulheres que tinha acesso em primeiro lugar à escrita fazia parte das classes mais altas, já que as mais humildes nem mesmo tinham acesso às letras.

Assim, além de mostrar a cultura que a rodeava, Jamaica quebra paradigmas sociais ao ser uma autora negra falando sobre sua cultura e sobre as vivências, rodeadas de dificuldades e

preconceitos. Tudo isso por meio de sua personagem Xuela, uma menina que cresce à margem da morte da mãe e que mesmo assim tem forças para se tornar uma mulher dona de si e de suas decisões.

Assim que aprende a escrever, Xuela, a protagonista, tal qual Jamaica Kincaid, usa as letras para expressar a sua dor. Xuela escreve inúmeras cartas falando sobre o sentimento de abandono em relação ao pai, o desamor que sente e a solidão. Mesmo assim, ela nunca entrega as cartas ao destinatário, mas as escondia embaixo de uma pedra na saída da escola. Um dia, um de seus colegas de sala, juntando o maço de cartas, entrega-o à sua professora. A professora chama o pai de Xuela na escola, mostra as cartas e ele toma uma decisão, leva a filha embora para morar com ele e sua nova esposa. O primeiro contato com a madrasta não é nada agradável, a qual ela descreve como tendo o rosto do mal. Mais uma vez, a menina diz que não se sente amada.

As idas e vindas de Xuela com sua família já trazem certas nuances da vida real de Jamaica, mostrando que alguns aspectos da narrativa beiram a autobiografia. A relação da personagem com o pai é bastante conturbada, mas reflete além de um problema familiar uma crítica ao colonialismo, já que essa figura representa a mistura entre europeus e africanos, consolidando uma tríade com a mãe de Xuela, pertencente ao povo caraíba, indígenas praticamente dizimados pelos espanhóis.

Xuela também aborda questões como a educação sexista, que privilegia meninos em sua maioria, além da dificuldade que encontra em se relacionar romanticamente com alguém, pois ela não se sente amada, sendo, então, incapaz de amar. Outras questões como sexualidade e aborto também são mencionadas, o que tornam a personagem uma espécie de anti-heroína, que, na maioria dos casos, não causa empatia nem identificação com o leitor.

As diversas situações relatadas pela protagonista causam espanto e surpresa, ainda mais por se tratarem de fatos que estão muito próximos da realidade da época e do local relatados por Kincaid.

Quem é Jamaica Kincaid?

Jamaica Kincaid nasceu Elaine Cynthia Potter Richardson, em 25 de maio de 1949, em Saint John's, capital da Antígua, no Caribe. A ilha é a maior e mais importante em relação às outras duas (Redonda e Barbuda), localizadas ao leste da América Central, no mar do Caribe; as três ilhas formam o país. Colonizadas por britânicos, só tornou-se independente em 1981, tendo mais de 90% da população formada por afro-caribenhos.

Ela cresceu num lar amoroso com a mãe Annie, uma mulher letrada e culta, dona de casa, e seu padrasto, mas sentiu que, com o nascimento de seus irmãos mais novos em um curto período de tempo, sua relação com a mãe mudou drasticamente, corrompida por certo afastamento. Sentia-se abandonada emocionalmente, já que agora a mãe passava a dar mais atenção para os filhos

pequenos. Jamaica é tirada da escola pela mãe aos 16 anos, quando o padrasto fica doente e ela passa a ter que contribuir também com o sustento da família.

Deixou Antígua no ano seguinte, para trabalhar pela primeira vez como *aupair*[1] em Manhattan, espécie de emprego informal, onde uma família acolhe uma pessoa, geralmente uma mulher estrangeira, a qual presta serviço principalmente de babá, para em troca receber uma pequena remuneração, casa e alimentação. Teoricamente, a escritora deveria enviar parte do seu salário para ajudar sua família, mas ela nunca fez isso e tampouco respondeu às cartas da sua mãe. Essa ausência de vínculo com a família se faz presente na obra analisada, mostrando uma das características autobiográficas.

Elaine Potter Richardson, em 1973, adotou o nome de Jamaica Kincaid para que pudesse escrever de forma anônima sem que sua família soubesse. Essa mudança de nome não significa que a escritora negou suas raízes, mas indica a decisão dela de criar uma nova identidade, talvez seu primeiro ato de resistência.

Em 1974, começou a escrever regularmente artigos para a revista *New Yorker*, de onde se tornou redatora em 1976. Kincaid escrevia sobre a cultura caribenha. Seus ensaios e histórias foram posteriormente publicados também em outras revistas.

O primeiro livro de Kincaid foi *At The Bottom Of The River,* (1983). Porém, o que levou a autora aos mais altos patamares da literatura foi sua trilogia, *Annie John* (1984), *Lucy* (1990) e *A autobiografia da minha mãe,* (1996), que são romances de natureza autobiográfica, com ênfase nas relações familiares, especialmente mãe-filha. Os trabalhos subsequentes de Kincaid são *A Small Place (1988), My Brother* (1997). Os escritos de suas colunas "Talk of the Town" para *The New Yorker* foram coletadas em *Talk Stories* (2001). *Between Flowers: A Walk in the Himalaya*, foi publicado em 2005 e o romance S*ee Now Then,* em 2013.

A autora é uma das representantes da literatura negra atual, que se preocupa em permear sua obra com traços de sua própria história e também gerar representatividade e valor para essa forma de escrita. Para Luiza Lobo, em sua obra *Crítica sem juízo*, "Uma das marcas da literatura negra atual é justamente a forma confessional, o escrito de perfil existencial, reconstituindo uma história própria até aqui massacrada" (Lobo, 1993, p. 213).

A autobiografia da minha mãe

O próprio título da obra é digno de uma análise cuidadosa. Quando se fala em autobiografia, como o nome já diz, falamos de nós mesmos, então de que forma se faz uma autobiografia de outra pessoa? Jamaica Kincaid foi capaz. Essa simbiose presente entre mãe e filha faz parte da tríade de

[1] As chamadas *aupair* ou *au pair* são pessoas em sua maioria jovens mulheres que viajam a uma outra localidade ou país para ajudar uma família a cuidar dos filhos pequenos, em troca recebe moradia, comida e um pouco de dinheiro (Stokes, 2017).

romances da autora. Essa mulher negra, uma espécie de arquétipo, não é apenas um personagem, mas uma forma de energia viva, que pode ser qualquer mulher que ousou resistir ao sistema em que vive.

Em *O pacto autobiográfico*, (2008), Philippe Lejeune 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. 14). Para o autor, o interesse pela classificação das antes chamadas escritas de si tem seu início na Inglaterra do século XVIII pela necessidade de criar uma palavra, autobiografia, para definir algumas manifestações de escritas, já que o termo existente, memórias, não era o mais adequado e completo para definir esse tipo de registro. Portanto, para o autor, o surgimento do termo autobiografia, enquanto modalidade de escrita e leitura, pode ser considerado um dos sinais da transformação da noção de pessoa e está relacionado ao começo da revolução industrial e à ascensão gradual da burguesia.

A narrativa ocorre toda em primeira pessoa, contada pela própria protagonista, Xuela. Lejeune identifica esse tipo de narrador a partir das considerações de Genette:

> A identidade *narrador-personagem principal*, suposta pela autobiografia, é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa. É o que Gérard Genette denomina narração "autodiegética", em sua classificação das "vozes" da narrativa, classificação que ele estabelece a partir das obras de ficção. (Lejeune, 2008, p. 16)

Entretanto, no livro em análise, não se verifica essa relação imediata de identidade: a autora é Jamaica Kincaid (Elaine Cynthia Potter Richardson) e a narradora-personagem, Xuela Claudette Richardson. Porém, durante toda a narração, os fatos ficcionais se misturam aos fatos vivenciados pela autora, não apenas nas questões familiares, mas também nas vivências como mulher negra em busca de reconhecimento do seu trabalho, num mundo que historicamente privilegia homens brancos como autores.

Jamaica não fez apenas um relato de como viveria uma mulher caribenha no período pós-colonial, mas também mostrou questões sociais e culturais envolvidas em ser essa mulher nesse espaço tempo. "O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento" (Lejeune, 2008, p. 263).

Muitas passagens de seus romances retratam fatos ocorridos com a escritora entre a infância e adolescência e pode ser considerado o caminho trilhado por Kincaid para a formação de sua identidade. É talvez uma forma de lidar com as questões que desde sempre a incomodaram a fim de descobrir quem realmente ela é. Talvez, por essa razão, as personagens kincaidianas não encontram espaço para romantização de suas histórias, refletindo a relação da autora com suas raízes, ora de amor, ora de postura crítica em relação ao que acontece à sua terra e ao seu povo.

> Escrever e publicar a narrativa da própria vida foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes. O "silêncio" das outras classes parece totalmente natural: a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres. (Lejeune, 2008, p. 113)

Nas palavras de Lejeune, mostra-se o apagamento das minorias no que diz respeito ao registro destas por meio da literatura. É recente o interesse dos leitores por histórias e biografias que não sejam escritas de forma **europeizada**, na sua maioria, por homens brancos. Kincaid dá voz ao seu povo e a sua cultura, mostrando por meio de suas personagens, o incômodo social que o racismo e sexismo causam e, mais do que isso, ela se torna uma representante, uma inspiração para aqueles que um dia desejem registrar suas inquietações na ponta do lápis.

A narrativa é baseada nas memórias de Xuela, uma menina caribenha que faz parte de uma massa colonizada principalmente pela Inglaterra, por isso a importância da obra também como manifesto de um povo e não somente da personagem ou da autora em si.

A personagem não conheceu a mãe, ao contrário das outras protagonistas de Kincaid. Essa memória gira em torno não apenas da personagem da mãe em si, mas do que ela representa socialmente, pois ela era uma caraíba, povo exterminado pelos espanhóis nas ilhas do Caribe. A ausência da mãe pode significar nesse contexto o apagamento quase total de uma cultura devido ao processo colonial, fato que ocorre não apenas nesse espaço-tempo, mas que se repete nos inúmeros processos colonizadores que, em sua maioria, tinham a Europa como dominadora e povos latino-americanos e africanos como dominados.

Outra memória marcante da protagonista é a do pai, que, mesmo em sua ausência física, faz-se presente como alegoria da colonização, já que, mesmo sendo filho de um europeu com uma negra, resolve tomar o lugar do dominante, esquecendo que sua origem é junto aos dominados.

A autobiografia da minha mãe (2020) inicia com a frase "Minha mãe morreu no momento em que nasci, e por isso durante toda a minha vida nunca existiu nada entre mim e a eternidade; às minhas costas sempre um vento triste, sombrio" (Kincaid, 2020, p. 7). A frase inicial da obra que relata a morte da mãe se repete inúmeras vezes no decorrer da narrativa e dá o tom de uma presença espiritual, mas também de uma ausência física da mãe.

Xuela é entregue ainda bebê para uma lavadeira, a qual é identificada como Mãe Eunice, mas que de mãe tinha somente o apelido. Xuela relata sua falta de vínculo com a mulher, mas não a culpa, dizendo que tal vínculo não existe nem mesmo entre a mãe e seus próprios filhos. Uma passagem interessante da narrativa fala sobre Xuela ainda criança ter quebrado uma peça de porcelana muito apreciada por Mãe Eunice. Essa peça pode simbolizar um apego ao que não se possui como se fosse a única riqueza da mulher. A peça representava uma pintura de uma paisagem, lembrando as porcelanas europeias, tratando de um objeto que representa a vontade do dominado de

ser dominador. Por esse ato, Xuela é castigada tendo que ficar no sol, ajoelhada sobre algumas pedras, até que pedisse desculpas, mas o pedido nunca saiu de seus lábios, assim como a fala que tardou a chegar. Xuela começou a falar apenas aos quatro anos de idade. Segundo ela, porque não via necessidade de se comunicar com outras pessoas, apenas com ela mesma.

A narrativa é um convite ao autoconhecimento, pois Xuela mantém incontáveis diálogos consigo mesma, a respeito de sua posição no mundo e dentro do seu pequeno cosmos. Enquanto morava com Mãe Eunice, a menina relata a solidão que sente por ver o pai em longos espaços de tempo, quando este trazia as roupas para serem lavadas. Ela se compara em importância a um saco de roupas sujas. Quando ela percebe que o tempo de ausência do pai aumenta, sente-se ainda mais sem importância, pois o pai se casara novamente e agora não precisava mais dos serviços da lavadeira, outra crítica ao sistema patriarcal, que designa a mulher apenas para trabalhos domésticos.

Outro fato interessante da narrativa é a relação de Xuela com a escola. "Meu pai queria que eu frequentasse a escola. Foi um pedido incomum: meninas não iam à escola, nenhuma das filhas de Mãe Eunice ia à escola" (Kincaid, 2020, p. 12). Num sistema pós-colonial, o acesso à educação é quase um privilégio e um privilégio masculino. Michelle Perrot, em sua obra *Minha história e das mulheres,* faz um estudo sobre os parâmetros culturais que regem a vida das mulheres desde que a cultura passa a ser registrada. A construção social do papel de mulher no mundo passou por inúmeras transformações, mas algumas raízes parecem ser intocadas; uma delas é a intelectualidade da mulher, sempre colocada à prova, antes mesmo de ser oportunizada. "Desde a noite dos tempos pesa sobre a mulher um interdito de saber cujos fundamentos foram mostrados por Michèle Le Doeuff. O saber é contrário à feminilidade. Como é sagrado, o saber é o apanágio de Deus e do homem, seu representante sobre a terra" (Perrot, 2019, p. 91).

Djamila Ribeiro inicia sua obra *Quem tem medo do feminismo negro*, (2018) com o seguinte parágrafo:

> O feminismo negro não é uma luta meramente identitária, até porque branquitude e masculinidade também são identidades. Pensar feminismos negros é pensar projetos democráticos. Hoje afirmo isso com muita tranquilidade, mas minha experiência de vida foi marcada pelo incômodo de uma incompreensão fundamental. Não que eu buscasse respostas para tudo. Na maior parte da minha infância e adolescência, não tinha consciência de mim. Não sabia por que sentia vergonha de levantar a mão quando a professora fazia uma pergunta já supondo que eu não saberia a resposta. Por que eu ficava isolada na hora do recreio. Por que os meninos diziam na minha cara que não queriam formar par com a "neguinha" na festa junina. Eu me sentia estranha e inadequada, e, na maioria das vezes, fazia as coisas no automático, me esforçando para não ser notada. (Ribeiro, 2018, p. 6)

Esse relato mostra que, mesmo nos dias atuais, as questões de gênero e raça são obstáculos, em especial no ambiente escolar. Xuela relata que, no caminho para a escola, os pais de seus colegas orientavam os filhos para que eles não andassem **com essa gente**, que seriam os caraíbas, etnia impressa nos traços da menina. Da mesma forma, Xuela também era orientada a não ficar perto

demais de seus colegas, como se as duas partes pudessem fazer mal uma à outra, mesmo tendo origens próximas e semelhantes, sendo todos povos dominados pelo colonialismo.

Com o advento do cristianismo, a condição da mulher à margem do conhecimento se aprofundou ainda mais, principalmente na Idade Média, em que o conhecimento científico era restrito ao clero e à elite, majoritariamente composta por homens. À mulher restavam as tarefas do lar e os conhecimentos que eram passados de mãe para filha, como a manipulação das ervas e dos elementos que a natureza oferecia, o que, mesmo assim, levou inúmeras mulheres à tortura e à morte por serem consideradas bruxas. O conhecimento feminino não é apenas visto como desnecessário, mas possuí-lo pode ser uma ameaça. Uma mulher instruída dificulta sua manipulação por aqueles que a rodeiam.

Observa-se que a ida de Xuela à escola não se trata de um ato progressista do pai, mas sim de uma tentativa de manter-se entre aqueles que são tidos como a classe dominante. Como ele ainda não tinha outros filhos, Xuela era a única opção para que a figura do pai pudesse mostrar o quão era imponente estar entre os dominadores. Manter sua prole na escola era um sinal de abundância e poder, o que, de certa forma, eleva socialmente o pai da personagem.

Após o nascimento do irmão de Xuela, todas as atenções se voltam para ele, como se o mesmo representasse a realização de um sonho. Finalmente, o pai de Xuela teria o filho homem que tanto desejava, esse seria a projeção de um futuro de dominância na figura de um homem, que fora planejado para ser um líder, uma figura de autoridade. O garoto passa a ser a imagem e semelhança do pai, tal qual os escritos bíblicos, usando roupas e acessórios como seu pai, além de serem-lhe ensinados os modos e as posturas que um homem da alta sociedade deveria possuir. Porém, assim como Jesus, o menino também tem uma vida breve. Fica doente num período em que Xuela morava sozinha e afastada da família. Sua morte se tornaria o pretexto para que a protagonista voltasse ao seio da família. De qualquer forma, saber ler e escrever era uma fonte de liberdade para Xuela. Mesmo assim, ela faz duras críticas à sua professora.

> Minha professora era uma mulher que fora formada por missionários metodistas, era do povo africano, isto eu percebia, e ela via nisso uma fonte de humilhação e auto, e usava o desespero como uma peça de roupa, como um manto ou um cajado, no qual sempre se apoiava, uma herança que repassaria a nós. (Kincaid, 2020, p. 14)

Nesse trecho percebe-se que, mesmo falando pouco, Xuela era muito observadora e também muito crítica, identificando que, mesmo pertencendo ao povo africano, sua professora fazia questão de esconder suas origens e proferia as ideias da classe dominante aos seus alunos. Essas pressões sociais em torno da mulher e de sua origem podem ser consideradas a espinha dorsal de todo o livro e de todas as personagens, desde a lavadeira até a rica senhora que via em Xuela uma chance de ser mãe.

As questões étnicas permeiam toda a narrativa, sempre em forma de crítica ao sistema que exclui uma ou outra raça, inclusive, fazendo-se presente no uso da língua, como se o patoá francês fosse a língua dos oprimidos, enquanto o inglês seria a língua dos opressores, um sinal de *status*. No trecho a seguir, essa relação de classificação fica evidente.

> A esposa do meu pai veio dar boa noite e apagou a lamparina. Falava comigo no patoá francês; na presença dele havia falado comigo em inglês. Ela faria isso durante todo o tempo em que convivêssemos, mas naquela primeira vez, no santuário do meu quarto aos sete anos, reconheci nisso uma tentativa de sua parte de me tornar ilegítima, de me associar a uma língua inventada de um povo que não era considerado real. (Kincaid, 2020, p. 23)

Xuela se refere ao povo de sua mãe, que fora exterminado por colonizadores, e sua língua, quase morta, usada como forma de segregação. Nesse caso, pela madrasta, na tentativa de mostrar à menina que ela nunca ocuparia um lugar entre os dominadores, seria sempre uma dominada, como se sua origem fosse suja, indigna e algo a ser escondido. Porém, esse fato não se restringe apenas ao lar de Xuela, mas também está presente na escola.

> Comecei a falar bastante na época — comigo mesma frequentemente, com os outros quando absolutamente necessário. Falávamos em inglês na escola — inglês correto, não patoá — e entre nós o patoá francês, uma língua que não era considerada nada correta, uma língua que uma pessoa da França não sabia falar e teria dificuldade de entender. Eu falava comigo mesma porque comecei a gostar do som da minha voz. Para mim, tinha uma doçura, diminuía minha solidão, pois eu me sentia só e queria ver pessoas em cujos rostos reconhecesse algo de mim. Pois quem eu era? Minha mãe estava morta; fazia muito tempo que não via meu pai. (Kincaid, 2020, p. 15)

A crítica à higienização europeia também é abordada na obra de Jamaica. Xuela se recusa a manter os padrões de limpeza e higiene impostos pela cultura dominante. A forma como Kincaid escreve pode chocar a princípio, mas mostra de forma legítima o desprezo pelo branqueamento imposto pelo colonizador, não apenas em relação à cor da pele, mas também aos hábitos de higiene.

> Amava o cheiro da sujeira fina atrás das minhas orelhas, o cheiro da minha boca não lavada, o cheiro que vinha do meio das minhas pernas, o cheiro do meu sovaco, o cheiro dos meus pés não lavados. O que quer que houvesse em mim, que fosse ofensivo, o que era da minha natureza, o que eu não conseguia evitar e não era uma falha moral. (Kincaid, 2020, p. 24)

A questão da higienização deixa uma narrativa subliminar de um fato que infelizmente ocorre até os dias atuais. Entre as populações colonizadas eram comuns os estupros. Para manter certa "distância" dos abusadores, as mulheres usavam como estratégia a falta de higiene. O mesmo ocorre nos dias atuais com a população de rua. É comum as mulheres se recusarem a tomar banho nos órgãos de assistência social, para se manterem "sujas", na tentativa de afastar possíveis estupradores.

A questão da higiene também é abordada quando Xuela, aos 16 anos, é mandada para a casa de um casal, amigo do seu pai. A senhora lava o corpo de Xuela, como quem lava um troféu, um presente, pronto a ser entregue ao seu próprio marido, não na intenção de lhe proporcionar prazer, mas sim de lhe gerar um filho, algo que ela não podia mais. Esse processo de **limpeza** pode se tratar de uma metáfora para a limpeza étnica, além de relembrar também as inúmeras negras e indígenas que eram lavadas para serem **servidas** aos senhores. Xuela acaba por engravidar de seu senhor, mas comete um aborto depois de fugir da casa do casal. Esse tema também é abordado de uma forma bem realista, em que mulheres que engravidavam e queriam interromper a gravidez apelavam a lugares clandestinos, como ainda ocorre em países onde a prática não é permitida por lei, tal qual o Brasil.

Os padrões de beleza também são abordados na obra, onde Xuela sempre dispensa elogios a si mesma, sobre sua pele, seus cabelos e seu corpo. Essa autoestima não é algo comum entre mulheres negras e latinas, que, desde cedo, são bombardeadas pelos padrões de beleza europeus. Recentemente, há um movimento em torno da valorização dos traços étnicos negros, latinos e indígenas. A indústria de cosméticos tem investido em produtos específicos para essas mulheres. Em consequência disso, vem-se percebendo a diminuição de procedimentos químicos para alisar cabelos afros, havendo uma maior visibilidade para as diferentes belezas existentes na diversidade étnica.

Em uma passagem fica clara a questão da beleza europeia imposta de forma geral a todos os povos que foram colonizados, padrões que permanecem enraizados no inconsciente coletivo e que ainda passam por um longo processo de desconstrução. "[...] linda de uma maneira que fazia sentido para nós, não no estilo europeu: era marrom-escuro na pele, o cabelo era preto e brilhoso e enrolado em pequenos caracóis por toda a cabeça. O rosto era como uma lua, uma lua suave, marrom reluzente" (Kincaid, 2020, p. 26). Essa crítica em forma de elogio se repete várias vezes na obra e mostra a consciência da autora sobre a valorização das diferentes belezas. Perrot aborda esse assunto também em sua obra.

> A mulher é antes de tudo uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque, na cultura judaico-cristã, ela é constrangida ao silêncio em público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar. Códigos bastante preciosos regem suas aparições assim como as de tal ou qual parte do ser corpo. Os cabelos, por exemplo, condensam sua sedução. (...) As feias caem em desgraça, até que no século XX as resgate: todas as mulheres podem ser belas. É uma questão de maquiagem e de cosméticos, dizem as revistas femininas. De vestuário também, daí a importância da moda, que, num misto de prazer e tirania, transforma modelando as aparências. Questão de vontade, segundo Marcelle Auclair da revista *Marie Claire*. Em suma, ninguém tem o direito de ser feia. A estética é uma ética. (Perrot, 2019, p. 50)

Os padrões de beleza femininos são abordados em diversas literaturas. As descrições minuciosas dos livros falam, quase sempre, de uma pele branca, macia, de narizes finos e corpos

esguios. Raras são as **mocinhas** das histórias que são descritas como obesas, de pele escura, cabelo afro. Nota-se o uso desses padrões também nas pinturas que atravessaram os séculos. O ideal de beleza feminino devia ser a donzela em apuros, à espera de um príncipe que a resgatasse. Xuela mostra que pode ser sua própria heroína, que pode amar a si mesma sendo quem ela é e se orgulhando disso. Ela pode ser considerada até uma anti-heroína, pois vai contra tudo que antes se entendia sobre as mulheres. Frágeis, muitas vezes assexuadas, à espera de um homem ideal que lhe dê o poder da palavra.

A livre sexualidade praticada por Xuela também tem destaque na narrativa, desde a masturbação ao ato sexual em si, Xuela deixa claro que sua vontade é soberana sobre seu desejo e seu corpo. Um corpo simbólico subjugado pelos assédios e estupros cometidos pelos colonizadores.

Xuela diz não ao que não lhe agrada e não lhe convém, seu corpo é livre e transpira a liberdade, que vai muito além apenas da liberdade das mulheres do seu povo, mas da liberdade sexual da mulher como gênero. Além dessas questões, Xuela comete um aborto, pois se recusa a dar a luz a um filho que não era desejado por ela, mas por outra mulher, tal qual ocorreu em muitos lares coloniais e pós-coloniais em vários lugares do mundo. Mulheres estéreis permitiam que seus maridos se relacionassem sexualmente com servas e escravas, para que o fruto desse ato suprisse a necessidade de ser mãe. Não na vez de Xuela. Esse mesmo ato é descrito na Bíblia[2], quando Sara, esposa de Abraão não pode dar-lhe filhos, então permite que sua serva Hagar, num estranho ritual, engravide de seu marido, ato que é representado também na distopia construída por Margaret Atwood, *O conto da Aia*.

A religião também é criticada na obra, não por conta de sua prática em si, mas pela imposição do colonizador por uma religião europeia. “Poder sobre as mulheres: as grandes religiões monoteístas fizeram da diferença dos sexos e da desigualdade de valor entre eles um de seus fundamentos” (Perrot, 2019, p. 85). Numa passagem da narrativa, além da crítica à religião, Xuela mais vez coloca o pai no papel de dominador, mesmo sendo parte do povo dominado. Os atos de hipocrisia da parte dele sempre causaram em Xuela uma aversão pelos valores e princípios apresentados pelo pai, não apenas por serem considerados imorais, mas por venderem uma verdade que não existia. As roupas, a forma de se portar, tudo era de um europeu, mas o corpo que habitava esse entorno era de um mestiço, que viu na morte do pai escocês uma chance de se tornar mais um vencedor e não mais um perdedor.

> Mas essa igreja típica de sua época e lugar sob todos os aspectos, fora construída centímetro a centímetro, por pessoas escravizadas, e muitas das pessoas que eram escravas morreram enquanto construíam a igreja, e então seus senhores as enterraram de um jeito que, que quando o dia do Juízo Final chegasse e todos os mortos se levantassem, os rostos escravizados não se voltariam para a luz eterna do paraíso, mas para a escuridão eterna do inferno. (Kincaid, 2020, p. 82)

De forma geral, a narrativa apresenta um panorama que, ainda hoje, pode ser visto em inúmeras culturas, especialmente as de povos colonizados por europeus, como é o caso também do Brasil. "[...] vivemos em um país onde o Estado controla o corpo das mulheres, de modo que elas precisam passar por situações de descaso e desespero" (Ribeiro, 2018, p. 97).

> Um dos traços marcantes da escrita kincaidiana é essa revelação e problematização impiedosa da mímica – a imitação de valores da cultura dominante dentro de uma ordem social hierárquica e racista implantada nos tempos coloniais – que cria esta máscara impregnada de ódio por si mesmo. (Walter, 2009, p. 172)

A passagem seguinte resume bem o espírito de indignação trazido por Kincaid no decorrer de sua obra, que, além de tratar de questões exclusivamente voltadas ao feminismo, ainda trata da grande esfera que envolve a colonização e a instalação de uma cultura dominante que mostra suas entrelinhas até os dias de hoje. Grande parte dos preconceitos e das questões de gênero são frutos desse processo que, por meio de obras como a de Jamaica, merecem lugar de destaque, não só pelo caráter histórico que apresentam, mas pela reflexão que trazem ao leitor.

> Tudo que nos diz respeito é visto com dúvida, e nós, os vencidos, definimos tudo o que é irreal, tudo o que não é humano, tudo o que é sem amor, tudo o que é sem misericórdia. Nossa experiência não pode ser interpretada por nós: não sabemos a verdade dela. Nosso deus não era o correto, nossa compreensão do paraíso e do inferno não era respeitável. (Kincaid, 2020, p. 27)

As discussões apresentadas no livro de Kincaid não são apenas pertinentes ao cosmo em que habitava a autora, revivido pela sua personagem. A importância de sua obra é trazer ainda a representatividade de um recorte social bem específico, o da mulher negra. Além de tudo que já se constatou sobre o apagamento da mulher dentro das artes e o mesmo apagamento ainda de forma mais intensa da mulher negra, verifica-se ainda, na obra da autora, questões que somente essa fatia bem específica da sociedade pode vivenciar.

Para Djamila Ribeiro, a vivência de mulheres negras e brancas tem pontos comuns, tais como exclusões, fruto do sexismo, a violência, as questões de exclusão social, entre outras. Porém, nota-se que a mulher negra, além de enfrentar todas essas questões ainda enfrenta o racismo, as questões identitárias e os constantes reforços dos preconceitos já existentes. Até mesmo os dados sobre a violência apontam que a maioria das mulheres assassinadas são negras. O racismo, em especial no Brasil, é um problema crônico, que atinge não somente mulheres, mas **especialmente** as mulheres.

Djamila relata algumas passagens de sua vida que a fizeram mudar sua forma de se relacionar consigo mesmo e com a sociedade à sua volta. Uma dessas passagens é quando ela começa a ter contato com algumas literaturas bem específicas, que fizeram com que ela mudasse sua postura e visão sobre si.

> Enquanto cuidava do meu pai no hospital, que adoeceu logo depois da minha mãe, conheci a Casa de Cultura da Mulher Negra. Foi lá que tive a primeira oportunidade de um trabalho que valorizava minha formação, oferecida por mulheres negras feministas de fato. Redescobri minha força. Trabalhei quase quatro anos na biblioteca da Casa de Cultura, onde entrei em contato com Bell Hooks, pseudônimo de Gloria Jean Watkins, Carolina Maria de Jesus, Lima Barreto, Sueli Carneiro, Alice Walker, Toni Morrison. Fui aprendendo a falar por outras vozes, a me enxergar através de outras perspectivas. Quando fiquei grávida, aos 24 anos, me libertei da tortura do alisamento, já que não podia usar química. Meus cabelos foram voltando ao natural e pude sentir novamente sua textura gostosa. Eu não queria mais me esconder, não queria ser invisível. As autoras e os autores que eu lia haviam me ajudado a recuperar o orgulho das minhas raízes. Reconfigurar o mundo a partir das perspectivas deles me ajudou a finalmente me sentir confortável nele. Foi um divisor de águas na minha vida. (Ribeiro, 2018, p. 12)

Já Xuela alimenta seu amor próprio como forma de resistência, não apenas por ter que garantir seu lugar social como pessoal, mas por realmente se sentir alguém que tem seu lugar na sociedade, independentemente de sua cor e seu sexo.

> Ninguém me observou e testemunhou, eu observei e testemunhei a mim mesma; a corrente invisível saía e voltava para mim. Passei a me amar por rebeldia, por desespero, porque não havia mais nada. Esse amor basta, mas apenas basta, não é o melhor: tem o gosto de uma coisa que ficou tempo demais na prateleira e estragou, e que revira o estômago quando é comida. Ele basta, ele basta, mas só porque não existe mais nada que ocupe seu lugar; não é recomendado. (Kincaid, 2020, p. 46)

Djamila mostra o poder da literatura como agente de transformação social, uma vez que ela a liberta. A autora comenta sobre seu constante desconforto social, algo relatado também por Xuela em algumas passagens do livro. “Naquela sala sempre havia apenas garotos; só me sentei numa sala de aula com outras meninas quando já estava mais velha. Não tive medo da nova situação: eu não sabia como ser assim na época e não sei como ser assim agora” (Kincaid, 2020, p. 13-14).

Outra passagem da obra de Djamila Ribeiro fala sobre o amor:

> Ler *O olho mais azul*, de Toni Morrison, escritora estadunidense e prêmio Nobel de literatura, foi outra pequena revolução. “O amor nunca é melhor do que o amante. Quem é mau, ama com maldade, o violento ama com violência, o fraco ama com fraqueza, gente estúpida ama com estupidez e o amor de um homem livre nunca é seguro”, ela diz. Foi graças a Morrison que percebi que, adoecida pelo racismo, eu precisava encontrar formas de me libertar para não amar de forma adoecida também. Entendi que o amor, por mais que me tivesse sido negado de várias formas, era um direito. E que viria a partir do momento em que eu tivesse coragem de olhar para dentro de mim com sinceridade para retirar o mal que fora colocado ali com tanto silenciamento. (Ribeiro, 2018, p. 14)

Xuela fala de amor em vários momentos do livro, mas poucas vezes de forma positiva. Para ela, o amor é uma forma de fraqueza. Começa com a ausência da mãe, um vazio de amor inicial, depois a ausência do pai, que mesmo vivo não é capaz de amar. “Meu pai devia me amar naquela época, mas nunca me disse. Nunca o ouvi dizer essas palavras a ninguém” (Kincaid, 2020, p. 34). “Meu pai não era capaz de amar, mas se acreditava capaz, e isso deve bastar, porque talvez meio mundo seja assim. Como escapei, não consigo entender. Eu não amava meu pai, passei a amar não

amar meu pai, e senti falta de sua presença, do irritante que era esse amor sem amor. Ele morreu" (Kincaid, 2020, p. 160).

Em outra passagem, ela relata o desamor de sua madrasta pelo próprio sexo, herança também do patriarcado, que Xuela se recusa a aceitar em si. "Era o próprio filho que a esposa do meu pai protegia, não que o amasse mais, pois era incapaz disso — de amar; ela o protegia porque ele não era igual a ela: não era do sexo feminino, era do sexo masculino" (Kincaid, 2020, p. 43). Essa passagem é cheia de tantos significados que não caberiam neste artigo. Ela fala acima de tudo sobre como a forma que as mulheres são criadas e educadas em nossa sociedade, ensinam-nas a odiar seu próprio sexo, a concorrer com suas iguais e essa competição beneficia aos homens e ao que eles ganham com isso, não é somente dinheiro, mas prestígio, alimento do que já é estabelecido como privilégio masculino, para a manutenção do patriarcado.

Para concluir essa parte da análise da obra e sua comparativa com os estudos de Djamila Ribeiro, é uma contribuição da autora sobre a importância de ler autoras negras, não apenas para valorizá-las em sua profissão, mas para refletir sobre tudo que elas têm a dizer a sociedade por meio de suas obras. Assim como Xuela, outras personagens estão à espera de serem conhecidas e reconhecidas.

> É imprescindível que se leia autoras negras, respeitando suas produções de conhecimento e se permitindo pensar o mundo por outras lentes e geografias da razão. É um convite para um mundo no qual diferenças não signifiquem desigualdades. Um mundo onde existam outras possibilidades de existência que não sejam marcadas pela violência do silenciamento e da negação. Queremos coexistir, de modo a construir novas bases sociais. No fim, nossa busca é pelo alargamento do conceito de humanidade. Ao perder o medo do feminismo negro, as pessoas privilegiadas perceberão que nossa luta é essencial e urgente, pois enquanto nós, mulheres negras, seguirmos sendo alvo de constantes ataques, a humanidade toda corre perigo. (Ribeiro, 2018, p. 18)

Considerações finais

A abordagem feita por Kincaid na obra *A autobiografia da minha mãe* (2021) não trata apenas de uma mera personagem em um romance, mas é carregada de um processo de conscientização de uma mulher num contexto pós-colonial, que a partir de suas vivências pode ser uma ferramenta de resistência às inúmeras amarras sociais pertencentes a esse espaço-tempo.

Dessa forma, Xuela, considerando sua trajetória histórico-cultural, é capaz de quebrar certas amarras impostas a ela pelo colonialismo, que é composto não apenas por um sujeito dominante e um dominado, mas do desejo constante do dominado em ser dominador. Essa situação é tão clara que merece uma interpretação por parte da autora na construção do personagem do pai. Esse processo acaba por criar em Xuela uma identidade plural, considerando as memórias do povo de sua

mãe, outrora exterminado, bem como a figura do pai que insiste em agir como os colonizadores que eliminaram não apenas parte de seu povo (negro), mas também sua cultura.

Xuela é o resultado da união de três culturas, que nela se unem com consciência do que formam e, assim, não se conforma com o que está à sua volta. Cada pequena contravenção de Xuela representa uma espécie de libertação de uma das partes, das muitas que ela representa. A libertação da opressão cultural, das obrigações como escrava, das obrigações como mulher, tais qual o casamento, a liberdade sexual, a maternidade, negada por ela e o poder sobre o próprio corpo.

Em seus sonhos, Xuela vê apenas as pernas da mãe e nunca seu rosto. Em nossa interpretação, ela representa o apagamento das mulheres negras. As pernas são uma das partes pelas quais os escravos eram presos e, principalmente, as mulheres vitimadas por todo tipo de violência, inclusive a sexual. Em algumas partes do livro, ela faz duras críticas ao processo de colonialismo, lembrando sempre do povo de sua mãe, que foi exterminado. Esse sonho pode estar mostrando que essas pessoas nunca puderam ter um rosto, uma identidade, assim como a mãe que ela nem mesmo conheceu.

A figura de Mãe Eunice, a lavadeira que cria Xuela até os sete anos, também é digna de análise. Uma mulher sozinha com seus filhos e ainda recebe a missão de criar uma menina sem mãe. Xuela relata que Eunice não era má, apenas não sabia amar, mas Xuela não esperava isso dela, pois ela nem mesmo dava amor aos seus próprios filhos. A imagem da mulher que trabalha sozinha num ambiente exclusivamente doméstico também é uma forma de crítica da autora à não escolarização feminina. Apenas lavando roupas e sendo uma espécie de ama de leite, Eunice vive de forma vazia, com sua rotina própria, prestando um trabalho visto como feminino, dispensado pelo pai de Xuela quando se casa novamente, pois agora ele tinha uma esposa que lhe faria tais préstimos. Eunice se apega também ao desejo de um dia fazer parte daqueles que são os dominadores. O retrato desse desejo é sua fúria sobre Xuela quando ela quebra sua preciosa porcelana, representação da branquitude, da preciosidade, da riqueza, negada àqueles que como ela nasceram com a cor e o sexo **errados**.

Nesse romance, há um movimento que diz respeito ao fato de que as protagonistas são mulheres e que elas mesmas narram suas próprias histórias. Esse fato em si já se caracteriza como um ato subversivo, porque a mulher deixa de ser o objeto narrado e passa a ser o agente narrador. As protagonistas kincaidianas mostram uma postura ativa, não apenas pelo fato de que elas próprias narrarem suas histórias, mas principalmente porque elas vivem suas histórias demonstrando força e coragem, mostrando o desejo de Jamaica Kincaid de dar voz às mulheres. Esse protagonismo vem com o objetivo de criticar o sistema vigente em todas as esferas, sejam elas familiares, escolares, sociais etc.

A obra analisada promove ainda o questionamento da imagem dos conquistadores, problematizando o ato de imitar a cultura do colonizador, deixando a sua própria de lado. É um tema abordado por outros autores negros em suas obras, tal como *O mundo se despedaça* de Chinua Achebe. Levanta ainda questões sobre o processo de desenvolvimento da identidade a partir de experiências (pessoais e coletivas) e de escolhas. Assim, a rebeldia de Xuela constrói uma personagem que se caracteriza como sujeito livre e com uma identidade descolonizada.

Xuela é claramente uma personagem ficcional que nasce do desejo de uma mulher igualmente negra, que, a partir das suas vivências, cria um modelo de mulher que lida de uma forma muito forte e fria com as adversidades que lhes são impostas. Xuela mostra que é possível viver de forma digna enfrentando os desafios de ser negra, mas mostra também a gravidade de tais obstáculos ainda existirem, mesmo depois de uma pseudoindependência de sua etnia.

O apagamento das culturas negras, também relatado por Djamila Ribeiro, vem sendo combatido na atualidade por movimentos como o feminismo negro e também por políticas públicas que tentam ressarcir uma dívida histórica que está longe de ser paga por inteiro. Essas políticas, no Brasil, versam sobre leis que obrigam as escolas a apresentar as histórias africanas e dos povos originários, aulas de ensino religioso que abordem diferentes matrizes religiosas, além das cotas em concursos públicos e faculdades, que visam minimizar a lacuna social existente entre, principalmente, negros e brancos, mas que também incluem outras minorias.

Assim, deixamos uma citação final que representa a essência da obra e sua função social, a de dar voz, vez e independência às mulheres negras: “Foi assim que me tornei tão extremamente consciente de mim, tão interessada nas minhas necessidades, tão interessada em saciá-las, atenta às minhas mágoas, atenta aos meus prazeres. A partir dessa expressão de dor desfocada, infantil, minha vida mudou e eu percebi” (Kincaid, 2020, p. 18).

Referências

KINCAID, J. **A autobiografia da minha mãe**. Trad. Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

LOBO, L. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

STOKES, T.; PATEL, A. Referência de fonte eletrônica. O que deve fazer uma 'au pair' e por que esse trabalho está sendo considerado por alguns como escravidão moderna. **BBC News**, 1º dez. 2017. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-42159681. Acesso em: 31 jan. 2024.

WALTER, R. **Afro-América**: Diálogos Literários na Diáspora Negra das Américas. Recife: Bagaço, 2009.

"SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA" E "TALPA": A RELIGIOSIDADE EM ROSA E RULFO

Autora: Nathalia Caroline A. Ribeiro e Fernandes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar os contos "Sorôco, sua mãe, sua filha" e "Talpa", de João Guimarães Rosa e Juan Rulfo, respectivamente, contidos nas coletâneas *Primeiras estórias* e *Chão em chamas*. A finalidade é verificar como os autores utilizaram a religiosidade em suas narrativas e como esse elemento religioso aproxima os dois contos, um de autor brasileiro e outro de autor mexicano. Além disso, também verificaremos como aparecem os elementos da teoria do conto nas narrativas. Para isso, inicialmente abordaremos o surgimento e a consolidação da narrativa curta teorizada inicialmente por Edgar Allan Poe e, posteriormente, retomada por outros ficcionistas. Em seguida, demonstraremos como os elementos da religiosidade se inserem nas narrativas.

Palavras-chave: Religiosidade. Guimarães Rosa. Juan Rulfo. Conto.

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 línguas e seus livros são comercializados em países da Europa e América do Norte ainda nos dias atuais. No Brasil, sua obra é pesquisada nos cursos de pós-graduação *stricto* e *lato sensu*, além de também ser estudada 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 21 estórias, que despertam o interesse de pesquisadores da obra de Guimarães Rosa, assim como de leitores iniciantes e fluentes, pois são estórias que tratam de assuntos muito cotidianos, escritos com todas as características da narrativa rosiana. Em 2022, esse livro de contos completou 60 anos de sua primeira publicação e o interesse por essas estórias têm aumentado desde então. E, após uma releitura dessa coletânea, percebemos a possibilidade de analisar um dos contos contidos nesse livro sob uma perspectiva da teoria do conto. Assim como também percebemos a possibilidade de relacionar o conto rosiano a uma das narrativas do mexicano Juan Rulfo. Assim como Rosa, Rulfo também foi um grande nome da literatura latino-americana do século XX, e as semelhanças entre os autores não são apenas essas. Rulfo, mexicano de Jalisco, estado situado no oeste do país, escreveu apenas um romance – assim como Rosa – *Pedro Páramo*. Sua infância marcada pela violência pós-revolução mexicana lhe

rendeu material para os contos contidos na coletânea *Chão em chamas*, na qual se insere o conto escolhido para compor esta análise. A obra composta por 17 contos foi publicada em 1956, poucos anos antes da obra rosiana e desperta grande interesse do público e da crítica por ser uma amostra das experiências deixadas pela Revolução, da mesma forma que são o retrato ficcional da realidade vivida pelos camponeses do sertão do oeste mexicano.

Dessa forma, o que propomos neste artigo é deslindar a presença dos elementos de religiosidade nos contos "Sorôco, sua mãe, sua filha" e "Talpa", de *Primeiras estórias* e de *Chão em chamas*, respectivamente. Para a estrutura do artigo, escolhemos analisar os contos aliando aos aspectos de religiosidade na próxima seção, para que, dessa forma, possamos entender como o uso de técnicas adequadas na construção de uma narrativa curta conferem qualidade a essas estórias e conseguem atrair a atenção e interesse do leitor, deixando evidentes os aspectos da religiosidade na construção do processo identitário em duas narrativas curtas. 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.

Os aspectos de religiosidade nas narrativas

O conto "Sorôco, sua mãe, sua filha", que integra a coletânea analisada nesta pesquisa, consiste em uma narrativa concisa, com pouco mais de três páginas, sendo um dos relatos que Guimarães Rosa classifica na seção dedicada aos **loucos** em *Primeiras estórias*. A trama narra um episódio da vida de Sorôco, um homem simples do interior de Minas Gerais, e de suas duas familiares, sua mãe e sua filha, que padecem de uma doença mental e necessitam realizar uma viagem de trem para uma cidade mineira, possivelmente Barbacena. O leitor é apresentado a uma trajetória que se encaminha para a loucura, marcada por uma profunda agonia.

A narrativa de Sorôco, cujo nome é um anagrama de "socorro", inicia-se na estação de trem, com uma descrição que ressalta a peculiaridade do vagão destinado às duas mulheres, caracterizado por grades semelhantes às de uma cadeia, o que antecipa o destino sombrio que lhes está reservado. O trecho inaugural destaca que o vagão, diferente dos comuns, servirá para transportá-las "para longe, para sempre" (Rosa, 2019, p. 23). A menção ao trem proveniente do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, simboliza a intervenção do espaço urbano na dinâmica rural, buscando normalizar um contexto social imerso na loucura.

Situada na segunda metade do século XX, particularmente no início da década de 1960, a narrativa reflete um período de transição da capital para o interior do país. Em Barbacena, existia um hospital que abrigava não apenas pessoas com doenças mentais, mas também aqueles marginalizados pela sociedade. Registros fotográficos publicados na revista *O Cruzeiro*, na mesma década, juntamente com a obra de Daniela Arbex, *Holocausto Brasileiro*, documentam as

atrocidades ocorridas nesse hospital. A confirmação do destino das duas mulheres para Barbacena, descrito mais adiante, reforça a ideia de que elas estão indo para um lugar de condenação, e não de cura, indicando desde o início que a narrativa se configurará como um relato de tristeza e desengano.

Além disso, o primeiro parágrafo apresenta uma temporalidade precisa (12h45m), assinalando um momento de fratura na vida de Sorôco e representando a liberação de um acúmulo de desgraças com a partida de suas familiares para um local de abandono e morte. O trecho seguinte traz uma breve apresentação das mulheres e uma descrição adicional do trem, que se assemelha a uma nau, evocando intertextualidades, como a "nau dos insensatos" da Idade Média e a obra *Nau dos Loucos*, de Hieronymus Bosch, que retrata a diversidade de pessoas afetadas pela loucura.

A narrativa, permeada por uma atmosfera de insanidade, reflete o cotidiano dos habitantes do vilarejo, que buscam se proteger da loucura, abrigando-se sob a sombra de árvores de cedro, associadas à nobreza e incorruptibilidade. Esta escolha de local de observação não é aleatória, uma vez que o cedro, devido à sua grandeza e resistência, simboliza proteção, conforme discutido por Chevalier e Gheebrandt (1982, p. 184). Ademais, o cedro, amplamente utilizado na Antiguidade para a construção de templos e estátuas, é frequentemente mencionado na Bíblia. Dado o interesse de Rosa pelo texto bíblico, é razoável supor que a referência a essa árvore tenha um significado profundo, servindo como um escudo contra a loucura. A descrição do vagão como um espaço segregado, destinado ao transporte das mulheres, carrega consigo o estigma da loucura, separando-as da sanidade do restante da população. A imagem de um vagão torto sugere que a loucura é a parte "torta" da sociedade, não se conformando às convenções sociais, enquanto a multidão busca reafirmar sua sanidade através da repetição de palavras de sensatez, legitimando assim sua continuidade na sociedade: "O carro lembrava um canoão no seco, navio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava tôrto, que nas pontas se empinava. O borco bojudo do telhadilho dele alumiava em preto" (Rosa, 2019, p. 23).

Além da menção ao fato de o vagão ser torto, a expressão "canoão no seco" dialoga com a tradição renascentista de enviar os loucos da comunidade para cidades distantes, onde permaneceriam sem o direito de retornar, semelhante ao destino das mulheres que se dirigem a Barbacena: "Para onde ia, no levar as mulheres, era para um lugar chamado Barbacena, longe. Para o pobre, os lugares são mais longe" (Rosa, 2019, p. 23).

Alguns parágrafos adiante, encontramos uma intertextualidade significativa: "Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais" (Rosa, 2019, p. 24), evocando a célebre expressão "nevermore" de "O Corvo", de Edgar Allan Poe. O "nunca mais" tanto em Rosa quanto em Poe carrega uma aura de tragédia e fatalidade, revelando a certeza de que as mulheres não retornariam, estando condenadas a morrer em seu destino. A jornada do trem, que parte da capital, atravessa o

interior e termina em Barbacena, simboliza uma separação definitiva e física, consumando a segregação que as mulheres já vivenciavam, uma condição de loucura que se arrastava por anos. Sorôco, que "tinha tido muita paciência" (Rosa, 2019, p. 24), suportou inúmeras desgraças ao conviver com as duas mulheres, demonstrando a carga emocional que essa convivência representava.

A narrativa oscila entre os limites da loucura e da razão, sendo o canto um elemento que facilita essa transição. As mulheres entoam um canto, que as une de maneira profunda: "elas cantavam junto, não paravam de cantar" (Rosa, 2019, p. 25). A relação íntima entre avó e neta se manifesta na partilha da mesma loucura. O canto, conforme descrito, evoca uma "chirimia" que representa um reconhecimento das diversidades da vida, capaz de provocar dor sem necessidade de justificativas temporais ou espaciais (Rosa, 2019, p. 25).

Embora o canto una as duas mulheres, ele também as distancia de Sorôco, que, ao acompanhar sua mãe e sua filha, volta sozinho, vazio e sem conexões. A narrativa, que aborda a loucura das mulheres destinadas ao afastamento, também revela a solidão de Sorôco, que permanece isolado até mesmo quando o autor se limita a mencionar seu nome em um parágrafo isolado: "Sorôco" (Rosa, 2019, p. 25). Essa transição do personagem, que chega acompanhado e retorna solitário, é refletida na construção de seu nome, que se aproxima da sonoridade "sou oco", enfatizando sua solidão. Contudo, ao perceber sua condição de isolamento, a comunidade se compadece dele: "Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. De repente, todos gostavam demais de Sorôco" (Rosa, 2019, p. 25).

Reconhecendo que não está completamente sozinho, Sorôco decide cantar a mesma melodia que havia distanciado as mulheres de sua vida, aproximando-se da comunidade. A chirimia, nesse contexto, torna-se o vínculo entre ele e os demais: "Num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, mesma, de desatino que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando" (Rosa, 2019, p. 26). A acolhida da comunidade após a partida das mulheres se traduz em uma participação coletiva no canto, como se a loucura permeasse a todos.

O autor, ao explorar os temas da morte e da loucura, evidencia que estes são simultaneamente distantes e próximos a todos nós. Os dois substantivos femininos – morte e loucura – são personificados nas mulheres enviadas a um local de condenação, de onde não retornarão. Entretanto, quando a comunidade decide acolher a solidão de Sorôco, unindo-se ao canto iniciado pelas mulheres, a universalidade da loucura se torna evidente, e os limites entre a razão e a desrazão se estreitam, tornando-se praticamente indistinguíveis.

Já o conto "Talpa" destaca-se pela sua estrutura complexa, especialmente por não seguir uma narrativa linear, e é um dos favoritos do autor, que o associa a memórias de sua infância. Com esta obra, Rulfo busca abordar o tema do fanatismo religioso resultante da ignorância popular,

conforme declara: “Quise tratar el tema, pero no directamente” (Rulfo, 1996, p. 457). Além de ser uma obra predileta do autor, “Talpa” gera diversas interpretações críticas, o que justifica sua escolha para análise neste trabalho.

Embora o conto possa ser explorado por diferentes características narrativas, neste estudo focaremos na religiosidade. Rulfo aponta a presença do fanatismo religioso, e consideramos que “Talpa” não apenas trata da religiosidade em si, mas também do imaginário religioso popular mexicano, que está intrinsecamente ligado à vida cotidiana e à formação da identidade cultural. A Virgem de Talpa é venerada, e há uma intensa peregrinação de fiéis que buscam cura, milagres e expressam agradecimentos por graças recebidas. Os habitantes, especialmente os das áreas rurais, empreendem longas jornadas em direção à cidade, munidos de fé, enfrentando as adversidades da caminhada, frequentemente como último recurso para resolver suas súplicas. Aqueles que não encontram alívio nas possibilidades oferecidas pela medicina buscam auxílio no sobrenatural. Assim, os elementos realistas da narrativa transcendem o simples nome do povoado ou a imagem venerada, similar ao que ocorre em Aparecida, no estado de São Paulo.

O desejo de ver a Virgem de Talpa é expresso por um dos personagens, que acredita que Ela poderia curar suas chagas, oferecendo alívio e renovação: “A Virgem seria o remédio para dar alívio àquelas coisas que não secavam nunca” (Rulfo, 2015, p. 50).

Os protagonistas do conto — Tanilo, Natalia e o irmão de Tanilo — partem em peregrinação em busca de salvação e cura para Tanilo, que se encontra em um estado terminal, sem recursos médicos. Para um paciente desenganado, a peregrinação representa o último recurso, e o ato de caminhar adquire um caráter ritual, purificando os peregrinos em sua jornada. A historiografia cristã frequentemente aborda o tema da peregrinação, presente tanto no Novo quanto no Antigo Testamento, como ilustrado na travessia dos hebreus pelo deserto durante quarenta anos.

O narrador, o irmão de Tanilo, utiliza a primeira pessoa do plural para descrever a jornada, em um monólogo que revê obsessivamente os eventos da caminhada como uma forma de expurgar a culpa e libertar-se para viver com sua amante. Contudo, essa liberação não ocorre e os personagens permanecem aprisionados em um ciclo de desejos frustrados e culpa. O conto inicia-se com a cena de Natalia lamentando a morte de Tanilo nos braços da mãe, uma imagem evocativa da obra Pietà, de Michelangelo: “Natalia se meteu nos braços da mãe e ali chorou longamente um pranto baixinho. Era um pranto aguentado por muitos dias, guardados até agora que retornamos a Zenzontla e viu sua mãe e começou a sentir vontade de consolo” (Rulfo, 2015, p. 49).

O primeiro parágrafo é no presente da enunciação, após o qual a narrativa retrocede ao passado para relatar a travessia e os eventos ocorridos. A mudança temporal, por meio de *flashbacks* e analepses, é uma característica marcante da narrativa, a repetição da morte de Tanilo reafirma a noção de culpa dos personagens e busca a libertação através da narrativa. Embora predominem os

retornos ao passado, o autor também utiliza prolepses, uma vez que o leitor já é informado no início de que o milagre não ocorreu, e as dificuldades da viagem possivelmente aceleraram a morte de Tanilo: "Porque a questão é que Natalia e eu juntos matamos Tanilo Santos. Levamos ele para Talpa para que morresse. E ele morreu" (Rulfo, 2015, p. 50).

A narrativa prossegue com a descrição do sepultamento de Tanilo: "E no entanto, antes, entre os trabalhos de tantos dias difíceis, quando tivemos que enterrar Tanilo num poço de terra de Talpa sem que ninguém nos ajudasse, quando ela e eu, os dois sozinhos, juntamos nossas forças e nos pusemos a escavar a sepultura desenterrando os torrões com nossas mãos – apressados para esconder logo Tanilo dentro do poço pra que ele deixasse de espantar todo mundo com o odor de seu ar cheio de morte – então ela não chorou" (Rulfo, 2015, p. 49).

Ao ser informado de que o milagre não ocorreu, o leitor percebe o contrário, que as dificuldades enfrentadas durante a viagem provavelmente contribuíram para a aceleração da morte do enfermo: "Porque a questão é que Natalia e eu juntos matamos Tanilo Santos. Levamos ele para Talpa para que morresse. E ele morreu" (Rulfo, 2015, p. 50). Isso é corroborado já no segundo parágrafo:

> E no entanto, antes, entre os trabalhos de tantos dias difíceis, quando tivemos que enterrar Tanilo num poço de terra de Talpa sem que ninguém nos ajudasse, quando ela e eu, os dois sozinhos, juntamos nossas forças e nos pusemos a escavar a sepultura desenterrando os torrões com nossas mãos – apressados para esconder logo Tanilo dentro do poço pra que ele deixasse de espantar todo mundo com o odor de seu ar cheio de morte –, então ela não chorou. (Rulfo, 2015, p. 49)

A cena em que o narrador descreve o enterro de Tanilo não apenas revela a ausência de lágrimas de Natalia durante o ato, mas também destaca uma característica crucial dos romeiros: a falta de solidariedade com a situação de Natalia e do cunhado. Essa indiferença, e até uma possível "competição" entre os romeiros, é visível em outros trechos da narrativa, como quando se menciona a pressa de "ser os primeiros a chegar na Virgem, antes que seus milagres acabassem" (Rulfo, 2015, p. 55). Tal fato reflete a crítica do autor à religião e à idolatria de imagens, que ele expressou em entrevistas, além de ser uma temática recorrente em suas obras.

Dessa forma, o conto analisado insere-se na denominada "nova narrativa", que se caracteriza não apenas por eventos externos, mas também por "vivências interiores, obsessões e demônios do próprio autor encarnados nos personagens literários" (Coulson, 1974, p. 332). A narrativa apresenta um tema aparentemente simples, onde o elemento de suspense é substituído pela surpresa: o leitor já sabe, desde o início, que o milagre não ocorreu e que o doente faleceu. Assim, a atenção do leitor é redirecionada para outros elementos do conto, evidenciando a habilidade de Rulfo em utilizar recursos narrativos que, em vez de seguir a estrutura tradicional, enfocam o "incidente".

Na sequência do conto, no sexto parágrafo, a narrativa retorna ao passado, ainda anterior à morte de Tanilo. A não-linearidade da narrativa e a ordem não-cronológica do discurso são fatores que mantêm a atenção do leitor. "A ideia de ir a Talpa saiu de meu irmão Tanilo. Foi ele quem primeiro pensou nisso. Fazia anos que estava pedindo que alguém o levasse. Fazia anos" (Rulfo, 2015, p. 50). Ao inverter a sequência temporal dos acontecimentos – introduzindo o tema, expostos diante de uma situação, seguido do nó e desenlace – a narrativa inicia-se com um fato avançado, no presente da enunciação. A partir disso, com múltiplas analepses e *flashbacks*, o leitor é informado dos eventos anteriores. O relato que antecede a morte de Tanilo é apresentado após a própria narrativa da morte, em um presente repleto de remorso e angústia, no qual se entrelaçam também as sensações vividas no passado – a morte e o enterro do doente em Talpa. Essa técnica narrativa – a circularidade do relato – caracteriza outros contos de Rulfo em *Chão em chamas* e, em "Talpa", serve para evidenciar o remorso que os personagens sentem e a tentativa de se libertarem da culpa:

> Agora eu sei que Natalia está arrependida pelo que aconteceu. E eu também estou; mas isso não nos salvará do remorso nem nos dará paz nunca mais. Saber que Tanilo teria morrido de qualquer jeito não conseguirá nos tranquilizar, nem saber que não adiantaria nada ir a Talpa, tão e tão longe; pois é quase certo que do mesmo jeito ele morreria lá ou aqui, ou talvez um bocadinho depois aqui do que lá, porque tudo que ele se mortificou pelo caminho, e o sangue que perdeu além da conta, e apena e tudo, todas essas coisas juntas foram as que mataram meu irmão mais depressa. (Rulfo, 2015, p. 51)

A consciência da culpa e o subsequente remorso dos amantes intensificam os fatos e a enunciação desses eventos, uma vez que pertencem a um passado recente. A lembrança vívida da morte de Tanilo separa Natalia do cunhado, resultando em uma morte em vida para ambos. Enquanto, segundo a historiografia cristã-católica, a morte física é vista como uma passagem para a vida eterna, para os dois personagens, a morte de Tanilo simboliza a entrada em um estado de sofrimento e remorso. "Agora tudo isso já aconteceu. Tanilo se aliviou até de viver" (Rulfo, 2015, p. 52). A peregrinação, que se torna quase uma *via crucis*, culmina na morte física do doente, perpetuando sua memória e impedindo que os amantes vivam plenamente sua relação. A referência ao texto bíblico sobre a punição do pecado com a morte reforça a ideia de que o relacionamento não sobrevive.

O texto literário apresenta complexidades que não podem ser ignoradas. Embora este estudo enfoque a questão da religiosidade, é pertinente reconhecer que diversos microtemas emergem dessa narrativa, incluindo amor, vida e morte. Este último, a morte, destaca-se como um tema central, intimamente relacionado à religiosidade. A morte de Tanilo simboliza sua liberação e descanso definitivos, uma vez que, conforme a doutrina católica, a morte física é vista como a transição para a vida eterna: "Já descansaremos bastante quando estivermos mortos" (Rulfo, 2015, p. 55). Os amantes, por sua vez, desejam levar Tanilo a Talpa não com o intuito de curá-lo, mas de facilitar sua morte. Eles se encontram, assim, aprisionados em uma existência terrena marcada por sofrimento,

não libertação, e presos a um ciclo de remorso por seus atos incestuosos e adúlteros, mesmo quando o doente se encontrava em repouso.

Outro tema que se revela intimamente ligado à religiosidade é a dicotomia entre o bem e o mal, na qual o mal moral está diretamente associado ao mal físico, sendo este último interpretado como um castigo por ações passadas. Essa relação é evidenciada no trecho: "E então Tanilo se punha a chorar com lágrimas que faziam sulcos no meio do suor de sua cara e depois se amaldiçoava por ser mau" (Rulfo, 2015, p. 55). Assim, a cura é concebida como uma graça resultante de uma conduta virtuosa em vida. A hagiografia cristã apresenta numerosos exemplos de curas obtidas por meio da fé, seguindo um padrão narrativo que inclui: a aparição da enfermidade, tentativas de cura com recursos humanos, a impotência desses recursos, a invocação de ajuda sobrenatural e a resposta pela fé, culminando em ações de graças pela cura.

No livro de Marcos, capítulo 5, encontramos um relato que ilustra esse esquema: uma mulher que sofria de um fluxo intenso de sangue por doze anos, após esgotar todas as alternativas de cura, toca a veste de Jesus e é curada pela sua fé. No entanto, em "Talpa", esse padrão é subvertido desde o início da narrativa, onde se elimina a expectativa de um milagre. Com a certeza de que não haverá um milagre, o leitor pode esperar um final feliz para os amantes, mas essa expectativa também é frustrada, resultando em uma surpresa em relação à resolução do conflito, que ocorre de maneira inesperada.

Dessa forma, "Talpa" exemplifica como o discurso literário pode submeter o ético ao estético, ao mesmo tempo em que retrata a formação da identidade religiosa das comunidades dessa região. Essa identidade é marcada por uma ligação cultural profunda com a simbologia cristã-católica e pré-colombiana, refletindo um discurso de esperança e desespero de uma população que, ao não poder contar apenas com recursos naturais, busca na fé o alívio de suas angústias e a resolução de seus problemas.

Considerações finais

Ao analisar "Sorôco, sua mãe, sua filha" e "Talpa", duas narrativas curtas, 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 estórias* presenteia o leitor com outras vinte narrativas curtas que também poderiam ser objeto de análise para exemplificar a teoria do conto, entretanto escolhemos "Sorôco, sua mãe, sua filha" por ser uma das narrativas mais curtas e que condensa as características que pretendíamos examinar. Assim como também foi possível entender as características do gênero na narrativa rulfiana – "Talpa" – e observar como isso ocorre de forma quase tão semelhante quanto no

conto de Rosa. Da mesma forma, cumprimos o objetivo de perceber como a religiosidade é retratada nas narrativas. 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

COULSON, B. G. Observaciones sobre la visión dei mundo en Juan Rulfo. In: GIACOMAN. **Homenaje a Juan Rulfo**. 1974. pp. 323-334.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2001.

POE, E. A. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Trad. Charles Kiefer. **Bestiario**, v. 1, n. 6, pp. 1-13, jul. 2006.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. São Paulo: Global, 2019.

ROSENFIELD, K. H. **Desenveredando Rosa**: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

RULFO, J. **Chão em chamas**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.