

Literaturas de Língua Portuguesa: Interseção/ Intersecções

Aparecida de Fátima Bueno,
Giuliano Lellis Ito Santos,
Mário César Lugarinho e
Paulo Fernando da Motta de Oliveira
(Orgs.)



Literaturas de Língua Portuguesa: Interseção/ Intersecções

**Aparecida de Fátima Bueno,
Giuliano Lellis Ito Santos,
Mário César Lugarinho e
Paulo Fernando da Motta Oliveira
(Orgs.)**



© Aparecida de Fátima Bueno, Giuliano Lellis Ito Santos,
Mário César Lugarinho e Paulo Motta Oliveira (orgs.), 2020
© Oficina Raquel, 2021

CONSELHO EDITORIAL

Maria de Lourdes Soares (UFRJ)
Rosa Maria Martelo (Universidade do Porto)
Ricardo Pinto de Souza (UFRJ)
Phillip Rothwell (Rutgers University)
Gerson Luiz Roani (Universidade Federal de Viçosa)

EDITORES

Raquel Menezes e Jorge Marques

CAPA, PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Julio Baptista
jcbaptista@gmail.com

REVISÃO

Fernanda Paixão



www.oficinaraquel.com
oficina@oficinaraquel.com
facebook.com/Editora-Oficina-Raquel

Investimento a partir do Programa de Apoio a Eventos no País (PAEP) da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)

C591 Literaturas de Língua Portuguesa: Interseção/ Interseções/ organizado por Aparecida de Fátima Bueno, Giuliano Lellis Ito Santos, Mário César Lugarinho e Paulo Motta Oliveira. – Rio de Janeiro : Oficina Raquel, 2021.

406 p. : il. ; 21 cm.
ISBN 9978-65-86280-99-9

1. Literatura 2. Ensaio

CDD B869

Sumário

Fabianos e Macabéas	9
<i>Adilma Secundo Alencar</i>	
O menino Graciliano e o moleque José.....	21
<i>Adriano de Almeida</i>	
Biopolítica e subjetivação em <i>Ensaio sobre a Cegueira</i> , de José Saramago.....	36
<i>Alex Neiva</i>	
“Finas farpas destiladas”: a ironia hilstiana nas crônicas de <i>Cascos e Carícias</i>	49
<i>Aline Pires de Moraes</i>	
Escritas de si (amanhã e agora)	61
<i>Ana Paula F. de Oliveira</i>	
“O encontro clínico e uma narrativa de saúde, doença e cura”	73
<i>Andrea Funchal Lens</i>	
Masculinidade e colonialismo em Luandino Vieira.....	87
<i>Andrea Maria Carvalho Moraes</i>	

Discurso e loucura: A representação do corpo em dois textos atribuídos à Stela do Patrocínio	100
<i>Ariadne Catarine dos Santos</i>	
Em torno da filosofia de um cabelo (crespo)	115
<i>Bianca Mafra Gonçalves</i>	
Corpo, liberdade e transgressão na poesia erótica de Maria Teresa Horta e Olga Savary	122
<i>Bruna Renata Bernardo Escaleira</i>	
Fragmentos da cena invisível: o cinema de Joaquim Pedro de Andrade	133
<i>Carla Kinzo</i>	
“Eu que entendo o corpo e suas cruéis exigências”: a emergência do corpo lésbico em clarice lispector	146
<i>Claudiana Gois dos Santos</i>	
Teatro do inanimado na literatura de Lygia Bojunga.....	159
<i>Cristiane Figueiredo Florêncio</i>	
A assimilação do discurso antifemino em <i>A cidade e as serras</i>	173
<i>Daiane Cristina Pereira</i>	
“Gigantes do douro” e seus ecos na filmografia de Manoel de Oliveira	182
<i>Edimara Lisboa</i>	
Manoel de Barros: poesia e infância entre nada e ignoranças	192
<i>Edison de Abreu Rodrigues</i>	
Ressonâncias e imaginação em “O companheiro de viagem”, de Andersen em diálogo com o conto popular “O companheiro”	205
<i>Euclides Lins de Oliveira Neto</i>	

Morte e (in)finalidade em poemas de Mia Couto	218
<i>Everton Fernando Micheletti</i>	
Aspectos da forma narrativa em “Estória do Ladrão e do Papagaio”, de Luandino Vieira	232
<i>Fábio Salem Daie</i>	
As contradições decantadas: a redução estrutural no narrador de <i>Maio, Mês de Maria</i>	240
<i>Felipe de Oliveira Puritta</i>	
“Vozes anoitecidas” de Mia Couto: acertos e erros.....	248
<i>Fernando Crespim Zorrer da Silva</i>	
Em meio a tantas vozes: a relação colônia e metrópole segundo Rui em <i>O Retorno</i>	261
<i>Flávia Magalhães Roveri</i>	
O vagar e o ser: o conto “Crônica de um vagabundo” e o filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo”	271
<i>Henrique Moura</i>	
Luandino Vieira e Emmanuel Dongala: percurso de leitura	286
<i>Jacqueline Kaczorowski</i>	
Metamorfoses e experimentação: a leitura da narrativa fantástica na sala de aula	297
<i>Joana Marques Ribeiro</i>	
Refletindo sobre as literaturas africanas na sala de aula	311
<i>Larissa da Silva Lisboa Souza</i>	
Os Contos da Nova Cartilha de Liev Tolstói: experiência em Iásnaia Poliana e na literatura infantil.....	320
<i>Lívia Galeote</i>	

Jaime Bunda: Uma paródia de James Bond	333
<i>Luiz Carlos Loureiro de Lima Junior</i>	
O Estado Novo e a propaganda salazarista: desconstruí-los é preciso	342
<i>Márcio Aurélio Recchia</i>	
Deixe a porta aberta: um anti-herói homoafetivo na teledramaturgia brasileira	356
<i>Matteus Melo</i>	
Três olhares em Lisboa: Saramago, Gersão, Pessoa.....	368
<i>Orivaldo Rocha da Silva</i>	
Minsk ilustrado: Graciliano posto em cores e imagens.....	379
<i>Ricardo Ramos Filho</i>	
A literatura em suas intersecções com a medicina: literariedade das questões de saúde como expressão do humano	392
<i>Suzie Marra</i>	

Fabianos e Macabéas

Adilma Secundo Alencar¹

Os personagens nordestinos surgem na literatura brasileira pelas mãos de escritores hoje consagrados como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, entre outros. O nordestino, o Hércules-Quasímodo, o Fabiano, a Macabéa são personagens que levaram o Nordeste do Brasil para o imaginário cultural dos brasileiros letrados. Esses personagens surgem e se fixam na memória do povo brasileiro como sinônimo de valentia, força, fanatismo e violência – sobretudo se pensarmos na figura heroica do cangaceiro – e do outro lado como miseráveis, maltrapilhos e massacrados pela seca e pela fome, como em *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, *Morte e vida severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto, *Os retirantes* (1944), de Candido Portinari, representados nas artes plásticas.

As narrativas *Vidas secas* e *A hora da estrela* são obviamente distintas na sua forma e conteúdo, numa observação basilar já notamos a diferença quanto ao gênero literário, temos aqui uma novela diante de um romance. Apesar das numerosas diferenças, queremos destacar as

¹ Mestranda do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

semelhanças e uma possível continuidade de uma narrativa nordestina entre as obras. *Vidas secas* tem como espaço um sertão sem nome, em *A hora da estrela* a narrativa acontece na cidade do Rio de Janeiro da década de 1970, temos, portanto, a caatinga em contraponto ao asfalto. Os personagens principais das duas narrativas são nordestinos perdidos, Fabiano, sinhá Vitória, menino mais velho e menino mais novo, retirantes em sua própria terra, Macabéa e Olímpico errantes (cada um ao seu modo) no Rio de Janeiro.

O romance *Vidas secas* termina prenunciando o destino de famílias como a de Fabiano:

Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de sinhá Vitória, as palavras que sinhá Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos. (RAMOS, 2006, p. 127-128)

Para Benjamim Abdala, uma das grandes tensões do romance *Vidas secas* situa-se no domínio das palavras, que chegam mesmo a ter poder encantatório. (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 36). Fabiano, assim como Macabéa, gosta das palavras, de sua sonoridade, os dois admiram quem domina a linguagem, quem sabe falar, é assim que Fabiano lembra-se de Seu Tomás da bolandeira, e que Macabéa ouve a Rádio Relógio trazer as mais variadas curiosidades e palavras que ela não sabe

significar. Nos desajeitados diálogos entre Macabéa e Olímpico, ela mostra-se alheia ao mundo de palavras que a cerca, o que dentro da obra representa um paradoxo, pois a sua profissão de datilógrafa faz-nos inferir a existência de uma relação de proximidade entre a protagonistas e as letras.

Os protagonistas das narrativas, Fabiano e Macabéa, interrogam-se sobre “o que têm de gente”. Olímpico, cansado das indagações às quais ele não sabe responder, mas que não o interessam, convida sua namorada a falar dela mesma, na sua resposta vemos que não há uma reflexão sobre seu estar no mundo, sobre sua condição.

Ele: – Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!

Ela: – Falar então de quê?

Ele: – Por exemplo, de você.

Ela: – Eu?!

Ele: – Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.

Ela: – Desculpe, mas não acho que sou muito gente.

Ele: – Mas todo mundo é gente, meu Deus (LISPECTOR, 1998, p. 48)

Fabiano, assim como a nordestina de *A hora da estrela*, se indaga sobre sua condição humana, mas diferente da protagonista clariceana que se surpreende ao ser apontada como gente, a cisma sobre ser homem ou não é do próprio Fabiano que na solidão da caatinga interroga-se:

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, des-

cobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando: – Você é um bicho, Fabiano. (RAMOS, 2006, p. 18)

Sobre o seu processo criativo, o autor afirma a sua necessidade de revisar o texto diversas vezes, assim como a busca por uma literatura que parte da empiria, não como retrato da realidade, mas como o tecido do qual se faz a arte, revelando assim que o autor parte de uma concepção de arte aristotélica, para Aristóteles o poeta é um fabulador, mas nem por isso a empiria lhe é descartável para a feitura da arte, na obra *Poética*, o filósofo afirma:

[...] o poeta deve ser mais fabulador que versificador, porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser autor delas. (ARISTÓTELES, 1992, p. 57)

Ao construir o personagem Fabiano, o autor de *Vidas Secas* lhe dissecou a alma e os pensamentos pelo olhar do narrador em terceira pessoa, não forjando-lhe uma fala que não tinha, visto que como veremos mais adiante, o Brasil, sobretudo o Nordeste brasileiro estava muito distante de uma efetiva alfabetização de sua população, principalmente rural, o que, em Fabiano fica evidente. O narrador personagem nos conduz para os silêncios angustiantes do protagonista, que mesmo quando quer dar vazão ao que pensa, não consegue colocar em sequências de frases com sentido.

Graciliano Ramos manteve e publicou, diferente de Clarice Lispector, um diálogo profícuo com os críticos, há interessantes e numerosas entrevistas concedidas pelo escritor. O autor constrói os perso-

nagens de *Vidas secas* com maestria, dando-lhes uma sólida densidade psicológica, o que não foge à observação empírica, pois o autor prezava pela economia dos fatos, visto que de fabulações bastava-lhe a ficção que produzia. Em carta a João Condé, de junho de 1944, declara:

Fiz o livrinho sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele teve alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias e poentes vermelhos, namoros de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda. As pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos. (apud Ramos, 1987, p. 129)

Em uma entrevista concedida à tv cultura e condicionada a ser exibida somente após a sua morte, Clarice Lispector revela que sua novela também fora fruto de observação. Em uma visita à Feira de São Cristóvão, a escritora “pegou o ar perdido do nordestino no Rio de Janeiro”, ela pouco diz sobre a novela ao entrevistador, oculta o nome da protagonista, bem como o título da novela, mas sobre a protagonista diz tratar-se de: uma moça tão pobre que come só cachorro-quente (LISPECTOR, 1977).

Saber sobre a feira de São Cristóvão revela-nos muito sobre a matéria de vida da qual Clarice lança mão para tecer o enredo de *A hora da estrela*, a feira localizada no bairro de São Cristóvão surge da década de 1940, era nesse local que os caminhões deixavam os nordestinos que saíam de sua terra para fugir do flagelo da seca, a maioria deles destinada a trabalhar na construção civil, desde essa época, portanto a feira que surge lá é conhecida no estado do Rio de Janeiro como feira dos nordestinos. E é na feira de São Cristóvão que embrionariamente nasce essa *inocência pisada* que Clarice ergue como personagem.

Olímpico de Jesus Moreira Chaves contrasta com sua namorada, apresentado como símbolo de valentia, ele diferente de Fabiano, que é

um cabra, é homem. Para Candido Fabiano é um esmagado, pelos homens e pela natureza; mas seu íntimo primitivo é puro. (CANDIDO, 2006, p. 63). Essa pureza primitiva de que fala Candido fica em evidência no capítulo *O soldado Amarelo*, nele Fabiano se reencontra na caatinga com o soldado que outrora lhe surrara, num ímpeto de raiva, ele pensa em vingança, mas “*guardava a força*”, pensando que mais valia se ele matasse o dono do soldado amarelo. Olímpico é um criminoso e esse fato fazia dele um homem:

Nascera crestado e duro que nem galho seco de árvore ou pedra ao sol. Era mais passível de salvação que Macabéa pois não fora à toa que matara um homem, desafeto seu, nos cafundós do sertão, o canivete comprido entrando mole-mole no fígado macio do sertanejo. Guardava disso segredo absoluto, o que lhe dava a força que um segredo dá. Olímpico era macho de briga. (LISPECTOR, 1998, p. 57)

Diferente de Fabiano que muitas vezes na narrativa considera-se um cabra, Olímpico considerava-se um “cabra safado”, ter matado dava-lhe a condição de homem, sobre esse fato são importantes as considerações do historiador Jacob Gorender, na obra *O escravismo colonial*, ele afirma que “o primeiro ato humano do escravo é o crime, desde o atentado contra seu senhor à fuga do cativo, esse seria o escravo rebelde, ou seja, aquele escravo que reage a sua condição de coisa através da revolta e do desespero.” (GORENDER, 1978, p. 35)

Essa braveza é recorrente em personagens nordestinos, como nota o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, para o qual:

O cangaço vai marcar o Nordeste e o nordestino com o estereótipo da “macheza, da violência, da valentia, “do instinto animal” do assassino em potencial. Motivo de orgulho e vaidade para os setores tradicionais, notadamente para os camponeses da região, o

elogio ao cangaço servirá para estigmatizar o homem pobre e vindo do meio rural do Nordeste, especialmente quando chega nas grandes cidades do sul. (2011: 143-144)

Além do estigma da valentia outra característica comum à estereotipia do homem nordestino é atribuída a Olímpico, a adoração às imagens sagradas.

Olímpico não tinha vergonha, era o que se chamava no Nordeste de “*cabra safado*”. Mas não sabia que era um artista: nas horas de folga esculpia figuras de santo e eram tão bonitas que ele não as vendia. Todos os detalhes ele punha e, sem faltar ao respeito, esculpia tudo do Menino Jesus. Ele achava que o que é, é mesmo, e Cristo tinha sido além de santo um homem como ele, embora sem dente de ouro (LISPECTOR, 1998, p. 46)

As características de Olímpico são as mesmas atribuídas aos jagunços sequazes de Antônio Conselheiro, fixados na memória nacional a partir da obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Dentro da obra clariceana a sentença euclidiana “o sertanejo é antes de tudo um forte” é retomada na voz de Rodrigo S.M., narrador que se constrói junto com a narrativa clariceana, ele mostra-nos ora sua empatia, ora sua impaciência com a protagonista, portador de muitas vozes, ele fala com o leitor, com os personagens, se apieda pela miséria inocente de Macabéa e irrita-se com sua apatia. Em um desses momentos, Rodrigo S.M. inverte aqui a lógica de bravura e resistência da frase euclidiana, e profere: “O sertanejo é antes de tudo um paciente. Eu o perdô”. (LISPECTOR, 1998, p. 66).

Dessa forma, *A hora da estrela* pode ser entendida como uma continuidade do que se quer revelar em *Vidas secas*. Macabéa chega a uma *terra estranha e civilizada*, como anunciava o narrador sobre o destino de famílias como as de Fabiano, em *Vidas Secas*, chega para estar presa nela. Muitos signos de miserabilidade e pobreza se repetem nos personagens

das duas obras, signos muito vezes ressignificados, reincidentes discursos que apresentaram o Nordeste do Brasil ao sudeste letrado. Sabemos que o Modernismo brasileiro inaugura no pensamento das artes a ruptura com modelos eurocêntricos, como também busca descobrir o espaço geográfico e cultural do território nacional, o romance de 1930 representa o zênite dessa expressão para os moldes modernos de narrar, tanto na forma como no conteúdo, é o que se vê nos magistrais romances *São Bernardo* e *Vidas secas*, ambos dessa safra. Para Candido:

Nos dois decênios de 1920 e 1930, assistimos o admirável esforço de construir uma literatura universalmente válida (pela sua participação nos problemas gerais do momento, pela nossa crescente integração nestes problemas) por meio de uma intransigente fidelidade ao local. (CANDIDO, 2011. p.133)

Embora a década de 1930 represente um ápice editorial inédito, tanto pela quantidade de bons autores produzindo numa mesma década, como pelo interesse por uma literatura que representasse o Brasil em suas mais diversas faces, os pobres representados nessas obras não as leram, inserida numa realidade social que apresentava uma taxa de analfabetismo altíssima, a literatura que quis mostrar o Brasil aos brasileiros não alcançou as massas. Como afirma Candido, os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57% (2011, p. 144). Mas essa diminuição do número de analfabetos em 50 anos, embora seja um dado esperançoso, não faz com que esses cidadãos agora alfabetizados sejam leitores, pois o cume editorial vem junto com o desenvolvimento dos novos meios de comunicação, como a tv e o rádio.

Quando Clarice Lispector escreve *A hora da estrela*, 1977, o contexto social é muito diverso da década de 1930, no entanto sua protagonista enfrenta, assim como Fabiano, o silêncio dos marginalizados, e essa cisão, tanto de Fabiano como de Macabéa, apartados da humani-

zação, se dá por estarem ambos excluídos da cidadania e humanização dados pela linguagem, notamos, em *A hora da estrela*, que a Rádio Relógio nada diz à protagonista clariceana, ela não está dotada do entendimento do mundo, ela espregueira o mundo de linguagem do qual não participa efetivamente. Para Candido:

[...] este novo público, à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação[...] neste momento as tradições literárias começavam a não mais funcionar como estimulante. Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente reequipados, para nós, — [...] como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da literatura literária (por assim dizer), estes veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superam aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrava numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participasse de maneira mais fácil dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro. E para quem não se enquadrava numa certa tradição, o livro apresenta limitações que aquelas vias superam, diminuindo a exigência de concentração espiritual. (2011, p. 144-145)

A presença da Rádio Relógio dentro da novela revela-nos o máximo de fabulação alcançado por Macabéa, uma datilógrafa que não entende as palavras, mas que sonha em ser Marilyn Monroe – atriz estadunidense, símbolo de comunicação de massa – esse paradoxo, sintetizado por Macabéa, é metonímia de uma coletividade de homens e mulheres embrutecidos, que vieram nos caminhões, desembarcaram no bairro de São Cristóvão, como em tantos outros, Sudeste afora, e em vez de encontrarem escolas e aprenderem a ler e a escrever, como

sonhara Fabiano, têm como referência de linguagem a cultura de massa, representada em *A hora da estrela* pela presença constante da Rádio Relógio.

Essa tentativa de nomear – a partir de representações – a violência da exclusão social, retomada por Clarice em 1977, passa anteriormente pela estética do *Cinema Novo*, que retoma os personagens do romance de 1930 e usa a popularidade do gênero cinematográfico para revelar a violência da exclusão social. Durante um uma conferência de Cinema em Gênova, em 1965, Glauber Rocha se pergunta “Fabiano é primitivo? Corisco é primitivo?” (ROCHA, 2004, p. 63)

Para Antonio Candido, as narrativas literárias se compõem de materiais não literários, elas organizam esteticamente fatos, mas não devem, de maneira alguma, ser reduzidas a meros reflexos da realidade, visto que as narrativas literárias não têm compromissos nem obrigações, pois repousam na esfera artística. Para o crítico, interessa à análise literária, dentre outras perspectivas, a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra (CANDIDO, 1993, p. 32)

O presente ensaio quis compreender a aproximação desses personagens e para isso observamos como a produção das obras em estudo estão entremeadas na realidade histórica, não desejando aqui explicar a obra pela realidade, tampouco a realidade pela obra, mas perceber que a continuação da narrativa nordestina de *Vidas secas* em *A hora da estrela* é também metáfora para a formação da literatura brasileira, bem como a tentativa minguada de falar da pobreza aos pobres, pois não é gratuita a chamada que o narrador Rodrigo S.M. nos faz ao dizer:

[...] Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. (LISPECTOR, 1998, p. 30-31)

Nesse trecho, o narrador evidencia os abismos sociais que figuram no país, a incidência de traços de uma estereotipia de sujeitos nordestinos, como a valentia de Olímpico, a desnutrição de Macabéa, traz também ranços dos jagunços sertanejos, esfomeados, valentes e fanáticos euclidianos, severinos de Cabral, famintos e sujos do Cinema Novo, personagens que foram utilizados para elucubrações estéticas a respeito da figura do homem e da mulher nordestina esses – antes do advento do Movimento Modernista – exóticos e desconhecidos para o sudeste letrado.

É possível que isso explique a estranheza na recepção da obra *A hora da estrela*, a autora consagrada e rodeada de uma áurea quase mística, sempre tratara de protagonistas burguesas, mas como última personagem nos deixa Macabéa, uma alagoana inócua, vazia, que come só cachorro-quente, um dos treze títulos dados à novela é “o direito ao grito”, talvez aqui uma pequena elucidação clariceana, sobre uma das tantas interpretações que a obra permite, Fabianos e Macabéas continuam gritando.

Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Graciliano Ramos: Muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª.ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo. Duas cidades, 1993.
- _____. *Literatura e sociedade*. 12ª. ed. Rio de Janeiro. Ouro sobre azul, 2011.
- _____. *Vários escritos*. 4ª.ed. Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004.
- _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1ª. 1970.

- _____. *Ficção e confissão*. 3ª.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.) *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro. Publifolha, 2000.
- GORENDER, Jacob. *O Escravismo Colonial*. São Paulo: Ática, 1978.
- Júlio Lerner (produtor). *Entrevista com Clarice Lispector*. Coordenação de TV Cultura. São Paulo, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 1ª.ed. Rio de Janeiro. Rocco, 1998.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 99ª. ed. São Paulo. Record. 2006.
- _____. RAMOS, R. Lembrança de Graciliano. In: GARBUGLIO, J. C. et al. *Graciliano Ramos*, São Paulo: Ática, 1987.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Cosac Naify, 2004

O menino Graciliano e o moleque José

Adriano de Almeida

1. Infância e formação nacional

Marcos Cezar de Freitas, analisando a infância e a identidade brasileira, expressou da seguinte maneira esta relação: “O Brasil e as crianças do Brasil acontecerão um dia; serão um ‘não sei onde’ definido após um ‘depende.’” (FREITAS, 1997, p. 253)

E concluiu:

A incompletude natural da criança é projetada como metáfora da nação inconclusa, e a ‘peculiaridade’ da nação inconclusa é o recurso argumentativo com o qual a história social da infância torna-se depositária dos exemplos de um cotidiano no qual tudo é fratura, fragmento e dispersão. (FREITAS, 1997, p. 253)

A criança brasileira herdou e viveu a lógica escravocrata: uma pequena minoria ocupou o lugar de menino-senhor de casa-grande, dando sovas e fazendo brincadeiras abusivas com os “moleques” da fazenda; a maioria compõe as multidões de toma-pancadas, sejam as pancadas reais e irredutíveis, tomadas no lombo durante o trabalho, ou

no momento do castigo [em alguns casos a diferença é difícil de definir]. Pode ser a pancada moral, simbólica, a interdição constante, o autoritarismo difuso tão próprio da vida brasileira. Marilena Chauí chama a atenção para o termo “cultura senhorial”:

Conservando as marcas da sociedade colonial escravista, ou aquilo que alguns estudiosos designam como “cultura senhorial”, a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade fortemente verticalizada em todos os seus aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. As diferenças e assimetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência. (CHAUÍ, 2000, p. 89)

Em Graciliano Ramos, a infância pode ser vista como metáfora da formação social brasileira, uma formação marcada pela brutalidade, pela lei do mais forte, pelo individualismo, por uma perversa combinação entre o arbitrário e o normativo, figuras marcantes nas relações sociais apresentadas em *Infância*.

Podemos considerar que não lemos uma, mas duas infâncias, no livro de Graciliano. Uma é a dele próprio, menino nascido e criado em pequenas cidades do agreste de Pernambuco e Alagoas, filho de um pequeno proprietário rural que virou comerciante. A outra infância é a de seu amigo, o moleque José, pobre, negro, descendente de escravos. “Moleque”, em si, já tem caráter de estigmatização: se originalmente, em quimbundo, designa apenas faixa etária, no Brasil do século XIX, por exemplo, significava pessoa irresponsável ou de mau caráter (PEREIRA, 2010, p. 15).

Procuraremos, neste breve estudo, analisar a relação entre esses dois personagens, ao mesmo tempo amigos e elementos opostos na dinâmica senhor – serviçal, acreditando ser esse um ângulo singular para se observar o sentido crítico da prosa de Graciliano.

2. A lei é de quem manda

“Um cinturão” é capítulo-chave para se pensar a violência do meio em que o menino Graciliano se desenvolveu. Nele, o menino, que àquela altura não tinha mais do que cinco anos, é surpreendido por um ataque de fúria de Sebastião Ramos, conforme podemos ver no trecho abaixo:

Meu pai dormia na rede armada na sala enorme. Tudo é nebuloso. Paredes extraordinariamente afastadas, rede infinita, os armadores longe, e meu pai acordando, levantando-se de mau humor, batendo com os chinelos no chão, a cara enferrujada. Naturalmente não me lembro da ferrugem, das rugas, da voz áspera, do tempo que ele consumiu rosnando uma exigência. Sei que estava bastante zangado, e isso me trouxe a covardia habitual. (RAMOS, 2012, p. 34)

A tal “covardia habitual” é um traço característico do personagem, que vai assimilando e vendo como coisa normal a maneira agressiva como o tratam: “Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural.” (RAMOS, 2012, p. 33).

O episódio em questão, porém, tem um conteúdo mais marcante para o menino do que a violência em si: conforme veremos mais adiante, o tema da justiça é o ponto crucial do capítulo, o que fica explícito logo na introdução: “As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão.” (RAMOS, 2012, p. 33).

Por ora, consideremos que o menino, ao ver o pai em fúria, sequer consegue explicar-se, esclarecer que não tem culpa pelo sumiço do cinturão. Mas Sebastião Ramos não fazia uma acusação explícita – bradava enfurecido apenas – e o menino, apesar disso, sabia que poderia ser punido: “O homem não me perguntava se eu tinha guardado a miserável correia: ordenava que a entregasse imediatamente.” (RAMOS, 2012, p. 35)

A esperança do pequeno Graciliano era o aparecimento de algum adulto que pudesse lhe salvar da situação: “Só queria que minha mãe, sinha Leopoldina, Amaro e José Baía surgissem de repente, me livrassem daquele perigo”. (RAMOS, 2012, p. 34) Considerava que a presença de um adulto pudesse intimidar o pai, de modo a contornar sua agressividade:

Desejei vê-lo dirigir-se a minha mãe e a José Baía, pessoas grandes, que não levavam pancada. Tentei ansiosamente fixar-me nessa esperança frágil. A força de meu pai encontraria resistência e gastar-se-ia em palavras. (RAMOS, 2012, p. 34)

Interessante notarmos aqui o destaque para a “superioridade” fisiológica e cognitiva dos adultos, que aparece tanto em relação à altura (“pessoas grandes”) quanto em relação à capacidade da fala ou do diálogo.

Isso nos remete a um outro grande eixo da literatura de Graciliano Ramos – a metalinguagem e a observação da língua como ferramenta importante nas trocas e disputas sociais. Aqui o menino espera que outros adultos – sua mãe, José Baía – intervenham a seu favor pelo uso da fala adequada à situação.

Fica patente que, num caso como aquele, sua fala infantil (do ponto de vista etimológico, *infans* é aquele que não fala) era uma desvantagem. Sua limitação não é apenas o fato de uma criança pequena como ele, de cinco anos, ter um domínio da linguagem muito diferente da que têm os adultos, mas também o de pertencer a um meio de rígida hierarquia etária, no qual a criança não é levada a sério. As palavras do infante não produzem mudança alguma, não têm qualquer efeito transformador sobre a ordem estabelecida.

Sabemos que, no desenrolar do episódio, ninguém vai a socorro do menino. Ele, por sua vez, não é capaz de interromper as ações do pai:

A mão cabeluda prendeu-me, arrastou-me para o meio da sala, a folha de couro fustigou-me as costas. Uivos, alarido inútil, estertor. Já então eu devia saber que rogos e adulações exasperavam o algoz. Nenhum socorro. (RAMOS, 2012, p. 36)

As marcas dessa surra acompanharão o menino para sempre, como declara mais de uma vez o narrador.

3. Primeira lição

A palavra “justiça” aparece nas frases de abertura e encerramento do capítulo. A primeira é: “As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão.” (RAMOS, 2012, p. 33). (A “funda impressão” pode ser percebida, se quisermos, nas outras narrativas do autor).

E a frase final – “Foi esse o primeiro contacto (sic) que tive com a justiça.” (RAMOS, 2012, p. 37) – parece reforçar a particularidade do episódio, negando o plural da frase de abertura: naquele caso, o narrador usa “primeiras relações”, sugerindo uma sucessão de acontecimentos que apresentam injustiça equivalente; já na frase final o narrador particulariza a surra do cinturão, apontando para um grau maior de injustiça nela contido.

Tal atribuição de singularidade, por parte do narrador, talvez se deva, ainda que parcialmente, à reação de Sebastião Ramos, que mostra arrependido.

Vejamos a descrição do narrador:

Solto, fui enroscar-me perto dos caixões, coçar as pisaduras, engolir soluços, gemer baixinho e embalar-me com os gemidos. Antes de adormecer, cansado vi meu pai dirigir-se à rede, afastar as varandas, sentar-se e logo se levantar, agarrando uma tira de sola, o maldito cinturão, a que desprendera a fivela quando se deitara.

Resmungou e entrou a passear agitado. Tive a impressão de que ia falar-me: baixou a cabeça, a cara enrugada serenou, os olhos esmoreceram, procuraram o refúgio onde me abatia, aniquilado. (RAMOS, 2012, p. 37)

Para o menino, fica evidente que o pai reconhecera o próprio erro. Sebastião, no entanto, mostra-se incapaz de confessar sua falha, e não consegue expressar seu arrependimento.

O que esse “primeiro contato” ensina, então, ao narrador-personagem? Que a lei é dos mais fortes, dos que mandam. Ensina também que a brutalidade predomina sobre a lógica, subvertendo o próprio sentido de *ordem* da qual o pai, do ponto de vista psicanalítico, é a figura representativa.

Ao longo do romance, é verdade que o mesmo Sebastião dá boas mostras de afetividade e generosidade para com o filho, manifestando-se orgulhoso do talento intelectual do menino, e ainda de se apresentar como um paciente e talentoso mestre para o pequeno. Isso faz, aliás, com que o livro de Graciliano ganhe muito aos olhos do leitor, porque o autor é capaz de mostrar de modo convincente o quanto é possível uma pessoa ser amável e também detestável – nesse caso aplicando ao próprio pai a ambivalência que torna tão poderosos (e tão convincentes também) os seus personagens.

Nas próximas páginas, procuraremos explorar a lógica da ambivalência tanto na figura do narrador-protagonista de Graciliano quanto na relação entre personagens.

Tomemos, então, para análise, o capítulo “O moleque José”.

4. Privilégio social vivido como “desvantagem”

O termo “moleque” tem origem no quimbundo (*mu'leke*) e significa “menino ou rapazote”. Em português, pelo menos desde o século

XVIII, tem o sentido de “indivíduo sem palavra ou sem seriedade”, “canalha, velhaco, patife” ou ainda “engraçado, pilhérico, trocista” (CUNHA, 1982, p. 528)

A diferença entre os termos expressa a desigualdade social que existe entre as duas crianças: se, como pudemos ver, a infância de Graciliano foi opressiva e violenta, o que diremos sobre a vulnerabilidade do moleque José, neto de ex-escravos, pobre, negro? Sujeito aos ditames de um cotidiano atravessado pelo regime escravocrata, recém-abolido formalmente, mas marcante, ainda, das relações sociais constituídas em torno da divisão hierárquica que separa a população entre senhores brancos da casa-grande e escravos negros da senzala, com gradações complicadoras, mas tendo essa oposição como base. Levando em conta a criticidade histórica que permeia a literatura de Graciliano Ramos, o capítulo “O moleque José” certamente merece destaque.

O moleque José e a moleca Maria vivem no esquema de favor na propriedade de Sebastião Ramos. São netos da preta Quitéria e filhos de Luísa, que se agregou ao avô materno de Graciliano.

O narrador apresenta José como uma figura heroica, quase mítica:

Nunca o vi chorar. Gemia, guinchava, pedia, soluçava infinitas promessas, e os olhos permaneciam enxutos e duros. Enchia-me de inveja, desejava conter as minhas lágrimas fáceis. Tomava-o por modelo. E, sendo-me difícil copiar-lhe as ações, imitava-lhe a pronúncia (...) (RAMOS, 2012, p. 86)

O menino Graciliano não era um moleque. Ele sabia disso; envergonhava-se, sentindo-se fraco e covarde. Curiosamente, em alguma medida, José, neto de escravos, mostra-se mais “forte” que o menino branco e filho de pequeno proprietário, embora saibamos que o choro contido é um dos processos simbólicos pelos quais injustiças históricas se perpetuam, mas também é: a mistificação do narrador em torno da figura de José; a resistência física e aparente tranquilidade psicológica que caracteriza o comportamento de pessoas que foram obrigadas a

conviver com um nível elevado de tensão violenta, ameaça de agressão física e humilhações verbais ou silenciosas constantes, como é o caso de uma criança como o moleque José.

Mas apesar disso, como já observamos, o menino Graciliano admira, quase idolatra o moleque José – “Enchi-me de inveja”, “Tomava-o por modelo” – e é nesse contexto de admiração pelo outro que o narrador menciona a vergonha que sentia em cumprir com uma norma social de tratamento entre as pessoas: havia ordem expressa para que o moleque José chamasse o menino Graciliano de “senhor”:

Haviam obrigado o moleque a tratar-me por senhor, não admitiam que me reconhecesse indigno, me privasse voluntariamente daquele respeito miúdo. José, insensível às minhas desvantagens, perseverava na obediência, modesto, a proteger-me. (RAMOS, 2012, p. 86)

O menino se vê, nesse momento, com a honra ameaçada, sentindo-se covarde por trás daquele título de superioridade, como que protegido, “café com leite”. Tem efeito cômico o uso de “desvantagens”, por se tratar de uma interpretação curiosa das relações de poder por parte do menino e narrador das memórias – “desvantagem” seria, ao contrário, um privilégio social que tem, inclusive, uma importante finalidade prática: pronomes de tratamento, assim como vestimentas e domínio da língua, são traços de pertencimento de classe de cunho simbólico e conferem, por isso, um ar de naturalidade a relações que estão, pelo contrário, construídas a partir de dados objetivos. Estamos falando da “cultura senhorial”, na qual os vínculos pessoais se dão a partir de hierarquizações.

O modo como quer se provar igualmente forte para o colega de infância, no entanto, faz com que o menino Graciliano inverta a lógica das vantagens. Para o menino branco e protegido, a “liberdade” de José parece uma vantagem.

5. O leva-pancadas e o menino-senhor

Após apresentar essa situação de idolatria de Graciliano por José, o narrador vai ao fato central do capítulo que, como em “Um cinturão”, é a violência contra a criança.

Então tem início a narração do fato principal:

Lembro-me perfeitamente da cena. Era de noite, chovia, as goteiras pingavam. Na sala de jantar meu pai arguia o pretinho, que se justificava mal. Nenhum indício de tempestade e violência, pois a culpa era leve e meu pai não estava zangado: contentar-se-ia com algumas injúrias. Achando-se disposto a absolver, aceitava facilmente as explicações. A um desconchavo do acusado, a voz áspera se amaciava, um riso grosso estalava – e a calma se restabelecia. Atravessávamos, porém, momentos difíceis: não podíamos saber se ele ia abrandar ou enfurecer-se. E o nosso procedimento o levava para um lado, para outro. Acertávamos ou falhávamos como se jogássemos o cara-ou-cunho. Se os fregueses andavam direito na loja, obtínhamos generosidades imprevistas; se não andavam, suportávamos rigor. (RAMOS, 2012, p. 88)

Novamente o narrador chama a atenção para o caráter arbitrário da autoridade de Sebastião Ramos: não é possível prever suas reações, que oscilam conforme o humor. Mas atentemos para o fato de que o narrador coloca José e a si mesmo numa situação de cumplicidade: os verbos colocados no plural – “atravessávamos”, “acertávamos”, etc. – unem os dois como vítimas do mesmo poder, o do pai-patrão, em relação ao qual ambos vivem na condição de “leva-pancadas” (FREITAS, 1997, p. 261)

A situação desenvolve-se de modo desfavorável ao moleque José:

Naquela noite José, como de costume, negou uma traquinada insignificante. Apertado na inquirição, continuou a negar. Vieram pro-

vas, surgiu a evidência. O negro estava obtuso, não percebeu que devia soltar ao menos uns pedaços de confissão e defender-se depois, jurar por esta luz, pelas chagas de Cristo, não reincidir. Perdeu o ensejo – e a autoridade se arrengou, não por causa da falta, venial, mas pela teimosia, agravada talvez com a recordação de fatos estranhos. Agora o infeliz precisava resignar-se ao castigo. E resistia, procurava atenuar a raiva esmagadora. A infração inchava, confundia-se com outras mais velhas, já perdoadas, e estas cresciam também, tornavam-se crimes horríveis. (RAMOS, 2012, p. 89)

E a cena que se segue pode ser colocada ao lado de outras páginas antológicas que, em nossa literatura, registraram a brutalidade cotidiana da escravidão negra e, conseqüentemente, de nossa formação social. Trata-se do momento em que Sebastião Ramos, mais uma vez tomado de fúria, agride o moleque José: “Quando meu pai se tinha irado bastante, segurou o moleque, arrastou-o à cozinha”. (RAMOS, 2012, p. 90)

Além do fato em si, descrito de modo descarnado, devemos considerar a participação do narrador-personagem, que é bastante reveladora da dinâmica social que estamos procurando aqui caracterizar.

O que move o narrador-personagem é a curiosidade e uma improvável “sede de justiça”, improvável por ter como “aplicador” ninguém menos que Sebastião Ramos, aquele que, no passado, proporcionara ao filho uma experiência notavelmente traumática com a justiça.

O fato é que o menino trai o moleque, como o próprio narrador relembra:

Segui-os, curioso, excitado por uma viva sede de justiça. Nenhuma simpatia ao companheiro desgraçado, que se agoniava no pelourinho, aguardando a tortura. (RAMOS, 2012, p. 90)

Graciliano adota a vantagem de ser “senhor”, vantagem essa que, por uma questão de conveniência e vaidade, ele recusou.

O moleque José apanha de chicote, como há alguns capítulos apanhara o próprio narrador:

De repente o chicote lambeu-lhe as costas e uma grande atividade animou-a. Pôs-se a girar, desviando-se dos golpes. E as palavras afluíam num jorro:

– Por esta luz, meu padrinho. Pelas cinco chagas de Nosso Senhor Jesus Cristo. (RAMOS, 2012, p. 90)

E o aspecto descarnado atinge então o ápice, pois o autor-narrador faz aqui uma autodenúncia, ao registrar este seu feito horroroso:

Aí me veio a tentação de auxiliar meu pai. Não conseguiria prestar serviço apreciável, mas estava certo de que José havia cometido grave delito e resolvi colaborar na pena. Retirei uma acha curta do feixe molhado, encostei-a de manso a uma das solas que se moviam por cima da minha cabeça. (RAMOS, 2012, p. 90)

A atitude, repugnante em si, não tem efeitos nefastos:

Na verdade apenas toquei a pele do negrinho. Não me arriscaria a magoá-lo: queria somente convencer-me de que poderia fazer alguém padecer. (RAMOS, 2012, p. 91)

O relato nos leva a considerar a possibilidade de o menino, ainda que inconscientemente, desejar vingar sua honra e autoestima em relação ao outro, de modo a provar para José que ele também era capaz de crueldade – tendo em vista o que essa representava em termos de descoberta e ousadia.

Mas o narrador apresenta a sua própria análise:

O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava. Se a experiência não tivesse gorado, é

possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se – e tomei rumo diferente. (RAMOS, 2012, p. 91)

O que se opera neste caso é a intenção de Graciliano em fazer de si mesmo um caso de estudo, tomando sua própria infância como testemunho de um período, que o adulto sabia ser altamente revelador acerca da realidade nacional. Recusando apresentar-se como caso exemplar de comportamento, mas antes registrando suas ações como mais um exemplo da tendência histórica brasileira, o testemunho de Graciliano Ramos não omite fatos que, conforme podemos encontrar em seus biógrafos, ele desaprovava. Em *Memórias do cárcere*, por exemplo, registra a sua luta política pela promoção escolar de crianças negras e pobres, o que teve o seguinte resultado: “Quatro dessas criaturinhas arrebanhadas nesse tempo, beíquidas e retintas, haviam obtido as melhores notas nos últimos exames”. E depois comenta, ironicamente, com uma colega: “– Que nos dirão os racistas, d. Irene?” (RAMOS, 1985, p. 47).

6. A lição do moleque José

Voltando ao narrador de *Infância*, podemos observar um movimento de destituição da exemplaridade, movimento com o qual esse narrador – seguindo, aliás, o temperamento autocrítico do próprio Graciliano Ramos – usa a si mesmo como prova de sua tese sobre a realidade brasileira, numa aposta de grande radicalidade.

Novamente eliminando a possibilidade de um autorretrato digno de vanglória, e apresentando, ao contrário, uma ação sabidamente covarde, o narrador chega ao auge de confessar que não se tornou um verdugo convicto por faltar-lhe talento para o uso da própria força. Conclui, de modo cético e anti-heroico, que fracassara ao tentar cometer maldades:

O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava. Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se – e tomei rumo diferente. (RAMOS, 2012, p. 91)

O pai, percebendo o oportunismo maldoso do filho, abandona o moleque e passa a repreendê-lo:

Meu pai abandonou-o. E, vendo-me armado, nem olhou o ferimento: levantou-me pelas orelhas e concluiu a punição transferindo para mim todas as culpas do moleque. Fui obrigado a participar do sofrimento alheio. (RAMOS, 2012, p. 91)

É esta a lição do moleque José, a qual Graciliano havia mencionado pouco antes: “José deu-me várias lições. E a mais valiosa marcou-me a carne e o espírito.” (RAMOS, 2012, p. 88)

Ao comentar sobre sua atitude, o narrador não procura se defender por trás de figura heroica fabricada; pelo contrário, empresta a si mesmo para análise, como caso passível de revelações sobre a realidade, mesmo em suas brutais contradições.

Vemos aqui o cotidiano violento da formação escravocrata, na qual conviviam filhos de senhores e pequenos escravos. O próprio narrador, sem querer declarar-se livre de culpa, apresenta-se, pelo contrário, como mais um influenciado e replicador da cultura senhorial. Não há a menor intenção em Graciliano, no texto, de alimentar mistificações sobre a sua pessoa. Apresenta-se como sujeito da história, por isso mesmo passível da reprodução da violência que está por ali, o tempo todo, à espreita. Nesse caso mal podemos falar em herança escravocrata, pois a Abolição tinha se dado havia menos de dez anos – uma interrupção, diga-se de passagem, de nada menos que três séculos de regime.

A realidade vivida pelo menino, examinada e reorganizada pela escrita do adulto, conserva algumas marcas significativas da escravidão:

isso se expressa claramente por meio da oposição radical que existe entre Graciliano Ramos e o moleque José.

O intelectual Graciliano Ramos, adulto, oferece ao leitor um quadro de aparente crueza e consegue, a partir de um movimento radical de dessacralização de sua imagem de autor, àquela altura nacionalmente renomado, com livros traduzidos em vários países, chamar a atenção para os suplícios vividos pelas crianças negras e pobres, como o moleque José, sem se omitir nos fatos.

Considerações finais

A desmistificação que o narrador faz de sua própria figura corresponde à desidealização que opera o autor com relação à infância, experiência que Graciliano tomou como fonte de investigação, e por meio da qual possibilitou percepções agudas da realidade brasileira.

Bibliografia

- CHAUÍ, Marilena. *Brasil – mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1996.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- FREITAS, Marcos Cezar de. “História da infância no pensamento social brasileiro. Ou, fugindo de Gilberto Freyre pelas mãos de Mário de Andrade”. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1997.
- PEREIRA, Wellington Gustavo. *Infância*, de Graciliano Ramos: um relato dentro do período pós-Abolição. 2010. 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Facul-

dade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo – SP.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

Biopolítica e subjetivação em *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago

Alex Neiva¹

Ensaio sobre a Cegueira (1995) é um romance sobre dominação e resistência, sobre as formas de controle e de escape nas quais a vida se produz nas sociedades contemporâneas. O romance pode ser dividido em dois momentos. Primeiro momento descreve o modo como cada personagem perde a visão – adquire aquilo que é designado como cegueira branca: “O cego ergueu as mãos diante dos olhos, move-as, Nada, é como se estivesse num meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco” (SARAMAGO, 2007, p. 13). O segundo momento se dá a partir do confinamento no manicômio daqueles que foram afetados pela cegueira, aqui destacaremos, sobretudo, o núcleo de personagens que se reúnem no consultório do médico oftalmologista, como o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o médico, a mulher do médico (a única personagem que vê), a rapariga dos óculos escuros, o velho com a venda no olho e o rapazinho estrábico.

¹ Doutorando em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) e Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

A noção de biopolítica, apesar de se tratar de uma expressão que se tornou um *buzzword*, cumpre aqui uma dupla acepção: se para Foucault em reflexões dos anos 70 refere-se à mudança de um regime geral do poder que se dá a partir da passagem do direito de *fazer morrer e deixar viver* para o *fazer viver e deixar morrer*. No regime da soberania (que vigora até meados do século 17) o poder se institui a partir da supressão, da extorsão da riqueza, da apropriação do tempo, dos corpos e da vida, de um poder limitativo e mecânico. Um poder que se constitui a partir da destruição da vida. Já em período posterior, na época clássica, esse poder deixa de se basear na expropriação e extorsão, para ser um poder de incitação, reforço, vigilância e controle das forças que ele submete. Trata-se de um poder que se destina a organizar e desenvolver a produção de forças. Mais do que destruir a vida, esse poder tem como objetivo gerir a vida. E quando tal poder exige a morte, é em defesa da vida que ele reivindica essa ação. No momento em que mais se fala em defesa da vida é que curiosamente o mundo verificou um aumento das guerras genocidas: “As guerras não se fazem mais em nome do soberano que é preciso defender; elas se fazem em nome da existência de todos; treinam-se populações inteiras a matarem-se reciprocamente em nome da necessidade para elas de viverem. Os massacres se tornaram vitais” (FOUCAULT, 1999, p. 287).

O poder se utiliza da guerra como forma de gestão da vida, dos corpos e da raça. É o discurso sobre a vida, o poder de matar para fazer viver, princípio que se torna estratégia estatal. Se antes se tratava da defesa da soberania do Estado (lógica do soberano), agora se trata de garantir a sobrevivência da população (lógica biológica). “O fazer viver” a qual faz referência Foucault, próprio do biopoder, institui-se a partir da disciplina e da biopolítica. A primeira, analisada em *Vigiar e Punir*, de meados do século XVII e tem seu surgimento nas escolas, hospitais, fábricas e exércitos resultando na disciplinarização e docilização dos corpos, estratégia cujo objetivo é otimizar e integrar os corpos a sistemas de controle (o corpo é visto como corpo máquina). Na

forma de dominação biopolítica, que surge no século XVIII, a gestão da vida incide não mais no indivíduo, mas sobre a população, enquanto espécie. O corpo está permeado pela dinâmica do vivente, por processos biológicos, pelo nascimento e mortalidade, a saúde, a doença, a longevidade, trata-se da biopolítica da população. “A espécie passa a ser fundamental para as estratégias políticas. A vida e seus mecanismos entram nos cálculos explícitos do poder saber e saber, enquanto esses se tornam agentes de transformação da vida” (FOUCAULT, 2008).

Já numa segunda acepção da biopolítica, que se daria a partir de uma positividade, que é uma tentativa de resistência ativa frente ao império do controle biopolítico. Pál Pelbart destaca a centralidade dos teóricos Negri e Hardt para essa inversão semântica, cultural e política do termo biopolítica. A noção de vida não é apenas definida enquanto processo biológico que afeta a população, mas inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto da contemporaneidade.

Daí a tentação dos autores de inverter o sentido pejorativo do biopoder e da biopolítica, que originalmente incidiria sobre a população e reprodução da vida, e pensarem a partir do corpo biopolítico coletivo, onde se dá a produção e reprodução da vida, levando em conta sua nova potência. A esse corpo biopolítico coletivo, em seu misto de inteligência, conhecimento, afeto, desejo, os autores deram o nome de multidão. (PELBART, 2003, p. 83, 84)

Pelbart questiona em que medida esse elemento de virtualidade que constitui a multidão pode driblar as estratégias imperiais e neutralizar sua potência explosiva. E a resposta é dada em termos de uma força que se constitui a partir de uma criação de valor, de modalidades de cooperação, de comunidade, mas também de exôdo, de escape e deserção (PELBART, 2003, p. 85). Pode-se antever aqui aquilo que Deleuze denomina de biopotência – formas de resistência política da vida sobre o poder assentada em novas configurações enunciativas.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o manicômio é escolhido como o espaço mais apropriado para o confinamento dos cegos. Em diálogo entre o ministro de estado e seu subordinado, são apontadas quatro opções de prisão que nos possibilitam antever as instâncias de poder e controle social, a saber: a indústria, o comércio, o quartel e o manicômio.

Sim, senhor ministro, o manicômio, Álias, a todas as luzes, é o que apresenta melhores condições, porque a par de estar murado em todo o seu perímetro, ainda tem a vantagem de se compor de duas alas, uma que destinaremos aos cegos propriamente ditos, outra para os suspeitos, além de um corpo central que servirá por assim dizer, de terra de ninguém, por onde os que cegarem transitarão para irem juntar-se aos que já estavam cegos. (SARAMAGO, 2007, p. 26)

Destaco aqui a expressão “a todas as luzes”, como aquela em que o discurso de poder (representado na fala do chefe da comissão de segurança do governo) reivindica para a decisão de construir um campo de concentração no manicômio um fundamento de ordem racional e iluminista, legitimado pelo aparato legal. Trata-se aqui de um poder soberano que amparado num discurso legal e científico – que se pretende combater o mal da cegueira branca para a preservação do corpo social – acaba por decidir sobre o poder de vida e morte sobre o corpo da população, criando um espaço de exceção no qual são confinados os que perdem não só a visão, como a própria cidadania.

Ensaio sobre a cegueira problematiza as limitações dos discursos de poder que evocam um discurso da racionalidade, da ordem e da ciência, conjugados às razões de estado e do mercado, tão comuns nos regimes totalitários como nas democracias neoliberais, como é o caso atual da crise humanitária dos refugiados na Europa. No romance, tal como preconizado por Foucault, o poder reside não apenas num território, mas sobre a população, a vida e a saúde da nação transforma-se num problema político em que o governo torna-se um governo de ho-

mens e tem como resultado uma crescente animalização, baseado sobretudo nas condições precárias de saúde e higiene aos quais os cegos são submetidos:

Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos, macerados no próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejeções. (SARAMAGO, 2007, p. 136)

O espaço de confinamento produz uma atmosfera de degradação, em que a vida nua é lançada a própria sorte e os corpos tornam-se coisas, sofrendo como que uma espécie de assujeitamento, cujo grau máximo reside no paradigma do muçulmano, descrito por Primo Levi para designar o ser humano que com as experiências biopolíticas do nazismo, teve a sua humanidade destruída, e que sobrevivia desprovido da consciência moral e do sentido social dos afetos e valores sociais, executando diariamente o trabalho escravo até o encontrar com a morte. É neste sentido que Giorgio Agamben demonstra que o campo tornou-se o “paradigma”, no momento em que a política tornou-se biopolítica:

Na medida em que os seus habitantes foram despojados de todo estatuto político e reduzidos integralmente à vida nua, o campo é também o mais absoluto espaço biopolítico que jamais tenha sido realizado, no qual o poder não tem diante de si senão a pura vida sem qualquer mediação. Por isso o campo é o próprio paradigma do espaço político no ponto em que a política torna-se biopolítica e o homo sacer se confunde virtualmente com o cidadão. (AGAMBEN, 2002, p. 178)

Portanto, vida nua consiste na condição que é imposta ao homem por meio da destituição do aporte jurídico-político que lhe garantia, até

então, a participação em uma comunidade política enquanto cidadão. Despojado de sua condição de sujeito de direitos, não gozando de qualquer proteção jurídica, o indivíduo fica reduzido a uma existência meramente biológica, em um espaço de exceção. Uma das formas de resistência ao assujeitamento reside justamente na tomada de consciência acerca da cegueira. A primeira parte do romance descreve como os personagens perderam a visão. Não há qualquer informação sobre o modo de vida da comunidade anterior ao momento da cegueira. Porém sabe-se que se a narrativa se passa num ambiente social familiar a maioria dos leitores, notadamente numa sociedade pós-industrial. Pode-se dizer que os principais personagens só tornam-se individualidades a partir do momento em que são tocados pela cegueira. A comunidade e seus membros transformam-se em objeto da cegueira à medida em que se tornam sujeitos no texto. Após chegar ao dormitório do hospício, o velho com a venda nos olhos sugere que cada um descreva o momento em que perdeu a visão:

[...] ceguei quando estava a ver o meu olho cego, [...] Parece uma parábola, disse uma voz desconhecida, o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência [...] Quanto mim, disse a mulher do primeiro cego, a última coisa que me lembro de ter visto foi o meu lenço, estava em casa a chorar, levei o lenço aos olhos e nesse instante ceguei, [...] O meu caso, disse o ajudante de farmácia, foi o mais simples, ouvi dizer que havia pessoas a cegarem, então pensei como seria se eu cegasse também, fechei os olhos a experimentar e quando os abri estava cego, Parece outra parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-lo-ás. Ficaram calados. (SARAMAGO, 2007, p. 129)

Revisitar o instante em que cada personagem foi acometida pela luz branca da cegueira, bem como os comentários de uma voz desconhecida, que aqui é muito próxima à forma do coro grego, evidencia o fato de que a perda da visão está associada ao momento em que cada indivíduo

reflete sobre a capacidade de ver. O velho com a venda nos olhos deseja contemplar a cegueira enquanto ela afeta um de seus olhos, já o atendente da farmácia emprega meios de recriar o momento em que perdeu a visão e como se deu o processo de internalização da cegueira. Conforme afirma um voz não identificada: “[...] já eramos cegos no momento em que cegamos” (SARAMAGO, 2007, p. 131). Esta espécie de voz coletiva, como um Deus, sugere que um tipo de cegueira preexiste a cegueira física. Tanto o velho da venda nos olhos como o atendente de farmácia perderam a visão no instante em que tornaram conscientes da sua própria cegueira, ou dito de outra forma, quando a consciência se transformou em auto-consciência. Na narrativa saramaguiana, tornar-se cego é ser sujeito e resistir. Os personagens são subjetividades que adquirem de maneira lenta autoconsciência. E tal dinâmica se dá menos por uma ideologia externa, do que por uma instância de poder que é sentida a partir do corpo. A perda da visão é um processo de individualização no qual os personagens se movem do universal para a subjetividade e a cegueira é sentida de diferentes maneiras em cada corpo.

Este aspecto da narrativa faz ecoar aquilo que Foucault entende pelo trabalho do poder. Foucault afirma em *Vigiar e Punir* que os indivíduos transformam-se em sujeitos à medida que o poder se realiza e se internaliza em seus corpos. Se por um lado, há um tipo de poder que se manifesta a partir do corpo, por outro lado, o corpo, que é mediado pelo processo de subjetivação, se constrói por uma intrincada rede de discursos de poder. O corpo é, portanto, um elemento fulcral em que o poder e o discurso se interseccionam. O ponto de vista de Foucault sobre a subjetividade pode nos dar pistas sobre a cegueira no romance de Saramago. O sofrimento físico impingido aos personagens é complementado por uma construção social e discursiva a respeito da doença. Seguindo a argumentação de Foucault, a cegueira no romance apenas começaria a existir de modo discursivo quando o médico alerta às autoridades sobre o surgimento da doença. Somente neste momento é que a epidemia é reconhecida e tratada como tal.

Em *Vigiar e Punir*, Foucault apresenta a origem dos mecanismos de vigilância e disciplinarização dos corpos como forma de controle. Para prevenir o suposto aumento das doenças no corpo social, as autoridades confinam o indivíduo em suas casas e estabelecem um complexo sistema de controle cujo objetivo é circunscrever os corpos. O panoptico de Jeremy Bentham é, segundo Foucault, o auge do uso das normas disciplinares como controle das epidemias. Em *Ensaio sobre a cegueira*, os afetados pela cegueira são encarcerados num antigo hospício. Apesar desse espaço não ser designado como panoptico, mantém função de prisão e suas entradas são permanentemente vigiadas por soldados. Ao contrário dos guardas, a mulher do médico, que para poder acompanhar seu marido, fingiu estar cega, questiona eticamente o seu próprio posicionamento:

Pela primeira vez desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto, pareceu-lhe subitamente indigno, obscuro, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou. (SARAMAGO, 2007, p. 71)

A mulher do médico acredita que ver sem ser vista não é um ato ético. Ela rejeita aquilo que se configura como uma posição de poder sobre o corpo, realizando, portanto uma prática oposta ao do panóptico. Se ela escolhe ver, sua escolha se dá não porque quer ser um instrumento de controle, mas para ajudar os cegos, tornando-se guia e auxiliando o grupo de cegos a sua volta. Foucault ressalta a existência de um mecanismo de dominação não disciplinar. Tal mecanismo, que não exclui a disciplina é aquilo que ele definiu como biopoder. Enquanto que a disciplinarização incide sobre o corpo, o biopoder diz respeito à forma de viver do homem, em sua multiplicidade. Esse expediente evidencia uma questão que afeta os humanos como espécie, do nasci-

mento, doença e velhice, regulando o seu desenvolvimento. O caso da cegueira no romance de Saramago evidencia uma combinação de mecanismos de dominação disciplinar, com um discurso e seus esforços de manipulação biopolítica.

Nos métodos empregados pelo governo para prevenir que o contágio se espalhasse pela cidade evidenciam-se os mecanismos de controle biopolítico, sobretudo na mensagem governamental veiculada no alto falante do hospício.

O governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser o seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, [...] abandonar o edifício sem autorização significará a morte imediata, [...] em caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão, [...] em caso de morte, seja qual for a sua causa, os internados enterrarão sem formalidades o cadáver na cerca [...] O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever. (SARAMAGO, 2007, p. 49-51)

O poder aqui é exercido não apenas sobre simples indivíduos, mas se refere a toda população. Ao invés de invocar o direito sobre a vida e morte dos sujeitos, o governo justifica tal ação pela proteção da sociedade contra a praga da cegueira branca. As autoridades escondem o seu poder violento e despótico por uma ideia de senso de responsabilidade que invoca o dever de proteger os cidadãos da epidemia da cegueira. A mensagem governamental veiculada diversas vezes no auto-falante torna-se símbolo da inaptidão estatal diante da calamidade e acompanha a progressiva degradação das condições de vida no hospício. A interrupção da mensagem coincide com o colapso de todas as formas de governo, pois quase que a totalidade da cidade tornou-se cega.

A crise sobre a visão retratada em *Ensaio sobre a Cegueira* pode ser entendida como uma impossibilidade de reconstituição da subjetivida-

de que se ampara num estatuto de racionalidade do poder. Incapaz de enfrentar o problema como uma prática política e subversiva, a subjetividade individual é arrastada pelos mecanismos de dominação do poder. O romance de Saramago se configura como uma alternativa de resistência de um sujeito coletivo. No momento em que se torna cego coincide com entrada na subjetividade e alguns personagens da narrativa dispõem de um senso de subjetividade que se baseia em suas interações sociais. A descoberta da coletividade se dá a partir da deterioração do espaço do hospício. Quando a gangue de cegos toma posse dos alimentos e exige pagamento pela continuação do fornecimento da comida, esta comunidade, liderada pela mulher do médico, invoca o “sagrado princípio da propriedade coletiva” e recorre à noção marxista de justiça:

Daremos todos e daremos tudo, disse o médico, E quem não tiver nada para dar, perguntou o ajudante de farmácia, Esse, sim, comerá do que os outros derem, é justo o que alguém disse, de cada um segundo as suas possibilidades, a cada um segundo as suas necessidades. (SARAMAGO, 2007, p. 141-142)

Na passagem de um direito de posse individual para a propriedade coletiva, a cegueira é um fator de expropriação, que marca o limite entre o velho e um novo sistema de valores. Com vistas a criar uma coletividade, é preciso passar por aquilo que nas palavras do médico, “dar todos e dar tudo de acordo com as possibilidades de cada um”, o que evidencia que apenas a partir de uma organização coletiva da massa de cegos é que se cria uma subjetividade capaz de julgar e criar princípios eficazes de ação. Um ponto que apresenta esse novo paradigma de comunidade no romance está no grupo formado por mulheres que oferecem seus corpos aos bandidos em troca de comida. Após serem torturadas durante a noite, elas retornam aos seus quartos, quando uma delas morre de um ataque cardíaco. A mulher do médico descreve o corpo desta forma:

Levantou em braços o corpo subitamente desconjuntado, as pernas ensanguentadas, o ventre espancado, os pobres seios descobertos, marcados com fúria, uma mordedura num ombro, Este é o retrato do meu corpo, pensou, o retrato do corpo de quantas aqui vamos, entre estes insultos e as nossas dores não há mais do que uma diferença, nós, por enquanto, ainda estamos vivas. (SARAMAGO, 2007, p. 245)

A dor inscrita no corpo da mulher morta corresponde às marcas impressas na pele e na psique de cada vítima. O corpo transformar-se num corpo coletivo. As mulheres voltam juntas aos seus quartos, dando-se as mãos e carregando o cadáver, enquanto se confortam com um pequeno gesto de apoio. Essa ajuda mútua representa uma resposta à violência que elas haviam sido submetidas.

A subjetividade coletiva que surge a partir dos protagonistas de *Ensaio sobre a Cegueira* se desenvolve na segunda parte do romance, após os personagens deixarem o hospício e terem que vagar pelas ruas da cidade em busca de alimentos e abrigo. Os eventos causados pela cegueira levam o grupo a pensar que a única forma de resistência se dá a partir da união de todos: “Voltemos à questão, disse a mulher do médico, se continuarmos juntos, talvez consigamos sobreviver, se nos separarmos seremos engolidos pela massa e destroçados” (SARAMAGO, 2007, p. 245). A cegueira faz os personagens entenderem que o conceito de autonomia individual é uma ficção. A situação apresentada no romance acentua o fato de que a coletividade deve ser o princípio de organização de uma sociedade mais justa. Afonso Lingis descreve o nascimento de uma coletividade em termos de uma “comunidade cujos membros não têm nada em comum” (LINGIS, 2004). Para Lingis, não ter nada em comum é ser absolutamente diferente de outras pessoas, mas também, no espírito da filosofia de Heidegger, significa compartilhar com os demais, a condição de ser para a morte. Tal comunidade, nomeada por Jacques Derrida de “Nova Internacional”, se define por

laços de “afinidade, sofrimento e esperança, sem que se tenha em comum um pertencimento de classe” (DERRIDA, 1994, p. 85-86).

Em consonância com a comunidade delineada por Lingis e Derrida, os membros do grupo do romance formam uma aliança baseada na ausência de visão, mas que mantém as suas diferenças individuais. Esse tipo de coletividade não se liga a nenhuma forma de racionalidade transcendental ou a qualquer relação de poder. Como expressão de subjetividade, opera na multiplicidade e no permanente deslocamento, numa trajetória errática que encontra os diferentes corpos afetados pela cegueira e que não se unifica em torno de uma única visão de mundo. Essa falta de estrutura não implica por isso uma anarquia do inconsciente, mas permite através de uma interação dialógica, que o grupo formule as suas idiossincrasias e estejam abertos a diferentes soluções.

Se os cegos do grupo são incapazes de perceber essa possibilidade inerente à perda da visão, a mulher do médico se torna chefe natural nesse processo, porque ela circula entre o visível e o invisível, o que lhe permite tocar a interioridade das coisas, sem perder-se completamente em sua indiferente totalidade. A mulher do médico não se sente superior por poder ver, muito pelo contrário, ela se sente parte do grupo de cegos: “Penso que não cegamos, penso que estamos cegos” (SARAGAMO, 2007, p. 310). Para dar apoio ao grupo ela se insere nele e ressalta a contingência da cegueira. Ao afirmar “que não se é cego, mas que se está”, ela evidencia um movimento dialético que focaliza a presente condição dos personagens, e enfatiza não um movimento horizontal que vai do ser para cegueira a partir de uma justificativa racionalizante, mas evidencia uma consciência de uma condição pré-existente. Ela entende a cegueira dos seus companheiros como uma extensão deles próprios, um momento necessário de rejeição ao individualismo a uma postura mais aberta a comunitarismos. O corpo a serviço de uma re-significação biopolítica como uma dupla condição subjetiva ao mesmo tempo que comunitária.

É justamente diante desse paradigma da biopolítica que a literatura sofrerá profundas transformações, sobretudo a partir dos modos de subjetivação que se refletirão na estrutura narrativa.

A narrativa saramaguiana proporciona um vasto espaço de criação no qual os interditos ou aquilo que foi recalcado (sob o império da biopolítica) podem ser reavivados e readquirir novos sentidos para o permanente trabalho de conscientização, ou seja, uma resistência do corpo frente às tecnologias de subjetivação a partir de uma temporalidade *suis generis* que marca a assunção do sujeito como busca de si (FOUCAULT, 2001, p. 227).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx. The State of The Debt, the Work of Mourning and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. Routledge: New York and London, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999,
- _____. *História da Sexualidade I: a Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1976. Martins Fontes, 2008.
- _____. *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*.
- MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- LINGIS, Alphonso. *The Community of Those Who have Nothing in Common*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- PELBART, Peter Pal. *Vida Capital: Ensaio de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003,
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

“Finas farpas destiladas”: a ironia hilstiana nas crônicas de *Cascos e Carícias*

Aline Pires de Moraes¹

1. Sobre *Cascos e Carícias*

Em 1998, a editora Nankim Editorial publica o primeiro volume de *Cascos Carícias*, uma coletânea de crônicas selecionadas do quadro total de textos publicados para o jornal. Com um número pequeno de tiragem, a obra hilstiana publicada em jornal ganha agora a permanência característica do livro.

Em 2007, a editora Globo, detentora dos direitos autorais da obra da autora relança o conjunto de crônicas sob o nome de *Cascos e Carícias e outras crônicas*, a obra contempla toda a contribuição de Hilda Hilst para o jornal, além de crônicas esparsas publicadas em outros veículos midiáticos. O conjunto da obra cronística da autora é constituído por mais de 150 textos organizados cronologicamente em livro.

Alcir Pécora, em Nota do organizador, na edição de 2007 afirma que “Pouco mais da metade dessas crônicas alcançou publicação no volume *Cascos e Carícias*, lançado em 1998, pela Nankim Editorial, a

¹ Doutoranda em Estudos Literários da Universidade do Estado do Mato Grosso, Professora de Língua Portuguesa e Literatura do IFMT.

outra metade encontra agora, pela primeira vez, edição em livro” (2007, p. 15-16).

Sobre *Cascos e Carícias*, José Mora Fuentes, afirma ao tratar da contribuição de Hilda Hilst para a crônica brasileira:

Aos doutos que creditam o gênero como algo menor dentro da literatura, cabe realçar a rara singularidade da cronista e a evidência de que a qualidade da obra de arte é intrínseca aos atributos e refinamentos do universo de seu autor. Se o escritor fala sempre de si mesmo e das suas angústias, talvez na crônica, como simples narrador, distante das suas múltiplas personagens, possa nos informar melhor de si mesmo (FUENTES, 1998, s.p.).

Publicadas originalmente no jornal ‘Correio Popular’ de Campinas, as crônicas que compõem a obra mostram um lado inaudito de Hilda Hilst. Após longo período de mergulho em um trabalho constante de produção literária que lhe rendeu diversos títulos publicados – prosa, verso e teatro –, alguns inclusive premiados, Hilda Hilst revela em sua escrita cronística a mesma capciosa habilidade para enlaçar a atenção do leitor. Apresenta em seus textos comentários da cena política recente, protestos de toda sorte contra as formas contemporâneas da retificação, digressões sobre a velhice, a religião, o suicídio, além de poemas e pequenos contos.

2. As finas farpas hilstianas

Pensar os sentidos irônicos propostos por um texto é considerar que apenas uma leitura não esgota as múltiplas significações adquiridas pelos signos quando estes ganham o universo da linguagem, e é neste sentido que o jogo verbal oferece, a quem nele ousa entrar, uma multiplicidade de tensões que abrem caminhos para compreensões vá-

rias, e uma delas faz instaurar efeitos de sentido que contemplam inumeráveis possibilidades de exegese. Nesse cenário, em especial, nosso olhar volta-se para os textos hilstianos enquanto construções de linguagem que tornam saboroso o degustar da palavra literária, porque foram temperados com aquela pitadinha de ironia que conduz ao riso.

É justamente dessa ironia reveladora de uma tensão do homem com o mundo que a voz hilstiana se apropria. Dona de uma dicção que sabe onde chegar, Hilda recorre ao recurso da ironia demonstrando plena consciência de seu processo de escritura. Hilst, a molde de Sócrates e sua técnica de partear ideias, instaura questionamentos que visam contestar aspectos sócio-políticos e humanos, abalando concepções tidas como adequadas para o contexto e desvelando, dessa maneira, a potencialidade do dizer literário e a capacidade própria da literatura de dar sentido aos vazios humanos. Ou seja, por meio da ironia, Hilst potencializa um discurso que demonstra toda a consciência de que a literatura é construída em um espaço onde se desvela um anseio de comunicar-se a fim de completar os vãos da alma humana, escreve-se para vencer a frustração diante da vida e também para vencer o medo e as angústias que atormentam a alma humana.

A postura polêmica adotada por Hilst em sua produção cronística revela-nos a voz de uma escritora preocupada com as questões de seu tempo e que não pretende fazer literatura como forma de fugir da realidade, mas como maneira de pensá-la criticamente. Em textos polêmicos, Hilst destilou seu “veneno” e arrancou as máscaras de uma sociedade hipócrita; a autora falou sem medo e sem pudores de problemas sociais historicamente consolidados e desmascarou a elite não apenas campineira, embora esta em especial, mas toda a burguesia brasileira.

A adoção desse comportamento tido por muitos como ousado sempre foi motivo de duas posturas por parte dos seus leitores ou se afastavam ou se aproximavam cada vez mais usando como justificativa sempre o hermetismo ou profundidade de sua escrita ou a ousadia de seu projeto literário. Mesmo declarando nunca ter pensado em leitor (HILST, 2007, p. 127), vemos que os textos de Hilda buscam um leitor

que está perdido e que precisa ser encontrado. Sem se render a uma literatura de massa Hilst mergulha seus textos em uma linguagem que beira o banal, mas que na verdade tratam de assuntos sérios e que precisam ser pensados de modo universalizante, e o veículo encontrado pela escritora foram as páginas do jornal campineira.

Ao pensarmos seus textos produzidos para o jornal é importante destacar que naqueles em que a autora opta pela instauração de polêmicas, nada é gratuito. Dona de uma dicção incisiva e que, muitas vezes, pretende atacar os valores burgueses da sociedade brasileira, ora pela via da ironia ora pela da agressividade, Hilst apresenta em alguns textos expressões depreciativas afim de atingir os objetivos que tem em mente: estabelecer um lugar de fala, delimitar seu posicionamento político, estético, literário, etc., demarcar as ideias que pretende suscitar e as que anseia que sejam sobrepujadas, assim como também apresentar quem são aliados e quem são adversários. Outro aspecto recorrentemente usado por Hilda em suas crônicas é a abertura para o humor provocado pela ironia. Ao fazer isso Hilst pretende suavizar expressões mais fortes, tornando-as mais agradáveis e cativando o leitor, ou intensificar a crítica, dando ao texto um matiz de galhofa que achincalha seu alvo ou seu destinatário, por meio da mobilização de um capital cultural e social.

Com uma linguagem viperina Hilst incita as pessoas a pensarem a sociedade contemporânea e suas mazelas, como faz na crônica “Ou estaremos em Londres?” em que brinca com as palavras surpreendendo seu leitor ao usar a realidade para provocar sua reflexão.

Ou estaremos em Londres?

Gente! Tô besta! Nunca vi uma urna provocar tanto bizantino fuzuê! Não é de uma urna qualquer que eu estou falando, mas de uma urna fúnebre! Resumindo: os meios literários de São Paulo estão alvoraçados porque dois vates brasileiros, os senhores Bruno Tolentino e Augusto de Campos, fizeram diferentes traduções de

um poema intitulado *Praise for na urn* (que naturalmente todos vocês conhecem) do poeta norte-americano Hart Crane (matou-se em 1932, atirando-se ao mar). Dois grandes jornais paulistas têm publicado páginas e páginas sobre a “celeuma” das traduções, e os dois vates se digladiaram com muita emoção. Um, porém, o sr. Bruno Tolentino, escreveu com bastante fair-play e graça, no meu entender, e outro, o sr. Augusto de Campos, com a cólera espumante de Jeová, aquela de te deixar largada e acabadaça. Quero, neste meu espaço, dar minha modesta contribuição a essa ‘querela’ da maior importância pro nosso miserável, analfabeto e triste quinto mundão. Ou estaremos em Bizâncio? Alô alô, Constantinopla?

Modesta contribuição de Hirido Hirdis, poetinha da região

E rabo de rei cê come assado?
E do sapo Liu-Liu cê come cru?
E que cor que é a crica da barata?
E bunda de grilo é poesia abstrata?
E concretude, negada, o que é, o que é?
E fiofó engole bolinha de gude?

Ode a uma turma

Ó Tolentino, Ó Augusto
Que importa se houve “urnas”, “corcéis”
E “arrebóis” até?
O certo é que entre vosotros
Houve cascos
E ao invés de licores e “gargântuas”
Houve turras e mé.
O coração preclaro do Poeta
Emurcheceu de tantos dissabores

E a rodela de muitos escritores
Vos sentiu a curra
Fechando-se no escuro
Engruvinhada, aos urros
Panicosa de medo das palavras
De dois vates de lustro
Mexericando sobre urnas fúnebres.
Aquietai-vos, vos peço.
Já não nos basta o pejo
De saber nada nos Brasis-“subúrbio”
Muito menos em inglês
Essa língua de lobbies e de reis
Pois, porque os nós daqui
Só reconhecem o braço do FMI
Que quando se levanta
Se transmuta em machado
E portanto da língua não sabemos
Pois na hora da crica, os celerados
Graças ou não a Deus, nunca a meteram.
Meteram-na ou não? De gramática
E prazeres, perdão, ando esquecido
Pois de sabença, foi-se-me
Formalidade e tesão.
Aquietai-vos, ó bardos!
De oiti fechado
Muito menos não durmo
E muito menos cago
Tremuloso de medo
Dos dois dardos!

(domingo, 9 de outubro de 1994)

(HILST, 2007, p. 274-276)

A temática norteadora da crônica trata da polêmica instaurada em torno da tradução do poema de Hart Crane. Trata-se, no caso, da polêmica que ganhou as páginas de grandes jornais brasileiros, possivelmente uma das maiores discussões na história da tradução brasileira, ocorrida entre setembro e outubro de 1994, usada por Hilst como mote de sua crônica: o tradutor e poeta Bruno Tolentino escreveu uma resenha sob o título “Crane anda para trás feito caranguejo”, na qual teceu severas críticas a uma tradução de Augusto de Campos para o poema “Praise for an Urn”, de Hart Crane. O ponto fulcral escolhido por Hilst revela seu posicionamento perante discussão me voga: Enquanto a sociedade parece se digladiar em razão de traduções diferentes para um poema, ela chama a atenção para a insignificância de tal fato em comparação aos grandes problemas sociais enfrentados diariamente pelo cidadão brasileiro.

O título da crônica, de caráter questionador, já nos coloca uma dúvida: “estaremos em Londres?”. A referência espacial escolhida pela cronista nos remete a uma nação de primeiro mundo com economia desenvolvida onde a problemática suscitada seria normalmente aceitável, considerando os índices de desenvolvimento local, no entanto esse questionamento tem como objetivo nos situar no contexto de produção que o debate se instaura: Brasil, país em desenvolvimento cuja economia é corroída pelos índices de corrupção que afetam ferozmente a oferta de serviços básicos para a população, contribuindo para aumentar os índices de desigualdade social e econômica, problema crônico enfrentado pelo brasileiro diariamente.

Além disso, vale destacar que ao iniciar o título por uma conjunção coordenativa alternativa Hilst sugere que há opções que não foram expostas e que a pergunta subjetivamente nos remete a importância do debate dos autores no contexto sócio-político em que se inserem. Portanto, a proposta da autora pode ser entendida pelo questionamento implícito: estaremos no Brasil ou estaremos em Londres?

Já no final do primeiro parágrafo a autora trabalha mais uma vez com a dúvida marcada pela conjunção ‘ou’ na afirmação “Ou estare-

mos em Bizâncio?” Tudo isso sinaliza também outro questionamento que é desenvolvido no corpo da crônica: o debate é relevante para o contexto brasileiro? A resposta para essa pergunta vem claramente exposta em: “Quero, neste meu espaço, dar minha modesta contribuição a essa ‘querela’ da maior importância pro nosso miserável, analfabeto e triste quinto mundo”.

Observa-se que o discurso hilstiano se constrói de acordo com a concepção irônica clássica, aquela em que se diz algo pretendendo que o oposto seja compreendido; ao dizer “maior importância” e em seguida elencar uma série de características que desfavorecem tal importância a cronista pretende que o leitor veja que o debate acalorado entre Tolentino e Campos não tem relevância nenhuma para a grande maioria dos brasileiros que mal têm acesso a uma educação de qualidade e, por isso, não podem participar ativamente deste debate, pois sequer sabem do que ou de quem se trata, concepção reafirmada pelo uso da ironia na passagem: “[...] os senhores Bruno Tolentino e Augusto de Campos, fizeram diferentes traduções de um poema intitulado *Praise for an urn* (que naturalmente todos vocês conhecem) [...]”.

A ironia se instaura aqui enquanto estratégia argumentativa que visa despertar no leitor o interesse, não pela ‘querela’ acerca da tradução de *Praise for an Urn*, mas pelas questões políticas e sociais que tanto afligem os cidadãos brasileiros diariamente, mas que são ora esquecidas, ora omitidas, ora ignoradas ou ora maquiadas pela grande mídia, donde o recurso à ironia para intensificar o teor da crítica social que é desenvolvido ao longo da crônica. Estratégia que Hilst usa para que seu texto não constitua apenas um olhar amargurado em face das questões por ela suscitadas.

Pode-se também observar que a organização do texto baseada na lógica dos contrários, coloca a perspectiva apresentada pela autora na esfera da contradição, e, ao trabalhá-la, é possível perceber a contradição na sua qualidade de evento polifônico, que atesta a presença do enunciador, faz escutar uma voz e diferencia locutor e enunciador. Dessa maneira, a ironia contrapõe o que está dito com o que de fato se

quis dizer, como aponta Ducrot (1987, p. 197): “Um enunciador irônico consiste sempre em fazer dizer, por alguém diferente do locutor, coisas evidentemente absurdas, a fazer, pois ouvir uma voz que não é a do locutor e que sustenta o insustentável”.

Outro aspecto relevante que merece ser destacado nesta análise é a maneira como a voz enunciativa da crônica personifica a indignação e perplexidade frente ao que será exposto. Em “Gente! Tô besta!” a recorrência a uma linguagem coloquial e o uso do vocativo para interpe-lar o leitor são recursos utilizados pelo narrador para provocar uma aproximação dele, narrador, e marcar a sua indignação diante de tanto “fuzuê” provocado pela discussão em voga. Desse modo, essa tentativa de aproximação feita por Hilst ao inserir o leitor em sua escrita e chama-lo para participar de sua perplexidade é uma estratégia que faz da ironia destilada pela autora um recurso argumentativo que demanda dele, leitor, uma ação ativa no processo de negociação e interpretação do sentido. Assim, bem se verifica que o implícito não se recupera prontamente na troca dos enunciados, mas na contradição dos valores argumentativos arraigados às comunidades.

Neste processo de aproximação, Hilst brinca com a multiplicidade de sentidos da palavra ‘urna’ e delimita sua significação ao deixar claro que “não é de uma urna qualquer que eu estou falando, mas de uma urna fúnebre!”, e logo em seguida, por meio do emprego da palavra “resumindo” ela simplifica toda a polêmica em poucas linhas e deixa clara sua opinião acerca do posicionamento dos autores: “[...] os dois vates se digladiaram com muita emoção. Um, porém, o sr. Bruno Tolentino, escreveu com bastante fair-play e graça, no meu entender, e outro, o sr. Augusto de Campos, com a cólera espumante de Jeová, aquela de te deixar largada e acabadaça”.

Vemos que, ao brincar com a polêmica, Hilda Hilst recorre ao humor para inserir-se na discussão. Vale lembrar que a autora em nenhum momento pretende desvalorizar o papel da literatura e a importância de que ela seja discutida nos veículos de comunicação, mas tem em

vista colocar a questão como irrelevante frente a todo um contexto social de miséria, analfabetismo e tristeza enfrentado pelos brasileiros diariamente e ignorado por esses mesmos veículos midiáticos que tanto privilegiaram tal embate de ideias circunscrito a um pequeno grupo social. Por isso, Hilst opta por usar o “seu” espaço do *Caderno C* para dar sua “modesta contribuição”.

E a ‘modesta contribuição’ vem marcada por uma linguagem ferina, cheia de coloquialidade que brinca com a baixaza de um linguajar chulo que aborda as genitálias para tratar de conceitos estéticos literários. Linguagem esta que permeou a discussão entre Tolentino e Campos. Em seis versos o sujeito poético sinaliza a imprecisão dos conceitos de poesia abstrata e concreta e lança uma série de questionamentos elencados para investir, com toda a ferocidade do seu ácido dizer poético, a crítica certa que desvela o real.

Observe-se ainda que todos os versos são constituídos por interrogações plasmadas com o emprego de gírias que se referem à genitália: como ‘rabo, crica, bunda, fiofó’, sendo que muitas vezes, o pudor cerca a referência vulgar a esses órgãos. Mas aqui Hilst usa tais termos, evitando maquiá-los, e legendo-os mesmo provocativamente. Seria, sem dúvida, uma forma de chamar o leitor para o texto. Escandalizando-o, também o atrai, haja visto o inegável interesse despertado por textos que optam por esse tipo de linguagem.

Vemos que a ironia hilstiana é destilada de modo ferino e a crítica se constrói tomando o contexto social dos brasileiros como pano de fundo. O clamor registrado para que cesse o debate vem seguido de uma justificativa muito plausível: os autores desconhecem os Brasis-subúrbio, ou melhor, não conhecem os vários Brasis dentro do próprio Brasil, por isso o pedido para que se aquietem está acompanhado de uma descrição clara da realidade brasileira.

A ironia veicula uma crítica que procura olhar para aqueles que foram esquecidos, para as vítimas de todo um processo social excludente e massacrador.

Lembremo-nos que para Muecke, a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas (1995), processo recorrente na obra hilstiana, pois o dito por ela não está pronto, ele é construído em um processo de relações que se estabelecem na relação leitor-texto, uma vez que a ironia aparece enquanto modo de representação da realidade demonstrando o modo como as relações sociais são vistas pelo olhar de Hilda.

Linda Hutcheon mostra, em seu estudo sobre a ironia, o modo como ela pode se transformar em instrumento de crítica e, em Hilda, notamos que a atitude irônica é ferramenta de denúncia e desvelamento social, instrumento questionador da ordem vigente, dos códigos de conduta e das estratégias repressivas. Ao desferir o tom irônico em crônicas que buscam no real o substrato para a palavra, a escritora paulista demonstra claramente sua tomada de consciência face às realidades histórico-sociais.

Portanto, característica recorrente na produção cronística de Hilst, a ironia incita o riso e propicia um posicionamento diante do cenário sociopolítico rompendo-se assim na crônica a leveza que sempre caracterizou o gênero, e instituindo-se um tratamento cáustico e feroz. Trata-se, então, de uma ironia que pode denunciar o desespero humano frente a uma sociedade que perdeu a noção de ética.

Referências

- BIONE, Carlos Eduardo. *A escrita crônica de Hilda Hilst*. 2007. 216 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Programa de Pós – Graduação em Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7859>>. Acesso em: 25 nov. 2014.
- CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.

- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986
- DESTRI, Luísa. *As entrevistas de Hilda Hilst*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/viewFile/98612/97267>>. Acesso em 02/05/2017.
- DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- DUARTE, Lélia Parreira. Arte & manhas da ironia e do humor. In: _____. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. p. 17-50.
- _____. Artimanhas da ironia. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 11, nº 13. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de Minas Gerais, 1991.
- HILST, Hilda. *Cascos e carícias: crônicas reunidas*. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. *Cascos & carícias: crônicas reunidas*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia*. Trad. Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- LIMA, César Garcia. Hilda Hilst e a crônica como espaço de subversão metanarrativa. *Revista.doc*. Rio de Janeiro, v. 3, n., p.1-14, Janeiro/Junho 2007. Semestral. Disponível em: <http://www.revista-pontodoc.com/3_cesargl.pdf>. Acesso em: 02 Abril 2015.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. 134 p.
- PÉCORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2008
- SILVA, Luciana D'Ávila da. *Hilda Hilst e a crônica: Uma difícil tarefa de versar sobre o cotidiano*. 2015. 74 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2015. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/6131/DISSERTAÇÃO_LUCIANA_DAVILA.pdf?sequence=1>. Acesso em: 05 jun. 2016.

Escritas de si (amanhã e agora)

Ana Paula F. de Oliveira

A invenção de um gênero

Foi Jean-Jacques Rousseau quem, em 1782, quatro anos antes de sua morte, teria inaugurado a autobiografia moderna com a publicação de *As Confissões*. “Dou início a uma empresa que não teve jamais precedente, e cuja execução não terá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza; e este homem serei eu. Simplesmente eu.” (ROUSSEAU, 1959, p. 5), escreveu o pensador suíço.

Após Rousseau, muitos homens – e, mais tarde, também mulheres – foram inspirados a “desnudar seus interiores”, “mostrar-se tal como foram” e dizer “o que fizeram, o que pensaram, o que foram”, cometendo obras logo etiquetadas com o adjetivo “autobiográfico”. Assim, em 1971, quase dois séculos desse lançamento-marco e, tendo sido acumulados pela civilização ocidental um volume já considerável de textos em primeira pessoa em que autor, narrador e personagem coincidem, o estudioso francês Phillipe Lejeune deu início ao seu projeto denormatizar e legitimar o gênero autobiográfico com a publicação de *L'autobiographie em France* – empreitada que prosseguiu com *Le pacte autobiographique*, de

1975; sua reformulação em 1986 com *O pacto autobiográfico (bis)*; e, finalmente, sua releitura em 2001 com *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*.

Consideradas mais de quatro décadas desse primeiro trabalho, permitimo-nos um breve *spoiler*: Lejeune sofreu diversas críticas, tendo sido considerado dogmático por seus opositores. Entre as contestações, encontramos, por exemplo, o contundente ensaio *Autobiografia como des-figuração*, publicado em 1979 pelo belga Paul de Man, para quem, vale ressaltar, a autobiografia mal poderia ser elevada a gênero literário. Segundo de Man,

“A teoria da autobiografia está minada por uma série recorrente de questões e abordagens que não são simplesmente falsas, no sentido de serem forçadas ou aberrantes, mas são limitadoras ao darem por garantidos pressupostos sobre o discurso autobiográfico que são, na verdade, altamente problemáticos.” (DE MAN, 2012)

Entre os pontos polêmicos do trabalho de Lejeune, destaca-se sua definição de autobiografia pela ideia de um “pacto autobiográfico”, firmado entre o autor e o leitor, em que haveria um “contrato de verdade”. Mesmo após ter lido *Roland Barthes por Roland Barthes*, obra que o impressionou, Lejeune reiterou e assumiu uma declarada “ingenuidade”:

“Creio ser possível se comprometer a dizer a verdade; creio na transparência de linguagem e na existência de um sujeito pleno que se exprime através dela; creio que meu nome próprio garante minha autonomia e minha singularidade (embora já tenha cruzado pela vida com vários Phillippe Lejeune); creio que quando digo “eu”, sou eu quem fala: creio no Espírito Santo da primeira pessoa.” (LEJEUNE, 2014, p. 76)

No entanto, para nós, leitores de Nietzsche, para quem “as verdades são ilusões das quais se esqueceu que são, metáforas gastas que perderam

a sua força sensível, moeda que perdeu sua efígie e que não é considerada mais como tal, mas apenas como metal” (NIETZSCHE, 2008, p. 7), e de Michel Foucault, o arquivista que declarou, ao longo de sua trajetória, só ter escrito ficções, defender essa “transparência da linguagem” bem como a “existência de um sujeito pleno” nos parece um pouco extemporâneo e inadequado. Além disso, como assumidos herdeiros dos movimentos contra culturais da segunda metade do século 20, aceitar de modo comportadamente fiel a existência de um pacto explícito, normativo e domador, soa-nos um tanto contraditório. Por isso, o texto ora exposto só poderia continuar sob a forma de um questionamento dessa (e, talvez, de qualquer outra) sistematização, partindo em busca de experiências de escritas que apontem para novas possibilidades, assumindo riscos.

Depois de tudo

“Quando uma civilização envelhece, a alternativa é permanecer fazendo obras ou reinventar a arte” (AIRA, 2007, p. 13), dispara César Aira em seu *Pequeno Manual de Procedimentos*.

De acordo com o ensaísta e ficcionista argentino contemporâneo, as vanguardas teriam aparecido quando a profissionalização dos artistas, depois de um ciclo milenar, teria acabado.

Recomeçar, para Aira, se configura como um recurso para não nos vermos “reduzidos ao velho, ao superado, às misérias do tempo, à cegueira do hábito, às promessas da decadência” (AIRA, 2007, p. 7). Aos artistas dispostos ao reinício, ele faz uma recomendação: é preciso assumir uma postura de *abandono*, praticando a *renúncia*, de onde nasceria tudo o que se poderia amar no ofício. “Trata-se da condição do início: terminar de uma vez, deixar tudo para trás, de uma vez por todas. (AIRA, 2007, p. 7)”

Outro autor contemporâneo argentino, Damián Tabaróvisky, também trata da renovação da literatura e defendeu em seu ensaio *Litera-*

tura de Esquerda a escrita experimental, que se aventura para além das “garantias” oferecidas pelo mercado e pela academia. Para ele, escritores deveriam assumir riscos. (TABARÓVISKY, 2017, p. 15)

Com base nas reflexões desses autores, perguntamo-nos: poderia o escritor autobiográfico deslizar pelas pontes invisíveis que se erguem sobre o abismo do experimentalismo? Ainda: seria possível, ao escritor de si, a prática religiosa do abandono? Em outras palavras: seria permitido, nas narrativas do eu, fechar os olhos para o pacto autobiográfico? Haveria outro caminho para novas possibilidades desses textos? O assunto parece-nos complicado. Poderia ser o fim da linha. Mas, para nossa sorte, generosos autores espalharam algumas pistas. Coletando:

[Um parêntese sobre Marguerite Duras]

Apesar de seu grande sucesso de público, Marguerite Duras nunca abriu mão de ser uma escritora experimental, atuando sempre fora das zonas de conforto. Em “Escrever”, ensaio no qual relata sua experiência de escrita, ela compartilha o que chama de a sua “aventura do livro”, onde o escritor deve “achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar. Achar-se sem assunto para o livro, sem a menor ideia do livro significa achar-se, descobrir-se, diante de um livro.” (DURAS, 1994, p. 19). Na mesma obra, Duras também tece uma lúcida crítica aos “livros de manual”: “Acho que é isso o que condeno nos livros, em geral, é o fato de que não são livres. Vê-se isto através da escrita: eles são fabricados, organizados, regulamentados, convenientes, poderíamos dizer.” (DURAS, 1994, p. 31)

Duras idealizava, portanto, uma literatura “selvagem”, “destituída de quaisquer referências”, como se achasse em seu “primeiro dia”. “Diferente”. Esse aspecto indomável e inapreensível da autora é observado com especial estupefação pelo filósofo Michel Foucault. Em “Sobre Marguerite Duras”, o francês destaca que Duras praticaria o que ele chamou de “arte da pobreza” ou então “memória sem lembrança”. Se-

gundo ele, o discurso da autora estaria “na dimensão da memória, uma memória que foi inteiramente purificada da lembrança, que não passa de uma espécie de bruma, remetendo perpetuamente à memória, uma memória sobre a memória, e cada memória apagando a lembrança, e isso infinitamente.” (FOUCAULT, 2009, p. 357)

A ideia pode ser bem ilustrada com o filme *India Song* (1975), escrito e dirigido por Duras. O texto criado originalmente para o teatro poetisa a história da personagem fictícia Anne-Marie Stretter, que se casa com o embaixador da França em Calcutá, onde mantém diversos amantes para se distrair de sua vida aborrecida. De fato, Marguerite Duras viveu em Calcutá durante a sua adolescência mas, ao produzir o filme, recusou a tentação de rever fotos e visitar a cidade para recompor o cenário, recorrendo somente às suas lembranças gastas. Assim, a história de amor às margens do Ganges é constituída a partir de um passado sem memória, com vozes errantes, onde lembranças surgem como pássaros-fantasmas.

A iniciação sexual de Duras com o nobre amante chinês na Indochina foi autobiografada pela escritora primeira vez em *O Amante*, publicado em 1984. Na década seguinte, a obra foi adaptada para o cinema com orçamento milionário dirigido por Jean-Jacques Annaud. No entanto, Duras renegou, em entrevistas, o filme antes mesmo de assisti-lo. Decepcionou-se com a protagonista bela demais. Achou tudo muito explícito. Além disso, acusou o diretor de estar preocupado em retratar a sua biografia e não em fazer uma tradução.

Assim, logo após tomar conhecimento da morte do amante e com o objetivo de reapropriar-se da história, Duras escreve o “O amante da china do norte”, uma nova versão da mesma história, porém, dessa vez, na forma de um romance-roteiro, em que apresenta como gostaria que o seu livro tivesse sido filmado. Nesse texto híbrido, Duras passa da primeira para a terceira pessoa, apresenta indicações de cenário, de trilha sonora e outros sons (como o ruído d’água), como num roteiro cinematográfico. Duras também altera o tempo verbal: no lugar do pre-

térito perfeito, o modo verbal do romance, passa a valer o presente do indicativo, de modo a acompanhar a ação cujo foco narrativo é guiado por uma câmera. A palavra câmera e verbo também passam a ser recorrentes. Além disso, acrescenta notas de rodapés com conselhos para uma eventual realização cinematográfica. No trecho, a técnica de Duras fica explícita:

Ela não se move de início.

Vai lentamente até ele por detrás do vidro.

Fica ali.

Eles se olham muito rapidamente, o tempo de verem, de serem vistos um pelo outro.

O carro está na contramão. Ela coloca as mãos no vidro. Depois tira a mão e encosta a boca no vidro, beija, deixa a boca ficar ali. (DURAS, 199, p. 62)

Sobre novos procedimentos

Aqui retomamos Aira mais uma vez. De acordo o argentino, os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas os que inventaram procedimentos. A ideia é ilustrada por ele com um artista favorito, no caso um músico, John Cage, cuja obra seria “uma mina inesgotável de procedimentos”. “Music of Changes é uma peça para piano solo, no método de elaboração, Cage utilizou hexagramas do I ching, ou Livro das mutações. Foi criada mediante ao acaso. (AIRA, 2007, p. 15)”, escreve.

Assim, teria cabido aos vanguardistas, ao longo do atribulado século XX, propor uma série de novos procedimentos. Nesse sentido, podemos lembrar o construtivismo, a escritura automática, o ready-made, o dodecafonismo, o acaso, a indeterminação, o cut-up etc.

Nesse sentido, vale a pena destacar a obra *Minha Vida*, da escritora estadunidense Lyn Hejinian, associada à L=A=N=G=U=A=G=E-

-P=O=E=T=R=Y, movimento da vanguarda poética norte-americana que propõe uma poesia de linguagem, entendendo o texto não como um sistema fechado e atribuindo bastante participação ao leitor na construção do sentido. O livro lançado nos anos 1980 é considerado um pequeno clássico, sendo adotado em escolas e estudado por várias universidades norte-americanas. Tal admiração é devida, especialmente, a sua peculiar composição. Organizado em 45 blocos referentes a cada um dos anos de sua vida até o momento da publicação, “Minha vida” tem como projeto relatar a passagem de uma existência em linhas de prosa dispostas “numa espécie de montagem poemática do tempo (a contar da ideia de consecutividade, progressão)”. De acordo com Maurício Salles Vasconcelos, que assina a tradução e o prefácio da obra, o foco de Hejinián se concentra mais no modo de distribuir, de rearranjar signos de uma existência no tempo (todo um arquivo de palavras, imagens, temas, padrões narrativos) do que no mero propósito de reconstituição da experiência, resumida de bloco a bloco.” (HEJINIÁN, 2014, p. 6)

Literatura em ato

Em *A preparação do romance*, o último livro que escreveu antes de ser fatalmente atropelado em frente ao Collège de France, Barthes confessou ter péssima memória, além de considerar os romances aborrecedores. Por isso, propunha uma nova narrativa, composta por pequenos fragmentos do instante, elaborada a partir do presente:

“Meu problema é que não creio ter acesso à minha vida passada; ela está na bruma, isto é, na fraqueza de intensidade (sem a qual não há escritura). O que é intenso é a vida presente, mesclada estruturalmente (este é meu dado) ao desejo de escrever.” (BARTHES, 2005, p. 36)

Barthes incentiva, assim, o registro da vida “real”, concomitante. Isso seria possível através de uma anotação do presente da qual o haikai seria uma forma exemplar.

Assim como Barthes, Mauricio Salles Vasconcelos, em suas palestras e oficinas de escrita ministradas tanto fora quanto dentro do Programa de Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, atenta para uma valorização da experiência, da pesquisa e do instante: para o algo a saber que ainda não foi revelado. Assim, ele defende no ensaio *Literatura em ato*:

Anotar em vez de bem escrever. Em lugar do escrever em atributo a uma mecânica filiação/sucessão dos gêneros e modos retóricos/estilísticos consolidados. Ou ainda, no contra fluxo da escrita vinda de uma mimetização generalizada do que faz as honras de um padrão de autor e livro benquistos pelas corporações promocionais e recepções críticas – o rosto-escritor estampado ao deleite do hegemônico modo de atribuir realizações e <<alimentar>> o lugar bem-posto ocupado por profissionais e legisladores de um sistema sob controle. (VASCONCELOS, 2015, p. 70)

Uma autobiografia em ato?

A esta altura, perguntamos: seria então possível uma autobiografia que, ao invés de partir do passado, partisse do presente? A escritura de uma autobiografia que se nutrisse do instante? Uma autobiografia que, ao invés de narrar “uma vida tal qual ela foi” levasse em conta o inacabamento da vida? Uma autobiografia que se recusa a cristalizar, acabar e mumificar o personagem e sua experiência de vida?

Pensamos no diário íntimo. Diário, onde, segundo Blanchot, “escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que

altera o dia” (BLANCHOT, 2005, p. 275). Diário que também, segundo Blanchot, “parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções e comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser” (BLANCHOT, 2005, p. 270). E então pensamos em Maura Lopes Cançado.

A escritora mineira Maura Lopes Cançado despontou como uma grande promessa nos anos 1960. De acordo com Mauricio Salles Vasconcelos, ela se insere “no interior de uma (não) tradição contemporânea (uma vez que não se encontra estabelecido e bem disperso o mapa de uma historiografia recente), dentro de um nítido perfil de não-obra (nos termos de inacabamento e potencial reconfigurador da escrita, concebidos por Blanchot)” (VASCONCELOS, 2014, p. 95). Ainda de acordo com Vasconcelos, a autora de *O hospício é deus*, “traz uma marca textual introspectiva, investida de um radical teor investigativo acerca dos processos de subjetividade, simultaneamente ao grande domínio formal exercido no trato das formas breves de narrativa (...)” (p. 87).

De acordo com a definição de Lejeune, no entanto, os diário não caberiam na definição de autobiografia, sendo, para ele, mais uma prática do que um gênero. No entanto, esse autor reconhece que, a partir dos anos 1980, surgiram expressões como “escritas do eu” ou “escritas de si”, com funções um pouco diferente. “Tratava-se, dessa vez, de ampliar o campo, incluindo a ‘verdadeira’ literatura, isto é, a ficção, fazendo do pacto de verdade uma especificação secundária.” (LEJEUNE, 2014, p. 95)

Corpo, vida, escritura

De fato, hoje tem se colocado um outro termo, mais abrangente do que a autobiografia entendida no sentido restrito lejeuniano: a bioescrita, que envolve as demais escritas de si, como a autoficção, os diários, as cartas e até os ensaios.

De acordo com Ana Chiara, coordenadora do grupo de pesquisa “Vida, arte, literatura: bioescritas” o radical bios teria ganhado espaço nas discussões acadêmicas na década a partir de Michel Foucault, sendo mais tarde, redimensionado por Giorgio Agamben. Segundo a pesquisadora, “a partir de Foucault, o termo passou a ser tomado como ponto irradiador de investigações que conjugam: vida, corpo, história, poder, política e ética – formando um campo que se denomina biopolítica. Com Agamben, discutem-se as distinções entre Bios e Zoé (...)”.

Para Foucault, na biopolítica, o poder se exerce sobre os indivíduos por meio do controle da vida – aqui entendida como o corpo biologizado, substância analisável, operável, permeável, normalizável, onde os fluxos são estancados.

Essa existência que se limita à sobrevivência biológica, a esse *bios* se diferencia de uma *zoé*, a vida animal, uma vida ampla que ultrapassa e desafia os limites pré-estabelecidos pelas instituições. O filósofo japonês Kuniichi Uno elucidava: “O cinismo do biopoder é duplo e dissimulador. Ele diz: você é homem, seja digno, e lhe tratam como animal, vida biológica, puro ser orgânico. Uma filosofia da vida diz o contrário: você se torna animal e será a vida, corpo sem órgão, digno da vida.” (UNO, 2012, p. 110)

Assim, além de um corpo orgânico, possuímos um corpo-sem-órgãos, por onde a vida se expande e por onde vaza a escrita. As palavras são “pura vibração corporal”, observa Uno.

Nesse sentido, Mauricio Salles Vasconcelos, justamente dando ênfase ao corpóreo, também inspirado pelos estudos com Avital Ronell, avança e aponta para uma escrita/caminhada, realizada a cada movimento, sem meta, e que “ao modo de uma dinâmica articulada no fazer/acontecer de sua performatividade, não se faz guiar pelo fundamento de uma lei narrativa ou na base de um princípio moral, no edifício de algum sistema filosófico, a ser complementado por um gênero de literatura.” (VASCONCELOS, 2015, p. 92).

Assim, a escrita e, aqui, especificamente, a escrita de si, para nós, só vale a pena enquanto espaço de liberdade. E a pesquisa continua.

Referências

- AIRA, César. *Pequeno Manual de Procedimentos*. Curitiba: 2007.
- BERNSTEIN, Charles. *Imaginação pataquérica*. Disponível em <http://sibila.com.br/critica/a-imaginacao-pataquerica/12917>. Acesso em 26/07/2017.
- CANÇADO, Maura Lopes. *O hospício é deus*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- CHIARA, Ana. *O conceito de bioescritas*. Disponível em <https://bioescritas.files.wordpress.com/2017/03/o-conceito.pdf>. Acesso em 27/11/2017.
- DE MAN, Paul. *Autobiografia como des-figuração*. Trad.: Joca Wolff. Ver.: Idelber Avelar. Sopro 71, Maio de 2012. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.Whv8gdKnHIV>. Acesso em 27/11/2017.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- DURAS, Marguerite. *India Song* (1975).
- FOUCAULT, Michel. *Sobre Marguerite Duras*. Em “Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Coleção Ditos & Escritos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- HEJINIAN, Lyn. *Minha Vida*. Tradução de Mauricio Salles Vasconcelos. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.
- MÜLLER, Andréa Correa Paraíso. *L'Amant de la Chine du Nord, de Marguerite Duras: Livro, Filme, Noite*. Criação & Crítica, n. 16, p. 91-102, jun. 2016. Disponível em <http://revistas.usp.br/criacaoe-critica>. Acesso em 27/07/2017.
- TABARÓSVISKY, Damián. *Literatura de Esquerda*. Trad. Ciro Lubner e Tiago Cfer. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2004.

- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Exterior. Noite – Filosofia/Literatura*. Bauru: Lumme, 2015.
- _____. *Derivados da diferença*. Em “Poéticas da diversidade. Scarpelli, Marli e Duarte, Eduardo Assis (org.). Belo Horizonte, UFMG, 2002.
- _____. *Literatura em ato*. Cão Celeste. N. 7. Lisboa: 2015.
- _____. *Insurgência Transdisciplinar – Poéticas de Língua Portuguesa no Século XXI*. Em Abdala Jr, Benjamim (org.) Estudos Comparados – Teoria, Crítica e Metodologia. São Paulo: Ateliê, 2014.
- _____. *Para estar aqui*. Em Impasses do Narrador e da narrativa na contemporaneidade. Maria Rosa Duarte de Oliveira e Maria José Palo (org.). São Paulo: Educ, 2016.
- _____. *Poética documental: a quadratura do novo cinema. Texto e tela: Ensaio sobre literatura e cinema*. São Paulo, 2014, p. 17. Disponível em <http://200.144.182.130/estudoscomp/images/Texto-e-Tela.pdf>. Acesso em: 27/07/2017.

“O encontro clínico e uma narrativa de saúde, doença e cura”

Andrea Funchal Lens¹

1. Introdução

O presente trabalho está situado dentro da área de Narrativa e Medicina que é interdisciplinar entre as faculdades de Letras e Medicina da Universidade de São Paulo. Seu objetivo é analisar através do ponto de vista da teoria literária e da literatura comparada uma narrativa produzida em encontro clínico e contextualizá-la dentro da atual crise em que a medicina se encontra. Crise essa que nos possibilita enxergar a incompatibilidade dos discursos produzidos e seus, por vezes, falhos desdobramentos.

A consulta médica entre o paciente, o médico residente e o médico assistente que aqui se apresenta foi gravada *in loco* no Ambulatório Geral e Didático (AGD) do Hospital das Clínicas da Universidade de São Paulo (HCFMUSP) em 2013 e transcrita pela autora do presente artigo para análise. Na dinâmica do AGD, o paciente é atendido primor-

¹ Andrea Funchal Lens é mestranda no Programa de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo com orientação da Profa. Dra. Fabiana Carelli e desde 2011 é pesquisadora do Grupo de Estudos em Narrativa e Medicina (GENAM).

dialmente por um residente, que ficará responsável por ele e o encaminhará às diversas especialidades, de acordo com a necessidade. O médico residente, porém, ainda no papel de estudante sem inscrição no Conselho Regional de Medicina, não tem autonomia para diagnosticar e prescrever tratamento para o paciente sem antes repassá-lo, em sala reservada, ao assistente, médico já formado, que supervisiona os residentes e discute os casos clínicos a fim de chegarem juntos, assistente e residente, a um diagnóstico, prognóstico e tratamento. O processo se dá então em três etapas: 1) consulta médica e o primeiro contato paciente e médico residente; 2) médico residente, em uma sala separada aos médicos, repassa o caso ao assistente a fim de chegarem juntos a um diagnóstico; e 3) o residente retorna à sala de consulta com o paciente para lhe passar o diagnóstico e as orientações seguintes e finais.

Buscaremos destacar trechos da consulta dando ênfase aos fenômenos que mais se evidenciam durante a leitura, ora enfatizando o papel do(s) médico(s), ora do paciente. Sem o objetivo de dicotomizar a análise entre certo e errado e/ou bom e mal, o intuito é verificar a linguagem produzida, como é produzida, o que se apreende dela de ambos os lados, e todos os seus possíveis desdobramentos. A necessidade de observar o encontro clínico sob à luz da literatura se dá por estarmos de frente a um material de natureza narrativa, inserido num tempo, espaço, e com personagens que desfiem suas tramas, cada qual com seu objetivo e com sua identidade narrativa.

2. A crise relacional na medicina

Se comparada a algumas décadas atrás, a medicina atual sofreu grandes avanços tecnológicos, tornando-se uma medicina do avanço – científica, especializada e compartimentada. No entanto, embora esses avanços sejam benéficos e indubitavelmente tenham aprimorado e

melhorado a saúde como um todo, do ponto de vista dos sujeitos envolvidos na ação – tanto o médico, quando o paciente –, há hoje uma incompatibilidade de discursos que impedem uma comunicação satisfatória para ambas as partes. Mais do que um pulmão pneumônico, há ali um paciente, e mais do que um estetoscópio e máquinas de ressonância, há ali um médico. É nessa impossibilidade de ver o sujeito em sua totalidade, caracterizando sujeitos-objetos, que os discursos produzidos em encontro clínico se mostram em crise, assim como o contexto maior em que estão inseridos – a medicina.

A medicina deixou de exercer seu papel individual, particular, uma relação mais próxima entre médico e paciente, para exercer seu papel de saber científico, protocolar. “Porém, o que aparece desde os começos do século XX é o fato de que a medicina pode ser perigosa não na medida de sua ignorância e falsidade, mas na de seu saber, na medida em que ela constitui uma ciência” (FOUCAULT, 2010, p. 174). As implicações do compromisso do profissional da medicina com a ciência são muitas, entre as suas principais – e as que mais se mostram em suas narrativas são – seu posicionamento como cientista diante de um objeto de estudo, seu compromisso com uma verdade que deve ser absoluta, e sua posição de autoridade dentro do contexto no qual está inserido. Essas instâncias não são clara e facilmente divididas e identificáveis no encontro clínico, por exemplo, mas suas reverberações nos ajudam a remontar a trajetória do médico e da medicina até esses pontos.

É pela diferença, portanto, e não pela semelhança, que as identidades se constituem. Assim, o médico, para se constituir como tal, não pode reconhecer no

outro um saber e um modo de agir que só pertenceriam a si. Desse modo, detém o poder (ou conhecimento instituído) de deliberar sobre saúde e doença e sobre o corpo e as vivências corporais do sujeito em atendimento.” (PICCARDI, 2012, p. 193)

O afastamento entre os dois sujeitos acontece, então, pois, de um lado, temos o médico que atualmente carrega não somente o compromisso quase que exclusivo com a promoção da saúde e da cura, como em tempos atrás, mas, sim, com a dinâmica do protocolo hospitalar, com as pressões externas de convênios médicos ou com a grande demanda dos hospitais públicos, por exemplo, com sua posição de autoridade diante da sociedade e de seu contexto social, e, por fim, com o compromisso com uma verdade maior, com pouca ou nenhuma margem de erro possível, pois há um padrão científico rigoroso a ser preservado. Do outro lado, no entanto, temos o paciente, que traz a sua história de doença e que, embora também traga todo seu contexto social, econômico, cultural e político, está ali tão somente em busca da cura para determinado mal-estar e tudo que possui é a sua narrativa. “Recorreu-se à medicina como um instrumento de manutenção e reprodução da força de trabalho para o funcionamento da sociedade moderna” (FOUCAULT, 2010, p. 188). Notamos, portanto, que a medicina hoje exerce forte papel não só social, mas político e econômico, tendo que atender as demandas que extrapolam as relações médico/paciente, mas que não deixam de afetá-la. A linha de produção que se forma na medicina, principalmente no âmbito público, afasta o que lhe é mais essencial: o narrar e o ouvir.

3. O contexto do encontro clínico

Os excertos da consulta médica a serem expostos a seguir foram transcritos a partir de uma gravação com duração de 40 minutos realizada em 26 de agosto de 2013, dia em que o senhor J. foi em busca de atendimento no setor R1 do AGD e sua queixa principal era uma dor aguda localizada na região frontal da cabeça, especificamente acima do olho esquerdo. O paciente foi direcionado ao R1 pelo pronto-socorro onde fora atendido dias antes e diagnosticado com hipertensão des-

controlada, porém, não teve lá sua dor cessada. O médico que o atendeu foi V., residente de 5º ano da Faculdade de Medicina da USP e o assistente que o auxiliou no diagnóstico foi R.

No início de todas as consultas, é protocolar que o médico faça perguntas ao paciente, checando seu histórico e prontuário, caso o paciente já tenha um. Sendo essa a segunda visita do senhor J. ao hospital, todas as suas informações básicas já estavam registradas no sistema, no entanto, devido a uma falha de conexão no momento da consulta, o médico V. não teve acesso às tais informações, tendo que repetir todo o processo com o paciente à mão em bloco de folhas improvisado.

M: Entendi, pode deixar aqui [...] tá jóia... O senhor tem 58 anos, é isso?

P: 59

M: 59?

P: É, vou fazer, né?! 58

M: O senhor nasceu aonde?

P: Paraná

M: Paraná? Aonde no Paraná?

P: [Primeiro de maio]

M: Primeiro de Maio? E mora em São Paulo?

P: É, Cotia... *minha ficha já tem aí*

M: É que eu não consigo ver porque o sistema caiu

P: Ah

M: *Né, aí eu tenho que perguntar tudo [risos].* O senhor é casado?

Notamos nos trechos grifados, o momento em que o médico reporta ao paciente que não será possível o acesso a sua ficha e que, portanto, toda a informação deverá ser repetida. Tal destaque se mostra importante para contextualizar essa consulta médica, principalmente apontando as impossibilidades encaradas por ambas as partes envolvidas.

Outro apontamento relevante para nossa localização como leitores é o seguinte:

P: [...] Escuta, doutor...

M: Fala

P: *Eu não ouço muito bem*

Nele, o paciente, após não ter compreendido as primeiras instruções do médico nos primeiros momentos da consulta, diz ter deficiência auditiva. O médico busca aumentar seu tom de voz, porém, é importante salientar que não sustenta o tom elevado durante toda a consulta, deixando o paciente, por vezes, sem entender comandos e informações. O paciente, por outro lado, não pede confirmação ou repetição dos comandos sempre que não compreende, deixando o não-entendimento visível somente pela sua confusão e pela expressão facial de dúvida, identificáveis somente a um leitor/observador atento.

Embora em ambos os momentos a insatisfação do paciente seja clara – tanto com o trabalho de repetir as informações, como com a dificuldade de entender partes da consulta – ele não a expressa ao médico. É importante ressaltar a postura passiva da maioria dos pacientes – inclusive do retratado aqui – no contexto de poder que envolve um médico. Nesse sentido, sustentamos essa teoria embasando-a no trecho que segue:

“Com frequência bem maior, a medicina se impõe ao indivíduo, doente ou não, como ato de autoridade. Vários exemplos podem ser citados a esse respeito. Atualmente, ninguém é contratado sem o dictamen do médico, que examina autoritariamente o indivíduo. Existe uma política sistemática e obrigatória de screening, de rastreamento de doenças na população, que não responde a qualquer demanda do doente.” (FOUCAULT, 2010, p. 180)

Além da autoridade social já imbricada no papel do médico, há também a autoridade da cura, que acreditamos ser a motivadora do comportamento do senhor J. É o médico que detém a possibilidade de pôr fim ao desconforto, a dor, a doença. É o calar-se perante ao outro que detém o saber possibilitador de desfechos positivos.

“Quando um paciente está diante de um médico, expondo sua história, ele, paciente, é o “iletrado”. Ou seja: ele é quem narra oralmente a história de sua vida. [...] Quem escreve essa história é o médico. Nessa relação, o médico é o detentor do poder da escrita. Por isso, acaba vindo a se apropriar, também, do poder de verdade cuja aura vem do seu saber. Em outras palavras, o médico se coloca como o possuidor de uma (ou de várias) tecnologias, das quais o paciente, em situação de “paciente” (não de agente!), permanece desempoderado.” (CARELLI & POMPÍLIO, 2013, p. 679)

O silêncio do paciente perante seu descontentamento é a expressão da relação de poder que se estabelece no encontro clínico. Por vezes, não como algo que é explicitado ou verbalizado, mas, sim, por algo que se constitui como fenômeno inerente ao processo, mostrando inequivelmente sua natureza já enraizada.

4. A dor do senhor J.

Uma das características marcantes na narrativa do paciente é a sua apropriação da sua dor. O senhor J. traz a certeza da dor que sente, sua localização e a intensidade com que sofre. Esse é o único elemento que o faz discordar do médico em alguns momentos durante a consulta, que veremos a seguir.

M: Tá jóia. Por que que o senhor foi no pronto-socorro?

P: Por motivo da dor aqui ó

M: Dor de cabeça?

P: Não, é uma dor aqui, nesse osso aqui, doutor, insuportável

Nesse primeiro momento, no qual o paciente narra sua dor e ao apontar sua localização – aqui ó – indicando a região frontal acima do olho esquerdo, o paciente não cede às indicações do médico que essa seria uma dor de cabeça.

M: *O que que a dor de cabeça parece?* Parece que tem um negócio pesado/

P: *Mas não é dor de cabeça, doutor/*

M: *Sim, essa dor..*

P: É só isso aqui ó, só isso aqui ó [indica região frontal, acima dos olhos], isso aqui, não é a cabeça

Embora talvez haja um saber anatômico que classifique a cabeça como “parte do corpo humano que assenta no pescoço”, o paciente insiste em dizer que sua dor, embora localizada *na cabeça*, não seja *de cabeça*. Há um entendimento claro para ele, porém, ainda obscuro para o médico que insiste, ao longo de toda a consulta médica, chamar a dor do paciente de *essa dor de cabeça*.

“O conhecimento clínico é voltado ao fazer e o fazer na medicina, é sempre o fazer em/com alguém e não em/com algo e, por essa razão, não pode haver espaço para o dogma e a arbitrariedade. Entretanto, utilizar a ciência biomédica como único guia das ações clínicas é abrir mão perigosamente da dimensão ética envolvida no processo, dado que ao fazê-lo, sempre estaremos vinculados à relação sujeito (cognoscente) – objeto (conhecido), em detrimento a uma relação intersubjetiva, moralmente mais adequada.” (POMPÍLIO, 2016, p. 13, no prelo)

A: A gente já vai, vai só acabar de discutir e já volta, dar uns remedinhos pra controlar a pressão do senhor que tá muito alta e *alguns remédios pra dor de cabeça também*

P: *Pra dor de cabeça? Mas minha cabeça não tá doendo/*

M: Não, essa dor que o senhor tem

A: Essa dor

P: Ah, essa dor

A: Essa dor, pra ajudar essa dorzinha também

Posteriormente, quando o médico assistente vai até o consultório falar com o paciente e auxiliar o médico no diagnóstico final, novamente acontece a negação do paciente quando o assistente nomeia sua dor como dor de cabeça. Do ponto de vista do paciente, o assistente não compreende a natureza de sua dor.

Em outros momentos da consulta, o paciente também se mostra desconfortável com a aproximação do médico a outros possíveis sintomas ou causas para a dor que está sentindo. É interessante notar que o único momento em que o paciente desafia o saber médico, é o momento que tece a narrativa de sua dor. É nesse momento que o saber do paciente é mais evidente, *somente ele* sabe onde que dói e o médico deve, na visão de mundo do senhor J., entender o que ele está dizendo, o que ele está sentindo.

M: Algum outro problema?

P: Não tem problema nenhum, único problema é só esse mesmo. [silêncio] Graças a Deus, né?

Sua dor é espacialmente definida e há muitas tentativas, na construção do paciente, de fazer o médico se aproximar dela, de entender o ponto exato onde ela se localiza e de que, por fim, consiga curá-lo. Na fala do paciente, sua dor toma uma proporção quase que personificada. A dor é palpável, fácil de encontrar e fácil de entender, mas, então,

por que é que o médico não entende? A todo momento o paciente anseia por essa identificação com o médico, o aborda de todas as formas a fim de que ele o compreenda, encontre esse corpo estranho que se encontra ali, ao alcance das mãos, logo acima do olho esquerdo – aqui, ó.

M: Dá licença, só um segundinho, viu? Deixa eu examinar o senhor? Aonde que dói? Mostra aqui pra mim...

P: *Só isso aqui, ó, onde eu tô pegando aqui, ó...*

M: Aqui dói?

P: Não

M: Nada? Aqui dói!

P: Mais pra cá, aqui, é aqui ó!

M: Assim dói?

P: *Isso, aí, daí pra cima, daí pra cima, até aqui... aí não/*

M: De apertar o olho aqui, dói?

P: *Isso, essa cova aí pra cima*

No fragmento abaixo, senhor J. novamente não compreende o porquê de o médico abordar sua vista, ao invés da dor que reporta. Um sentimento de impaciência e insatisfação o atinge e é facilmente identificável em sua fala – ainda que aqui só seja possível a leitura. Embora, como visto anteriormente, seu respeito pelo médico seja claro e o paciente entenda a sua posição passiva dentro da consulta médica, o paciente questiona o saber do médico, pois, esse saber, não consegue dar conta, a seu ver, da sua dor.

M: Quería fazer um teste pra vista do senhor, tudo bem?

P: Teste do quê?

M: Pra ver como é que tá a vista

P: A vista?

M: Isso

P: Mas não é o problema da vista, doutor

M: *Não, mas eu acho que pode ter relação*

P: [Ué] *Eu quero, eu quero é sarar disso aqui, ó!*

M: *Sim, sim, mas eu acho que pode ser do olho*

P: *Mas é isso daqui que tá me afetando um olho, não é um olho que tá afetando/*

M: *Eu não tenho tanta certeza*

P: *O senhor pode fazer o que o senhor quiser, o que eu quero é que o senhor me dê um remédio pra mim tomar pra passar essa dor [pelo amor de Deus]/*

No entanto, ao final da consulta, não há o desfecho esperado, ou seja, não há o fim da dor. O médico, detentor do saber, não promove o fim da dúvida do paciente. A consulta é encerrada no diálogo abaixo.

M: *Viu, o senhor José, o que senhor ficou com alguma dúvida do que o que a gente conversou? Ficou com alguma dúvida? Tem não, né?*

P: *Tenho mesmo não/*

M: *Tá bom*

P: *A única dúvida é que eu ainda tô com a cabeça doendo*

M: *Tá bom*

P: *E não quero ficar*

M: *Então é só ir aqui no balcão*

P: [Aí eu vou] *entregar isso?/*

M: *Mostra toda a papelada pra eles*

P: *Ahn?*

M: *Todos, você mostra todos pra ele ali e eles já vão marcar o retorno do senhor, tá bom?*

O paciente deixa o hospital acompanhado, ainda, de seu fardo e apartado da vida saudável e feliz. “De imediato, de acordo com esse modelo, não é possível conceber qualquer aspecto positivo para a enfermi-

dade. O estado patológico nada mais é que um fardo completamente apartado da vida saudável e feliz e que deve ser evitado a qualquer custo.” (POMPILIO, 2013, p. 13). Durante toda a sua construção da trajetória de sua doença, o paciente esperava evitar o fardo a qualquer custo, porém, não conseguiu. No entanto, do ponto de vista do médico residente e médico assistente, a consulta foi satisfatória: o paciente saiu com exames marcados, com remédio para controle da dor e encaminhamento para oftalmologista, porém, não para aquele dia, nem, talvez, para aquela semana, dado a dinâmica típica de marcação de exames no hospital. Segundo o diagnóstico fechado por eles, o paciente deveria estar sofrendo de pressão no olho (glaucoma) e cefaleia e deveria passar em consulta com um oftalmologista, mas não em situação de emergência. Para o senhor J. sua dor é *insuportável*, para os médicos:

A: Que às vezes o pós-operatório de catarata eventualmente [pode vir com um] glaucoma ou alguma outra complicação, acho que tem que ter a avaliação/

M: Eu acho que sim

A: /oftalmológica pra ver pressão ocular... o é um remédio que tende a dar cefaleia então não vale a pena acho que introduzir agora, diurético acho que não teria problema... ele não tem dor à palpação do olho pelo menos não tem tipo nada mais glaucoma super agudo que tenha que já ir pro pronto-socorro do oftalmo agora, acho que não precisa [silêncio]

Neste encontro clínico, o paciente foi dono de sua própria dor, porém, não dono de seu próprio desfecho, estando esse nas mãos dos médicos. Nos cabe o questionamento de quais evidências seriam necessárias ao médico para que classificasse a dor do paciente como *emergencial*, já que sua narrativa não foi suficiente? “Como se não bastassem as centenas de artigos, livros e prática árdua e incessante que visam à resposta para a pergunta “o que é?”, ao médico urge, agora mais

do que nunca, a indagação abissal: “quem é esse ser que sofre?” (POMPILIO, 2013, p. 13).

5. Considerações Finais

Os apontamentos feitos aqui, todos de cunho reflexivos, não buscam condenar a prática médica e o modo como essa se desenvolveu na consulta aqui retratada, mas, sim, ressaltar a crise atual da medicina e, conforme apontados aqui, alguns de seus desdobramentos. O sistema de saúde atualmente forma profissionais para serem agentes, autoridades, seres que ocupam toda a narrativa, a tomando para si, reconfigurando-a de acordo com seus paradigmas, e fazendo do encontro clínico uma via de mão única. O intuito é mostrar que estudo por meio da literatura e das linguagens como forma de abarcar o fenômeno do encontro clínico, é uma tentativa de jogar outro olhar às suas particularidades, enxergando o que só é possível enxergar por meio de atenta observação aos fenômenos linguísticos presentes no gênero discursivo da consulta médica. Conforme citação de Immanuel Kant, “Quem não sabe o que busca, não identifica o que acha.” Aqui está, então, uma tentativa de identificar e analisar o fenômeno achado. Trabalhos como este serão, com sorte, um momento de reflexão à prática médica, buscando soluções para abarcar e compreender seus fenômenos linguísticos para que o resultado seja satisfatório para os médicos e para os outros senhores e senhoras J’s. Que estes possam ter suas dúvidas esclarecidas ao final de consultas e *suas dores aqui ó curadas*.

Bibliografia

CARELLI, F.; LENS, A. F.; OLIVEIRA, A. C. C. A.; SANTOS, A. C.; REIS, M.; POMPILIO, C. E. . Hidra de duas cabeças: configura-

- ção ricoeuriana e narrador impuro numa narrativa do HC-FMUSP. *Revista Internacional de Humanidades Médicas*, v. 2, p. 15-38, 2013
- CARELLI, F. e POMPILIO, C. O silêncio dos inocentes: por um estudo narrativo da prática médica. *Interface* (Botucatu), Botucatu, v.17, n. 46, Sept. 2013
- FOUCAULT, M. Crise da medicina ou crise da antimedicina. *Verve*. Revista Semestral Autogestionária do Nu-Sol. 18 (2010). <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/8646> acessado em 29/08/2017
- PICCARDI, T. O não reconhecimento do outro em interlocuções entre médicos e pacientes. *The Specialist* (PUCSP – online), v. 33, p. 192-202, 2012
- POMPILIO, C. E. Comunicação em saúde: Habermas e Lévinas no consultório. *Via Atlântica*, São Paulo, N. 29, 51-77, jun/2016.
- POMPILIO, C. E. A tragédia da doença: bases fenomenológicas da medicina narrativa. *Rev. de Letras* – No. 32 – Vol. 2 – ago/dez. 2013

Masculinidade e colonialismo em Luandino Vieira

Andrea Maria Carvalho Moraes¹

Segundo Butler (2015), o gênero se caracteriza como um devir, não podendo ser entendido como algo absoluto, fixo, destinado a um determinado fim. A identidade de gênero é construída por meio do discurso, através de interpelações, prescrições e interdições nos espaços de socialização do sujeito, o que não dispensa a sua agência, em um esquema de negociação constante consigo mesmo e a coletividade. Tais movimentos, só podem ser compreendidos dentro de sua historicidade, sem que se possa chegar a uma verdade absoluta natural ou intemporal sobre gênero.

A partir da conceituação de Connell (2005), a masculinidade pode ser definida como um conjunto de práticas pelas quais os homens e também as mulheres se engajam em um lugar dentro do gênero, não podendo ser entendida fora de uma relação. Quando falamos em masculinidade ou feminilidade estamos falando de configurações de práticas de gênero, capazes de gerar efeitos corporais, na personalidade e na cultura como um todo.

¹ Mestranda no programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na FFLCH/USP

Dentro dessas relações, padrões de hegemonia e de subalternidade podem ser construídos dentro do gênero e dentro das masculinidades. Um dos fatores – não o único – capazes de criar tais padrões é o das relações de produção, já que elas geram consequências econômicas a partir da divisão do trabalho por gênero, com ganhos para uns e perdas para outros, resultantes de uma distribuição desigual dos dividendos. Não é um mero acidente estatístico que homens e não mulheres controlem hoje as principais corporações e as grandes fortunas privadas. No mundo capitalista, a acumulação de riqueza está fortemente ligada à arena reprodutiva, por meio das relações sociais de gênero. Dessa forma, segundo observa Connell, uma economia capitalista funcionando sob uma divisão do trabalho baseada no gênero é necessariamente um processo de acumulação generificado.

A nosso ver, visão esta corroborada por Connell (2016), o colonialismo é também um processo de acumulação generificada, já que foi majoritariamente empreendido por uma força de trabalho compreendida por homens, pertencentes a ocupações masculinizadas, tais como o serviço militar e o comércio de longas distâncias. Afora essa circunstância, o empreendimento colonial permitiu a geração de riqueza a alguns homens em detrimento de outros. Acumular ou não riqueza implica deter maior ou menor capacidade de exercer influência ou controle sobre os outros lugares dentro das posições de gênero.

Para Connell, o gênero se encontra entranhado em estruturas de poder em mudança, em reviravoltas econômicas, no movimento das populações e na criação de cidades. Os processos de construção de masculinidades são inerentemente coletivos. O trabalho de escravos, de migrantes, seja na esfera doméstica, na agricultura ou nas fábricas foi decisivo para a construção e ocupação de lugares dentro das identidades de gênero da atualidade. O colonialismo criou, segundo Connell, uma hierarquia de corpos – por exemplo, a hierarquia racial – criou forças de trabalho em minas e plantações, dentro das quais se construíram e corporificaram socialmente a masculinidade, em pro-

cessos bastante conhecidos: a escravidão, que atravessou o Atlântico, o trabalho precário de migrantes, o trabalho forçado de indígenas e populações locais, e outros processos de extração de lucro a partir do trabalho de outras pessoas, institucionalizados em larga escala pelo capitalismo. Segundo a autora, o colonialismo produziu uma masculinidade simplificada, orientada à dominação e frequentemente violenta como padrão hegemônico. Essa forma de masculinidade desprezava a fraqueza, suspeitava da emotividade e se preocupava em definir e policiar fronteiras sociais rígidas.

Connell destaca a importância de uma abordagem relacional de gênero, que entenda as masculinidades como construções, por vezes provisórias e por vezes de longo prazo. No caso de João Vêncio: os seus amores, livro de Luandino Vieira, tentamos entender a construção da masculinidade do protagonista, o próprio Vêncio, a partir das relações entre homens dentro do colonialismo e das relações que ele, personagem, estabelece com outros homens no universo que o circunda. É consabido que o colonialismo baseou-se no racismo e na brutalidade a fim de assegurar uma relação que criou o privilégio para colonos, em detrimento dos nativos. A vida na colônia dos países de língua oficial portuguesa gerava uma estratificação entre os homens, criando aqueles que ocupavam o topo da pirâmide da respeitabilidade, que eram os homens brancos nascidos na metrópole, vindo em seguida os brancos nascidos na colônia, os assimilados e, por fim, os negros não assimilados. Não podemos entender a conexão entre masculinidade e violência na esfera das relações interpessoais sem compreendê-la como um processo global. Connell salienta que as masculinidades europeias e norte americanas estão profundamente envolvidas na violência, um meio através do qual elas se tornaram hegemônicas.

Enquanto regime de acumulação generificada, não há como negar que o colonialismo, especialmente nas colônias africanas de língua portuguesa proporcionou enriquecimento, em primeiro lugar, aos homens, especialmente os brancos, em detrimento de negros e mestiços. Parece

ter ocorrido também nesse processo de exploração colonial uma subordinação de mulheres que, salvo raras exceções, não receberam dividendos gerados a partir da atividade econômica, seja nas colônias ou na metrópole. Para ficarmos apenas em um exemplo, mencionemos a escravidão. O tráfico de seres humanos exerceu, sem dúvida alguma, um impacto não só sobre as gerações que o praticaram, como também sobre as posteriores, pela degradação que promoveu, pelos estereótipos raciais que criou e disseminou, mas também na questão de gênero, já que propiciou a riqueza de alguns homens, relegando a outros a condição de subalternidade, com consequências seja no campo das relações econômicas, seja no campo das relações sociais e interpessoais, cuja marca parece ser o uso da violência, inclusive contra mulheres.

O historiador português Arlindo Manuel Caldeira (2016), recorrendo a uma base de dados compilada pelo historiador britânico David Eltis, *The Trans-Atlantic Slave Trade Database*, dá conta de que 35 mil viagens documentadas do comércio de escravos saíram da África entre 1501 e 1866 (acredita-se que 80% do total). Somente entre 1781 a 1790, cerca de 90 mil africanos eram deportados como escravos a cada ano. Estimativas recentes informam que saíram da África entre 1500 e 1866, por meio do tráfico transatlântico, mais de 12.500.000 cativos, sendo que a imensa maioria foi embarcada para o continente americano. Teriam chegado vivos às Américas cerca de 10.700.000. Quase 2 milhões, ou cerca de 14,5% do total morreram nos porões dos navios, devido à escassez de água, alimentos ou da instalação de enfermidades, dadas as péssimas condições de higiene a bordo dos navios e também devido ao fato de aqueles que foram capturados no sertão africano chegarem à costa já debilitados, inobstante os esforços dos comerciantes dessa mão de obra para recuperá-los, uma vez que tinham valor econômico.

Luanda, no século XVII viria a se tornar o principal porto de exportação de escravos do mundo atlântico. Caldeira chama a atenção para o fato de que não existem registros contábeis seguros a respeito da

lucratividade do tráfico negreiro, mas ressalva que essa atividade se mostrou capaz de atrair um grande número de mercadores, de todas as nacionalidades, incluindo zonas economicamente mais dinâmicas do Norte da Europa, como Holanda, Inglaterra e Alemanha. Nos séculos XVII e XVIII, a taxa de lucro média ficava entre 5% e 10%, considerada atrativa para o capital investido.

O tráfico negreiro gerou em Luanda uma série de ocupações para a população de homens livres, principalmente, e também para escravos não destinados ao comércio transatlântico. Entre essas ocupações, estavam os contratadores, que, segundo Caldeira, formavam o topo da hierarquia do tráfico negreiro. Tratavam-se de capitalistas ou de seus testas de ferro que contratavam com a Coroa portuguesa o arrendamento de alguns direitos fiscais nos portos, por um prazo determinado, em troca de pagamento de importâncias significativas. Existiam os carregadores, que eram os investidores dos navios, que forneciam lotes de escravos para envio; os armadores, que formavam o núcleo central do tráfico, donos dos navios, que atuavam individualmente ou em sociedade – fazer armação significava fazer carregamentos de escravos. Nos navios havia os capitães e os mestres. Os mestres não tinham funções náuticas, exceto nos raros casos em que eram donos dos navios. Eram o elo fundamental na ligação com os investidores, se comprometendo, sob fiança, com a responsabilidade pelo resultado da viagem. As diferenças entre capitães e mestres era pouco clara e parecia estar relacionada às dimensões da embarcação. Como auxiliares dos mestres atuavam os contramestres ou despenseiros, responsáveis pela distribuição de víveres e água nas embarcações. Fora estes havia marinheiros e grumetes. Os grumetes, alguns deles escravos, eram os responsáveis pela limpeza da embarcação. Em terra havia os pumbeiros, em geral negros ou mestiços (na maioria escravos), bilingues, conhecedores dos caminhos do sertão africano. Na costa e no interior, existiam feiras especializadas. No interior elas eram chamadas de pumbos e podiam ser locais, regionais ou supranacionais. A clientela dessas feiras

eram os comerciantes africanos, além de negociantes e carregadores. Nelas podiam ser encontrados produtos como escravos, mantimentos e outras mercadorias. Os pumbeiros eram intermediários sertanejos para aquisição de escravos no Congo e em Angola. Em geral se encarregavam do deslocamento das peças, como eram chamados os escravos, do interior até a costa do continente africano. Eram tidos como muito probos, mas às vezes acontecia de fugirem com as mercadorias.

Luanda vai se desenvolver quase exclusivamente com base nas atividades portuárias ao tráfico de escravos. Entre os chamados carregadores de escravos encontravam-se desde autoridades da etnia kongo até o funcionalismo português, passando por fazendeiros e fazendeiras são-tomenses, membros do clero, tripulações dos navios e outros.

Podia-se mesmo comprar escravos com trabalho escravo. Nas tripulações dos navios negreiros, em sua maioria, os marinheiros e grumetes eram escravos cujos proprietários os cediam aos mestres em troca de um salário pré-combinado, normalmente pago aos proprietários com novos escravos. Nos arquipélagos sob o domínio português, os moradores principais tinham participação generalizada no tráfico, incluindo o clero secular e ordens religiosas, o que também era visível em Luanda. Moradores brancos e mestiços das colônias funcionavam como intermediários de pequenos e médios mercadores e armadores, alguns residentes na metrópole ou em Angola, outros fixados no Brasil. Quase todas as famílias possuíam um ou mais escravos pumbeiros, enviados às feiras do interior. As mercadorias fornecidas a crédito aos pumbeiros para troca provinham dos mercadores locais ou dos armadores que iam carregar no porto. Quando tudo corria bem, diz Caldeira, a venda de escravos, feita à boca do navio, ou delegada à alguém que fosse às Índias Espanholas ou ao Brasil, era suficiente para pagar as mercadorias fornecidas pelos mercadores e ainda produzia um razoável superávit.

A maioria dos mercadores era composta por cristãos-novos, distintos dos cidadãos comuns europeus ou euro-descendentes pelo fato

de disporem de algum capital e de boas relações comerciais. Devido a seus contatos em Lisboa e na cidade do Porto recebiam bebidas, produtos alimentares e bens manufaturados de origem europeia, vendidos a crédito a seus clientes. Estes, usavam parte das mercadorias para consumo e outra parte para aquisição de escravos, por meio de seus pumbeiros. E era comum saldarem-se com escravos as dívidas contraídas junto aos mercadores. Dessa forma, os mercadores iam acumulando escravos a serem vendidos aos armadores ou aos mestres dos navios em troca de metais preciosos ou de mercadorias como tecidos europeus e asiáticos, aguardente e tabaco brasileiros. Embarcados os escravos para o Brasil ou para a América Espanhola, o ciclo recomeçava.

Caldeira salienta que Angola, nos séculos XVII e XVIII, é uma sociedade praticamente sem moeda, assumindo as trocas diretas um papel fundamental em sua economia. Outrossim, quando se fala em mercadores, é preciso ter em mente que havia muitos graus nessa categoria profissional, que na época podiam ser o taberneiro, o ourives ou um comerciante por grosso, agente e representante em Luanda dos grandes armadores. São os armadores e seus agentes que percorrem a costa ocidental africana onde cresciam novos tipos de mercados superintendidos por negociantes africanos sob o controle dos chefes locais, com regras estritas como em Luanda. Tudo indica que a informalidade, a sonegação de tributos, as falências fraudulentas fizeram parte do negócio do tráfico, impossibilitando o conhecimento do montante total de riqueza gerada por este empreendimento, que não deve ter sido pequeno, já que historiadores divergem acerca a importância dessa atividade econômica para o arranque da industrialização na Europa, especialmente na península ibérica.

A dominação material imposta pelo tráfico foi acompanhada de uma dominação ideológica. A Igreja Católica se encarrega de justificar a barbárie da máquina colonial em virtude da salvação da alma dos “selvagens” e empreende uma destruição paulatina da cultura local pela inculcação do cristianismo à população das colônias, fosse ela es-

crava ou livre. Toda essa subordinação material e desfiguração cultural acabam por produzir formas de masculinidades subalternas, subjugadas pela impossibilidade de constituir fortuna financeira, obrigadas ao trabalho forçado em condições degradantes. No caso dos negros, o tratamento como mercadoria, numa subtração de sua humanidade, estabelece uma dinâmica, um cabo de guerra com aqueles que ocupam posições hegemônicas, onde afloram a violência em todos os níveis, inclusive nas relações interpessoais, onde o lugar para o exercício do desejo, de qualquer ordem, parece estar assegurado ao mais forte.

Na Luanda dos anos 60, período em que foi escrito João Vêncio: os seus amores, de Luandino Vieira, parece não haver melhor sorte às relações de hegemonia e subalternidade entre brancos e negros, com reflexos para a constituição das masculinidades.

Em estudo realizado por Waldir Freitas Oliveira, pesquisador a UFBA na área de geografia, que viajou a Angola a convite do governo português em meados dos anos 60, foi constatado que Angola, a mais extensa província ultramarina portuguesa, possuía um território de 1.246.700 km² com uma população de quase 5 milhões de habitantes, sendo sua capital, Luanda, a terceira cidade do mundo português, com uma população de cerca de 200.000 pessoas. Em todas as cidades principais de Angola, a população negra era maior do que a branca, havendo, no entanto, uma gritante distinção entre ambas. Os negros ocupavam, invariavelmente, os mais insignificantes postos e trabalhos, suas moradias estavam agrupadas em bairros específicos, na periferia das cidades. Não havia negros ricos ocupando posições importantes na administração ou no comércio local, inobstante a presença de mestiços não originais de Angola ocupando posições melhores que as dos negros. Mas o número de mestiços na população de Angola era insignificante, representando apenas 6% da população de Luanda e 5% do total da população das principais cidades da colônia (Luanda, Lobito, Benguela, Nova Lisboa, Sá Bandeira, Malanje, Silva Porto e Moçâmedes). O autor assinala e insiste que em Angola morar no espaço urbano era privilégio

de brancos, sendo os negros mão de obra necessária para os serviços domésticos das famílias brancas e das indústrias. Assim, o crescimento da população negra nos centros urbanos se dava em razão do aumento da população branca. Ele observa ainda a falta de preparo técnico e profissional dos nativos para concorrer com os brancos recém-chegados, a quem ficam relegadas as funções inferiores e menos rendosas.

Oliveira afirma também que apenas um percentual mínimo da população rural saía de Portugal ia para a zona rural angolana. A maioria ia para as cidades e acabava competindo com os naturais por postos de trabalho que antigamente lhes pertenciam, como os de criados de mesa em cafés e restaurantes, vendedores de loterias e jornais, carregadores nos armazéns do porto, porteiros, criados, lavadeiras. Nos hotéis o número de brancos muitas vezes era maior do que o de empregados negros. O mesmo acontecia no comércio local com os caixeiros. A propriedade de casas de pequeno comércio pertencia invariavelmente aos brancos. No porto de Lobito, o autor não avistou um único branco carregando peso, existindo, porém diversos trabalhadores brancos nos escritórios e na fiscalização do trabalho dos negros sobre o cais. Nas embarcações, em Benguela, ele constatou que cada tripulação era composta por 24 negros, para o trabalho pesado, e quatro brancos.

No que diz respeito aos bairros residenciais, os brancos moravam em casas majestosas, dentro dos mais modernos moldes arquitetônicos, em ruas asfaltadas e amplamente iluminadas. Já os negros viviam em choupanas de paredes de terra, cobertas de palha, onde não existia luz nem água encanada, em ruas sem calçamento ou iluminação. Isto pode ser verificado em Luanda, Lobito e Nova Lisboa. Outra observação de Oliveira é a de que, apesar dos esforços tardios do governo português para corrigir esta situação, pela qual acreditou que jamais seria responsabilizado, o que ele chama de cidade negra, ia sendo impelida cada vez mais para a periferia, a medida que crescia a cidade branca.

No tocante à educação, Oliveira observou que a proporção de alunos brancos nos liceus locais era bem superior à de alunos negros, já

que tais escolas eram construídas visando dar aos filhos dos brancos uma educação similar a que eles teriam na Metrópole, haja vista a sua qualidade na construção e na aparelhagem didática. Nas livrarias, ele declara que não viu clientes negros sendo atendidos.

Naquele momento, a população negra de Angola era, em sua maior parte, analfabeta. Entre os brancos, o índice de alfabetização era de 90% na população acima de 6 anos de idade. Entre os negros essa proporção se invertia. Segundo dados estatísticos do ano de 1950, existiam em Angola apenas 30 mil negros alfabetizados.

O autor nota que, se a discriminação racial não era ostensiva, ela ficava evidente nas diferenças sociais e culturais. Ele afirma que os portugueses tentavam converter os negros ao pensamento e aos costumes europeus. Os negros, no dizer do autor, deviam possuir elementos da cultura branca suficientes para serem disciplinados e dóceis, mas não o bastante para terem iniciativa e competirem com os brancos.

Oliveira visitou também o Colonato de Cela (colonatos eram aldeias de colonos fora das cidades, destinados a modernizar a agricultura local. Nessa época o principal produto agrícola de Angola era o café) e constatou que era destinado exclusivamente aos brancos, com negros lhes servindo como empregados, situação que era proibida por lei. Nas culturas de café trabalhavam mais de 30 mil negros; na de algodão, cerca de 60 mil e fora dos colonatos de Cela e Matala, os principais na época, não existiam mais do que 3000 agricultores brancos. Conclui-se que os negros em Angola estavam principalmente ocupados nos trabalhos agrícolas, em condições precárias. Quando se pensou em implantar os colonatos para modernizar a agricultura local, dando assistência técnica aos agricultores, os brancos tiveram prioridade e os negros continuaram a trabalhar nos algodoais e cafezais dos brancos.

Outro aspecto notado por Oliveira foi a falta de miscigenação. O cruzamento entre brancos e negros parecia diminuir na época, por razões como a nocividade de tais cruzamentos aos olhos portugueses e a dificuldade de ascensão social dos negros.

O autor conclui que as cidades de Angola são dissociadas do resto do território, existindo entre o mundo rural e o mundo urbano um abismo profundo, separando o branco colonizador e o negro colonizado.

Tal situação, evidentemente, traz implicações do ponto de vista da constituição das masculinidades hegemônicas e subalternas.

Não há como negar que, a possibilidade de obter trabalho, esposa, família, respeitabilidade social influi diretamente na maneira como o indivíduo se vê, inclusive enquanto homem, e como imagina ser visto por seus pares e aqueles que, de alguma maneira, tem algum significado para ele. No contexto do romance, as relações fundam-se na desigualdade e na violência, inclusive garantidas pelo aparato repressor do Estado, a polícia e os tribunais. Vêncio, resiste à sua maneira, à sujeição do poder, mas acaba se tornando um centro transmissor desse mesmo poder àqueles de seu convívio. Por exemplo, mostra-se refratário à ideia de inserir-se no sistema produtivo, no sentido de ter um trabalho fixo e assalariado:

Até já tive emprego de Estado, funcionário assalariado, um ano. De farda e tudo (...) Eu não encho a barriga de pançudos com o suor do meu rosto. Capinar jardim, engraxar sapato, vender jornal, lotaria, servir no bar, viajar de ajudante de carro, isso eu faço – trabalho serviço que dá só a cúria. Comigo não fazem fortuna, muadié. Capiango ? Nunca pus a mão em seara leia. Pode ver meu cadastro – intermediário não é ladrão, vivo de honestas comissões, róquefélo um pouco” (VIEIRA, 1987, p. 40)

Despossuído materialmente, ele desclassifica os homens brancos – Vêncio era mulato – que roubaram seus amores, Sô Ruas, o adúltero, e Nho Katonho, o português que prostituiu Maristrêla:

Todo o corpo dele branco sujo, manteigada pele, nem um bocadinho só que se vê, os pelos negros em todo o lado, costas e peito,

mataco peludo. E as pernas de alicate, banhuda barriga, pança. Um camões. O olho fino, muito quieto, parado, de gato. Mas a danação é o cheiro do corpo. Muadié acredite: eu recuei não foi o corpo dele, macacão-sagiim aos guinchos na minha barona. Eu fugi é o cheiro, catinga de mijo e suor, hábia pior que de negro retinto. E eu tinha cama de colcha e lençol de bordadura. Tinha mesinha e candeeiro e altar de três velas. Se no inferno existe, então o cheiro de lá é o que ele mesmo tem – sô Ruas, um fubeiro, mussequeiro comerciante, nosso vizinho de salamaleques menequenos. (VIEIRA, 1987, p. 15-16)

Pára o brilho, sai a verdianita – que aos doze anos meretrícia com nhô Katonho, um gueta que fazia sempre o que era mal: tinha cara de ladrão e não roubava nem no peso; voz de cantoro d’ópera e nunca assobiou ao menos; as mulheres todas roçando nele e ele lia só seus livros. Como é ele luvou a minha namorada de doze anos e caroços nascidos no peito famélico ? Eu até penso que ela é que lhe obrigou ... (VIEIRA, 1987, p. 72)

João Vêncio procura, o tempo inteiro, se autoafirmar pela capacidade de cultivar os seus amores, invocando, para tanto, sempre atributos de uma masculinidade refletida nos modelos veiculados pelo colonialismo: a força física para defender Mimi, seu companheiro homoafetivo na infância, das investidas agressivas de outros meninos; a sua capacidade de matar passarinhos com requintes de sadismos para alimentar a família de Maristrêla com o “arroz de passarada” (VIEIRA, 1987, p. 51), em clara alusão à figura do homem provedor e, por fim, a virilidade aprendida em jogos sexuais no musseque para manter perto de si a Bailunda – esposa comprada, porém não paga – a quem se dizia extremamente devotado.

No entanto, Mimi morre apanhando da professora ao ser surpreendido beijando Vêncio; Maristrêla se prostitui com um português para melhorar a condição material de sua família e a Bailunda, por fim,

o brinde com a infidelidade. Interessante notar que João Vêncio, mesmo depois de ter cometido a tentativa de assassinato contra a Bailunda, entrega-se à polícia. Acreditamos que não por culpa, mas para ver reconhecida a sua valentia e não pretende, de forma alguma, usar os sapatos do amante, esquecidos para trás no flagrante de adultério, como prova para atenuar sua situação judicial, ou seja, não troca sua liberdade ou uma pena menor pela sua honra, sua bravura; sua masculinidade que é o que lhe resta, nesse universo onde não consegue, sequer, viver como um assimilado. O imperativo da masculinidade parece sobrepor-se, dessa forma, a outros valores sociais. Subalternizado por suas condições objetivas, Vêncio adota padrões hegemônicos como a virilidade e a força bruta para escapar a uma completa desvalorização subjetiva.

Bibliografia

- BUTLER, Judith *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, 9ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015
- CONNELL, R. W. *Masculinities*, 2nd ed., Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2005
- _____. *Gênero em termos reais*, São Paulo: nVersos, 2016
- CALDEIRA, Arlindo Manuel *Escravos e Traficantes no Império Português*, A Esfera dos Livros, Porto, 2016
- OLIVEIRA, Waldir F. *Branços e Pretos em Angola*, Afro-Asia, n. 1, 1965, disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20230/12788>. Acesso em 11.09.17
- VIEIRA, Luandino *João Vêncio: os seus amores*, 2ª ed., Edições 70, Lisboa, 1987

Discurso e loucura: A representação do corpo em dois textos atribuídos à Stela do Patrocínio

Ariadne Catarine dos Santos¹

1. Stela do Patrocínio, aquela que (de quem se) fala

E quem dá eletrochoque aqui?

Os que trabalham com a falange

falanginha

falangeta

Os que trabalham com a voz ativa

média e

reflexiva

Refletindo bem no que está falando

(MOSÉ, 2001, p. 150)

Um diálogo, pergunta e resposta, abre este trabalho. De um lado, Stela do Patrocínio, paciente psiquiátrica, a entrevistada. Do outro, Carla Guagliardi, artista plástica, a entrevistadora. O espaço da entrevista: Colô-

¹ Mestranda do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (ECLLP), dedica-se ao estudo da literatura e da psicanálise. E-mail para contato: ariadne.catarine@gmail.com

nia Juliano Moreira, possivelmente o pavilhão de mulheres– Núcleo Teixeira Brandão-, durante o Ateliê de Livre Expressão Artística. A data da gravação não se sabe ao certo, entre 1986 a 1989. O diálogo-epígrafe está transcrito no livro “Reino dos bichos dos animais é meu nome” (2001), na seção “Stela por Stela”. Nele, há a transcrição de uma entrevista em que Stela conta um pouco de sua vida, os lugares que percorreu no Rio de Janeiro até ser internada no hospital psiquiátrico; a antiga família para qual trabalhou; a sua própria família que desapareceu; e uma nova vida na Colônia.

O pronome interrogativo “quem”, que abre a pergunta da epígrafe, questiona os autores da ação de um dos procedimentos a qual Stela era submetida: o eletrochoque. O dêitico “aqui” marca um lugar, o espaço onde ocorre essa ação. Espaço tão circulado por Stela, o hospital é o local onde ela tem o seu corpo tratado, não tanto no sentido de cuidado, mas no sentido de tratamento como método mesmo. O corpo de Stela é tratado com remédios e com procedimentos da clínica psiquiátrica da época. O corpo biológico quase todo dominado passa a ganhar resistência pelas palavras e Stela fala.

Em consonância com a Luta Antimanicomial, em 1986, as psicanalistas Denise Corrêa e Marlene Jucksch desenharam o projeto piloto para um Ateliê de Livre Expressão Artística, no núcleo de mulheres onde Stela morava. Para organizar as oficinas foi convidada a artista plástica Nelly Gutmacher, professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que já desenvolvia uma pesquisa sobre materiais não convencionais nas artes plásticas com seus alunos. Acompanhada por dois estudantes, Carla Guagliardi e Marcio Rollo, a artista passou a utilizar diferentes materiais de sucata e outros, como tinta, papel, giz de cera, para a livre expressão artística dos participantes.

De “postura imponente” e “fala pausada” como define Corrêa², Stela não pintava e não desenhava durante as oficinas, ela falava e as

² Até o momento, foram realizadas entrevistas com a artista plástica Nelly Gutmacher e com a psicanalista Denise Corrêa. Essas entrevistas estão sendo transcritas e farão parte do *corpus* da dissertação de mestrado.

suas falas começaram a ser escutadas pela equipe; a artista plástica Carla passou a gravá-las. As verbas para o Ateliê foram cortadas no final do ano de 1989, muito do produzido pelas internas se perdeu. Corrêa ainda manteve algum contato com Stela indo visitá-la, principalmente em 1992, quando acometida por uma hiperglicemia grave foi internada. Teve a perna amputada, parte do seu corpo. Stela parou de falar. Morreu pouco tempo de depois.

No final dos anos 90, a filósofa, escritora e psicanalista Viviane Mosé foi convidada para ministrar uma oficina de escrita para os pacientes psiquiátricos no atual Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira. Em suas idas ao Instituto, ficou sabendo do material produzido na oficina da década de 80, teve contato com os áudios gravados com as falas de Stela, revisitou as transcrições já feitas, transcreveu o que ainda faltava. Reunidas as falas, trabalhou o corpo de poemas que formam o livro “Reino dos Bichos e dos Animais é meu nome” (2001).

O corpo-livro ganhou repercussão e foi indicado, em 2002, ao Prêmio Jabuti, na categoria “Psicologia e Educação”. Essa indicação constrói e também delimita sentidos, assim como: a) o processo de construção do próprio livro; b) a passagem da oralidade para a escrita; c) a seleção das frases e organização delas; d) as marcas de pontuação e/ou a ausência dela; e) a citação foucaultiana; f) o sobrenome da organizadora; g) a classificação em poesia, etc. Importante salientar que Stela mesmo não se considerava poeta. Dizia já não ter lembrança de poesia nenhuma, e também não elevava à categoria poética o que falava. Quando questionada, dizia que o que falava era história, anedota.

Nesse livro está, portanto, o “anedotário” de Stela do Patrocínio com suas falas transcritas e os muitos sentidos dado a elas. Questiono-me qual (is) sentido (s) de corpo (s) são construídos por esses discursos, tendo em vista que os discursos não são neutros e a própria organização do material constrói e delimita sentidos. Verifico a presença primeiramente do corpo que compõe o livro, afinal, ele é feito de um

corpus de textos, esse corpo foi manuseado por vários outros para ser constituído. Dentro desse corpo, parece-me haver outro (s) representado (s) pela própria Stela do Patrocínio que, muitas vezes, refere-se a cada parte dele. Além disso, há outro (s) corpo (s) que se forma (m), a partir da análise dos dois primeiros, e que questiona sobre o corpo enquanto discurso.

2. Sentidos dado ao corpo: Quantos?

Iniciei este trabalho com uma epígrafe-entrevista colhida no livro “Reino dos bichos e dos animais é meu nome” (2001) e optei por construir um texto que contextualizasse inicialmente quem é Stela e como se deu a formação do livro com as suas falas. A construção desse percurso não foi aleatória, assim como a construção do livro de Stela também não foi aleatória. O percurso inicial, de abertura deste trabalho, tanto situa o leitor sobre quem estou falando e em qual contexto; quanto me permite ir delimitando a pergunta que me intriga: “Qual (is) o (s) sentido (s) dado ao (s) corpo (s) nos textos atribuídos à Stela do Patrocínio?”. Essa pergunta é fruto-ramo de duas perguntas maiores que seriam: “Qual (is) a (s) relação (ões) entre corpo e discurso?” e “Qual (is) o (s) sentido (s) dado ao corpo nos discursos da e sobre a Loucura?”³.

No livro como um todo, a palavra *corpo* aparece várias vezes. Pode-se pensar que os sintagmas ligados à área da saúde devem ser bem recorrentes mesmo, já que os textos estão situados em um contexto hospitalar. Considerei, em um primeiro momento, que os textos eram de denúncia e no caso denunciavam os abusos da clínica psiquiátrica so-

³ Não tenho a pretensão de responder de forma completa essas perguntas neste artigo (e nem mesmo uma dissertação ou tese dá conta de respondê-las e encerrá-las). Muito menos, quero ditar uma interpretação sobre os textos de Stela fechando sentidos; essa reflexão é um *continuum*.

bre o corpo do paciente. E os textos, de fato, apresentam esse teor. Todavia, torna-se importante recordar que Stela não tinha declaradamente o objetivo de denunciar. Alguns diriam que o tom de delação não foi intencional, também não se pode saber ao certo. Pode-se perceber que os discursos que eram ditos, no hospital psiquiátrico, tinham efeitos no discurso de Stela sobre o próprio corpo e o que ela pensava e falava sobre ele, fazia com ele.

Nos textos, Stela repete, brincando com as palavras, muitas das regras aos quais era submetida. Na maioria das vezes, ela não concorda com essas normas e põe em evidência que os discursos que as asseguram também não são lógicos. O texto abaixo é um exemplo dessa constatação.

*É dito: pelo chão você não pode ficar
Porque lugar de cabeça é na cabeça
Lugar de corpo é no corpo
Pelas paredes você também não pode
Pelas camas também você não vai
poder ficar
Pelo espaço vazio você também não
vai poder ficar
Porque lugar de cabeça é na cabeça
Lugar de corpo é no corpo*

(MOSÉ, 2001, p. 52)

Em tom imperativo, o texto começa com a sentença “É dito”. Marcada pela voz passiva, a oração “É dito” não traz o agente da passiva, quem praticou a ação, de forma explícita. A sentença parece pairar como uma ordem, que se repete, e que não se sabe quem a pronunciou. Pela articulação do verbo “ser” no presente com o verbo “dizer” no particípio, marca-se um aspecto do presente atemporal que ecoa nas demais sentenças, as quais começam a expressar as regras que são ditas.

Em “pelo chão você não pode ficar” se tem marcada a primeira negação que indica o lugar onde não se pode ficar. A interlocução expressa pelo uso do pronome “você” parece fazer referência a como advertência foi feita a quem ocupava o chão. A explicação advinda da conjunção explicativa “porque” indica a resposta para a pergunta implícita “Por que eu não posso ficar pelo chão?”. As respostas dadas são: “Porque lugar de cabeça é na cabeça/ Lugar de corpo é no corpo”. Essas proposições tautológicas remetem aquelas respostas clássicas, muitas vezes, dadas às crianças sem muitas explicações, como “porque não é porque não”; “porque sim é porque sim”. Elas, além de marcarem o que parece óbvio, são conclusivas porque fecham de maneira autoritária o discurso como se houvesse uma verdade que não pudesse ser contestada.

O restante do texto é construído por paralelismo, ou seja, pelo desdobramento da primeira estrutura de sanção que se repete indicando outros lugares também proibidos: paredes, camas, espaço vazio. Chão, paredes e camas aparecem como lugares concretos onde não se pode ficar. Espaço vazio aparece como um lugar mais abstrato, de outra ordem que envolve o pensamento. Assim como o corpo ganha duas dimensões no texto: a cabeça e o corpo propriamente dito. Nessa divisão, a cabeça não parece fazer parte do corpo. Cabeça e espaço vazio parecem ocupar o nível de abstração delatando que mesmo pensar, imaginar, delirar, está proibido naquele espaço. Para o corpo em si, as partes dele, também não há lugar, ele precisa estar contido. O ordenamento das proibições, do que parece ser o mais concreto ao mais abstrato (Chão, cama, parede, espaço vazio), gera o seguinte questionamento: Mas, afinal, onde se pode ficar?

No contexto da hospitalização psiquiátrica, o não-lugar é o espaço da loucura. Construídos distante da cidade, com a justificativa do bucolismo para a melhora dos pacientes, os hospitais psiquiátricos ficavam em lugares isolados. Não foi de maneira diferente a construção dos hospitais psiquiátricos no Rio de Janeiro. A Colônia Juliano Mo-

reira, fundada em 1924, tinha como objetivo receber os pacientes da Ilha do Governador e foi construída nas antigas fazendas da região oeste do Rio de Janeiro, no bairro de Jacarepaguá, afastado do Centro da cidade e dos bairros mais ricos. A Colônia surgiu, inicialmente, com um ideário agrícola de conter os corpos dos pacientes por meio do trabalho braçal, não só como prática terapêutica, mas também como forma de transformar os corpos em mãos de obra produtiva que ajudassem na manutenção do hospital e gerassem riqueza. Esses corpos, dominados por uma ordem do produtivismo, depararam-se com outro discurso no final da década de 30 quando a Colônia se transformou em Hospital-Colônia.

Do latim “hospes”, o nome “hospital” surgiu inicialmente com o sentido de “hospedagem”, do lugar que se hospeda os estrangeiros. No caso, o hospital aloja um corpo com um estrangeiro, a doença⁴. Ao incluir no nome da Colônia a palavra hospital se fixa outra lógica de estabelecimento que reflete os avanços da área médica no Brasil. A hospedaria passa a ser a que trata, a que medica. No caso dos hospitais psiquiátricos, a loucura é transformada em um problema tecnificado e gerível. Na visão foucaultiana (1961) sobre a história da loucura, a institucionalização dos hospitais psiquiátricos colocou as doenças mentais em uma zona de utopia asséptica, na qual elas teriam de ser administradas e controladas, atuando como uma variável no interior da equação entre: tutela clínica, dominação técnica, enquadramento familiar e controle subjetivo. A loucura ganhou outra dimensão e passou a ser dominada pela técnica médica, transformando-se em um campo sobre o qual operam diferentes dispositivos.

O texto analisado de Stela anuncia essa relação da exterioridade do poder-saber sobre o corpo do paciente psiquiátrico. O discurso repro-

⁴ No artigo “A tragédia da doença– Bases fenomenológicas da Medicina Narrativa” (2013), Pompílio trabalha a noção de estranhamento que a doença causa para o paciente, retoma para isso o conceito freudiano de ‘Das unheimlich’ (1919).

duz uma sentença que paira de maneira atemporal– “É dito”– ecoando por todo o texto reafirmando as proibições. Tais ordens não recaem apenas no corpo físico, para o qual não se tem lugar, atinge também uma esfera do simbólico, mais abstrata, em que os discursos dominando ideologicamente restringem o sujeito a quase uma não-existência.

No texto seguinte, a declaração –“O remédio que eu tomo me faz passar mal”– retoma o controle do corpo que deve ser submetido a algum tipo de tratamento. A sentença expressa uma contradição na idéia, vista como certa, de que os medicamentos não deveriam fazer mal, mas deveriam curar. Todavia, o termo *phármakon*, como usado na Grécia antiga, tem um caráter essencialmente ambíguo. Dependendo da dosagem ele é benéfico ou maléfico, cura ou veneno.

O remédio que eu tomo me faz passar mal

*E eu não gosto de tomar remédio pra ficar
passando mal*

Eu ando um pouquinho, cambaleio, fico

Cambaleando

Quase levo um tombo

E se eu levo um tombo eu levanto

Ando mais um pouquinho, torno a cair

(MOSÉ, 2001, p. 54)

Em “E eu não gosto de tomar remédio pra ficar / passando mal” abre-se uma conclusão que seria considerada lógica sobre tomar remédio e passar mal. A obviedade da sentença traz novamente à questão de como o sujeito era tratado e escutado diante daquilo que ele quer ou não quer, em um não-lugar parece não haver espaço para o desejo. O uso do verbo no gerúndio “passando” revela o efeito contínuo da sensação de estar passando mal que se complementa com a idéia do estar “cambaleando”. Atualmente, a ambigüidade dos remédios psiquiátricos tem sido estudada em diversas pesquisas, uma vez que os pacientes

reclamam do excesso de sono, de não terem mais controle – “Eu ando um pouquinho, cambaleio, fico/ Cambaleando”.

O efeito do remédio parece novamente fazer uma cisão entre o corpo dominado e o que não se quer dominar – muito parecido com a clivagem do texto anterior entre cabeça e corpo-. No caso, o corpo biológico é tomado pelo efeito do remédio, que a faz passar mal, cambaleia e quase cai. O advérbio “quase” marca uma resistência, mesmo cambaleando, há uma resistência de um corpo que fica na imanência da queda. O uso dos verbos na primeira pessoa do presente do indicativo (ando, cambaleio, fico, levo, levanto, torno) indica a ação efetiva de um sujeito diante da exterioridade do *Phármakon* que o quer derrubar.

Esse caráter ambíguo do *Phármakon* elucidado nas falas de Stela abre uma perspectiva para se pensar a ambivalência discursiva e entender os entremeios do discurso psiquiátrico. Para Foucault, a internação do louco é apenas a parte visível da segregação; no nível mais profundo, está a segregação da e pela linguagem, a exclusão discursiva. E essa exclusão seria de fato a que mais afeta o sujeito em seu corpo e em seu discurso.

A obra foucaultiana sobre a loucura passa por dois momentos: a) a publicação de “História da Loucura na Época Clássica” (1961), na qual se discute as representações da loucura como fenômeno histórico-social no século XVII e XVIII; b) “O poder psiquiátrico” (2006), livro que traz as transcrições das conferências dadas por Foucault no Collège de France entre 1973 e 1974. Com essas falas, articulando as idéias já trabalhadas nas arqueologias sobre “A história da Loucura” (1961); “O nascimento da Clínica” (1963); “Vigiar e Punir” (1975) e a “A história da sexualidade” (1976), Foucault desenhou um estudo genealógico para pensar a articulação entre “saber, verdade e poder”, endossando os estudos sobre “Biopolítica” (1979) e permitindo uma análise mais aprofundada em nível discursivo das relações de poder e verdade.

Em nível do dispositivo psiquiátrico, Foucault demonstrou uma série de ambiguidades no surgimento da clínica psiquiátrica e dos discursos que a sustentam. Histórica e ideologicamente, o surgimento do

discurso psiquiátrico está relacionado com a história da medicina, apesar das práticas, dos modos de observação e dos critérios diagnósticos serem diferentes da clínica médica. É pela *episteme*, oriunda do estatuto da Medicina, que se legitima o discurso psiquiátrico e o coloca como mais prestigioso frente a outras análises sobre o funcionamento da mente. Para compreender como se constitui o discurso da psiquiatria e a sua legitimação enquanto ciência, Foucault diferenciou as classificações do corpo para as áreas médicas em: anatomopatológico; neurológico; e, ausência de corpo. Ao se constituir pela ausência de corpo, a clínica psiquiátrica fundou seu diagnóstico em três recursos: Interrogatório; Hipnose e Drogas.

Pela técnica do interrogatório se constrói um corpo por meio do relato, não só um corpo individual, mas um corpo coletivo que busca a hereditariedade da doença. Para Foucault, a clínica psiquiátrica inventa um “grande corpo fantasmático que é o da família afetada por toda uma série de doenças” (FOUCAULT, 2006, p. 352). A busca pelos signos que comprovem o diagnóstico passou a ser revestida por um extremo caráter narrativo⁵ e memorialista, cujo sentido é construído unicamente pelo médico, uma vez que ele é o “normal” frente ao paciente que está fora de si. O corpo criado, para que possa ser tratado, precisa ganhar ainda mais forma e ter os sintomas demonstrados empiricamente. O discurso psiquiátrico, desse modo, reveste-se de um caráter jurídico, pelo qual busca as provas induzindo a confirmação de determinados estados pelo doente.

Cabe ao psiquiatra a confirmação final. Ele deve presenciar a enunciação da loucura sob a forma de reconhecimento, provocan-

⁵ Importante salientar que não se trata de considerar que os discursos não apresentam traços narrativos, sendo constituídos por narrador, personagens, tempo, espaço; muito menos, desconsiderar que os discursos entre médico e paciente se encaixam nessa categoria. O que está em questão é a unicidade de ponto de vista de quem narra na clínica psiquiátrica.

do uma confissão: “Sim, eu escuto vozes”. Ou então, deve provocar o desencadeamento da doença suscitando as alucinações, provocando a crise histérica. Trata-se, resumidamente, de gerar enunciado confirmatório: “Sim, eu sou louco. (CAPONI, 2005, p. 89).

A partir do corpo construído e dos sintomas manifestos, abre-se o precedente para que as drogas sejam testadas e avaliadas, uma vez que o médico psiquiátrico tendo sancionado se o comportamento é normal ou não, precisa, finalmente, adequar o corpo a uma “vivência social”. A ambiguidade do *Phármakon*, não só no nível da dosagem ministrada do medicamento, levanta várias questões em nível discursivo. A clínica psiquiátrica, tendo a doença ou o comportamento que foge da normalidade, precisa criar o corpo, ao criá-lo o medicaliza para conter a “doença”, e, por esse corpo criado estuda-se “os sintomas da doença” e os “efeitos dos medicamentos”. Qual, então, a validade desse discurso? Que tipo de poder ele pretende exercer sobre o corpo criado?

3. Algumas considerações: Sentidos, Corpo e Loucura

Os dois textos analisados atribuídos à Stela do Patrocínio revelam sentidos construídos sobre o corpo:

a) No primeiro texto, o corpo é sancionado, tendo que habitar um não-lugar. Sobre ele há uma ordem – “É dito” – sobre os lugares em que ele não pode ficar: espaços concretos, chão, parede e cama; e, espaços abstratos como espaço vazio. Sobre esse corpo constrói-se um discurso tautológico e autoritário de que “lugar de cabeça é na cabeça/ Lugar de corpo é no corpo”;

b) No segundo texto, o corpo tomado pelo remédio sofre o efeito da ambigüidade, o que era para curar o envenena. Esse cor-

po passa mal e cambaleia. No entanto, mesmo cambaleando, resiste, e quando cai torna-se a levantar.

Se há uma construção dos sentidos atribuídos ao corpo, pode-se concluir que esses sentidos são advindos de discursos. E se os discursos são a linguagem em uso, posta em movimento, eles são constituídos por elementos pragmáticos, marcados por tempos históricos e características sociais. Ferreira (2013), relendo Pêcheux, afirma que o discurso é uma forma de materialização ideológica, logo o corpo, não o empírico, mas em seu caráter discursivo, significa. Ele é a própria materialidade do sujeito em sua ligação com o simbólico e o imaginário.

Assim como a língua não é um ritual sem falhas (como nos lembra Pêcheux), a ideologia também não o é e tampouco o corpo. Se os equívocos da língua, e os equívocos historicizados se materializam na ideologia, podemos nos arriscar a dizer que o corpo seria o lugar da simbolização onde se marcariam os sintomas sociais e culturais desses equívocos— tanto os da língua quanto os história. (FERREIRA, 2013, p. 78)

No caso, nos textos analisados, a marcação dos sintomas sociais e culturais se dá em vários níveis. No corpo biológico, pelo uso de remédios; pela determinação de lugares específicos (ou não lugares) para o corpo estar; pelo uso de eletrochoque (como mencionado na epígrafe). No corpo simbólico, marca-se com os significantes da loucura, da anormalidade, do incomum, que ressoa estigmatizando o sujeito. Em nível discursivo, têm-se ainda as manipulações discursivas pela prática psiquiátrica que constrói uma narrativa, muitas vezes, por um único ponto de vista, o qual delimita verdades e abusa dos dispositivos de poder. Para Foucault, a realidade do corpo é, portanto, biopolítica.

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no

corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. (FOUCAULT, 1979, p. 80)

O que tanto parece impactar nas falas de Stela é que, mesmo no contexto de dominação, o seu corpo *quase* cai, ele não tomba por completo, O biológico resiste e o um corpo enquanto discurso significa. Esse põe em choque e xequê os discursos aos quais ele está submetido. A epígrafe, que abre este trabalho, mostra que Stela sabe quem detém o poder, quando questionada – “Em quem dá eletrochoque aqui?”, Stela responde, de modo a brincar com as palavras.

E quem dá eletrochoque aqui?

Os que trabalham com a falange falanginha

falangeta

Os que trabalham com a voz ativa média e

reflexiva

Refletindo bem no que está falando

(MOSÉ, 2001, p. 150)

A resposta “Os que trabalham com a falange, falanginha/ falangeta” traz uma brincadeira com a sonoridade dos sintagmas e ao mesmo tempo retoma conceitos anatômicos das mãos e dos pés, como também abre para uma interpretação histórica da falange como denominação da infantaria do exército espartano. Ao trazer as categorias das vozes verbais, percebe-se que os que trabalham atuam na voz ativa, média e reflexiva, mas não na voz passiva. Os detentores do discurso são quem realizam as ações e quando reflexivos refletem bem no que eles mesmos falam. Se Stela queria dar a esse texto todos esses sentidos, novamente não se sabe. Todavia, o que se pode observar é que ao se apropriar das palavras, brincar com elas, Stela cria um discurso singular, uma maneira de se expressar. Esse discurso constrói um corpo, enquanto discurso, que resiste e marca presença.

De um corpo transgressor, o discurso de Stela do Patrocínio suscita diversas reflexões sobre a aproximação entre a linguagem literária e a linguagem da loucura. Afinal, é o campo da arte que recolhe e acolhe as falas de Stela. Foi em um Ateliê de Livre Expressão Artística que suas falas foram recolhidas e ganharam outro *status*, o da diferença, mas não no sentido pejorativo do “diferente” estabelecido pela racionalidade médica. O manejo dessas falas, a produção do livro, deslocou as falas de Stela para outros espaços e ampliou o campo de enunciação, alcançando níveis estéticos

Em vista disso, duas visões sobre sujeito e racionalidade se confrontam: a visão da Arte e a visão do estatuto da Medicina. A questão não está em qual visão está certa, detém a razão. A indagação se constrói pelo o que se considera “razão”, “racionalidade”, “normalidade”, etc.. Os discursos de Stela, mesmo sendo considerados ilógicos para uns, encontram a sua razão na própria ilogicidade que os constituem e parecem atravessar a linguagem-código e a racionalidade tradicional, de modo a conflitar que é sentido ou ausência de sentido. Eles mostram que a compreensão ganha sentido no corpo, tanto daquele que escreve/fala quanto do leitor que ao ler/ escutar contesta o próprio corpo e a própria racionalidade. Discursos como o de Stela apresentam um potencial ambíguo de prazer e angústia, pois desestabilizam o uso da linguagem do senso comum e constroem novas formas de pensar o mundo. Eles impactam e implicam a construção de outros sentidos. Stela resiste pelo discurso que cria e ganha corpo, por isso Stela ainda fala.

Referências Bibliográficas

- CAPONI, S. Da História da loucura na época clássica ao poder psiquiátrico. In: Luis Felipe Falcão; Pedro de Souza. (Org.). *Michel Foucault: Perspectivas*. 1ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 2005, v., p. 81-97.
- _____. *Michel Foucault e a persistência do poder psiquiátrico*. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 14, p. 95-103, 2009.

- FERREIRA, M. C. L. O corpo como materialidade discursiva. *REDIS-
CO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, v. 02, p.
77-82, 2013.
- FERREIRA, M. C. L.. O corpo enquanto objeto discursivo. In: Verli
Petri; Cristiane Dias. (Org.). *AD em perspectiva: teoria, método e
análise*. 1ed.Santa Maria: Ed da UFSM, 2013, v., p. 23-33.
- FERREIRA, M. C. L.. O discurso do corpo. In: Solange Mittmann;
Antônio Marcos V.Sanseverino. (Org.). *Trilhas de investigação: a
pesquisa no LL em sua diversidade constitutiva*. 01ed.Porto Alegre:
Instituto de Letras/UFRGS, 2011, v., p. 89-105.
- FOUCAULT, M. *Doença Mental e Psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo
Brasileiro,1975.
- _____. *História da Loucura na Idade Clássica*. 9. ed., São Paulo:
Perspectiva, 2012.
- _____. *A Ordem do Discurso*. 2. ed., São Paulo:Loyola, 1996.
- _____. *As Palavras e as Coisas*. 6. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicaná-
lise*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro; Org. Manoel Barros de Mot-
ta. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *O nascimento da clínica*. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Uni-
versitária, 2003.
- _____. *La Historia de la sexualidade y la voluntad de saber*. México:
Siglo XXI, 1978.
- _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- MOSÉ, V. (org.). *Reino dos Bichos e dos Animais é meu nome/ Stela do
Patrocínio*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos*, São
Paulo: Editora Pontes, 2000.
- PÊCHEUX, M. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pon-
tes, 1990.
- POMPILIO, C.E. *A tragédia da doença– Bases fenomenológicas da Me-
dicina Narrativa*. Rev. De Letras, nº32, vol.02, ago/dez, 2013.

Em torno da filosofia de um cabelo (crespo)

Bianca Mafra Gonçalves¹

[*Esse Cabelo é*] um livro sobre uma menina que tem uma história de vida semelhante a minha. O livro é a história das aventuras da menina com o seu cabelo [...] crespo. Ela passa muitos anos sem saber muito bem como arranjar seu cabelo, [pois se sente] desconfortável com [ele]. Ela é uma moça negra, mas a família que a educou, no livro, é uma família branca. E então, em casa, ninguém sabe ensiná-la como se pentear (TERRITÓRIO FLIP, 2017)

É com estas palavras que Djaimilia Pereira de Almeida sintetiza sua obra de estreia, *Esse Cabelo* (lançado em 2015 em Portugal), durante a última edição da Festa Literária de Paraty (FLIP), evento que também promoveu o lançamento de seu livro no Brasil. A estrutura “fabular” desta apresentação feita por sua própria autora, dirigida ao público jovem presente no evento, parece negociar com dois diferentes campos de atuação editorial (ou que podemos chamar de “performance autoral-comercial-editorial”): ao mesmo tempo em que Al-

¹ Graduanda em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP)

meida foge de uma possível inscrição autobiográfica, – na medida em que afirma que o livro se trata de uma “história de vida semelhante” a sua, – a autora acaba, ao mesmo tempo, atendendo a uma demanda de leitura que condiz à expectativa identitarizante de seus possíveis leitores; se pensarmos, principalmente, na política pró-diversidade adotada pela curadoria do Festival deste ano. Ou seja, a presença de uma coincidência entre criação e criador, isto é, o livro (sobretudo valendo-se dos paratextos presentes na capa) e sua autora (negra). Aos que se atentam aos fenômenos que articulam possíveis fortunas críticas sobre o livro privilegiado desta pesquisa, fica marcado o efeito realístico da síntese de Djaimilia, *pari passu* com a expectativa de seu público, excetuando o caráter tensivo de sua prosa, que pouco se credita a uma “realidade em si” ou a um “gênero” que reclame por uma Verdade; sendo, ao contrário, um livro caracterizado pela hesitação em torno da identidade negra, valendo-se da aproximação com elementos ensaísticos.

Este artigo, embora leve a primeira parte do título provisório de meu projeto de mestrado (“Em torno da filosofia de um cabelo crespo: uma leitura de *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida”), aqui buscamos, contudo, dar ênfase a um aspecto específico das reflexões ainda preliminares desta pesquisa – objetivo este que justifica o uso dos parênteses no adjetivo que demarca racialmente a narradora de *Esse Cabelo*. Suspender a porção racial desta obra, além de ser um risco que escapa aos atalhos sedutores das inscrições de apelo cultural – já, de antemão, respondido pela estética coletivista da capa da edição portuguesa, – é também percorrer um caminho que se confronta com um vasto repertório crítico/teórico/metodológico que assedia obras marcadas pela questão do “eu” presentificado no texto, o qual se tem denominado “escritas de si” e suas demais variantes (como “autoficção” [Doubrovsky], a noção de “pacto autobiográfico” [Lejeune] etc). Com isso, procuramos problematizar duas das principais questões teóricas que atravessam o presente projeto de mestrado: a própria matriz pós-

-estruturalista do “eu” fundacional ao texto e, em paralelo, o caráter ensaístico da prosa de *Esse Cabelo*.

Suscitando variadas discussões conceituais desde meados da década de 1970, a proliferação contemporânea de narrativas vinculadas ao “eu” está longe de chegar a um quadro conclusivo em termos de definição, uma vez que são inúmeros os autores empenhados em driblar (conscientes ou não), na construção de suas obras, as proposições canonizadas que determinam as variadas espécies de prosa narrativa. Todavia, remonta ao “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune (1975) os primeiros esforços de conceituação sistemática de tal(is) gênero(s) emergente(s), destacando o comprometimento referencial entre autor e leitor. Para Lejeune, a coincidência entre o nome próprio do autor e do narrador é o aspecto responsável por fazer do texto uma autobiografia. Nos anos seguintes, o teórico francês aprimorou o conceito, sobretudo por conta da polêmica comprada pelo romancista e crítico Doubrovsky que, instigado pelas definições presentes no “Pacto Autobiográfico”, escreve, em 1977, *Fils*, desafiando Lejeune ao construir um narrador que leva seu próprio nome de autor, não se tratando, porém, de uma narrativa em conformidade com sua vida “real”. Deste modo, a fim de preencher a lacuna vazia deixada por Lejeune, o romancista cria o conceito de “autoficção”: “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY, 1988, p. 70 apud KLIGER, 2007, p. 47; LEJEUNE, 2008).

A atenção de Foucault às formas do governo de si, iniciadas em sua *História da Sexualidade III – O cuidado de si*, não apenas *autorizou* o repertório crítico acerca do tema, como também forneceu um referencial tornado “útil” aos pesquisadores da área, os quais têm rotulado diversas obras literárias como “escritas de si” – sintagma repetido à exaustão a ponto de sua autoria ter sido, por vezes, esquecida. A transformação de uma reflexão tipicamente foucaultiana em gênero literá-

rio parece representar uma tentativa de torção conceitual que procura “dar nomes” a formas textuais que escapam das clássicas derivações oriundas de teorias do gênero tripartidas equivocadamente atribuídas a Aristóteles ou, até mesmo, a Platão, como recorda Genette em sua *Introdução ao arquitexto*, na qual cita alguns dos críticos que se filiaram a tal divisão, tais como Frye, Todorov e o próprio Lejeune (GENETTE, 1987, p. 21-22). Tal gesto também parece evocar uma tentativa de encontrar um espaço às escritas que supostamente emergem “lugares de fala” (PENNA, 2016, p. 151-179), conferindo, com tal rotulação, o grau de engajamento com a Verdade por parte do/a autor/a.

Não se trata, no caso de tal discussão, corrigir certo “erro” bibliográfico com o intuito de difundir uma ideia mais “acertada” do que seria uma genealogia dos gêneros que descendem de outros gêneros, aqueles que chamamos de “naturais”; mas de destacar que tanto o afã terminológico da nossa modernidade, a serviço de certa representação da realidade, quanto os gestos da crítica canônica retomadas por Genette, reforçam discursividades *ultra-determinadas* por uma estética realista, que tem estabelecido os atuais critérios de recepção crítica e adulação midiática. Afinal, são inúmeros os títulos lançados que conclamam pra si uma “experiência”, “memória” ou “testemunho”, sejam estas explícitas ou implícitas em seus títulos ou paratextos que salvaguardam sua condição de “real”. Em outros *motifs* literários, tal expressão é assumida de forma radical, sendo espaço, tempo e sujeito de suas obras comprometidos com um *locus* presente no mundo “real”, algo que ocorre, por exemplo, na literatura marginal-periférica (cf. Mário Augusto Medeiros da Silva, Érica Peçanha do Nascimento etc).

No caso específico da obra aqui estudada, embora sua capa lhe confira um apelo identitário, semelhante a demais produções inscritas numa ética condizente à ideia de negritude (como, por exemplo, os *Cadernos Negros*), há em *Esse Cabelo* uma sensação de estranhamento perante a própria origem. A narradora Mila toma sua “declarada ignorância quanto à toponímia de Luanda” como estratégia que consegue

escapar “de um cortejo de lugares-comuns da lusofonia” (ALMEIDA, 2015, p. 34), voltando-se à experiência potencialmente racial dos salões de cabeleireiros: “A casa assombrada que é todo cabeleireiro para a rapariga que sou é muitas vezes o que me sobra de África e da história da dignidade dos meus antepassados” (ALMEIDA, 2015, p. 14). Mesmo que a narradora tente arremedar uma árvore genealógica, esta não contribui, propositadamente, para a reconstituição de uma origem ancestral, como requerem narrativas de tom pan-africanista. A certa altura do livro, a narradora distancia-se de Mila, pensando no próprio intento da escrita:

Este livro é escrito num pretérito perfeito de cortesia. A cortesia é virtude devida ao que não se pode dizer, como se apenas me restasse fazer cerimônia com o que me é familiar. Esse é o fantasma formal que me persegue: o receio de que o melhor meio seja expor os meios. [...] Então o que o espantinho afugenta é a realidade e as suas personagens, os recursos da biografia e a sua poética espinhosa. “Quem é Mila?” “Eu mesma” não coincide bem comigo. Serei eu (“eu mesma?”) que empresto à sua história importância, contando-a? [...] “Falas ainda sobre o cabelo, Mila?” Determinada a encontrar o que sou como uma surpresa a meio do caminho, uma revelação imprevista, vejo-me subitamente enredada na minha particularidade. [...] A única noção admissível de seriedade parece-me agora a de honrar não quem tenha sido, mas quem julgo não ter chegado a ser. (ALMEIDA, 2015, p. 88-89)

Combina-se a este caráter tensivo a constância aforística da prosa de *Esse Cabelo*. Própria de gêneros filosóficos, – que percorre a obra de Bacon, Nietzsche etc, – a forma “aforismo” tem a capacidade de suspender sentidos sobre determinadas verdades, legando ao leitor a incompletude que lhe compete sua concisão. Como um artifício empregado no texto em prosa, no caso de *Esse Cabelo*, a forma aforismática

encontra-se com imagens narrativas que transmitem um saber suspenso sobre si mesma, a busca pela identidade partindo do próprio cabelo:

“Onde deixei Mila?” O tempo da procura coincide com o tempo da descoberta, exatamente como se percebesse o propósito do que escrevo no decurso de escrever. A pessoa que encontrei por acaso confunde-se com o resultado de uma procura apenas no sentido em que, se usarmos uma pá para desenterrar um baú, é possível que o baú encontrado esteja marcado pela pá que usamos. Tal conclusão mostra-se que apenas por acaso este é o meu cabelo. O que somos por escrito é tão diferente do que somos quanto uma nódoa de água é diferente de uma chave. (ALMEIDA, 2015, p. 138)

Não por acaso, a prosa de *Esse Cabelo* torna-se mais ensaística na medida em que o narrador toma distância de Mila, encarando esta como uma construção memorialística de uma certeza inexistente. Diferentemente do célebre narrador machadiano, não se trata de “atar (com segurança) as duas pontas da vida” (“De que vale trazer a Mila à luz para confirmar que arrancá-la à propaganda é a poeira à passagem da nossa caravana?” [p. 156]), mas de fazer ecoar um gesto contemplativo, individual, pouco comprometido com o assédio coletivista próprio de políticas identitárias ou, ainda, com as inscrições hiper-realistas conferidas a sua autora – e que a mesma, em contexto público (caso da fala na FLIP), acaba se utilizando estrategicamente. O caráter aporético de *Esse Cabelo* com o qual se encerra o livro não coloca ponto final nas questões em torno da “Tradição Invisível” (como a questão negra em Portugal), pelo contrário, nos oferece novos questionamentos: em termos de narrativa, seria possível, enquanto sujeito da diferença, ultrapassar o próprio rosto? Ou a “verdade de si”, *ultra-determinadamente* realista, perambularia como um espectro a fim de acertar-lhe um lugar seguro? Indicaria o descompasso entre o tom da obra e a sín-

tese de Djaimilia, reproduzida no início deste texto, ou ainda, o ruído entre a narrativa ensaística e sua capa a inevitabilidade do “real” ao fazer emergir poéticas e políticas possíveis? Qual fantasma torna a frustrar uma filosofia do cabelo (crespo)?

Bibliografia

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse Cabelo*. Alfragide: Ed. Teorema, 2015
- GENETTE, Gerard. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Vega, 1987
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet* (tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- PENNA, João Camillo. O lugar de fala da periferia: debate com Alexandre Faria e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio. *Tuttamerica*, Roma, Anno XXXVI, nn. 161-162, 2016
- TERRITÓRIO FLIP 2017 – Djaimilia Pereira de Almeida. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2x-09MQQJC8>> Acesso em: 05 de Dezembro de 2017.

Corpo, liberdade e transgressão na poesia erótica de Maria Teresa Horta e Olga Savary

Bruna Renata Bernardo Escaleira¹

Nascida em 1937 em Lisboa, Maria Teresa Horta é descendente da alta aristocracia e nobreza de Portugal. Foi reconhecida como Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique por sua contribuição para a expansão da cultura portuguesa e agraciada por diversos prêmios literários. Suas origens privilegiadas, no entanto, nunca a impediram de participar de lutas por causas sociais, em especial, do Movimento Feminista. Participou da criação e foi chefe de redação da revista *Mulheres* (1978-1990), ligada ao Movimento Democrático Feminino (MDM).

Estreou na literatura com o livro de poemas *Espelho Inicial* em 1960 e participou do emblemático grupo modernista *Poesia 61*. Com quase 40 livros publicados até o momento, entre poesia e prosa, continua produzindo até hoje. Sua obra mais conhecida é *Novas Cartas Portuguesas*, publicada em 1972, em coautoria com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa. Além de inovar transcendendo gêneros textuais,

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH – USP. Orientador: Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio.

o livro causou grande impacto por defender a libertação da mulher e criticar a Ditadura Salazarista, pela qual foi imediatamente censurado.

Ainda envolta pelo furor de “Novas Cartas”, Horta lança *Educação Sentimental* (1975), um novo manifesto pela liberação feminina, desta vez, inteiramente em forma de verso. Seu décimo livro de poesia individual é completamente erótico e reúne alguns dos mais conhecidos poemas da autora. Publicado pelo “Editorial A Comuna”, começa com trechos de *O Segundo Sexo* (BEAUVOIR, 1949) e uma dedicatória “A todas as mulheres/ minhas irmãs”, que não deixa dúvidas sobre a identificação da autora com o movimento feminista, para o qual já havia se tornado referência.

Filha de pai russo e mãe paraense, Olga Savary nasceu em 1933 em Belém do Pará e viveu parte da infância em Fortaleza. Nos anos 1940, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde vive e trabalha como escritora, tradutora e jornalista até hoje. Sua produção literária começou ainda na infância, mas seu primeiro livro, *Espelho Provisório* (1970), só foi publicado aos 37 anos de idade. Já em sua estreia, foi agraciada com o Prêmio Jabuti de Autor Revelação.

Reconhecida por mais de 40 prêmios literários nacionais e internacionais, publicou 16 livros de poesia e ficção próprios e participa de mais de 900 antologias como autora convidada ou organizadora – destacando-se pela organização da primeira antologia de poesia erótica brasileira em 1984. Uma das pioneiras do haicai em português, Savary traduziu alguns de seus maiores clássicos, além de expoentes da literatura latino-americana, e valoriza suas origens ao utilizar palavras do idioma tupi em suas criações. Apesar de sua extensa e consistente produção poética, a autora não é tão conhecida e estudada quanto outras escritoras contemporâneas suas, como Cecília Meireles, Hilda Hilst, Adélia Prado ou Ana Cristina César.

Magma (1982) é o segundo livro exclusivamente dedicado à poesia erótica publicado por uma mulher no Brasil – precedido apenas por *Meu glorioso pecado* (1928), de Gilka Machado, de um erotismo ainda

bem mais velado, mas não menos corajoso à sua época. O quarto livro de poemas de Olga mostra uma escrita madura e provocadora, porém, não explicitamente alinhada às lutas pela emancipação feminina. A autora não se declara feminista em sua produção literária nem em entrevistas.

Manifestando-se ou não sobre o tema, as duas autoras com produção literária já extensamente reconhecida publicam poemas eróticos em um momento de retomada dos movimentos de luta das mulheres em seus países. A temática que coloca o corpo da mulher em evidência converge com as reivindicações dos movimentos feministas da época, que se intensificam frente à repressão e censura promovida pelos governos autoritários em processo de decadência, tanto em Portugal, como no Brasil.

Corpo X Estado

Entre 1960 e 1970, em meio à ascensão dos movimentos de contracultura e libertação da juventude, expande-se na Europa e nos Estados Unidos a Segunda Onda Feminista, marcada pela reivindicação dos direitos ao corpo e ao prazer. No Brasil dominado pela Ditadura Militar (1964-1985), as mulheres participam ativamente dos movimentos de contestação do regime – onde também sofrem opressão de gênero –, mas as reivindicações especificamente feministas ganham mais força a partir de 1975, com a promoção do Ano Internacional da Mulher pela Organização das Nações Unidas (ONU), como documentado nos estudos *Mulheres em movimento* (SOUZA, 2007) e *Mulher, Sociedade e Estado no Brasil* (BARROSO, 1982).

Em sua tese de doutorado *Trajetórias e leituras feministas no Brasil e na Argentina (1960-1980)*, de 2013, a historiadora Joana Vieira Borges destaca também a emergência de movimentos de mulheres em clubes de mães e associações de bairro, a criação do Movimento Feminino

pela Anistia (MFPA) e o Centro da Mulher Brasileira (CMB), ambos em 1975, bem como o lançamento dos periódicos *Brasil Mulher* (1975), *Nós Mulheres* (1976) e *Mulherio* (1981), além de grupos de estudos e outras organizações atreladas a partidos políticos.

Já Portugal, dominado pelo regime ditatorial do Estado Novo (1933-1974), assistia à ascensão de novas lutas feministas fortalecidas pela produção cultural contra a censura. Em 1972, mal era ser lançado em Portugal e no Brasil, *Novas Cartas Portuguesas* foi apreendido pelo regime português e suas autoras acusadas de ofensa à moral e aos costumes do país, além de promover a inaceitável “emancipação da mulher em todos os seus aspectos” (AMARAL & MOURATO, 2015). A proibição da venda do livro e a perseguição às autoras gerou ampla repercussão internacional e os protestos de apoio às “Três Marias” chegaram a atrapalhar seu julgamento, que foi concluído apenas após a queda do regime com a Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974.

Em 7 de maio do mesmo ano, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa são absolvidas e seu livro reconhecido pelo juiz do caso como “obra de arte, de elevado nível, na sequência de outras obras de arte que as autoras já produziram” (AMARAL & MOURATO, 2015). À Revolução, segue-se um período conturbado de disputas entre grupos de esquerda e direita que culmina na realização de eleições diretas em 1975 e na redação de uma nova Constituição em 1976.

Em meio a essa intensificação dos movimentos feministas tanto em Portugal como no Brasil, a poética tradicionalmente relacionada à produção feminina e referenciada em autoras “bem-comportadas”, como as brasileiras Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa ou a portuguesa Virgínia Vitorino, passa a ser sacudida por obras que questionam não apenas a condição social da mulher, mas suas formas de se dizer poeticamente e as formas literárias usuais em si.

Entre as décadas de 1970 e 1980, o corpo feminino passa a marcar com força as literaturas brasileira e portuguesa. *Fluxo-Floema* (Hilda

Hilst, 1970), *Novas Cartas Portuguesas* (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, 1972), *Os sítios sitiados* (Luiza neto Jorge, 1973), *Educação Sentimental* (Maria Teresa Horta, 1976), *A hora da estrela* (Clarice Lispector, 1977), *Cenas de Abril* (Ana Cristina Cesar, 1979), *Terra de Santa Cruz* (Adélia Prado, 1981), *Magma* (Olga Savary, 1982). São apenas alguns dos títulos em que esse corpo historicamente tomado como objeto coloca-se como sujeito do processo literário, provocando a ascensão de um discurso² contestatório repetidamente reprimido.

Essa nova produção transgressora encontra referência em autoras extremamente ousadas para suas épocas, como as brasileiras Francisca Júlia (1871-1920) e Gilka Machado (1983-1980) ou as portuguesas Judith Teixeira (1880-1959) e Florbela Espanca (1894-1930). No entanto, justamente por seu posicionamento contestatório, estas sofreram repetidas tentativas de apagamento da história oficial da literatura – afinal, se havia poucas escritoras nos panoramas literários português e brasileiro no início do século XX, as escolhidas para integrar o cânone jamais seriam as rebeldes.

Nesse jogo poético, “uma nova produção (literária) e um feminismo militante se dão as mãos, propondo-se a despoetizar, a desmontar o código marcado do feminino e do poético” (CESAR, 1993, p. 145), o que provoca a emergência de uma escrita “errante, descontínua, des-nivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bru-

² Usamos aqui a ideia de Michel Foucault de que é impossível (e improdutivo) localizar historicamente o momento exato do surgimento de um discurso, já que este opera em um dispositivo heterogêneo que engloba outros discursos, instituições, o dito, o não dito e as relações entre todos esses elementos (*Microfísica do Poder*, 2014). No entanto, podemos identificar momentos em que esses discursos “submersos” pelos dispositivos de poder vêm à tona. Para Foucault, a falência de “Deus” como discurso abriu a possibilidade de que os discursos sobre sexualidade emergissem na Modernidade (*Prefácio à Transgressão*, 1963). O discurso do sexo, fatalmente ligado à política e ao corpo, frequentemente assume um caráter contestatório e transgressor, sobretudo nos enunciadores marcados pela diferença.

to” (CÉSAR, p. 175), como analisa a também poeta Ana Cristina César em um de seus ensaios de crítica literária reunidos em *Escritos no Rio*.

Não é de se admirar, portanto, que para se produzir sentidos tão intensos, tão ligados ao sentir, quase material, o corpo se torne meio e matéria da criação literária e que se eleja frequentemente o erotismo como tema. A questão que emerge desse contexto é “por que o corpo passa a ser pensado materialmente na literatura justamente pelos corpos marcados pela diferença?”.

Um espaço para si

A criação literária pode ser tomada como um ato de ruptura subjetiva, um espaço de liberdade pessoal onde é possível quebrar tabus de superação social muito mais complexos, apontando também para um gesto político de alcance mais objetivo e coletivo. Esse caráter libertário é ainda mais relevante na produção de mulheres, que ainda são minoria no cânone literário nacional e internacional e, em particular, nos conservadores panoramas Brasileiro e Português.

Apesar dos avanços em direção à emancipação feminina conquistados nas últimas décadas, o inconsciente coletivo continua carregado de estigmas que impedem a liberdade sexual de mulheres e homens de todas as orientações sexuais. Por isso, a criação literária erótica pode ser vista como espaço de libertação, emancipação e autodeterminação, além de propiciar uma desleitura da poesia tradicionalmente vista.

Na escrita erótica, explícita ou implícita, a escritora acaba, de uma forma ou outra, denunciando-se mulher pela elaboração sobre a experiência corporal. Mesmo diante da fragilidade do “eu” textual apontada por Jacques Derrida em *A lei do Gênero* (1980), o sujeito feminino será sempre lido como o “outro” no discurso. Desta forma, a criação do erotismo feminino parte sempre de uma libertação e de um posicionamento inevitável. A autora precisa colocar-se em movimento frente ao outro “neutro” dominante, mobilizando uma ação de coragem.

Assim, ainda que não reivindique o feminismo, “a mulher que pensa e diz o erotismo livremente é a mesma que pensa e diz o seu papel enquanto construtora da sociedade” (SOARES, 1999, p. 58). Se o livre acesso a uma ampla experiência do universo à sua volta é essencial para a criação artística (BEAUVOIR, 2009, p. 913-914), “o autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo, e à consciência do poder de transformá-lo com vontade própria” (SOARES, 1988).

Essa tomada de consciência é o que leva as autoras estudadas a apropriarem-se, não apenas de seus corpos e suas experiências, mas também da literatura. Impulsiona-as a buscar um espaço para si no cânone literário, sempre tão resistente à palavra de enunciadores não pertencentes ao grupo dominante (masculino, branco, heterossexual, central, patriarcal). A resistência impõe a transgressão e essa escrita feminina emancipada acaba por desestabilizar a tradição literária. Avança sobre ela inovando nas formas, misturando e transcendendo gêneros literários como em *Fluxo-Floema* e *Novas Cartas Portuguesas*, bem como inserindo novos temas nas formas tradicionais, como Savary faz com o haicai.

Eis a diferença entre a literatura erótica feita por mulheres e a produção masculina heterossexual dominante: apenas pelo dizer pornográfico, não importando o conteúdo, a escritora adentra um espaço de conflito. Sua poesia é arma na luta contra o sistema machista, mesmo que não seja a intenção. O momento histórico das décadas de 1970 e 1980 no Brasil e em Portugal intensifica a atribuição de um caráter político inerente à produção erótica feminina. A censura a *Novas Cartas Portuguesas* ecoa em volta de suas contemporâneas, que se não a tomam como ameaça, certamente a usam como estímulo à rebeldia.

Transgredir para seguir

A enunciativa desta escrita ascendente apropriou-se, tanto do seu corpo físico, como do corpo do texto. Quanto mais liberta-se para

abordar as experiências do mundo, mais liberta-se das formas canônicas de expressão, criando novas textualidades insurgentes que nem sempre se adequam a um gênero literário ou aos lugares de fala tradicionalmente reservados a cada gênero sexual. Trata-se de um discurso incessantemente transgressor, sempre esbarrando em algum limite: “a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível” (FOUCAULT, 2009, p. 32).

Como propõe Maria Irene Ramalho em *O estudo sobre as mulheres e o saber* (2001), a poesia frequentemente se antecipa à investigação científica comprometida com os feminismos, pois quando denuncia a condição da mulher, aponta também para sua superação. Concordamos com ela ao propor que o caráter transgressor da linguagem torna o poético essencialmente feminista. Afinal, o corpo da mulher é “um campo de batalha³”, seja escrevendo, seja escrito.

Mesmo transgredindo os limites do cânone e da tradição literária, essas escritoras foram e seguem sendo apagadas repetidas vezes da história oficial da literatura. São muito menos conhecidas, estudadas, escolhidas para compor antologias, eventos literários ou programas de ensino – no caso do corpus deste trabalho, Olga Savary é especialmente “esquecida” no panorama literário brasileiro, enquanto Maria Teresa Horta recebe mais reconhecimento, considerando as maiores possibilidades de articulação dos discursos feministas em países com menor grau de desigualdade social. Contudo, a simples inclusão de autoras no cânone não garante sua relevância, já que muitas vezes são lidas de forma tendenciosa e incorporadas ao discurso machista.

Se a transgressão é inerente à produção poética do corpus deste trabalho, o mesmo deve valer para seu estudo. Em consonância com a pro-

³ Alusão à obra *Untitled (Your body is a battleground)* (1989) da artista visual estadunidense Barbara Kruger que se tornou ícone dos movimentos feministas.

posta de Judith Butler em *Problemas de Gênero* (2003), buscaremos transgredir as lógicas discursivas que reafirmam os esquemas binaristas do pensamento dominante e propor novos paradigmas a partir da incorporação da diferença no discurso. Tomaremos por horizonte a noção de que os gêneros sexuais/identitários não podem ser compreendidos apenas por meio de uma lógica binária ou essencialista. Ao contrário, é preciso questionar constantemente o que foi naturalizado pela cultura. Apesar de ter como corpus a produção de duas autoras brancas heterossexuais oriundas de classes sociais altas, este estudo busca alinhar-se ao feminismo interseccional, consciente dos lugares de fala, privilégios e relações de poder intrincadas nos sistemas literários.

Inserimo-nos no âmbito dos Estudo Comparados, buscando fazer uma crítica literária que parta da perspectiva do diálogo, da transdisciplinaridade e da criação de problemas comparatistas, como propõem teóricos como Ángel Rama, Beatriz Sarlo, Helena Buescu, Mary Louise Pratt e Sandra Nitrini. Tais valores são indispensáveis a um trabalho que implica a legitimação da expressão cultural de povos e sujeitos historicamente marginalizados. Para tanto, fugiremos da superinterpretação, transcendendo a atribuição de sentido – culturalmente construído e, por isso, questionável – para encontrar os efeitos de presença dos textos, como proposto por Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção de Presença* (2010)⁴.

Como feministas, almejamos transgredir não apenas os discursos dominantes no presente, mas toda uma tradição discursiva e epistemológica estabelecida. Buscamos alterações para além do meio em que nos colocamos, reescrevendo sua história e desestabilizando os alicerces do poder. Esta pesquisa pretende formar parte de um incessante

⁴ “(...) a linguagem pode ser, ela também, produtora de presença. O ritmo ou o volume de um poema, por exemplo, ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao que tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução.” (GUMBRECHT, 2010, p. 9)

porém incansável trabalho de resgate histórico das mulheres, comprometido com a memória, o presente e o futuro.

Referências

- AMARAL, Helena & MOURATO, Felipa. O processo das três Marias: história de um julgamento. *Capazes*. 25/10/2015. Disponível em: <https://capazes.pt/cronicas/editorial/o-processo-das-tres-marias-historia-de-um-julgamento-por-felipa-mourato/view-all/>. Acesso em 7 agosto 2017.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa & COSTA, Maria Velho. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Futura/Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.
- BARROSO, Carmen. *Mulher, Sociedade e Estado no Brasil*. UNICEF. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução: Sergio Millet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.
- BORGES, Joana Vieira. *Trajetórias e leituras feministas no Brasil e na Argentina (1960-1980)*. Tese (Doutorado). 2013. 355 pp. Programa de Pós-Graduação em História (PPGHST) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro/São Paulo: UFRJ/Brasiliense (coedição), 1993.
- DERRIDA, Jacques. The Law of Genre. Chicago: The University of Chicago Press. Tradução de Avita Ronnel. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative (AUTUMN, 1980), pp. 55-81. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343176>. Acesso em: 20 maio 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org.: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado

- Barbosa. Ditos e escritos, vol. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- HORTA, Maria Teresa. *Educação Sentimental*. Lisboa: Editorial A Comuna, 1976.
- RAMALHO, Maria Irene. “Os estudos sobre as mulheres e o saber: donde se conclui que o poético é feminista”. *EX AEQUO*, 5, 2001. pp. 107-122.
- SAVARY, Olga. *Magma*. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf (coedição), 1982.
- SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- SOUZA, Sandra Maria Nascimento. *Mulheres em movimento: memória da participação das mulheres nos movimentos pelas transformações nas relações de gênero dos anos 1970 a 1980*. São Luís: EDUFMA, 2007.

Fragmentos da cena invisível: o cinema de Joaquim Pedro de Andrade

Carla Kinzo¹

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.

Walter Benjamin. *Sobre o conceito da História.*

Se “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”, é impossível ter uma relação com o passado querendo que ele explique, em uma relação causal, homogênea, este momento, o presente. Talvez por isso o gesto em relação ao passado seja em direção ao chão, lugar das coisas caídas. É possível que nelas, por meio delas, possamos nos apropriar de algo que diga deste passado e que, afinal, “(...) só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente,

¹ Doutoranda e Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, é formada em Letras pela FFLCH e em Cinema pela ECA. É dramaturga, poeta e atriz.

no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 2011, p. 224). Talvez, finalmente, seja possível resistir ao que desejamos ver, com nosso desejo de explicação, para podemos enxergar um fragmento que seja da “catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 2011, p. 226).

Após a Primeira Guerra, em 1919, Paul Valéry disse que “nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles”² Mortal também é a arte, descobrimos, após as trincheiras. Essa sua mortalidade, ou fragilidade diante da violência, se transformaria, pouco tempo depois, na constatação de que ela é parte de sua constituição. Assim, é depois da Segunda Guerra que fica clara a dinâmica de autodestruição da arte: ela não é passível de ser aniquilada apenas de fora para dentro, mas também e paradoxalmente, de dentro para fora, como parte seu processo de criação. Não se trata, como pontua Antonio Candido no prefácio do livro *O escorpião encalacrado*, de Davi Arrigucci Jr., de “suicídio, mas de consequência natural do desenvolvimento e alteração dos meios expressivos, como se dizia” (CANDIDO in ARRIGUCCI JR., 1973, p. 10). Voltada para uma fatura não mimética, essa arte parece destruir aquilo que nomeia ou ainda, expor, vertiginosamente, sua falta.

Há uma importante mudança na definição de catástrofe desde a Segunda Guerra, já pensada desde o século anterior por artistas como Baudelaire (quando encarou os efeitos da onipresença do choque na vida moderna),³ que opera uma transformação na dicção da lingua-

² *La Crise de l'Esprit, première lettre* (1919).

³ “Há pouco estava eu atravessando o bulevar com grande pressa, e eis que, ao saltar sobre a lama, em meio a este caos em movimento, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um movimento brusco, desliza de minha cabeça e cai no lodo do asfalto. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me deixar quebrar os ossos. E agora, então, disse a mim mesmo, o infortúnio sempre serve para alguma coisa. Posso agora passear incógnito, cometer baixezas e entregar-me às infâmias como um simples mortal.” (Fragmento de “Perda da auréola”, de Charles Baudelaire – Trad. J. C. Martins Barbosa).

gem realista, perturbando a ideia de representação: no lugar de retratar um evento raro e inesperado, que teria provocado um corte na história naquele século, cada vez mais o próprio real passou a ser percebido como o anteparo para a materialização da catástrofe. Isso abala a concepção tradicional de representação, e não apenas – qualquer discurso autônomo sobre a verdade também passa a ser questionado. A ideia de universalismo, que esconde o fato de que estamos expostos a conflitos de modo incessante, é repensada.

Com a nova definição da realidade como catástrofe, a representação, vista na sua forma tradicional, passou ela mesma, aos poucos, a ser tratada como impossível; o elemento universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata da realidade. (SELIGMAN-SILVA, 2000, p. 75)

O sofrimento experimentado pelo homem moderno diante da opressão, dos genocídios, das consequências brutais do desenvolvimento da tecnologia, manifesta-se na tessitura dessa fala, de dentro dessa linguagem, por meio dela – e não como algo extrínseco, adicionado de fora. Em *Teoria estética* (2008), Adorno explica, partindo da poesia de Paul Celan, que diante da desumanização, a expressão literária é obrigada a rever sua relação com a linguagem. Deve encarar, afinal, a perplexidade causada pelo seu rompimento necessário com as convenções triviais, sob a pena de não dar a ver (mesmo que por um olhar míope) a dimensão singular e estranha do horror. Assim, mesmo que a fala nessa linguagem seja impossível, a contradição contida na necessidade de dizer move-a pela crise, por sua “condenação” a essa insistência. A negação dessa perplexidade poderia torná-la subserviente à racionalidade do *status quo*.

Ao pensarmos, de fato, no caráter representativo da linguagem, no qual cada palavra teria o seu correspondente no mundo, de imediato nos deparamos com uma ilusão: não há desaparecimento da linguagem para que o

mundo surja; no que se nomeia há sempre uma ausência retida da coisa nomeada. A fala, feita da negação, concretiza-se, pois, na ausência daquilo que nega, insubmissa que é à intenção de representar tal e qual o mundo.

A linguagem corrente chama um gato de gato, como se o gato vivo e seu nome fossem idênticos, como se o fato de nomear não consistisse em reter dele somente a ausência, o que ele não é. Todavia, a linguagem corrente tem momentaneamente razão nisto: a palavra, se exclui a existência do que designa, remete-se ainda a ela pela inexistência que se tornou a essência dessa coisa. Nomear o gato é, se o quisermos, fazer dele um não-gato, um gato que cessou de existir, de ser o gato vivo, mas não por isso fazer dele um cão, nem mesmo um não-cão. Essa é a primeira diferença entre linguagem comum e linguagem literária. A primeira admite que a não-existência do gato, uma vez passada para a palavra, leva a que o próprio gato ressuscite plena e certamente como sua ideia (seu ser) e como seu sentido: a palavra lhe restitui, no plano de ser (da ideia), toda a certeza que ele tinha no plano da existência. (BLANCHOT, 1997, p. 313)

Para Maurice Blanchot, a fala do poeta, ao contrário da fala comum, que parece encontrar sua força motriz no mundo, é feita de inquietude, contradições; mesmo pertencendo ao domínio do homem, ela escapa, desassossegadamente, à sua autoridade. Se a fala comum cobre o vazio com a aparência da presença (e com isso tenta fixar o que é instável), a fala poética se assenta no vazio, pois não ignora que, quando diz, o que se torna ideia não é a coisa existente, mas sua não existência. Sem encontrar repouso, pois o que designa lhe escapa, essa fala nada mais seria do que seu próprio movimento incessante rumo àquilo que nunca encontrará. É um devir, pois, sempre estrangeira dentro da própria língua. Diante desse beco sem saída, Blanchot não deixa de formular a pergunta que faz com que não

cesse a escrita: “Onde reside então minha esperança de alcançar o que rejeito?”. E a responde, atirando-nos uma espécie de âncora, aquela que parece nos salvar da deriva sem fim: “Na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas” (BLANCHOT, 1997, p. 315).

A palavra como coisa, assim, quebrada e sem repouso, parece ser a única com a força de abrir um caminho, uma vereda que seja, um pequeno buraco, na direção de uma memória que se faz do que não se diz.

Uma importante pergunta para a tentativa de representação daquilo que é irrepresentável dirige-se à ideia de metáfora: se há eventos históricos incomparáveis, como usar a retórica de similaridade do *como* nesses casos? Talvez na ideia de incompletude metonímica, na qual um significante não assume o lugar do outro, nos dê a pista que nos guie novamente à palavra como fratura: na metonímia, parte tomada pelo todo, a similaridade é parcial; mais uma vez, nos deparamos com o significado situado “além do nome” (do grego, *metonymia*).

Idelber Avelar abre sua reflexão sobre a alegoria nas pós-ditaduras latino-americanas em *Alegorias da derrota* trazendo essa questão. Para ele, é como se o mercado trabalhasse sempre “uma memória que se quer metafórica”, ou seja, na qual uma coisa possa ser colocada no lugar de outra, em uma substituição que esconderia as marcas dos cortes, criando a ideia de um falso *continuum*. “A produção do novo não transita muito bem pelo inacabamento metonímico: uma mercadoria nova transforma a anterior em algo obsoleto, lançando-a à lata de lixo da história” (AVELAR, 2003, p. 14). A ideia de metonímia, assim, parece realizar uma “operação negativa”, uma não substituição que, por sua vez, evoca ruidosamente aquilo que não está mais lá. Se o passado como tempo homogêneo não pode ser recriado a partir das fagulhas metonímicas da memória, “a mercadoria abjura a metonímia em sua investida sobre o passado” (AVELAR, 2003, p. 14). Por outro lado, nos lembra Avelar, nem tudo no processo incessante de substituição do passado pelo novo é “redondeza metafórica”: há que se lembrar que

no descarte do velho, resíduos são constantemente produzidos. A mercadoria, do lugar onde a olhamos – tentando transvestir o passado com a argamassa da homogeneização – nos devolve um olhar no qual não é difícil reconhecer seu processo incessante de transformação em ruína.

Interpelar esse tempo que passa na materialidade das coisas, aquelas que revelam o tempo caído, estranho à redenção, é uma maneira de entender esse passado fragmentado e tentar escutar o que diz seus destroços e seu tempo póstumo – esse que segue se inscrevendo, *agora*, no presente.

Objeto perdido e incorporação

Uma face importante da alegoria para nosso trabalho será a ideia de cripta para um objeto perdido, pois nos auxiliará a compreender como se dá um mecanismo de luto – e como ele se dá (ou não se realiza) em situações extremadas de trauma. A ideia do luto indizível, que instala no sujeito uma sepultura secreta, desenvolvida por Abraham e Török, parece ser uma chave importante para o trabalho, sobretudo para o filme *Guerra conjugal*.

Para Abraham e Török, a cripta constitui-se “por uma configuração psíquica na qual um sujeito é induzido a simbolizar em relação a um outro, presente nele, na forma de um objeto psíquico interno à custa de sua vida psíquica pulsional” (CORREA, 2000, p. 62). O ponto seria a possibilidade de elaboração do trauma. Definido a partir do conceito de introjeção, o trauma, para Abraham e Török (1995), seria a introjeção impossível: o objeto traumático permaneceria alojado no ego, como um corpo forasteiro, “invisível mas onipresente”; aparecendo apenas por fenômenos parciais. Como resiste à introjeção (na qual o objeto é absorvido e, depois, expulso), esse corpo se manifesta da maneira distorcida. Críptica, pois. Ou ainda, fantasmática.

O modo como a violência aparece reiteradamente em *Guerra conjugal* – e residual, às vezes diretamente, outras de maneira indireta, por meio de gestos periféricos, marcas – parece ser um sintoma, aqui social; uma espécie de revide sem palavras à violência naturalizada no início daqueles anos 1970, em que muitas pessoas começaram a desaparecer.

Assim, como matéria, a linguagem também se parte em incontáveis fragmentos. São eles que nos interessam como vestígios de um mundo aos pedaços, que clama o impossível: ser recontado, reconstituído. Em um mundo de precariedades e rupturas, a linguagem fragmentada e reiterativa, que titubeia ao avançar, parece ser a força que coloca em ação os enredos. No trabalho específico do trabalho de Joaquim Pedro de Andrade, que consideramos marcado profundamente pelos anos em que foram filmados, o dado do fragmento como imagem melancólica é uma âncora sobre a qual depositaremos nosso olhar.

Ditadura no Brasil

Quando nos deparamos com um passado traumático, é menos uma lembrança exata dele que temos do que as ressonâncias que ele produz para o lugar em que nos situamos, agora. A política de esquecimento brasileira em relação a seu passado é uma dessas ressonâncias, que chega até nós. A ideia de país do futuro é a ideologia que afirma que há somente uma direção para olhar – para frente. Não falar da colonização violenta, da escravidão, dos assassinados e desaparecidos em duas longas ditaduras, dos que são assassinados e desaparecidos nesse tempo de hoje, nas periferias; não reconhecer o caráter violento de nossa formação social para seguirmos acreditando que a série de condutas e padrões comportamentais derivadas de uma sociedade autoritária não nos move.

No caso específico de nossa Ditadura Militar, tantas vezes tida como “ditadura suave”, é notável um rastro bastante significativo, que

persiste perversamente no modo como nos organizamos socialmente hoje, mais de cinquenta anos depois: “a naturalização da violência como grave sintoma social no país” (KEHL in TELES, 2012, p. 124). A amenização da violência daqueles anos é resultado, também, do fato de que o Brasil é o único país em toda a América Latina no qual os torturadores não foram jamais julgados.

Não podemos assimilar nossa indulgência para com os torturadores de ontem e de hoje como se fosse efeito de desconhecimento do fato. Mas se nós aceitamos com certa tranquilidade a existência da tortura e a impunidade dos torturadores, o que é que teria ficado recalcado, silenciado, depois da nossa pseudoanistia, e que ainda hoje produz sintomas sociais de violência policial com frequência ainda maior no presente do que durante a ditadura? Não é o fato de ter havido e haver tortura que ficou recalcado, e sim a *convicção de que ela é intolerável*. (KEHL in TELES, 2012, p. 131)

O fato de que há ainda desaparecidos não enterrados e ossos sem nome engrossam o caldo desse recalque social e político violento. Clamam, igualmente, por um ritual de sepultamento, simbólico que seja, que permita, afinal, não tratar essas mortes e essa violência como casos singulares, como “acidentes de percurso”. A construção de uma memória coletiva dessa violência só será possível a partir da volta a esses ossos, a esses nomes, a esses mortos.

Esquecimento como gesto forçado

Desde Freud, sabe-se que o esquecimento não é uma não-memória; há o que Paul Ricoeur chama de “esquecimento de reserva”, em *A memória, a história e o esquecimento*, ou seja, um corpo de memórias inconscientes (voltamo-nos uma vez mais a Freud), que é precioso no

processo de recordação. “Se podemos acusar a memória de ser pouco confiável, é precisamente porque ela é nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos lembrar” (RICOEUR, 2007, p. 40). Se há, como afirma Nietzsche, uma dimensão alegre do esquecimento, é porque ela permite uma pacificação com o passado – e assim é possível viver sem ressentimento (NIETZSCHE, 2009). Os memoriosos seriam os endividados, nos sugere o filósofo, já que a culpa é uma “instância de uma memória que se desdobra sobre a base das promessas feitas a um credor” (AVELAR, 2003, p. 160). Recordação e culpa são instâncias que parecem andar lado a lado em Nietzsche. Esse “esquecimento feliz”, que nos permitiria nos livrar da dívida e da culpa, é uma questão difícil de difícil aproximação quando se trata de um país em que, ao contrário, o esquecimento é um gesto forçado de apagamento do passado. Como afirma Gagnebin, em *O que resta da ditadura*, “impor um esquecimento significa, paradoxalmente, impor uma única maneira de lembrar” (GAGNEBIN in TELES, 2010, p. 179). Essa única maneira de lembrar é o modo pelo qual o passado, impedido de ser rememorado, luta para voltar.

Na América Latina, o Brasil manteve-se como exemplo de impunidade: em 1979, o próprio governo militar promulgou a Lei da Anistia que deveria impor o esquecimento de todos os crimes de tortura dos agentes do Estado. Muito pouco, desde então, foi de fato investigado desses crimes. O “como se não tivesse acontecido” prevaleceu, indo de encontro à ideia mesma de anistia: ser uma política de *sobrevivência imediata*, e jamais uma política definitiva de regulamentação da memória do país.

Essa imposição oficial do esquecimento, gesto violento do Estado, não impediu, no entanto, que se desenhassem outros gestos em resposta, que clamam, como Antígona a Creonte, que o passado seja encarado e enterrado.⁴

⁴ *Antígona*. Edição traduzida por Mário da Gama Kury em: *A trilogia tebana / Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Desde os poemas homéricos se celebra a necessidade humana de enterrar os mortos, de recolher os corpos dos guerreiros mortos, de não deixar nenhum cadáver sem sepultura adequada. Essa exigência é uma das fontes da poesia que pode muito bem ser definida como túmulo (do grego *sêma*, signo, túmulo) não de pedras, mas de palavras (...). (GAGNEBIN in TELES, 2010, p. 184)

A imposição do esquecimento, por sorte, não é capaz, muitas vezes, de impor que abandonemos os nossos – como afirma a personagem de Sófocles.

Joaquim Pedro de Andrade e este tempo de hoje

O final dos anos 1960 foi um momento de forte transição política, cultural e estética no país. O desejo de ruptura com um regime de contemplação acrítica, ou de consumo das imagens, promovem uma ruptura com a superfície da tela. “O cinema, que tinha de trabalhar dentro dos limites da tela-superfície, define novas relações e requer novos modos de constituir seus efeitos apoiados na fragmentação, colagem, justaposição e nos gestos que quebram o protocolo, desorientam”. (XAVIER, 2012, p. 10-1). Tendo promovido, desta forma, uma verdadeira revolução na linguagem cinematográfica brasileira, o Cinema Novo marcou uma transformação profunda no cinema nacional. Havia inquietação entre os cineastas brasileiros para redescobrir (ou descobrir, afinal) um lugar para o cinema em um país com tamanhas complexidades sociais e históricas. O desejo de fazer filmes que retratassem verdadeiramente a cultura e a realidade social do país marcou essa geração. Joaquim Pedro de Andrade foi um dos expoentes dela: em sua casa, no fim da década de 1950, começaram as reuniões que deram origem ao movimento. O desejo de projetar nas telas a utopia brasileira (e de dizer o Brasil, dar-lhe um rosto), no entanto, parecia, por vezes, obscure-

cer o fato de que esse Brasil, esse homem brasileiro, talvez não pudesse ter uma só feição. Havia um desejo de totalidade nessa compreensão do país que levaria a conflitos, como o ocorrido em torno do filme *O padre a moça*, por exemplo – que parecia “fugir” de uma certa configuração política e estética dentro do Cinema Novo. O lugar do cineasta, como porta-voz de uma comunidade imaginada, no entanto, seria problematizado com o passar dos anos. Em sua última entrevista, Joaquim Pedro, ao falar sobre fazer filmes, diz menos de um lugar de “representante”, do que de uma inquietação pessoal, de uma insistência em *tentar dizer*:⁵

O cinema que faço é a minha visão comentada e inventada a partir do real do mundo que a gente vive. E esta minha visão é quase sempre meio cruel e o humor é cáustico. É neste humor que acho graça. [...] Meus filmes tratam das relações entre pessoas e, frequentemente, estas relações não são das mais agradáveis, sinceras e honestas do mundo. Faço filmes sobre a patifaria, a safadeza. Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil.

O cinema de Joaquim Pedro de Andrade chama atenção por sua insistência em tentar desvelar camadas perturbadoras de sua sociedade, no que nos parece um desejo de atingir sua estrutura – contraditória, autoritária e violenta – por meio de personagens que se movimentam (e se moldam) nesses contextos; pelo modo como os filmes trabalham a ideia de margem (o que está nos cantos dos enquadramentos contam uma história paralela àquela que se conta no chamado “centro” do filme); na maneira como a narrativa se articula, encarnando de diferentes maneiras a ideia de fragmento (ora em uma chave me-

⁵ Entrevista dada a Teresa Cristina Rodrigues para o jornal *O Globo*, em 12 de setembro de 1988. Retirada do *site* http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_5.asp, acessado em 10 de outubro de 2016.

tonímica, recortando o filme por dentro, por meio de closes e deslocamentos da ação do centro para a periferia da cena; ora trabalhando a ideia de alegoria, recolocando o presente em tempo póstumo).

Os três filmes de Joaquim Pedro que escolhemos enfocar nesse trabalho nos parece fazer uma espécie de arco paralelo à história daqueles anos, desde o golpe até os anos chamados de “abertura”, quando as mortes e desaparecimentos de pessoas começaram a se acentuar. *O padre e a moça*, de 1965, filme sobre silêncio e imobilidade, parece responder ao golpe realizado um ano antes. “O seu silêncio é o grito”, é a frase de Glauber Rocha sobre a película, que poderia definir a situação política que começava a se instalar em abril de 1964. *Os inconfidentes*, de 1972, realiza torções na história oficial, reconfigurando símbolos cívicos em alegorias, transformando o passado à luz do presente (e vice-versa). Nele, autoritarismo e tortura são temas centrais e parecem responder aos anos de recrudescimento pós AI-5, de 1968. *Guerra conjugal*, por sua vez, lançado em 1974, é um filme sobre violência e autoritarismo, desta vez em ambientes privados, nas relações interpessoais. Politicamente, nesse ano, o Brasil assiste à posse de Ernesto Geisel, o militar considerado “moderado”, mas cujo governo foi notadamente marcado por mortes, perseguições e desaparecimentos.

Não tendo passado os fantasmas de que falam os filmes de Joaquim Pedro de Andrade – filmes que falam, também, de nosso passado colonial e das consequências nefastas da escravidão em nossa estrutura social – muito do olhar, da tentativa de dizer esses anos em seus filmes perduram em obras realizadas anos depois.

Referências

- ABRAHAM, N.; TÖROK, M. *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta, 1995.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. 2ª. Ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: LP&M, 2013.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CORREA, O. B. R. *Os avatares da transmissão psíquica geracional*. São Paulo: Escuta, 2000.
- FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”. In: *A história do movimento psicanalítico – artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Volume XIV (1914-1916). Rio de Janeiro: Editora Imago, 1974.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- NIETZSCHE, Friederich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- TELES, Edson. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo. Tropicalismo. Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Filmes

- O padre e a moça*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1965, cor, 90 min.
- Os inconfidentes*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1972, cor, 80 min.
- Guerra conjugal*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1975, cor, 88 min.

“Eu que entendo o corpo e suas cruéis exigências”: a emergência do corpo lésbico em Clarice Lispector

Claudiana Gois dos Santos¹

Apesar das inovações formais e temáticas que os livros de Clarice representavam, após *A Paixão Segundo G.H.* (1964) a autora dedicou-se à busca de novas formas de expressão. Críticos como Benedito Nunes haviam conceituado este livro entre os mais originais publicadas no período. (NUNES, 1995, p. 151) Em meio a esse grande sucesso, Clarice iniciou um projeto de ruptura com o cânone, iniciando uma fase de abertura maior aos assuntos sociais na literatura. As mulheres continuaram sendo suas protagonistas por excelência, porém surgem outros modos de representação destas personagens.

Em 1968 Lispector é apresentada ao jornalista e poeta Álvaro Pacheco, fundador da editora Artenova. O sucesso e o crescente círculo de amizades no meio tornavam Clarice uma escritora de acesso possível. Apesar da fama de “difícil para entrevistadores”, alguns jovens repórteres conseguiram conversas longas com ela, como a própria relata em crônica de dezembro de 1967, expondo posicionamentos políticos

¹ Mestranda pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo.

e recordando a conversa com a reporter da série *Livro de Cabeceira da Mulher*, da Civilização Brasileira:

Cristina me perguntou se eu era de esquerda. Respondi que desejaria para o Brasil um regime socialista (...) adaptado aos nossos moldes. Perguntou-me se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim, um escritor. (...) Que eu me considerava apenas escritor (...). Perguntou-me o que eu achava da literatura *engajada*. Achei válida. Quis saber se eu me engajaria. Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que este meu lado ainda se fortifique mais algum dia. (...) Nem sei se escreverei mais. É mais possível que não. (LISPECTOR, 1999, p. 58-61)

O comportamento arredo frente à participação em movimentos sociais incluía também posicionamentos sobre a liberação da mulher e do feminismo. Tal postura ambígua, se interpretada isoladamente, pode sugerir uma contradição. Porém, a perspectiva prismática das opiniões da autora a respeito da condição social da mulher pode ser lida por meio do questionamento escrito em sua própria obra, que fala por si só. Não obstante, Lispector estava ciente da condição feminina, empírica e teoricamente, e o quanto isso movia sua instância autoral.

As obras posteriores à *Paixão Segundo G.H.* trazem indícios fortes da importância do local social e dos papéis de gênero da mulher. E, em entrevista ao jornal *Pasquim*, ao ser questionada sobre o *Woman's lib*, a autora afirma que as mulheres “tem que ter direitos como gente.” (LISPECTOR, 1974, p. 13). Assim, compreende-se que, mesmo na ausência de uma enunciação feminista, tal posicionamento permite o acesso às suas obras por esse viés. Não por acaso, os estudos feministas e os

estudos de gênero, fazem da autora uma jazida de material para a crítica literária feminista de várias vertentes.

Em meio às críticas, Clarice Lispector continuava em intensa colaboração para jornais, embora sua produção literária estivesse, por questões financeiras, em aparente segundo plano. Na crônica *O Grito*, de 1968, Clarice declara: “Não vou escrever mais livros. Porque se escrevesse diria minhas verdades tão duras que seriam difíceis de serem suportadas por mim e pelos outros. Há um limite de ser. Já cheguei a esse limite.” (LISPECTOR, 1999, p. 81-82) A enunciação das “verdades duras” finca a fronteira da transgressão temática e de linguagem na obra clariceana, a partir dali, há uma maior emergência da corporeidade em sua narrativa.

O intervalo que precede *Água Viva* (1973) foi marcado pela intensa busca de uma nova linguagem. Críticos como José Américo Motta Pessanha demonstraram insegurança quanto à (im)possível classificação da obra: “depois de recusar os artifícios e as artimanhas da razão (melhor talvez – das racionalizações), você parece querer rejeitar os artifícios da arte. E despojar-se, ser você mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor”. (FERREIRA, 1999, p. 259) Pessanha indagava o porquê do “provisório repúdio” de Clarice pela ficção: “Você se transcendia e se “resolvia” em termos de criação literária; agora a “literatura” desce a você e fica (ou aparece) como imanente a seu cotidiano.; você é seu próprio tema – como num divã de um psicanalista.” (IDEM, 1999, p. 259) Desse modo, é com a publicação de *Água Viva* que Clarice rompe, pela estrutura fluida do livro, os ditames canônicos de “o que é um livro”, “o que é um autor”, em função de uma semelhante postura ou praxis artística, que despreza anteriores princípios reguladores da obra. (GOTLIB, 2011, p. 512)

No fim de 1973 o *Jornal do Brasil* demitira Clarice Lispector. (FERREIRA, 1999, p. 263), agora, sem sua fonte de renda principal, a autora buscava meios de sustentar-se sem afetar sua escrita. A crítica ansiava por mais uma inovação como *Água viva*, no entanto, Clarice,

com certo desdém, afirmava sobre a liberdade de escrita: “Agora só escrevo quando quero.” (...) (GOTLIB, 2011, p. 520), isso explica, em partes, o choque da crítica, ao receber, no ano seguinte, um livro erótico de Clarice Lispector..

A produção de *A via Crucis do Corpo* ocorre neste contexto de rupturas na vida da escritora, a partir de uma sexta-feira, 10 de maio de 1974 em que Álvaro Pacheco lhe encomenda um novo livro de contos que dialogavam com a “onda de erotismo” das publicações da época. Cabe lembrar que em 1974 o Brasil estava sob ditadura, e como tal, extremamente rígida no controle moral e das liberdades individuais, amparada por leis, como a nº 1077/1970, que proibia a comercialização de obras consideradas eróticas ou pornográficas. (LONDERO, 2015, p. 77).

Comprovando a tendência transgressora crescente na obra clariceana, este livro traz protagonistas que rasuram o ideal esperado dos papéis de gênero e, por meio de paródia, simulação e dissimulação, os contos fazem movimentos de aproximação em relação à via crucis da tradição judaico-cristã (REGUERA, 2006, p. 56), além de manter um diálogo com o nascimento de uma nova afetividade, a partir da morte do símbolo falocêntrico, como já apontara Nietzsche, em *Gaia Ciência*, com a morte de Deus. (NIETZSCHE, 2006, p. 205)

O Corpo, portanto, é o segundo conto do livro e marca a intensidade das instâncias físicas e eróticas diante de uma sociedade repressora em relação ao sexo. O excesso corpóreo inicia a apresentação de Xavier como “um homem truculento e sanguíneo”, e pouco dotado de sensibilidade:

Foi ver *O último tango em Paris* e excitou-se terrivelmente. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado. Na noite em que viu *O último tango em Paris* foram os três para cama: Xavier, Carmem e Beatriz. Todo o mundo sabia que Xavier era bígamo: vivia com duas mulheres” (LISPECTOR, 1998b, p. 21)

A apresentação, em segundo plano, de Carmem e Beatriz desloca a atenção do leitor às ações de Xavier, um homem calcado na masculinidade tradicional e incapaz de compreender o progressivo crescimento da intimidade entre as personagens. A princípio, no conto, a harmonia entre os três parece intacta “Cada noite era uma. Às vezes duas por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúme da outra.” (LISPECTOR, 1998b, p. 21) A aproximação das personagens aumenta a cada trecho, na mesma medida em que ocorre o distanciamento de Xavier.

A postura de “homem de dupla moral” se mostra não apenas no trecho acima, mas na sequência de infidelidades cometidas por ele. No conto, Xavier é descrito como bígamo, infiel, insensível para as artes. Essas evidências, que, remetem ao senso comum do masculino, regem as convenções sociais impostas e, por conta disso, se lê o masculino como universal, aquele do qual tudo se deriva e aquele que determina, no princípio do conto, o ordenamento erótico e afetivo das personagens. (BOURDIEU, 2014, p. 13)

Enquanto a diferença distancia o personagem masculino das personagens femininas, estando Xavier cada vez mais fixo em seu papel hegemônico de homem, branco, heterossexual, “chefe da casa”, e Carmem e Beatriz no local móvel de aparente passividade, a relação entre as duas começa a se intensificar, estabelecendo a cumplicidade de uma vivência erótica horizontal. É a partir deste ponto que Xavier passa a ser enunciado no texto como uma presença incômoda, indesejada em oposição à prazerosa intimidade das duas:

Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste. Um dia contaram esse fato a Xavier. Xavier vibrou e quis que nessa noite as duas se amassem na frente dele. Mas, assim encomendado, terminou tudo em nada. As duas choraram e Xavier encolerizou-se danadamente. Durante três dias ele

não disse nenhuma palavra às duas. Mas, nesse intervalo e sem encomenda as duas foram para cama e com sucesso. (LISPECTOR, 1998b, p. 23)

A adversativa utilizada na enunciação do desejo feminino das personagens pode ser vista sob diversas perspectivas no texto. A própria noção de homossexualidade, como categoria estabelecida pela medicina e resgatada na *História da Sexualidade I*, poderia assegurar uma aparente idoneidade das personagens em relação à conduta moral, pois “não eram homossexuais”. Assim, asseverar que não eram homossexuais, pode ter um caráter protetivo, embora, ao mesmo tempo pode estar inserido na lógica da dissimulação – simulação apontada por Reguera (2006, p. 56), pois “se excitavam uma a outra e faziam amor”.

Outro ponto importante é o “amor triste”, ou ainda, o “amor que não diz o nome”. É importante lembrar que *O Corpo* foi publicado sob forte repressão às produções literárias. Reconhecer a vivência erótica de Carmem e Beatriz como “amor triste”, ou “amor que não ousa dizer o nome”³ é, dissimuladamente, afirmar o anteriormente negado. Numa sociedade heteronormativa as mulheres são parte da “propriedade emocional e sexual dos homens” (RICH, 2010, p. 19), e sua autonomia e a igualdade ameaçam a família, a religião e o Estado, portanto, Xavier só conseguiria assimilar o amor de Carmem e Beatriz se lhe fosse um fetiche. Atente-se que, em face da recusa, *ele* se “encoleriza, danadamente”, não as mulheres, pois estão imersas na lógica de dominação falocêntrica em que, a princípio, não há revolta ou transgressão, nem mesmo recusa a este comportamento invasivo. É no decorrer do texto que o personagem, a princípio visto em signos de potência, passa se revelar em decadência aos olhos das mulheres:

² Conceito de homossexualidade como terminologia médica utilizado a partir do século XVIII (FOUCAULT, 2014, p. 27-28).

³ Epíteto utilizado por Oscar Wilde em ensaio autobiográfico *De Profundis*, publicado em 1985.

Xavier comia com maus modos: pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar, além de comer com a boca aberta. Carmen, que era mais fina, ficava com nojo e vergonha. Sem vergonha mesmo era Beatriz que até nua andava pela casa. (LISPECTOR, 1998b, p. 23)

A horizontalidade de Carmem e Beatriz suplanta a vivência como triângulo amoroso, rasurando a ideia da lésbica que o é pela falta do homem e inserindo a ideia de um erotismo que foge ao padrão heterossexual. Essa nova forma relacional, proposta por teóricas como Monique Wittig e discutida por Judith Butler, conduziria ao reconhecimento de práticas sexuais que substituiriam o elemento falocêntrico por uma vivência integral da corporeidade como fonte de prazer, não apenas focadas em corpos divididos. (BUTLER, 2015, p. 48-64) Assim, Carmem e Beatriz ultrapassam a sexualidade heterocentrada, com vistas à reprodução, e com isso a imagem masculina vai se tornando cada vez mais difusa e rasurada.

O recurso clariceano de colocar as duas personagens em unidade de ideias e ações contra o personagem masculino reitera a ideia de novas formas de união. Essa nova forma de condução de afeto remete aos conceitos de Foucault em *O triunfo social do prazer sexual: uma convenção* (1982) e *Uma estética da existência* (1984), e Ortega, em *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault* (2000) e *Genealogias da Amizade* (2002), em que ambos evidenciam a fuga aos ditames matrimoniais e de formação de família. Carmem e Beatriz, portanto, formam uma potente coalizão contra este personagem masculino instituído na figura de Xavier ao excluí-lo da relação:

De tarde foram ao cinema. Jantaram fora e só voltaram para casa à meia-noite. Encontrando um Xavier abatido, triste e com fome. (...) Nessa noite as duas fizeram amor na sua frente e ele roeu-se de inveja. Como é que começou o desejo de vingança?

As duas cada vez mais amigas desprezando-o. (LISPECTOR, 1998b, p. 24)

O uso dos termos “fizeram amor” em relação à “amigas” retoma o processo de dissimulação apontado por REGUERA (2006, p. 55) e aborda a ambiguidade da relação homoerótica em relação à amizade. É preciso manter sempre em mente o contexto histórico da obra, pois, os anos de 1970, embora cingidos por movimentos de libertação das mulheres e grupos homossexuais, no Brasil foram marcados por uma moral restritiva, não apenas em âmbito privado, como em relação ao poder do Estado.

Clarice, portanto, demarca “os três poderes”, ou ainda a santíssima trindade, ao mostrar Xavier dormindo “placidamente como um bom cidadão que era”. É na contemplação do sono de Xavier que Carmem e Beatriz “ficaram sentadas junto de uma mesa, pensativas. Cada uma pensava na infância perdida. E pensaram na morte” (LISPECTOR, 1998b, p. 24-25).

A infância perdida das personagens pode ser interpretada como reflexo de uma heterossexualidade compulsória, dada a ausência de modelos que antecipem questionamentos a respeito da heteronormatividade imposta pela lei masculina, cujo centro era representado por Xavier. Assim, partindo da consciência da finitude da vida: “Carmem disse: –Um dia nós três morreremos. Beatriz retrucou: –E à toa. (LISPECTOR, 1998b, p. 25) há a intensificação do desejo de viver com um sentido, de realizar uma *estética da existência*, ou seja, de potencializar a vida como obra de arte, como ascese. (FOUCAULT, 2006b, p. 145). Desse modo, as personagens enxergam a eliminação do masculino, sobressalente à, economia do relacionamento como única possibilidade de criar um modo de vida novo, que lhes restituísse a “infância perdida”:

– Vamos esperar que Xavier morra de morte morrida? Perguntou Beatriz.

Carmem pensou, pensou e disse:

– Acho que devemos as duas dar um jeito.

(...) Carmem liderava e Beatriz obedecia. (...) Foram as duas para perto de Xavier para ver se se inspiravam. Xaver roncava. Carmem realmente inspirou-se. Disse para Beatriz:

– Na cozinha há dois facões.

– E daí?

(...) – E daí, sua burra, nós duas temos armas e poderemos fazer o que precisamos fazer. Deus manda.

– Não é melhor não falar em Deus nessa hora?

– Você quer que eu fale no Diabo? Não, falo em Deus que é dono de tudo. Do espaço e do tempo. (LISPECTOR, 1998, p. 25-26)

A evocação do ordenamento de Deus como entidade reguladora ‘do espaço e do tempo’ faz emergir a dissimulação anteriormente mencionada. No contexto de excessos sexuais, homossexualidade, traição e assassinato, a autora evoca a imagem divina e patriarcal para tecer um contraponto de surpresa no enredo, também evocado no efetivo assassinato:

(...) O quarto estava escuro. Elas faquejaram erradamente, apunhalando o cobertor. Era noite fria. Então conseguiram distinguir o corpo adormecido de Xavier. O rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício. Carmem e Beatriz sentaram-se à mesa da sala de jantar (...) estavam exaustas. Matar requer força. Força humana. Força divina. As duas estavam suadas, mudas, abatidas. Se tivessem podido, não teriam matado o seu grande amor (LISPECTOR, 1998, p. 26)

Retomando a escrita dos romances anteriores, Lispector, que até então, narra o conto em diálogos simples e construções coloquiais, próximas da oralidade, volta à literatura que “desce” até ela na evocação do sangue e da força divina, volta-se à Clarice de textos como *Perdoan-*

do Deus (LISPECTOR, 2016, p. 402-5) em que assevera sobre o divino, o corpóreo e o sanguíneo da existência.

Logo, quando Carmem e Beatriz assassinam Xavier, para enfim, desfrutar de uma vida à duas, não há peso de consciência: “Agora tinham que se desfazer do corpo. O corpo era grande. O corpo pesava” (LISPECTOR, 1998, p. 26). A repetição das sentenças curtas pesa semanticamente ainda mais sobre o corpo. Esse corpo masculino que ainda pesava sobre a relação de Carmem e Beatriz, e do qual as duas precisavam se desfazer, tal qual

Puseram o grande corpo dentro da cova, cobriam-na com terra úmida e cheirosa do jardim, terra de bom plantio. Depois entraram em casa, fizeram de novo café, e revigoraram-se um pouco. Beatriz, muito romântica que era – vivia lendo fotonovelas. Beatriz teve a ideia de plantarem rosas naquela terra fértil. Então foram de novo ao jardim, pegaram uma muda de rosas vermelhas e plantaram-na (...)(LISPECTOR, 1998, p. 26-7)

A simbologia das rosas surge como signo de retorno à terra, de volta ao estado de natureza, talvez renascendo numa masculinidade outra, já não truculenta e sanguínea mas sobre a qual as sementes femininas germinassem. E são as duas que plantam as rosas, ou seja, é pelas mãos delas que o símbolo do feminino florescerá. Entretanto, a morte dessa instância masculina não se dá imediatamente, uma vez que está enredada numa sociedade toda feita de si, para si. Se Xavier era o mais imediato impedidor da vivência erotico-afetiva de Carmem e Beatriz, outras instâncias sociais e culturais começam a emergir:

As instâncias culturais (fechar-se em luto ou a *mala suerte* que banhara a casa após o assassinato) paralelas à metáfora do mundo do trabalho na figura do secretário de Xavier retornam para questionar esta nova forma relacional de Carmem e Beatriz. Os ditames da cultura e da religião, quando os três vão à missa e, agora, no simbolismo do luto, e a

presença inesperada do secretário reclamando Xavier, o mantenedor da casa, podem ser lidos como instâncias reguladoras de uma sociedade que ainda mantinha boa parte das mulheres em dependência financeira, e conseqüentemente, submissas a códigos culturais que não poderiam combater ou refutar, por não possuírem, nas palavras de Virgínia Woolf, um teto todo seu. O desfecho do conto, que beira o inusitado, é dado por mais um dispositivo culturalmente centrado no poder falocêntrico: a polícia.

A lei, na figura dos policiais, representa o que Teresa de Lauretis nomeou de *tecnologia de gênero*, ou seja, o “conjunto de técnicas para maximizar a vida” desenvolvida para controlar, psiquiatrizar e tornar o corpo, das mulheres de forma geral, e de sexualidades “desviantes” em específico, algo a ser vigiado, controlado e/ou punido pelo Estado. (HOLLANDA, 1994, p. 221) Assim, Carmem e Beatriz, na tentativa de experienciar a vivência lésbica, transgridem lógicas falocentradas e heteronormatizadas, sofrendo o duplo da opressão, como mulheres e como lésbicas.

Os policiais intentam a prisão das personagens, ao que Carmem, no desejo de preservar a relação sugere: “(...) que seja numa mesma cela”. No entanto, a rasura à ordem falocêntrica da sociedade brasileira, em 1974, por estas duas mulheres, como afirma um dos policiais, seria “muito barulho, muito papel escrito, muita falação” (LISPECTOR, 1998, p. 28), ou seja, diante da cultura e da sociedade, não havia possibilidades formadas para este novo modo de vida. As duas personagens estavam fora do que socialmente se coloca como experimentação da sexualidade, que pode ser regularizada com a “conversão” de um casamento heterossexual e reprodução, logo, não constava aparato discursivo social senão o banimento, ou a exclusão do convívio da sociedade burguesa, classe média e seus valores.

O silêncio de Xavier como final da narrativa demonstra a aquiescência do poder masculino e heteronormativo e a inevitabilidade face à relação lésbica de ambas durante a narrativa, uma vez que a intimida-

de apenas às duas pertencem. Já sobre o desfecho das duas, quem poderá saber? Não havia, à altura dos acontecimentos. a possibilidade de representação deste novo modo de vida, portanto, como estratégia comumente utilizada em face das personagens femininas, sobretudo lésbicas, na literatura, elas desaparecem, viajando, quem sabe, morrendo, quando não, dos dois modos.

Referências

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1998. 395 p.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014. 176 p
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 287 p.
- FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 302 p.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. 390 p.
- _____. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. 1.ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014. 174 p.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. 656 p.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P.23-58.
- INÁCIO, Emerson da Cruz . *Do corpo o canto, perfumada presença: o corpo, Fluxo Floema e Novas Cartas Portuguesas*. 2016. 173f. Ensaio (Livre-docência) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 478 p.

- _____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. 96 p.
- _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 80 p.
- _____. Entrevista com Ziraldo et al. *Pasquim*. Rio de Janeiro, 3-9 de junho, 1974.
- _____. *Todos os Contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. 654 p.
- LONDERO, Rodolfo Rorato. Caçadores canibais e cabeças perigosas: a censura e o mercado de literatura pornográfica no regime de 64. *Literatura e Autoritarismo*, v. 1, n. 25, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/20620/pdf> . Acesso em: 26 jul 2017.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995. 175 p.
- ORTEGA, Francisco. *Genealogias da Amizade*. São Paulo: Iluminuras 2002. 173 p.
- _____. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault: Relume Dumará*. Rio de Janeiro: 2000.
- RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Bagoas. 2010.n.05.p.17-44. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>. Acesso em 26 jul 2017.
- REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em a Via Crucis do Corpo*. São Paulo:Unesp, 2006. 282 p.
- WILDE, Oscar. *De Profundis e outros escritos do cárcere*. Porto Alegre: L&PM,1998. 196p.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

Teatro do inanimado na literatura de Lygia Bojunga

Cristiane Figueiredo Florêncio¹

1. Literatura e teatro

O teatro tem sido uma das artes mais antigas da humanidade. Apesar de não ser uma arte recente, a palavra “teatro” em si pode apresentar vários significados, dependendo da perspectiva adotada acerca do termo. Nesse sentido, o teatro pode ser um local, um texto, a representação de um texto, um gênero do drama, a obra de um artista:

“A origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão-somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação. Durante muito tempo, na língua clássica dos séculos

¹ Graduada em bacharelado e licenciatura em Letras pela USP, onde, atualmente, é doutoranda da área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa.

XVII e XVIII, o teatro será também a cena propriamente dita. Por uma segunda translação metonímica, o teatro se torna enfim da arte, o gênero dramático (daí as interferências com a literatura, tão amiúde fatais à arte cênica), mas também a instituição (o Teatro-Francês) e finalmente o repertório e a obra de um autor (o teatro de Shakespeare). A finalização desse exílio do teatro desde o local do olhar se concretiza nas metáforas do mundo como teatro ou do sentido de lugar de ação, ou finalmente da atividade do hístrião na vida de todo dia (fazer teatro ou – para atualizar o idiomatismo – fazer cinema).” (PAVIS, 2015, p. 372)

Com tantas possibilidades de significados, é preciso deixar claro com qual se trabalha ao analisar obras literárias e, sobretudo, esclarecer que a literatura e o teatro são artes distintas, porém que podem se mesclar, principalmente na literatura contemporânea em que os códigos dificilmente aparecem isolados. Sendo assim, o termo teatro será utilizado de modo a referir-se à eficiência da visualidade que a literatura de Bojunga proporciona, da mesma maneira que, no teatro, a visualidade é essencial. Além disso, este leva em conta o contexto histórico em que os textos teatrais são escritos, por isso consideram-se também os conteúdos abordados nesse tipo de texto. Portanto, a melhor definição a ser usada é esta:

“Em francês (e em português também), teatro guardou a ideia de uma arte visual, enquanto nenhum substantivo tomou o sentido do conceito do texto: o drama, diferentemente do alemão ou do inglês, não é o texto escrito, e, sim, uma forma histórica (o drama burguês ou lírico, o melodrama) ou a significação derivada de ‘catástrofe’ (‘estranho drama’).” (PAVIS, 2015, p. 373)

Dessa forma, nota-se que tanto o termo “teatro” quanto o “drama” não se restringem ao texto escrito. O primeiro, por ser uma arte visual,

pode ser encontrado em outras artes, tal qual a literatura, que, por meio de recursos literários, amplia a capacidade de visualidade da narrativa, mesmo que no campo da imaginação. O segundo está no campo histórico da forma, uma vez que esta é mutável de acordo com a cultura e momento em que uma sociedade vive, por esse motivo existem vários tipos de teatro: clássico, burguês, naturalista, épico, entre outros. A literatura bojuiana é constituída por elementos do teatro tanto no que tange aos recursos visuais, utilizados pela autora na escrita, quanto na mudança temática, sendo que esta é percebida pela comparação entre as suas primeiras obras, mais lúdicas e menos realistas, em oposição às últimas, que apresentam com menor intensidade o universo do imaginário e com maior ênfase o realismo. Essa mudança não será trabalhada neste artigo, pois o recorte será o do Teatro do Inanimado.

2. Teatro do Inanimado ou Teatro de Animação

Etimologicamente, o termo “animação” origina-se do latim “animatĭo, ōnis”, cujo significado é “a qualidade de um ser animado, animação; ardor”. Nesse sentido, o teatro de animação consiste em um tipo de teatro em que os atores são substituídos por objetos, podendo ser, estes, bonecos, máscaras e até mesmo a reprodução da sombra de objetos. Estes, portanto, ganham vida: “O teatro de animação trata do inanimado, por isso também é conhecido como Teatro do Inanimado. Assim, o objeto é o cerne da constituição desse cenário.” (AMARAL, 1997, p. 21)

Por esse motivo, é possível elaborar uma aproximação entre a teoria do Teatro de Animação e alguns livros de Bojunga, sobretudo quando há, como parte da definição do Teatro do Inanimado, a linguagem e o texto:

“O Teatro de Animação constitui um campo, **território artístico**, gênero ou uma **linguagem** das artes cênicas que se funda na atuação

com objetos, em que o termo *atuação* não se restringe ao trabalho do ator, congregando outras formas de ações artísticas, como a encenação ou a dramaturgia. Nessa perspectiva, descortinam-se explorações teóricas e práticas em que atuante e objeto adquirem múltiplos estatutos, **seja no texto**, seja na cena.” (COSTA, 2000, p. 21)

Considerando que, em algumas obras bojunguianas, existem personagens-objeto e que o texto da autora é baseado na teatralidade, podem-se analisar os livros que apresentam esse tipo de personagens a partir da perspectiva do Teatro Inanimado. Para facilitar a análise, inicial e brevemente, serão pensados nos tipos de Teatro de Animação, embora seja analisado nesse artigo apenas o primeiro tipo:

“Há dois tipos de teatro da Animação. O primeiro é aquele em que o objeto aparece em cena como ele mesmo, tentando imitar a realidade, porém sem muito êxito, pois as suas características de objeto são mais sobrepujantes que as humanas, o que leva ao riso. Já no segundo ocorre o oposto do primeiro: os traços humanos sobrepõem-se aos de objeto, o que permite a este estranheza e, ao mesmo tempo, mistério.” (AMARAL, 1997, p. 23)

Acerca do primeiro tipo, pode-se pensar no livro *A cama* (NUNES, 2002) em que a personagem que dá título ao romance é um objeto sem características humanas, apesar de ser humanizado pelas personagens ao longo da narrativa. Porém, como as características próprias desse objeto distinguem-se das de uma cama comum – já que a Cama personagem é gigantesca e muito antiga –, em alguns momentos há elementos de comicidade, pois o objeto não se adapta a alguns lugares por onde passa, e, também, há traços de lirismo e mesmo de drama, quando as demais personagens atribuem ao objeto um valor sentimental tal qual o que teriam por um ser humano. A seguir, serão analisados alguns desses elementos.

A Cama desse romance é o objeto central, a partir do qual várias narrativas desenvolvem-se. Uma delas é a de Maria Rita, que é tia de Tobias, o personagem principal. Ela ficou com a Cama que tem sido passada de geração a geração pela família de Tobias; todavia, por Maria Rita estar passando por problemas financeiros graves, decide vender a Cama. Por esse motivo, Zecão, pai de Tobias, resolve subir o morro para chegar até a favela em que a irmã mora para impedi-la de vender a Cama. Porém, no caminho, ele se machuca, mas pede para que o filho continue a viagem e impeça a tia de desapontar a promessa familiar: manter a Cama na família.

Nesse contexto, Tobias chega e entra no barraco da tia:

“a impotência da cama deixava Tobias abismado. Os pés elaborados. Os veios da madeira. Os entalhes na cabeceira e nas trevas laterais. Só de olhar, Tobias sentia o peso da cama. Foi chegando pra perto: que nenê tão pequeno! Parecia até recém-nascido ali na cama.

O colchão era velho, manchado, furado.

Só tinha uma coberta pequena no meio da cama. A criancinha estava deitada nela.

Mesmo contrastando tanto com tudo em volta, a cama parecia à vontade. E a sensação de estranheza que ela produzia era justo por isso. Sendo tão velha, de certa maneira ela casava bem com o nenê. O ar barroco e altaneiro que ela tinha se diluía num ar acostumado-com-a-vida, de tanto que nasceram nela, de tanto que morreram nela, de tanto suspiro e gemido de amor que ela tinha ouvido.” (NUNES, 2002, p. 42)

O olhar aguçado de Tobias dentro do barraco mostra, por um lado, a situação de precariedade em que a tia e o primo moram, o que lhe dá a sensação de estranheza ao perceber que, embora a Cama não combine com aquele cenário, ela, de alguma forma, “está à vontade”. Essa sensação

de estranheza, porém, não é dominante, já que Tobias identifica que essa familiaridade da cama com o espaço ocorre porque ela é um objeto que acalenta a vida e a morte das pessoas. Assim sendo, o trecho citado parte de um contexto extremamente realista para um que é bastante lírico.

Este foi apenas um exemplo de Teatro do Inanimado com o uso de objetos comuns para introduzir o conceito desse tipo de teatro. Passa-se, a seguir, a análise do objeto máscara na literatura de Bojunga.

3. Máscara

A máscara é um objeto recorrente no Teatro do Inanimado, assim como nas obras de Bojunga. O termo, nos dicionários, apresenta acepções ligadas a disfarces e à criação de identidades ou mesmo à proteção da face. Partindo disso, no teatro, a máscara está relacionada a uma função de observação e de liberação das identidades:

“Além das motivações antropológicas do emprego da máscara (imitação dos elementos, crença numa transubstanciação), a máscara é usada no teatro em função de várias considerações, principalmente para observar os outros estando o próprio observador ao abrigo dos olhares. A festa mascarada libera as identidades e as proibições de classe ou de sexo. Escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente à expressão psicológica, a qual em geral fornece a maior massa de informações, muitas vezes bastante precisas, ao espectador. O ator é obrigado a compensar esta perda de sentido e esta falta de identificação por um dispêndio corporal considerável.” (PAVIS, 2005, p. 234)

Dessa maneira, pode-se perceber que a máscara é um objeto bastante usual no teatro, por este ter de apresentar personagens com identidades próprias e, também, por serem observados. Na literatura de

Lygia Bojunga, também é recorrente o uso de máscaras relacionado às temáticas trabalhadas por ela sem seus livros. A seguir, algumas obras em que esse objeto apresenta grande carga simbólica, ajudando, logo, tanto na forma literária quanto no conteúdo transmitido.

Seis vezes Lucas: obra em que a presença de uma máscara – propriamente o símbolo do teatro – é recorrente e importante na história de Lucas. O primeiro capítulo inicia-se com Lucas vendo o pai se arrumar diante de um espelho. É um dia chuvoso, os pais irão ao teatro, e Lucas tem medo de ficar sozinho. Tenta persuadir a mãe a ficar com ele, sem êxito. Ao ficar sozinho, Lucas fica diante do espelho tentando ver de que lado mais se parecia com o pai. Em alguns momentos, sente medo da chuva, porém lembra-se sempre do pai: “herói é quem conquista os medos que tem” (NUNES, 1996, p. 19). Lembra-se também que o pai lhe explicou o que era um conquistador: “É quem conquista, é quem vence (...) Eu venci o medo de lutar pelo que eu quero; eu luto pelo que eu quero, Lucas” (NUNES, 1996, p. 19)

Apesar das recomendações do pai, Lucas sentia cada vez mais medo. Então decidiu brincar com massinha de modelar e, a partir da massa vermelha, fez uma máscara, que, no livro, é chamada de “Cara”, por isso o nome do capítulo: Lucas e a Cara. Lucas foi modelando a cara e logo a colocou no próprio rosto, de modo a não se sentir mais sozinho, porque, no espelho, passou a conversar com ela:

“ O Lucas estava contente de ter uma cara ali no espelho; não se sentiu mais sozinho, deu vontade de conversar com ele, foi logo querendo saber:

–Você é um herói?

A Cara fez que sim.

– Quer dizer que você é um *conquistador*?

A Cara fez que sim.

O Lucas suspirou fundo. Colou ainda mais bem colada a massa na pele. Tão colada, que parecia que a massa era a pele dele.

Puxou o cabelo pra frente, tapando o pedaço onde a massa acabava; e agora, um era tão o outro, que o Lucas marchou decidido pra sala, procurou uma música que ele adorava ('Batuque') e ligou o som. Bem alto. O batuque encheu a casa." (NUNES, 1996, p. 22)

A máscara de massinha de modelar deu a Lucas uma identidade que ele gostaria de ter: corajoso e dançarino, para pode enfrentar o pai e dançar com a mãe. Assim, a "máscara é o que transforma. Se bonecos, imagens e marionetes representam o homem, a máscara é a sua metamorfose." (ROSENFELD, 2004, p. 63). Desse modo, a máscara usada por Lucas significa, no início da narrativa, a transformação pela qual o garoto gostaria de passar.

A bolsa amarela: narrativa em que a máscara aparece no rosto da personagem Afonso, um galo que Raquel deixa morar em sua bolsa, que guarda os desejos mais profundos da protagonista. Esse animal não era um galo comum, pois era o Rei, personagem criada por Raquel, para tentar lidar com a vontade dela de ser escritora. No capítulo três do romance, chamado "O galo", Raquel o descreve e, na segunda página do capítulo, ela demonstra surpresa graças à presença da máscara: "Eu estava de boca aberta: nunca tinha visto um galo usando máscara. Ele usava. Preta. Tapando a cara todinha. Só dois furos pros olhos." (NUNES, 2013, p. 33)

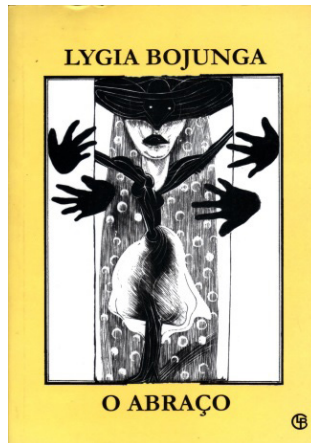
Nesse capítulo, o galo dialoga com a protagonista e ele mesmo explica sobre como apareceu na bolsa dela. Ele havia fugido do galinheiro onde tinha de ser autoritário com as galinhas e agir de maneira machista por não gostar de ter de exercer esse papel. Dizia ele: "Não quero mandar sozinho! Quero um galinheiro com mais galos! Quero as galinhas mandando junto com os galos!" (NUNES, 2013, p. 36)

Nesse sentido, a máscara utilizada por essa personagem tem o intuito de ocultar a identidade da personagem, pois este tinha medo de ser reconhecido e ser obrigado a voltar ser quem não era. Partindo-se dessa análise, é possível afirmar que Raquel, ao criar um galo que que-

ria dar empoderamento às fêmeas, está, de alguma forma, já tentando lidar com um dos conflitos identitários pelo qual passa: o desejo de ser menino, por esses terem mais liberdade que as meninas. Porém, da mesma maneira que Raquel precisa esconder as vontades dela na bolsa amarela por medo de ser incompreendida socialmente, o galo precisa se esconder do antigo dono, que o queria reprimindo as galinhas, mesmo contra a vontade de Afonso. Em resumo, tanto Raquel, escritora, do sexo feminino, quanto Afonso, sua personagem, do sexo masculino precisam escamotear quem realmente são.

O abraço: obra em que a protagonista Cristina relembra o estupro que sofreu e procura pelo seu algoz, mesmo contra a vontade da enigmática amiga Clarice. Esse universo misterioso já aparece na capa do livro junto com a imagem de uma máscara:

Figura 1



NUNES, Lygia Bojunga. *O abraço*. 4. ed. 3. imp. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

A máscara é um instrumento importante nessa narrativa literária, uma vez que, a fim de tratar um assunto extremamente delicado e também polêmico – o estupro –, a autora a coloca em uma personagem bastante importante para a história: a Morte. Já nas primeiras páginas, antes

do início da narrativa, há a imagem dessa máscara e de várias mãos, imagens essas que representam a morte e, ao mesmo tempo, o abraço:

Figura 2



Idem

Essa imagem remete à fantasia que uma mulher misteriosa que estava em uma festa a fantasia com a protagonista. Embora ela não soubesse quem era a pessoa, sentiu no abraço dela que era uma das duas Clarices: a amiga de infância ou a menina que aparecia em seus sonhos após Cristina ter sido estuprada. Nessa festa, a mulher não retira a máscara para Cristina saber quem ela é. Nesse sentido, a máscara, nesse primeiro momento da narrativa, tem o intuito duplo de representar a morte e de criar na protagonista a curiosidade a respeito de quem era essa misteriosa mulher. Mais para o fim da narrativa, após ter se encontrado com o seu possível estuprador por quem nutria atração sexual, Cristina é levada a outra festa a fantasia, onde a anfitriã é: “uma figura em preto e branco, mascarada, chapéu de três pontas, véu de renda. Conforme ela abriu a porta, os braços também se abriram feito coisa que ia colher a Cristina num abraço.” (NUNES, 2004, p. 75)

Ao decorrer da narrativa, vão sendo criadas expectativas em relação a dois desejos que Cristina quer realizar em um futuro próximo: o de se encontrar pessoalmente com o homem que a estuprou na infância e o de ver Clarice sem a máscara. O que marca a entrada de Cristina na casa é a mesma imagem que há no início do livro, porém sem as mãos. Após a inclusão dessa imagem, é descrito o cenário da festa den-

tro da casa, por onde Cristina e a Mulher passam até chegar ao jardim. A Mulher tenta contar à protagonista sobre o que será a peça que irão encenar, mas é interrompida pela mesma:

“– Você disse que ia tirara a máscara pra gente ensaiar.

Sem dizer uma palavra, a Mulher chegou bem perto de Cristina e estirou o pescoço.

Cristina ficou ainda mais nervosa, por que que era ela que tinha de tirar a máscara?

A mulher esperando.

De coração meio disparado, Cristina pegou o gesso branco; puxou a máscara.

A máscara não se mexeu.

Cristina puxou com mais força.

Nada.

–Me ajuda, Clarice.

Mas a mulher também não se mexeu.

–Clarice, eu não tô conseguindo, me ajuda.

A Mulher imóvel.

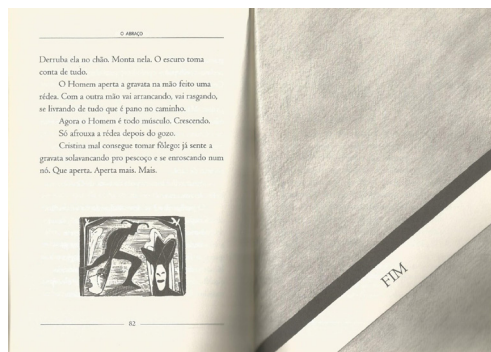
Mas, de repente, a Mulher aviou:

–Olha ele aí chegando, o outro personagem do nosso conto.”²

Esse último trecho precede a morte de Cristina, que será, novamente, estuprada. Tudo indica que seja pelo mesmo homem que a estuprou quando criança, uma vez que ela descobriu que este era um palhaço, tal qual o homem que, nessa última festa, a estupraria e a mataria. O fim da narrativa segue com a seguinte imagem e com uma página tarjada, marcando o fim da história, deixando implícito que houve a morte de Cristina, já que as tarjas remetem ao anúncio de morte em telegramas.

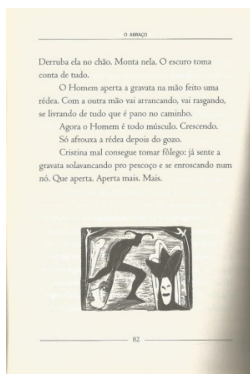
² *Idem*, p. 78 e 79

Figura 3



Idem

Figura 4



Idem

Percebe-se, no desenho que antecede essa página tarjada, que há a mesma imagem da Morte que aparece em outros momentos do livro: seja pela ilustração ou pela descrição da roupa da personagem misteriosa. Junto a ela, há a imagem de um palhaço – reconhece-se o chapéu, estilo bobo da corte – que está andando e puxando algo: pode ser uma máscara ou uma criança. O objeto ou ser que ele puxa está justamente entre as duas pernas, o que remete ao órgão sexual dele e, também, à imagem do estupro.

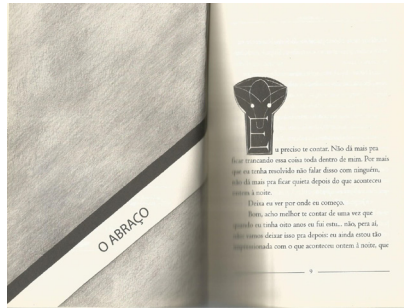
A escolha pelo objeto máscara nessa narrativa foi essencial para que a autora pudesse transgredir os limites entre realismo e sobrenatural. Nesse sentido, a relação entre máscara e teatro é uma técnica muito eficiente para surtir tal efeito: “ Se a função do teatro é transformar – ligar uma realidade à outra – a máscara é o instrumento ideal para isso.” (ROSENFELD, 2004, p. 66)

Nota-se, imageticamente, essa fusão do sobrenatural – a presença misteriosa da morte – com o real – vida de Cristina –, desde o início da narrativa, por meio do recurso escolhido pela autora para destacar a primeira letra do romance:

A letra “E” da palavra “eu”, que remete à Cristina, é escrita dentro da imagem de uma máscara, muito parecida com o chapéu que aparece

na capa do livro. Considerando que a máscara é um elemento fundamental para descrever o impacto causado pela personagem Morte, é possível afirmar que o começo da narrativa já indica o possível fim da protagonista: ser envolvida pela Morte, na ânsia de descobrir o que há embaixo da máscara da suposta amiga Clarice, a tal ponto que conhece plenamente a morte, ao passar pela sua própria.

Figura 5



Idem

Portanto, a literatura bojunguiana, a fim de expressar determinados assuntos sociais, como identidade e morte, utiliza-se da imagem da máscara, instrumento típico da linguagem teatral, sobretudo no Teatro do Inanimado.

Referências

- AMARAL, Ana Maria de. *Teatro de animação: da teoria à prática*. São Caetano do Sul: Ateliê, 1997.
- COSTA, Felisberto. *A poética de ser e não ser: procedimentos dramáticos do teatro de animação*. São Paulo: Edusp, 2000.
- NUNES, Lygia Bojunga. *A bolsa amarela*. Casa Lygia Bojunga, Rio de Janeiro, 2013.
- _____. *A cama*. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

_____. *O abraço*. 4. ed. 3. imp. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. *Seis vezes Lucas*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

A assimilação do discurso antifemino em *A cidade e as serras*

Daiane Cristina Pereira¹

Este trabalho decorre do Mestrado realizado nesta universidade, intitulado *A cidade e as serras, a ironia e o fin de siècle. A cidade e as serras*, que foi publicado em 1901 e, portanto, posterior à morte do autor, é um livro bem controverso, naquilo que concerne à crítica queirosiana. Pertencente à fase denominada pelos queirosianos como “último Eça”, o livro viria a reduzir ou mesmo negar qualquer tipo de crítica à realidade portuguesa.

No entanto, em nosso trabalho, tentamos observar como Eça de Queirós, faria uma crítica mais sutil, mas não menos incisiva, ao recebimento desordenado e acrítico da profusão de ideias produzidas no fim do século XIX. Através do narrador José Fernandes e suas observações sobre Jacinto e as outras personagens, manipula ironicamente várias ideias, estéticas, ideologias e filosofias, recorrentes no fim- do século europeu, como por exemplo, o positivismo, o idealismo, o

¹ Doutoranda no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – São Paulo – Brasil – daiapereira@usp.br. Este texto é uma versão do *A apropriação do discurso antifeminista*, pertencente à dissertação *A cidade e as serras, a ironia e o fin-de-siècle* desenvolvida na instituição supracitada e com o auxílio da CAPES.

pessimismo e o decadentismo. Ao tratar deste último, falamos de alguns temas caros a ele, mas também ao positivismo, como a questão da hereditariedade e a exaltação da cidade, assim como a questão do controle da natureza.

A questão do controle da natureza é uma das premissas do decadentismo, *já que a natureza é o oposto perfeito do artificial*, defendido por esta estética, ao mesmo tempo, é fonte das marcas de animalidade e hereditariedade do homem. Acreditamos que o horror de Jacinto à natureza representa muito bem as condições discursivas finisseculares, já que apresenta características do cientificismo e do positivismo, mas também do decadentismo e do pessimismo.

Uma das formas desenvolvidas pelos decadentes para recusar a natureza é o antifeminino. Além de ser uma reação às conquistas femininas, principalmente o acesso à posição pública, a atitude antifeminina dos homens do fim-do-século irá colocar-se como tentativa de se afastar do natural, ou ainda, daquilo que não se é possível controlar. Símbolo da natureza, por ser a mulher quem gera as novas gerações, o homem decadente apresentará aversão a ela. Em *À Rebours*, livro de Huysmans, precursor do decadentismo francês, a mulher sempre aparecerá sob esse viés negativo. Mesmo a figura de Salomé, do quadro de Moreau, ao mesmo tempo que é o ideal de Des Esseintes, representa a face da morte, da perversidade, da maldade.

A mulher para Des Esseintes só serve para satisfazer seus amores libertinos e bizarros, como Miss Urania, uma acrobata, “une Américaine, au corps bien découplé, aux jambes nerveuses, aux muscles d’acier, aux bras de fer”² (HUYSMANS, 1997, p. 145). Essa mulher, como vemos, apresenta certa androginia, o que atrairá Des Esseintes, que se sente invertendo os papéis sexuais. Entretanto, ao perceber que ela possuía a fraqueza atribuída ao sexo feminino, exigindo dele que lhe

² “...uma americana de corpo bem-feito, de pernas nervosas, músculos de aço, braços de ferro”

fizesse a corte, e que, além disso, era puritana, Des Esseintes desiste dela, pois não conseguirá a inversão de papéis que tanto desejava.

Ainda veremos a ventríloqua louca, que encenará para Des Esseintes o diálogo entre a Esfinge e a Quimera. Ele ficará com ela simplesmente pelo fato dela falar sem mexer a boca, celebrando o fato de que sua voz viesse como se fosse do nada, ou de uma máquina, fora do corpo dela. A mulher reluta, o narrador insiste, mas pouco depois de conseguir que ela lhe represente a cena, Des Esseintes a larga.

O caso de *A cidade e as serra* é interessante no que concerne ao antifeminino, pois enquanto Jacinto não se casa e possui amantes com as quais não tem contato sexual, José Fernandes, sendo também antifeminino, já que grande parte das críticas às mulheres do livro partem dele, age como Des Esseintes: usa a mulher para satisfazer suas libertinagens, envolvendo-se com prostitutas e, assim como Baudelaire, tal como nos aponta Walter Benjamin (Cf. 1989), com uma lésbica.

Jacinto, enquanto vive na cidade, pois sabemos que na serra será diferente, ainda que bastante artificial e patriarcal, vê as relações com as mulheres como uma obrigação social, como seus encontros com Madame d’Oriol, ou então como um objeto comercializável, como é o caso de Diana de Lorge:

Oh Jacinto! Quem é esta Diana que incessantemente te escreve, te telefona, te telegrafia, te...?

— Diana... Diana de Lorge. É uma *cocotte*. É uma grande *cocotte*!

— Tua?

— Minha, minha... Não! tenho um bocado.

E como eu lamentava que o meu Príncipe, senhor tão rico e de tão fino orgulho, por economia de uma gamela própria chafurdasse com outros numa gamela pública — Jacinto levantou os ombros, com um camarão espetado no garfo:

— Tu vens das serras... Uma cidade como Paris, Zé Fernandes, precisa ter cortesãs de grande pompa e grande fausto. Ora para montar em Paris, nesta tremenda carestia de Paris, uma *cocotte* com os seus vestidos, os seus diamantes, os seus cavalos, os seus lacaios, os seus camarotes, as suas festas, o seu palacete, a sua publicidade, a sua insolência, é necessário que se agremiem umas poucas de fortunas, se forme um sindicato! Somos uns sete, no Clube. Eu pago um bocado... Mas meramente por Civismo, para dotar a Cidade com uma *cocotte* monumental. De resto não chafurdo. Pobre Diana!... Dos ombros para baixo nem sei se tem a pele cor de neve ou cor de limão.

Arregalei um olho divertido:

— Dos ombros para baixo?... E para cima?

— Oh! para cima tem pó de arroz!... Mas é uma seca! Sempre bilhetes, sempre telefones, sempre telegramas. E três mil francos por mês, além das flores... Uma maçada! (QUEIRÓS, 2012, p. 74-75)

Como podemos notar nesse trecho, tanto Jacinto como José Fernandes tem a noção de que a mulher pode ser comercializada, já que o narrador lamenta que Jacinto chafurdasse “numa gamela pública”, mas este, de fato, sustenta a *cocotte* para o brilho da cidade. É engraçado observar que os homens da cidade, segundo a fala de Jacinto, fazem um sindicato para manter uma só *cocotte*, deixando claro o controle absoluto que tem da relação com tais mulheres, o que não referendaria o emprego do verbo “chafurdar” para caracterizar tal relação. Jean Borie, em seu livro sobre Huysmans *Le Diable, le célibataire et Dieu*, observa que um dos motivos para que alguns homens do fim do século XIX manterem o celibato é a comercialização da mulher :

Il aurait tort de se frotter les mains en jubilant : à nous, pour toujours, une vie de garçon ! Il est bien loin, en fait, de jubiller, bien

loin de profiter sa liberté. Au contraire, il semble avoir mis au plaisir un point final prématuré. Il l'a mis sans le mettre : on ne trouve pas trace d'une volonté exprimée. Il accuserait plutôt l'ordre des choses.; c'est l'objet du désir qui ne sait plus lui plaire pour une raison qui nous est maintenant familière : l'adultération commerciale de tout. (BORIE, 1991, p. 83)³

Já Zé Fernandes, assumindo em grande parte do livro uma posição contra a mulher, como dissemos acima, não se importa com essa situação e temos a impressão de que a prostituição inclusive o atrai. Numa passagem, que lembra muito o poema de Baudelaire *À une passante*, Zé Fernandes encontra a mulher que iria dominar parte do seu tempo em Paris:

Descia eu uma tarde, numa leda paz de ideias e sensações, o *Boulevard* da Madalena, quando avistei, diante da estação dos ônibus, rondando no asfalto, num passo lento e felino, uma criatura seca, muito morena, quase tisonada, com dois fundos olhos taciturnos e tristes, e uma mata de cabelos amarelados, toda crespa e rebelde, sob o chapéu velho de plumas negras. Parei, como colhido por um repuxão nas entranhas. A criatura passou — no seu magro rondar de gata negra, sob um beiral de telhado, ao luar de Janeiro. Dois poços fundos não luzem mais negro e taciturnamente do que luziam os seus olhos taciturnos e negros. Não recordo (Deus louvado!) como rocei o seu vestido de seda, lustroso e ensebado nas pregas; nem como lhe rosnei uma súplica por entre os dentes

³ “Não se tinha o direito esfregar as mãos em júbilo: para nós, sempre, uma vida de solteiro! Está-se bem longe, de fato, de comemorar, bem longe de aproveitar sua liberdade. Ao contrário, parece-se ter coloca ao prazer um ponto final prematuro. Colocou-se sem colocar: não se encontra traço de uma vontade exprimida. Acusou-se principalmente a ordem das coisas: é o objeto do desejo que não sabe lhe agradar por uma razão que ainda familiar: a adulteração comercial de tudo.” (tradução nossa)

que rangiam; nem como subimos ambos, morosamente e mais silenciosos que condenados, para um gabinete do Café Durand, safado e morno. Diante do espelho, a criatura, com a lentidão de um rito triste, tirou o chapéu e a romeira salpicada de vidrilhos. A seda puída do corpete esgaçava nos cotovelos agudos. E os seus cabelos eram imensos, de uma dureza e espessura de juba brava, em dois tons amarelos, uns mais dourados, outros mais crestados, como a côdea de uma torta ao sair quente do forno. (QUEIRÓS, 2012, p. 117-118)

Ele começa nos informando, que ele descia, em uma tarde, “numa leda paz de ideias e sensações, o Boulevard da Madalena”. O narrador, que muitas vezes possui um lado perverso e quer se fazer de vítima, apesar de tentar mostrar que caminha calmamente e pensativamente, acaba por demonstrar que suas ações não eram assim tão ingênuas, já que o Boulevard da Madalena é uma famosa área de prostituição no século XIX, tendo inclusive, entre as prostitutas que possuíam residência no local, a mulher que inspirou *A dama das camélias*. Nesse trecho, a descrição da mulher e do modo como seduz Zé Fernandes ganham características bem decadentes, ou seja, que a mulher é perigosa, interesseira e mordaz, indicando que este narrador assume o discurso que lhe convém para provar aquilo que quer. Dessa maneira, José Fernandes caracteriza Madame Colombe com o discurso da mulher nociva, da mulher fatal. Como se fosse ele uma presa, ele descreve-a como um animal, que busca sexo e dinheiro, como um gato, magra e morena, diz ele, quase “tisonada”, palavra que em alguns lugares designa o próprio diabo (coisa tisonada), com ar melancólico, lembrando as figuras femininas baudelairianas, pela sua “mata de cabelos amarelados, crespa e rebelde”, como no poema *La chevelure*. Importante notar que a atração que sente por ela não é romântica, mas tem o índice do carnal, já que sente um “repuxão nas entranhas”. As imagens de gata e dos olhos tristonhos e melancólicos dela sempre voltam

ao texto, como símbolo da natureza desta mulher, isto é, animal, como os ideais de José Fernandes constrói. Conta o narrador que não se recorda de como chegou a Madame Colombe e solta um “Deus louvado”, como se tentasse convencer o leitor de sua inocência ou de que realmente tomasse consciência dos seus atos. No entanto, é ele que quem roça o vestido da moça e lhe rosna uma súplica. O narrador faz tudo isto, já em clima muito íntimo, como se já fizessem acordo de *boudoir*, claro que pelo fato de a moça ser prostituta, mas também pelas intenções de Zé Fernandes, demonstrando que não é vítima da moça como tenta fazer parecer.

A decadência, nesse trecho, não indica nem luxo, nem tédio, nem extravagância, apesar do apelo de Zé Fernandes ao olhar taciturno de Madame Colombe ou ao seu jeito de gato e sua cabeleira, motivos roubados de Baudelaire. Soa mais como uma decadência moral, fruto da lascívia do narrador. Desde o vestido “lustroso e enebado” da moça”, até ao gabinete “safado e morno” do Café Durand, que convida ao sexo, tudo se passa num clima de lascívia, que ganha seu ápice quando Zé Fernandes, utilizando novamente o tema da cabeleira baudelairiana, fala das cores dos cabelos da mulher e, no fim do trecho, os compara à comida, mostrando que a relação aí beira muito mais a uma satisfação carnal, do que uma relação amorosa.

Se pudéssemos seguir a narrativa, veríamos que o narrador mantém algum tempo seus encontros sexuais com Madame Colombe, perdido em seus cabelos, inclusive nos cabelos dos seus peitos, o que relembra a androginia da Madame Urania de Des Esseintes. Em seus delírios libertinos, Zé Fernandes não percebe as inclinações sexuais da moça, que acaba por fugir com outra moça, deixando o narrador arrasado. Um dos últimos comentários do narrador sobre seu encontro com Madame Colombe é muito cômico. Tentando nos convencer do amor que sentiu por ela, Zé Fernandes acaba por revelar o que realmente sentia. Partindo do amor mais puro, do amor incondicional, enumera vários tipos de amor, até revelar, em comparação à rela-

ção entre ele e Madame Colombe, a relação entre um bode e uma cabra:

Amei aquela criatura. Amei aquela criatura com Amor, com todos os Amores que estão no Amor, o Amor Divino, o Amor Humano, o Amor Bestial, como Santo Antonino amava a Virgem, como Romeu amava Julieta, como um bode ama uma cabra. Era estúpida, era triste. (QUEIRÓS, 2012, p. 119)

Dessa maneira, tanto a postura de Jacinto, quanto de Zé Fernandes frente à mulher representam uma versão do antifeminino, que faz parte da visão antinatural de mundo que o decadentismo tinha como verdade. No entanto, o tratamento do narrador mostra que essa visão é um tanto violenta e esconde uma realidade de marginalização e opressão das mulheres, além de mostrar a superficialidade das relações. Desejamos reforçar aqui que esta visão objetifica e animaliza a mulher, tanto pela incompreensão que traz sobre elas, quanto por tentar combater a inserção das mulheres em espaços públicos. Notemos, por exemplo, que nos dois exemplos nós temos prostitutas, figuras tidas como públicas.

Outras opiniões sobre a mulher também aparecem no livro, como da primeira vez em que Jacinto vê Joaquina, em uma foto, e a chama de “lavradeiraira”, ou ainda, o modo como Zé Fernandes critica a superficialidade das mulheres da serra. Dessa maneira, podemos perceber que a visão tanto da personagem principal, como do narrador sobre as mulheres não muda, a mulher é tida sempre como o animal que gera e que produz em função do homem.

Julgamos que os dois pontos que analisamos, se contrapostos, demonstram muito bem uma visão de mundo antifeminino, quer de Jacinto, que revela uma visão muito distorcida da mulher, quer de José Fernandes, que deseja demonstrar discursivamente certo conservadorismo ingênuo, mas acaba por revelar em suas ações, auto-ironizando-

-se, uma visão bastante rebaixada da mulher, demonstrando uma visão patriarcalista e injuntiva, muito própria do século XIX.

Bibliografia

BORIE, Jean. *Huysmans: le diable, le celibataire et dieu*. Paris: Bernard Grasset.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

1991.

HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*. Paris: Pocket, 1997.

QUEIRÓS, Eça. *A cidade e as serras*. São Paulo, Babel: 2012.

REAL, Miguel, *O último Eça*. Lisboa: QUIDNOVI, 2006.

“Gigantes do douro” e seus ecos na filmografia de Manoel De Oliveira

Edimara Lisboa¹

No âmbito do espaço, cada vez mais familiar, que procura falar de cinema da perspectiva do comparatismo literário, gostaríamos de tratar de um filme que não chegou a fazer a passagem do roteiro para a película, da letra para a imagem. Trata-se de uma planificação escrita em 1934 para um filme que teria por título “Gigantes do Douro”, em alusão às cadeias montanhosas do norte de Portugal e, particularmente, aos socacos que caracterizam a produção do vinho do Porto.

Depois de estreiar como realizador de cinema em 1931, com *Douro, Faina Fluvial*, um documentário mudo em curta-metragem que procura perfazer um dia inteiro de trabalho na ribeira portuense, Manoel de Oliveira apresentou ao Instituto de Vinhos do Porto o projeto de um documentário longa-metragem sonoro que cobriria um ano completo de trabalho em vinhedos da região do rio Douro. Assim, do curta para o longa, do mudo para o sonoro, da cidade para as províncias, de um dia para um ano, do trabalho urbano para o rural, Oliveira

¹ Doutoranda e mestre em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela FFLCH-USP, com pesquisas voltadas aos Estudos de Literatura e Cinema.

pretendia dar continuidade a um projeto estético organicamente desenhado em torno da expressão simbólica do Douro como “rio da sua aldeia” e coração da Região do Norte.

As dificuldades técnicas e o despreparo da equipe de filmagens para trabalhar com o novo equipamento de captação de som importado da Inglaterra pela Lisboa Filme atrasaram as filmagens. Além disso, as pressões da censura para alterar passagens do roteiro que revelavam a precariedade técnica e a intensidade do trabalho manual fizeram com que o instituto tomasse a decisão de retirar a verba do projeto. Mas, apesar de engavetado, reminiscências desse filme-fantasma surgem de forma bastante significativa em diferentes obras posteriores de Oliveira, especialmente no sentido de jogar luz sobre uma dimensão política latente que recentemente tem promovido novas e mais atentas leituras e interpretações do conjunto de sua cinematografia.

Nesse sentido, a comunicação apresentada no XVII Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, divulgada agora por escrito, procurou dar as linhas gerais e trazer os mais novos resultados relativos à pesquisa sobre os “Gigantes”, que desenvolvemos em parceria com Mariana Veiga Copertino (doutoranda da UNESP-Araraquara), a qual foi publicada na forma de artigo intitulado “Gigantes Insepultos: fantasmas de um projeto frustrado”, que compõe o livro *Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira* (JUNQUEIRA, 2017).

Porto da Minha Infância, docuficção intimista que prestigia as comemorações da jornada cultural Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, é o filme de Manoel de Oliveira que mais abertamente se refere ao projeto “Gigantes do Douro”. A narração em *voz over*, conduzida na voz do próprio Oliveira, menciona pormenores da experiência de escrita do roteiro, quase todo ele desenvolvido numa mesma mesa de café, nas instalações do Majestic, estabelecimento que Oliveira costumava frequentar na companhia dos escritores Adolfo Casais Monteiro e João Rodrigues de Freitas, companheiros de boêmia que se transformaram em interlocutores intelectuais e em inspiração artística.

Aqui, recolhido, escrevi quase toda a planificação dum filme, “Gigantes do Douro”, que estupidamente me impediram de fazer por nele se mostrar o esforço dos trabalhadores para transformar em socalcos as íngremes encostas. E depois plantar e cultivar a vinha até a extração do precioso néctar, que é o nosso vinho do Porto. Tempos que já lá vão, é certo, mas que deixaram esquecido um trabalho *sui generis*, duro, cruel, que hoje é feito por máquinas. (*Porto da Minha Infância*, 37:26-37, p. 50)

É certo que os filmes são mais duradouros do que aquilo que captam, mas esta sequência de *Porto da Minha Infância* traz a possibilidade de o inverso acontecer: são as imagens atuais do café Majestic, ainda hoje conservado como era quando abriu, na década de 1920, que agem como testemunhas de um filme que não pôde se concretizar em imagens. Essa remissão a um filme sem imagens, a um projeto apaixonado de juventude, ajuda a construir, na composição ficcional de *Porto da Minha Infância*, a transformação do boêmio Manoel de Oliveira no artista Manoel de Oliveira, cujas preocupações começariam a se afastar dos salões das casas noturnas para se voltar à realidade de trabalho e de penúria do povo de seu país. Intercruzando imagens de arquivo a locações contemporâneas, que ora surgem como comentários imagéticos à narração, ora desencadeiam as memórias, Oliveira sedimenta a sua posição de testemunha ocular que atravessou todo o século XX e lamenta o desserviço da censura salazarista à memória imagética portuguesa, visto que, diferente daquelas imagens de atualidades, projetos autorais como “Gigantes do Douro” poderiam ter acrescentado ao acervo da memória cultural portuense um olhar cinematográfico mais reflexivo sobre as reais condições de vida da população naquela época, obscurecidas pelo material fotográfico e filmico quase integralmente produzido nos moldes da propaganda.

Embora nunca tenha sido um cineasta político *stricto sensu*, Manoel de Oliveira chegou a ser preso por alguns dias pela PIDE em 1963,

sobretudo devido às questões *incômodas* que seus filmes mais herméticos e autorais traziam para o normatizado repertório cinematográfico desenvolvido com o auxílio dos editais culturais do Estado Novo português, circunscrito, grosso modo, entre comédias ligeiras e dramas lacrimosos. No que diz respeito aos registros documentários, o instituto de propaganda do regime fomentava a produção de filmes que mostrassem os campos pitorescos e as cidades progressivas, em vez de aspectos desfavoráveis ou chocantes, reveladores do provincianismo e dos atrasos técnicos de produção.

Nesse sentido, o próprio Manoel de Oliveira realizou em 1941, a pedido de amigos, um documentário típico da época, intitulado *Famalicão*. Com trilha sonora de apelo comercial, assinada por Jaime Silva Filho, e narração divertida de Vasco Santana – a grande estrela das comédias de costumes portuguesas –, o filme focaliza a modernização da cidade de Famalicão: suas ruas asfaltadas, sua indústria (como a fábrica de relógios, por exemplo), a variedade do comércio, tudo em harmonia com a preservação histórico-literária (que é figurada pela casa de Camilo Castelo Branco) e com a tradicional produção de vinho, aí românticamente mostrada como um idílio folclórico de fartura e de alegria comunitária. É de forma indireta e sutil, suavizada pela presença do humor, que Manoel de Oliveira ironiza as contradições da modernidade no documentário *Famalicão*, sobretudo no episódio jocoso da carroça de burro que estaciona em um posto de gasolina para obter combustível e, assim, continuar a jornada estrada a fora, agora em “alta velocidade”. Percebe-se, pois, porque razão um projeto de registro destacadamente realista, e diretamente interessado em questões sociais, como era “Gigantes do Douro”, acabaria por ficar sem apoio financeiro para ser concretizado.

Em remissão menos direta que a do *Porto da Minha Infância*, elementos do projeto *Gigantes do Douro* aparecem também no longa-metragem de ficção intitulado *Vale Abraão*, adaptação do romance homônimo de Agustina Bessa-Luís, por sua vez inspirado no *Madame Bovary*

de Flaubert. Em *Vale Abraão*, as tomadas panorâmicas pelo rio Douro e as imagens dos trabalhadores das vinhas agregam “cor local” à história de uma Ema portuguesa, bem como embaçam as fronteiras entre filme de ficção e filme documentário, uma transgressão de gênero recorrente na cinematografia oliveiriana.

As vinhas do rio Douro constituem um dos mais imponentes espaços do mundo, só comparáveis aos campos de arroz da China, também plantados em socalcos. Um lugar assim não morrerá, nunca. É privilegiado pelo sofrimento e o seu destino é viver em convulsões, como se vê pelo gesto das videiras curvas, idosas, esquemudas, negras. (*Vale Abraão*, 1993, 3:14:33-3:15:07)

Essas palavras que expressam pensamentos da Ema fílmica, expostos pelo narrador onisciente em *voz over*, acrescentam ideias novas ao texto de Agustina Bessa-Luís, introduzindo questões próprias do filme que, por vezes, se desviam das problemáticas trabalhadas pelo romance, apesar do criterioso esforço de fidelidade. Uma observação sobre a necessidade de poda manual durante os dias chuvosos, como está visível no plano destacado, faz ecoar o projeto dos “Gigantes do Douro” e a fascinação do cineasta pelo esforço gigantesco dos trabalhadores vinícolas. Em entrevista a Baecque e Parsi, Oliveira confirma a relação entre os “Gigantes do Douro” e *Vale Abraão* mencionando que o projeto de adaptação fez reavivar velhos interesses por um tipo de trabalho que se tornou obsoleto e desapareceu. Nessa ocasião, ele explica que: “o termo *Gigantes* tem, na verdade, um duplo sentido: designa, ao mesmo tempo, as montanhas e as gentes que estão nas montanhas, gente que são pequenos homens, mas que fazem trabalhos de gigantes. Fazem tudo manualmente” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 149).

Na versão fílmica de *Vale Abraão*, os trabalhadores das vinhas surgem como figuras fortes, apesar de atuarem apenas na figuração e de funcionarem como um dos instrumentos de revelação do poder de se-

dução de Ema, que remete a um universo de refinamentos e banquetes do qual eles são excluídos. Mesmo quando se veste de criada para limpar a entrada da casa grande da quinta do Vesúvio, Ema não tem diminuída a sua aura de ostentação, uma vez que, quando ligado a ela, até mesmo o trabalho doméstico se torna um ato de capricho. Entretanto, a Ema filmica, por mais que surja como imagem simbólica que irradia o problema do eterno feminino nietzschiano, não deixa de representar a imagem concreta de uma fidalga portuguesa, em torno da qual se desenrola a penosa realidade do trabalho rural, que acabaria por reavivar o antigo projeto dos “Gigantes”.

Em 2010, Manoel de Oliveira concretiza, depois de sessenta anos, outro projeto de roteiro original não realizado, escrito na década de 1950. *O Estranho Caso de Angélica* recupera uma experiência pessoal ficcionalizada segundo o contexto da Guerra Fria, estabelecendo uma relação fundamentalmente anacrônica com a atualidade das filmagens e o contexto do *crack* financeiro de 2008-2009. Ambientado na cidade de Peso da Régua, na região do rio Douro, o filme narra a história de um fotógrafo judeu que está de passagem pela cidade e que, na ausência do único fotógrafo local, é solicitado a comparecer ao velório da jovem herdeira da quinta das Portas para tirar fotografias de recordação. Ao enquadrar o cadáver com sua antiquada câmera analógica, ele vivencia o estranho caso: no ecrã da objetiva Angélica retorna à vida e passa a seduzi-lo e a assombrá-lo. Apaixonado por essa *fotografia que se mexe*, e que parece ser a chave para suas indagações metafísicas, o fotógrafo redobra seu interesse artístico em registrar a persistência de práticas antigas em meio ao mundo automatizado, como se o personagem, revestido pelo corpo atoral de Ricardo Trêpa, o neto do cineasta, funcionasse como uma espécie de duplo do jovem Manoel de Oliveira dos projetos frustrados e incompreendidos.

De termo e chapéu pretos, e com o equipamento fotográfico ao ombro, o fotógrafo ficcional d’*O Estranho Caso* vai ao encontro do projeto dos “Gigantes do Douro”, registrando o esforço braçal de anacrôni-

cos cavadores de vinhas que trabalham à terra com acompanhamento de uma cantilena ancestral. No momento difícil de obsessão pela imagem de uma morta, nos tempos delicados do *crack* financeiro, a memória histórica dos grandes esforços (dos pequenos gigantes) da humanidade parece contribuir para recuperação do otimismo e para que o fotógrafo se mantenha agarrado à vida, ainda que de forma provisória.

Tendo ficado de fora também do volume *Alguns projetos não realizados e outros textos* de Manoel de Oliveira, publicado pela Cinemateca Portuguesa em 1988, que traz, por exemplo, o roteiro original de *O Estranho Caso de Angélica*, o acesso a “Gigantes do Douro” acaba por se restringir a relatos e entrevistas de Manoel de Oliveira que descrevem as linhas do projeto.

Em termos de acesso direto ao texto do guião, até o momento só foi possível contar com apenas três páginas arquivadas de forma avulsa no acervo de manuscritos da Biblioteca do Porto, junto ao espólio do Basílio Teles, graças ao faro investigativo da Mariana Veiga Copertino. Essas páginas trazem uma sequência ficcional, no interior do registro documentário, cujo intuito seria apresentar o processo de transporte das pipas de vinho pelo Douro. Em montagem paralela, uma mãe camponesa explica ao filho como será a rotina do pai marinheiro durante a semana de travessia do rio, no barco a remos, em direção à cidade do Porto, enquanto o referido pai responde com grande esforço físico às orientações do feitor, marcadas ritmicamente pelas expressões, a serem entoadas em cantilena, “Peija à terra!”, “Peija ao pego!”, “Vela acima!”.

Situação semelhante é concretizada em imagens e sons na sequência do rapto de Fanny, em *Francisca*, adaptação do romance *Fanny Owen*, também de autoria de Agustina Bessa-Luís. O enredo do romance e, conseqüentemente, do filme, gira em torno de um dos incidentes escandalosos da biografia de Camilo Castelo Branco: o papel que ele supostamente tivera na não consumação do casamento de José Augusto, um morgado amigo seu, com uma fidalga de ascendência inglesa, a Fanny Owen. O ápice da intriga concentra-se na suposta au-

tópsia que José Augusto teria mandado fazer para confirmar a virgindade da esposa após ela ter morrido.

O caso, de fundo verídico, é aludido em alguns textos de Camilo e largamente narrado por ele no romance *No Bom Jesus do Monte*. O romance de Agustina põe em xeque a credibilidade do testemunho de Camilo, que só veio a divulgar os pormenores do acontecimento passados dez anos da morte de Fanny, e estando já mortos também José Augusto e o alegado legista, Joaquim Ferreira. Entretanto, cristaliza algumas peripécias já refutadas por biógrafos camilianos, como o mencionado episódio do rapto de Fanny. No filme, esse episódio desenha o inevitável distanciamento do casal que, quanto mais próximos fisicamente, mais adensam a barreira de incomunicabilidade, que acaba por sublimar a transcendentalidade de uma paixão capaz de excluir o corpo.

A cena da travessia do barco de Vilar do Paraíso (repare-se a conotação celestial do nome da propriedade dos Owen) para a quinta do Lodeiro (sendo a ideia de lodo largamente explorada com conotações infernais que sublinham o caráter mefistofélico de seu proprietário morgado, José Augusto) é o segmento que faz o trânsito da casa de família para o esperado leito conjugal. A disposição dos personagens pela embarcação a remos, que nos idos tempos do século XIX fazia tanto o transporte das pipas de vinho quanto de passageiros (em especial os fugitivos, como é o caso de José Augusto e Fanny), pontua muito claramente não apenas a distância em crescendo que se instala entre o casal, como também a distinção entre o dentro e o fora, para pontuar o lugar destinado à noiva precocemente desprezada, mantida longe das vistas num compartimento fechado e claustrofóbico, em contraste com a liberdade de que dispõe o noivo arrependido, que desfila pela proa do barco.

Alheios aos dramas conjugais caprichosos dos morgados, os marheiros remam mecanicamente, sob a cantilena periódica do feitor – “Rema à terra!”, “Rema à terra!”... – que faz clara alusão à sequência de “Gigantes do Douro” que havíamos descrito. A despeito dos excessos de José Augusto e das lamúrias de Fanny sobre o seu esforço espiritual

para permanecer “acima das pessoas vulgares”, as figuras humanas dos marinheiros, e da velha camponesa que faz companhia a Fanny em seu cubículo, despertam no espectador a atenção para os verdadeiros dramas da vida real e rotineira.

Em *O labirinto da saudade*, Eduardo Lourenço denuncia essa classe historicamente privilegiada, “herdeira de uma tradição guerreira de *não trabalho* e parasitária dessa atroz e maciça ‘morte de trabalho’ dos outros” (LOURENÇO, 2009, p. 135), mostrando como essa “mentalidade de ricos sem vintém” (LOURENÇO, 2009, p. 133), reverbera hoje na “demagogia política” que caracteriza Portugal – e não muito diferentemente o Brasil, como bem sabemos – segundo o “fenômeno pasmoso de alimentarmos a máquina econômica com o dinheiro dos outros, gasto alegremente como se fosse nosso” (LOURENÇO, 2009, p. 135). Lourenço alerta que cedo ou tarde alguém terá de pagar “o preço da aparência” e que esse alguém é bem conhecido, “chama-se povo, o povo que efetivamente trabalha”, os gigantes anônimos para quem, “como escrevia Goethe, a maioria das revoluções que se fazem em seu nome não significam mais que a possibilidade de mudar de ombros para suportar a costumada carga” (LOURENÇO, 2009, p. 135).

As reminiscências de “Gigantes do Douro”, marcadas por um esforço de pôr em evidência o trabalho supostamente contramoderno e ultrapassado do cultivo manual dos vinhedos nortenhos, surgem no cinema oliveiriano como traço valorizador dos sujeitos recorrentemente “esquecidos da história” (na conhecida expressão de Le Goff) e que um projeto artístico seriamente comprometido com a representação da sociedade não poderia, de todo, negligenciar.

Referências

BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (org.). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Trad. Henrique Costa. Porto: Campo das Letras, 1999.

- JUNQUEIRA, Renata (org.). *Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira*. São Paulo: Todas as Musas, 2017.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2009.
- OLIVEIRA, Manoel. *Alguns projectos não realizados e outros textos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1988.

Manoel de Barros: poesia e infância entre nada e ignoranças

Edison de Abreu Rodrigues¹

Considerações iniciais

Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.
Manoel de Barros in **O livro sobre nada.**

Observar uma criança brincando, principalmente num espaço onde é possível estar em contato direto com a natureza, andando descalça, manuseando o barro, ou ainda a água de um riacho, constitui uma experiência de profunda aprendizagem, pois podemos, além de testemunhar uma inexplicável conexão entre criança e natureza, resgatamos em nós mesmos algo que, à medida que nos tornamos adultos, vamos misteriosamente perdendo: nossa capacidade de extrair poesia das coisas simples, como uma encantadora brincadeira.

Assim como Fernando Pessoa, que em seu poema “**Quando as crianças brincam**”², afirma que sua alma (...) *Começa a se alegrar ao*

¹ Doutorando do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP. Mestre pelo Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.

² PESSOA, Fernando. **Poesias**. Lisboa: editora Ática, 1942 (15ª ed. 1995); p. 166.

ouvir as crianças brincando, somos arrebatados por um sentimento que, aparentemente, nos esquecemos de nomear – se é que um dia o tivemos – em algum momento de nossa existência, talvez porque, ainda concordemos com Pessoa, quando o poeta afirma que

*(...) toda aquela infância
Que não tive me vem,
Numa onda de alegria
Que não foi de ninguém.*

*Se quem fui é enigma,
E quem serei visão,
Quem sou ao menos sinto
Isto no coração. (PESSOA, 1942, p. 166)*

Vivemos num advento tecnológico, gradativamente caminhamos para uma irreversível dependência de mecanismos e dispositivos que, paradoxalmente, enquanto nos aproximam de quem está longe, nos distanciam de quem está do nosso lado, fazendo com que, quase imperceptivelmente, deixemos de olhar nos olhos das pessoas, de abraçá-las, de externar qualquer manifestação de carinho, a ponto de nos causar estranheza quando tais manifestações ocorrem conosco. Talvez o processo de mecanização do homem, anunciado pelo Futurismo no início do século XX, tenha atingido seu ápice.

Temos a impressão de que, de alguma forma, o trato para com a literatura também caminhou nessa direção, isto é, parece haver certa sisudez excessiva quando abordamos questões de crítica literária, ou de teoria da literatura, ou ainda de literatura comparada, e por que não dizer, de literatura infantil e juvenil; assuntos de extrema relevância como: a aproximação entre a criança e o livro, o desenvolvimento do gosto pela leitura, a formação do leitor literário, são tratados, muitas

vezes, apenas sob vieses históricos, sociológicos, antropológicos, dentre outros.

Não que tais abordagens não sejam de grande importância para a compreensão de todo o processo que envolve a relação entre criança e literatura, contudo acreditamos também que as mesmas não podem obliterar, e nem se sobrepor à que, para nós, é a mais importante: a poética; e vale ressaltar que não estamos nos referindo ao gênero poesia propriamente dito, mas sobretudo, a poeticidade presente em quaisquer textos considerados literários.

Dessa forma, para que possamos elaborar um pensamento minimamente razoável neste breve artigo, foram selecionadas duas obras de Manoel de Barros, cujo principal critério foi, observando o projeto estético do autor, que reside fundamentalmente no ato de brincar com palavras fazendo poesia, como podemos observar na epígrafe deste texto.

Ressaltamos ainda que o poeta sul mato-grossense possui uma considerável e reconhecida obra destinada às crianças, entretanto optamos por escolher dois livros que não necessariamente figuram na lista entre os que são destinados a esse público: “**O livro das ignoranças**” (1993); e o “**Livro sobre Nada**” (1996), o intuito dessa seleção era demonstrar que, embora não seja direcionado ao público infantil num primeiro momento, não foge ao pensamento, tampouco ao projeto estético do poeta.

E assim, brincando com as palavras, subvertendo seus sentidos em nome da beleza discreta de insetos, do coaxar dos sapos, das cascas das árvores, do canto dos passarinhos, do brilho dos peixes, das águas cristalinas dos rios, de Bernardo, Manoel de Barros ignora a tecnologia contemporânea, com toda sua liquidez, em nome de uma atemporalidade poética que parece residir na singeleza dos laços estabelecidos entre o menino e seu quintal, mostrando-nos que, de fato, a “(...) poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens.” (PAZ, 2006, p. 12).

Da sabedoria que repousa nas ignoranças

As coisas que não existem são mais bonitas.

Manoel de Barros
in **O livro das ignoranças.**

O primeiro objeto de nossa apreciação – **O livro das ignoranças** –, possui uma estrutura didaticamente definida, dividida pelo poeta em três “Partes”, a saber: 1ª Parte: *Uma didática da invenção*; 2ª Parte: *Os deslimites da palavra*; 3ª Parte: *Mundo pequeno*. Cada uma delas destinada a ensinar literalmente o leitor a aguçar sua percepção para a simplicidade da vida.

A seguir, selecionamos três poemas com o intuito de ilustrar tal afirmação, começaremos por um dos primeiros textos da primeira parte:

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) *Que o esplendor da manhã não se abre com faca*
 - b) *O modo como as violetas preparam o dia para morrer*
 - c) *Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos*
 - d) *Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação*
 - e) *Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos*
 - f) *Como pegar na voz de um peixe*
 - g) *Qual o lado da noite que umedece primeiro.*
- etc*
etc
etc

Desaprender oito horas por dia ensina princípios. (BARROS, 1993, p. 09)

Utilizamos o verbo *ensinar* anteriormente porque parece ser exatamente essa a intenção de Manoel de Barros, primeiro pela própria construção textual do poema, que mais parece uma lista, e ou uma receita; segundo, por causa de sua temática, isto é, o último verso do poema é taxativo: é preciso “Desaprender oito horas por dia (...)” para que se possa apreender os princípios necessários para se “(...) apalpar as intimidades do mundo (...)”, interessante pensar que tal didática, fundamentalmente sensitiva, é praticada naturalmente pelas crianças, como se estivessem em constante processo de desaprendizagem, apalmando todos os dias as intimidades do mundo que as cerca.

Por esse início, podemos inferir que o projeto estético do poeta passa pela incessante busca da simplicidade das coisas, por meio do estabelecimento de um comportamento aparentemente há muito perdido. Nós, os adultos, já não nos lembramos mais de que “(...) o esplendor da manhã não se abre com faca”, uma vez que a contemporaneidade, especialmente nos grandes centros, extrai de nós quase toda possibilidade de se observar o esplendor e a suavidade com que o amanhecer irrompe na escuridão do céu.

Queremos dizer que o poema-lista de Manoel de Barros pretende conduzir o leitor ao resgate de uma vivência mais singela e plena e à busca da infância de outrora, nesse contexto se potencializa não apenas a construção estética do poeta – caracterizada fundamentalmente pela utilização constante de sinestésias –, mas também o mistério que reside na palavra poética, pois

(...) o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. (...) A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar.
(BOSI, 2000, p. 188)

E buscar essa “outra existência” em que reinam a liberdade e a beleza exige que sejamos capazes de ir além de nossas percepções tempo-

rais cotidianas, aquelas que nos massacram e que nos tornam escravos do relógio na contemporaneidade, fazendo com que sejamos praticamente insensíveis ao uso metafórico das palavras, apenas as compreendendo quando são utilizadas em seu sentido literal, objetivo, sistematizado, sufocando assim sua potência e, conseqüentemente, sua poeticidade.

Manoel de Barros nos propõe, no poema a seguir, o deslocamento para um tempo além do tempo, que nos é tão estranho e familiar simultaneamente, uma vez que é lá que reside a criança de cada um de nós, criança essa capaz de subverter o senso-comum da utilização das palavras e, como uma simples brincadeira, provoca o delírio do verbo e o nosso. Vejamos:

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo,

lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.

*A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.*

Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.

E pois.

*Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 1993, p. 15)*

Essa habilidade do poeta de demonstrar ao leitor a possibilidade de escutar “a cor dos passarinhos”, provocando o delírio do verbo por meio da linguagem da criança, dialoga profundamente com o pensamento de contemporaneidade de Giorgio Agamben, quando este afirma que “a origem não está situada apenas no passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Tal pensamento vem reforçar o quanto devemos mergulhar no modo como as crianças brincam de extrair a essência das palavras, para que possamos compreender melhor tanto o texto poético quanto a nós mesmos. É como se a poesia fosse o principal alimento do nosso imaginário, entendendo que imaginário

(...) refere-se a uma produção de caráter histórico (...) um conjunto de símbolos, dotados de expressão e conteúdo, (...) utilizados pelas sociedades para que as ideologias e culturas (...) sejam transferidas de geração a geração. (GREGORIN FILHO, 2011, p. 54)

Sob esse aspecto, o poeta ainda usa de certa ironia para com a utilização sistematizada e ou científica das palavras, como se o senso comum, ou mesmo a razão, nublassem a poesia presente tanto nos textos quanto no universo infantil, para ilustrar tal pensamento, Manoel de Barros nos oferece uma breve narração impregnada de poesia, narrada por um eu lírico dotado de uma sinceridade que só um pensamento de criança seria capaz de manifestar:

*O rio que fazia uma volta atrás da nossa casa
era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.
Passou um homem e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem. (BARROS, 1993, p. 25)*

Essa breve história-poema metaforiza o ápice de uma *ignorância* impregnada de sabedoria, poeticidade e pureza que reside, ainda que intuitivamente, no pensamento infantil, nos mostrando que carecemos

de todos esses elementos na contemporaneidade, não apenas para resgatar a singeleza do olhar da criança, mas também para percebermos que a poesia reside na forma simples de observar a vida, captando plenamente toda beleza que ela nos oferece.

Essa maneira de olhar para a nossa existência também figurará n' **O livro sobre Nada**, como veremos a seguir, daí ser oportuno o diálogo proposto por este breve artigo.

Quando somos arrebatados pelo *Nada*

Arte não tem pensa:

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

(...)

Tirar da natureza as naturalidades.

Fazer cavalo verde, por exemplo.

(...)

Manoel de Barros *in* **O livro sobre nada**.

Três anos depois do lançamento d' **O livro das ignorâncias** (1993), em 1996, Manoel de Barros nos presenteia com **O livro sobre Nada**, livro que mantém o didatismo do autor e que também tende a chamar nossa atenção pelo caráter paradoxal do texto, afinal somos compelidos a questionar, num primeiro momento: Por que alguém escreveria um livro sobre nada? É possível que, num segundo momento, formulemos algumas hipóteses para tentar entender o emprego da palavra “nada” como metáfora para simbolizar algo mais profundo, no entanto, logo no início do livro, somos surpreendidos com o *Pretexto* do poeta cujo intuito é exatamente de explicar ao leitor a utilização da palavra “nada”, observemos:

Pretexto:

[...] o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, [...]. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora. (BARROS, 2001, p. 07)

A explicação dada pelo poeta ao mesmo tempo que esclarece o sentido que ele quer atribuir à palavra “nada”, insere o leitor novamente na estética de Manoel de Barros, marcada pelo desejo incessante de transcender o significado corriqueiro das palavras, fazendo (ou desejando fazer) delas singelos brinquedos, preferencialmente aqueles esquecidos, abandonados. Após o *Pretexto*, a obra segue também dividida em “Partes”, a saber: a) 1ª Parte: *Arte de infantilizar formigas*; b) 2ª Parte: *Desejar ser*; c) 3ª Parte: *O livro sobre Nada*; d) 4ª Parte: *Os Outros: o melhor de mim sou Eles*.

Podemos inferir que o poeta mantém, desde a estrutura do livro propriamente dita até a abordagem da temática, esclarecida já no início da obra e desenvolvida no decorrer dos poemas, uma didática que privilegia a brincadeira como ferramenta estética de subversão dos sentidos objetivos das palavras. Somos mais uma vez convidados a adentrar no universo poético, ou melhor, *nos fundos do quintal* imaginário de Manoel de Barros para desenvolvermos, como as crianças, o nosso *des-saber*, pois essa é a única maneira de atingirmos a *desutilidade poética* das palavras:

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.

Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber.

A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras.

O truque era só virar bocó.

Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol... (BARROS, 1996, p. 11)

O exercício, ou melhor, o truque de *virar bocó*, que nos parece tão distante na sisuda, veloz e tecnológica vida adulta da contemporaneidade, flui quase que naturalmente da alma infantil do poeta, e seria ingênuo pensarmos que as crianças seriam incapazes de decodificar tais metáforas, às vezes pecamos por subestimar a percepção infantil, não podemos, sob pretexto algum, nos esquecer de que

(...) o pensamento infantil está apto para responder à motivação do signo artístico, é uma literatura que se esteie sobre esse modo de ver a criança torna-a indivíduo com desejos e pensamentos próprios, agente de seu próprio aprendizado. A criança sob esse ponto de vista, não é nenhum ser dependente, nenhum “adulto em miniatura”, mas é o que é, na especificidade de sua linguagem que privilegia o lado espontâneo, intuitivo, analógico e concreto da natureza humana. (PALO, 1986, p. 08.)

Manoel de Barros parece compreender como poucos essa linguagem das crianças que, como consta na citação acima, trata-se de uma linguagem que “privilegia o lado espontâneo, intuitivo, analógico e concreto da natureza humana”, mas é preciso lembrar que não se trata apenas de uma linguagem de crianças, mas da essência da linguagem humana, da mais pura e ancestral linguagem que reside em cada um de nós, capaz de nos devolver àquela criança que se perdeu em algum momento da nossa história, libertando nosso imaginário, há muito sufocado pelas objetividades e mecanizações que vida contemporânea impõe dia após dia de modo avassalador.

Dessa forma, tal construção poética nos arrebatava, pois nos faz compactuar com o desejo do eu lírico de tocar a essência das palavras, a origem, a pureza, de viajar para o início de tudo, quando, misteriosamente, também éramos puros (ou, pelo menos, julgávamos ser), ou ainda, não estávamos submetidos às posteriores sistematizações que

viriam não apenas na organização sistêmica das palavras, mas sobretudo na vida. O poema a seguir ilustra nossa afirmação:

(...)

Eu queria avançar para o começo.

Chegar ao criancamento das palavras.

Lá onde elas ainda urinam na perna.

Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.

Quando a criança garatuja o verbo para falar o que não tem.

Pegar no estame do som.

(...) (BARROS, 1996, p. 47)

Embora não pareça tarefa simples “Chegar ao criancamento das palavras”, lembramos que a fórmula apresentada por Manoel de Barros reside na simples brincadeira com as palavras, no fato de não levá-las tão a sério, do ponto de vista da organização gramatical, mas ao contrário, de transgredir tal organização, buscando um sentido capaz de “pegar no estame do som”, acreditamos que é dessa forma que não só a poesia, mas sobretudo a literatura deve ser oferecida à criança, ou seja,

(...) como arte e prazer, arte porque é o resultado de um fazer estético do(s) autor(es) e prazer porque o contato com a arte pode ser encarado desde a mais tenra idade como uma experiência ricamente prazerosa, capaz de nos envolver e trazer novas dimensões ao cotidiano. (GREGORIN FILHO, 2009, p. 63)

Creemos que uma vez vivenciada pela criança, tal experiência traz de fato novas dimensões ao cotidiano, entretanto, quando se trata do jovem, ou mesmo do adulto, a mesma experiência não traz, ao contrário, devolve uma perspectiva que, em algum momento da vida, se perdeu.

Considerações Finais

*Eu pertenço de andar atoamente.
Não tive estudamento de tomos.
Só conheço as ciências que analfabetam.
Todas as coisas têm ser?*

Manoel de Barros
in O livro sobre Nada.

Caminhamos até este ponto, entre “nada” e “ignoranças”, procurando ilustrar como as duas obras abordadas neste breve artigo, embora não sejam direcionadas especificamente ao público infantil e ou juvenil, dialogam profundamente com tal universo, pois privilegiam a poesia enquanto uma grande, profunda e rica brincadeira com as palavras, é essa vivacidade imanente ao texto poético que o torna imprescindível na formação do homem, pois esse profundo exercício de observação, praticado desde cedo, permitirá à criança conceber tanto o seu imaginário quanto o mundo ao seu redor, de forma mais humana.

Evidentemente, não podemos desconsiderar que neste início de século XXI

(...) pode-se encontrar uma grande variedade de “infâncias” coexistindo nas mais diversas sociedades, desde aquelas que ainda não conhecem as transformações sofridas pela escola e seguem trabalhando como adultos até aquelas que vivem imersas num mundo puramente tecnológico, também afastadas das atividades lúdicas tão necessárias ao desenvolvimento do ser humano. (GREGORIN FILHO, 2009, p. 42)

Dessa forma, entendemos a poesia de Manoel de Barros como instrumento capaz de, simultaneamente, dialogar com tendências digitais e resgatar situações e elementos subjacentes capazes de estabelecer di-

álogo com uma gama de *infâncias* que parece residir no cerne da constituição do imaginário infantil brasileiro, embora o poeta pertença ao que consideramos contemporaneidade, sua poesia utiliza as palavras na sua essência ancestral, resgatando sua mais pura natureza mineral, e não o faz apenas como recurso estilístico e ou sofisticação poética, mas sobretudo, como uma grande brincadeira.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92 p.
- AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís. *Poesia infantil e juvenil brasileira: uma ciranda sem fim*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. 5ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Livro sobre nada*. 9ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BOSI, Alfredo, 1936 –. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 2000.
- GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.
- _____. *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. *Literatura infantil: voz de criança*. São Paulo: editora Ática, 1986.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa: editora Ática, 1942 (15ª ed. 1995); p. 166.

Ressonâncias e imaginação em “O companheiro de viagem”, de Andersen em diálogo com o conto popular “O companheiro”

Euclides Lins de Oliveira Neto¹

Pleiteamos estabelecer um diálogo entre o conto literário de Hans Christian Andersen, “O companheiro de viagem” e o conto popular “O companheiro”, de modo que nos favoreça identificar ressonâncias de um conto no outro, bem como apontar traços da imaginação do autor dinamarquês em sua recriação literária.

Essa abordagem dialogal já indica a necessidade de um método de análise comparatista, que põe em relação os dois textos na perspectiva de observar as ressonâncias da narrativa tradicional na narrativa literária, e as diferenças do conto literário em relação ao conto popular em análise, para chegar a afirmação do que o autor deseja veicular ao leitor: uma visão de mundo.

Por “ressonância” entendemos aqui a recorrência de motivos ou microenredos da narrativa anterior no conto literário. E por “imaginação” as diferenças de microenredos no conto literário, que são certamente resultado da fantasia recriadora de Andersen. O primeiro conto,

¹ O autor é pesquisador dos contos de Hans Christian Andersen, tendo defendido tese doutoral sobre o tema da imagem da viagem no conto em análise, junto ao Programa de ECLLP – DLCV – FFLCH – USP.

aqui selecionado para análise, tem autoria própria e data de publicação, conhecemos o seu autor. Já o conto tradicional ou popular é de autoria anônima, desconhecemos sua origem embora circule nos países escandinavos, seu surgimento perde-se nos tempos remotos.

1. Os dois contos em seus motivos principais

O conto popular “O companheiro” é parte da recolha de Peter Christen Asbjørnsen e Jørgen Moe, na obra *Contos populares noruegueses*. Narra a história de um camponês que, tendo sonhado com a bela e rica filha do rei de um reino distante, parte ao seu encontro para com ela casar-se. Chega, antes, a uma cidade percorrendo uma estrada reta, encontra um morto dentro de um bloco de gelo, financia seu sepultamento, ao continuar viagem encontra um desconhecido que se torna seu companheiro na viagem. O acompanhante adquire vários objetos durante a viagem e aconselha o camponês que, ao chegar à cidade, apresente-se ao rei como pretendente de sua filha. O herói é submetido pela princesa, a três provas e, para vencer, tem no acompanhante seu auxiliar. Vencidas as provas, ele “desencanta” a princesa na noite de núpcias e retorna à casa dos pais casado e com a grande fortuna. Companheiro de viagem, por sua vez, despede-se para voltar cinco anos depois para compartilhar de todos os bens recebidos e produzidos pelo camponês nesse período. Os festejos dados a conhecer em sete reinos circundantes. No período acordado, retorna o companheiro de viagem, que se revela ser o morto do bloco de gelo, beneficiado com funeral digno pelo camponês. E logo se despede de novo, ao toque dos sinos celestes.

O conto literário “O companheiro de viagem”, de Hans Christian Andersen, distingue-se pelo fato de a personagem herói ter nome próprio: João. Trata-se de um conto publicado pelo autor em 1835, em uma pequena coletânea de cinco contos. Em 2011, foi publicado no

Brasil, entre outros contos, “O companheiro de viagem” traduzido para nosso vernáculo diretamente do dinamarquês, pelo português João José Silva Duarte. Esse conto narra a história de um jovem que assiste ao pai até à morte e o honra após o funeral.

Na noite da morte do genitor, João sonha com uma linda princesa e o pai vivo. Este diz-lhe no sonho: “Viste que bela esposa vieste a ter?”; ao acordar apenas o pai jazia morto no leito; dias depois inspirado pelos passarinhos decide recolher sua pequena herança e partir em viagem.

Abriga-se em uma igreja, e ao meio da noite descobre que há um morto no centro do templo, ao qual dois homens querem fazer mal. João paga dívida do morto aos homens, para defendê-lo, e retoma o seu caminho.

Ao sair de um bosque, encontra um homem, que se faz seu companheiro de viagem e que em cada paragem adquire um objeto e leva-o consigo: três varas de feto e vime, duas asas de cisne e um sabre.

Ao chegarem em uma grande cidade rica de palácios com torres de mármore, são informados da existência de uma princesa que mata os pretendentes. Logo depois passa a princesa em cavalgada, João, herói do conto, reconhece na jovem a moça do sonho, apaixonou-se, apresenta-se a ela em palácio real, informa-lhe que é um pretendente, fica combinado que se submeterá a três provas a partir da manhã seguinte.

O auxiliar do herói é o companheiro de viagem que providencia as três respostas das perguntas impostas pela filha do rei ao herói. Para isso, ele acompanha invisível a princesa por três noites à caverna de um feiticeiro, e assim sabe as resoluções dos enigmas. Na última noite a resposta é concreta: a cabeça do feiticeiro.

Vencidas as provas, João é senhor da princesa e do reino à morte do rei, mas deve ainda tirar dela o feitiço para que ela goste realmente dele. Na manhã seguinte congratulações de toda a corte real, e, por último, é o companheiro de viagem que se despede e se revela quem é.

Em final feliz o conto conclui-se com a menção de que João reina em todo o país.

2. Nada se cria; tudo se transforma

A literatura é criar mundos, em sua “matéria” tudo é recriável. Literatura é palavra carregada de significado. A narrativa literária se tece também a partir da lógica atribuída a Antoine Lavoisier: “Na vida nada se perde, nada se cria; tudo se transforma”. Benjamin Abdala Junior a faz ressoar, como perícopo do pensamento “lavoisieriano”, na produção literária:

Ninguém cria do nada. Há a matéria da tradição literária que o escritor absorve e metamorfoseia nos processos endoculturativos, (...) Ocorre, nesse sentido, uma apropriação natural das articulações literárias sem que o próprio futuro escritor se aperceba de sua situação de ser social e de porta-voz de um patrimônio cultural coletivo. (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 112)

Percebemos uma espécie de empréstimo do conto literário em relação ao conto popular. O que nos faz lembrar Michel Schneider ao dizer: “[...] escrever, que se saiba ou não, que se queira ou não, é ter acesso a um tempo e a um espaço impessoais onde os autores nada fazem além de emprestar seus nomes a uma escritura que se transmite sem eles” (SCHNEIDER, 1990, p. 74).

E Gérard Genette (2005) apresenta a teoria da hipertextualidade, na qual um texto inovador diz outro anterior. Grosso modo, a hipertextualidade vive da hipotextualidade: um texto anterior (hipotexto) é reconhecido em um texto posterior, inovador (hipertexto).

Observemos, agora, mediante um cotejamento, essas relações de recriação da narrativa popular “O companheiro” com o conto anderse-

niano, “O companheiro de viagem”, através de imagens motivadas que são sempre símbolos (Cf. DURAND, 2012, p. 45)

3. O diálogo entre a narrativa popular e a literária em suas paráfrases

Iniciemos pelo conto popular “O companheiro”. Sua efabulação pode ser resumida, portanto, nas seguintes sequências: Um jovem camponês sonha com a mais linda e mais rica filha do rei de uma terra longínqua, ao acordar tem a impressão de tê-la diante dele. “[...] não poderia viver se não se casasse com ela. Por isso, vendeu tudo o que tinha e saiu pelo mundo à sua procura”. Vai longe por uma terra que tem todas as estradas como em linha reta, chega a uma cidade, e encontra na porta de uma igreja, um grande bloco de gelo com um morto dentro. Indaga o motivo do defunto jazer ao relento sem um enterro digno. O vigário é quem responde: “Esse foi um terrível malfeitor. [...] posto aqui para ser humilhado e ofendido”. Por que? Indaga o jovem. Responde o vigário: “Em vida era engarrafador de vinho... e misturava água à bebida”. O jovem não considera “coisa tão medonha [...] e como já tivesse pago os seus pecados em vida, bem que podiam lhe dar um enterro cristão e deixá-lo descansar depois da morte”. O rapaz paga o funeral e o banquete fúnebre; fica sem um centavo no bolso e mesmo assim põe-se de novo a caminho. Logo é alcançado por um homem que se propõe a fazer-lhe companhia e a servi-lo. Caminham longamente até chegar ao pico de três montanhas, em cada uma, encontram uma das velhas “três irmãs” e em cada encontro adquirem um objeto – que serão objetos mágicos: uma espada, um novelo de fio de ouro e um chapéu. Partem os dois; as velhas os perseguem para recuperar os objetos, quando o homem que acompanha o camponês, joga à cratera de um fiorde (golfo penhascoso), o novelo de fio de ouro que vai e volta muitas vezes à sua mão, formando uma ponte; atravessam os via-

jantes. Ele recomenda ao jovem camponês recolher rápida e agilmente o fio de ouro. As velhas caem no fiorde o morrem.

Chegam perto do castelo real, o homem orienta o jovem a apresentar-se ao rei e contar o seu sonho, dizer o que procura. Assim o faz. O jovem logo reconhece a bela filha do rei com quem havia sonhado. Tendo-a reconhecido, ele conta a ela o sonho e seu objetivo. A princesa diz que gostou dele e que se casaria com ele, desde que respondesse a três provas, se não terminaria, como outros pretendentes, “executado e todo estraçalhado na roda, sua cabeça espetada num poste, exatamente como aqueles pretendentes cujos crânios você pode ver pela janela!”. As provas seriam receber e devolver, nos dois primeiros dias: um par de tesouras e um novelo de ouro, respectivamente.

Cada vez o jovem ao retornar ao seu quarto, conta ao companheiro o que recebeu e logo se dá conta de que não tem consigo os objetos. O companheiro o acalma e entra em ação para recuperar. Assim esse vai ao carneiro de montaria, da filha do rei, informa-se a que hora ela sai do palácio para encontrar um velho troll em uma grande montanha. O carneiro informa a hora cada noite. E os objetos são recuperados no interior da montanha onde habita o troll que espera a princesa. O companheiro cada vez se faz invisível pelo uso do chapéu das velhas três irmãs.

Na terceira prova o troll diz à princesa para o camponês responder, no dia seguinte, em que ela estava pensando. Quando ela informa, o jovem se desespera, mas o companheiro age. Ao acompanhar a filha do rei e o amante, da montanha voltando ao castelo real, o companheiro corta a cabeça do troll e leva para o jovem apresentar como resposta à prova. Na manhã seguinte, à hora do almoço, ela pergunta: “Será que você tem aquilo em que eu estava pensando?”; ele responde com certeza”. E retira o lenço com a cabeça do troll. Pasma, a princesa, não pode negar a promessa de casar com o jovem.

O casamento é celebrado para a alegria do reino, e na noite de núpcias, o camponês deve ainda realizar procedimentos que liberta a filha

do rei de alguns feitiços e, inclusive, se salvar de ser morto por ela com um facão.

No dia seguinte, o companheiro anuncia ter de ir embora, o jovem quer retê-lo consigo; ele o acompanha de retorno até próximo de sua casa paterna, juntamente com a princesa e uma grande quantidade de bens que são o dote da princesa. Mas quando o rapaz implora para que ele fique para os festejos com os familiares e repartir a riqueza com ele, o companheiro diz que voltará após cinco anos, e então ele poderá repartir tudo o que tiver produzido a mais nesse tempo.

Ao completar o tempo, retorna o companheiro. O jovem faz a partilha do tesouro em duas partes, enquanto o companheiro diz: “Nesses cinco anos você teve também um filho, parta-o a metade”. E quando o jovem camponês decidiu a manter a palavra, ergue a espada para cortar o filho, o companheiro defende a criança do golpe e diz: “Não estás feliz por tê-lo impedido de dar o golpe?”. O camponês responde: Mais que feliz. E o outro retruca. “Bem, eu fiquei igualmente feliz quando você me libertou daquele bloco de gelo, pois eu sou um espírito errante”, disse o jovem.

Era o morto engarrafador que havia sido o companheiro do camponês na viagem. Recebera permissão para servi-lo durante um ano, agora nova permissão para se revelar e logo deve despedir-se pois os sinos do céu chamam por ele, de volta.

No conto literário a seguir ressoam alguns dos microenredos ou motivos desse conto popular. Vejamos o conto anderseniano.

Em 1835, Hans Christian Andersen publica o seu conto “O companheiro de viagem”. Em apresentação ele afirma:

Como criança, minha maior alegria era ouvir contos, uma grande parte deles está ainda verdadeiramente viva em minha memória. Alguns deles eram pouco procurados ou não conhecidos. Resolvi reproduzir um que fosse bem-aceito com aplausos. Quero assim tratar outros e apresentar um ciclo de contos populares dinamarqueses. (ANDERSEN, 2011, p. 80)

Podemos resumi-lo em seus motivos verificando como Andersen estrutura o conto por meios de ressonâncias e de diferenças que revelam a sua imaginação criadora.

O João encontra-se aflito pelo pai que está na iminência de morrer. O pai reconhece a bondade do filho e faz a ele os auspícios de que “O Senhor bem te ajudará no mundo”. Depois olha-o de modo grave e doces, suspira fundo e morre. João ajoelha-se, beija o pai morto, chora, fecha os olhos e dorme aos pés da cama. Sonha com o pai vivo e uma bela moça, de quem o pai diz: “Estás vendo que noiva vieste a ter? É a mais bonita de todo o mundo”. Sete dias depois ocorre o sepultamento. No dia seguinte após os serviços fúnebres, o jovem visita o cemitério, observa e ouve os passarinhos, decide viajar.

Na manhã seguinte, parte de sua terra. Pelo caminho dorme em um bosque; na segunda noite refugia-se de um temporal em uma igreja de uma colina, ao meio da noite, passados os trovões e relâmpagos, acorda e percebe no centro da igreja um caixão com um morto dentro. Não tem medo, mas observa logo depois, dois homens maus jogar o morto fora da igreja. Questiona-os, defende o defunto pagando aos homens a sua dívida. Repõe o morto no caixão e segue viagem.

Ao sair da floresta, pela estrada ouve uma voz de homem: “Olá, camarada! Para onde vai de viagem?” Responde João: “Por aí, pelo vasto mundo afora!”. Os dois concordam fazerem-se companhia.

Encontram uma velha colhedora de lenha, caída por terra, com três varetas de vime e feto. Socorrem-na e o companheiro pede por recompensa as três varas. Obtendo assim um objeto mágico.

Ao chegarem em uma estalagem, assistem a um teatro de marionetes. Após o ataque de um buldogue à boneca rainha do teatro, o companheiro besunta-a e, de pois, também alguns bonecos e pede como recompensa o “sabre” do titereiro. Segunda aquisição de objeto.

Andam e chegam a uma alta montanha, contemplam a natureza; um grande cisne canta e cai morto por terra junto deles. O companheiro de viagem recolhe as asas do cisne e leva consigo.

Chegam enfim a uma grande cidade, com palácios de mármore. Hospedam-se fora em uma estalagem. Tem notícias de que há um bom rei que tem uma filha má, que mata os pretendentes. João afirma que a açoitaria se fosse o velho rei. Ao momento gritam “hurra!”, saem; é a princesa que passa com doze jovens em montaria de cavalos brancos. A princesa monta cavalo preto. E, nela, João reconhece a bela moça com quem sonhou na noite da morte do pai. Apaixona-se. Contrário a todos decide apresentar-se no palácio na manhã seguinte, na condição de pretendente..

O velho rei tenta convencê-lo a não entrar no páreo, mostrando-lhe um jardim cheio de esqueletos de pretendentes. Sucederá o mesmo contigo. Ele não desiste. Chega a princesa, firmam acordo para uma primeira prova no dia seguinte: ele deve adivinhar em que ela pensou.

João volta à hospedaria, encontra o companheiro, comunica a sua paixão pela princesa. E quando João adormece, o companheiro entra em ação como seu auxiliar.

O companheiro de viagem entra em ação: amarra as asas do cisne ao corpo e voa até a janela do palácio, aguarda a princesa que sai em voo com asas pretas e capa branca até o cume de uma montanha. O companheiro torna-se invisível e voa junto. Ela toca, abre-se a montanha e os dois entram.

Chegam a uma caverna como uma grande sala real, onde está sentado em um trono o feiticeiro. Sabendo do novo pretendente ele diz: pensa nos teus sapatos. O companheiro ouve, retorna à hospedaria e no dia seguinte diz João que havia sonhado com a resposta: os sapatos da princesa. João aceita, vai ao palácio, responde correto: sapatos! Alegria geral, surpresa da princesa.

Na segunda noite tudo ocorre como na primeira, e o feiticeiro escolhe: pensa em tuas luvas. O companheiro ouve, retorna, conta a João no dia seguinte. João vence a segunda prova.

Na terceira noite, o feiticeiro diz: “Pensa na minha cabeça”. Ao retorno da princesa ele deseja acompanhá-la. O companheiro de viagem

os segue. E apenas a princesa entra no palácio, ele decepa o feiticeiro, envolve a cabeça em um lenço e dá-la a João a manhã seguinte.

João vai ao palácio e na hora da prova mostra a cabeça a ela e a todos. Vence a terceira prova, está apto a casar com a princesa feiticeira, como é ainda reconhecida pelo companheiro de viagem. Na noite de núpcias, João a submete a banhos de desencanto. E ela torna-se ainda mais bela.

Nas congratulações pelas núpcias, toda a corte vem saudá-los e por último o companheiro que se despede de João, apesar da insistência que ele fique junto. O companheiro, auxiliar do herói, diz amigavelmente: “Não, agora terminou o meu tempo. Apenas paguei a minha dívida. Lembras-te do homem morto a quem aqueles homens queriam fazer mal? Tu lhes deste tudo o que possuías para que tivesse descanso em sua campa. O morto sou eu!

E no mesmo instante desapareceu.

Por um mês houve festas de núpcias. João e a princesa se amavam muito. O rei chegou a brincar com os netos; e João reinou em todo o país.

4. O Imaginário e as imagens-símbolos

“O analogon que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo”, como constata Gilbert Durand (2012, p. 29). As imagens-símbolos são decorrentes do imaginário antropológico, nascem com o homem, são carregadas de sentido primevo, diferentemente do signo arbitrário. Elas correspondem aos primeiros gestos humanos, são símbolos em estado original.

Ao se abordar uma narrativa literária percebe-se o manuseio e o incremento de um método de análise. Nesse caso, podemos vislumbrar a relação entre literatura e arquetipologia, a teoria duraniana dos

símbolos. A primeira, essa arte, antiga e sempre atual, de criar mundos, em suas utopias e distopias; a segunda, vista como o estudo e a taxionomia dos arquétipos.

Sabemos que os arquétipos, padrões universais (princípios originais), remontam a filosofia de Plotino, a doutrina agostiniana e a atualização de Carl Gustav Jung, na psicologia das profundezas.

Para Plotino, os arquétipos são ideias originais. Existe um universo no qual tudo é permanente e imutável, povoado dessas ideias originais. Dessa forma, no mundo das percepções sensíveis, tudo é mera reprodução do que existe na esfera superior. Para Jung arquétipo é um conjunto de imagens psíquicas presentes no inconsciente coletivo, que seria a parte mais profunda do inconsciente humano desde os primórdios do ser humano. Ainda segundo o psicólogo das profundezas, os arquétipos são herdados geneticamente dos ancestrais de um grupo de civilização, de uma etnia, de um povo. Ele privilegia dois arquétipos basilares: anima e animus. Para Durand, o arquétipo é elemento articulado em um sistema composto com esquemas e símbolos. No qual os esquemas são generalidades primeiras, o arquétipo se formulam em ideias e o símbolo se resolvem em palavras (Cf. DURAND, 2012, p. 64)

Gilbert Durand, portanto, dá prosseguimento ao estudo do arquétipo, e afirma o método comparativo como seu método. O qual faz emergir das narrativas séries e conjuntos de imagens, permitindo perceber que elas são convergentes e evidenciam-se como estaticidade e cinemática (Cf. DURAND, 2012, p. 45). Em uma análise da narrativa literária observa-se a correlação desses “padrões universais”, que se articulam sempre “inéditos” e ressoam diferentemente nos dois textos. Nesse mundo recriado literariamente é detectável o arquétipo literário.

A intertextualidade correlaciona-se com a visão de Jung, ao caracterizar o arquétipo como irredutível a simples fórmula, por ser comparável a um recipiente que não se esvazia e nem se enche jamais. Se sua existência potencial tomasse forma em alguma matéria não mais era o que fora antes.

O arquétipo – Segundo Jung – é persistente, atravessa os séculos e requer atualizadas manifestações e interpretações” (Cf. JUNG, 2014, p. 181, § 301). Também os textos literários, sendo únicos e “irrepetíveis”, podem ressoar em outros, mas jamais iguais, pois esses podem ser “relidos” no novo texto. Nesse sentido, Gérard Genette apresenta a teoria do palimpsesto (GENETTE, 2005, p. 7): a análise comparativa detecta as marcas e as diferenças de um texto anterior, em um mais recente.

Considerações finais

Em síntese detectamos que o conto literário anderseniano faz ressoar alguns motivos, personagens, situações... do conto popular “O companheiro”. Qual seja o tema principal da viagem composta de arquétipos que Durand classifica como luminosos, qual sejam o herói que sonha e que parte, o auxiliar figurado na personagem companheiro, a conquista da princesa. Essas seriam as principais ressonâncias do conto primeiro no segundo.

No que diz respeito a imaginação criadora de Andersen em seu conto literário, estão as ambientações das personagens, a motivação da viagem, a postura das personagens João e o companheiro de viagem que se figuram como imagens simbólicas originais e primorosas em relação as do conto popular pelas suas posturas caracterizadas pelos ideais românticos e cristãos apresentados sem proselitismos, mas universais. O conto de Andersen assume o teor de um conto de fadas por levar a termo um destino que se cumpre, sem que o herói tenha que fazer a viagem de retorno. Essas são algumas das diferenças que revelam a imaginação criadora de Hans Christian Andersen ao recriar a matéria literária que conservava em sua memória e a transformava em contos, resultando assim o conto “O companheiro de viagem” como ressonância de um texto antigo. O gênero palimpsesto, uma narrativa

literária que esconde as marcas de uma anterior, recriando-a com novo sentido. è o que faz Hans Christian Andersen em “O companheiro de viagem”.

Referências

- ABDALA JR., Benjamin. *De voos e ilhas*. São Paulo : Ática, 2003.
- ANDERSEN, Hans Christian. “O companheiro de viagem” In: *Contos de Hans Christian Andersen. Traduzidos do Dinamarquês*. Trad. Silva Duarte. São Paulo : Paulinas, 2011.
- ASBJØRNSEN, Peter Christen e MOE, Jørgen. *Contos Populares Noruegueses*. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo : Landy, 2003.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2012.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos – A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte : UFMG, 2005.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis : Vozes, 11 ed., 2014.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luiz Fernando P. N. franco. Campinas : Ed. UNICAMP, 1990.

Morte e (in)finitude em poemas de Mia Couto

Everton Fernando Micheletti¹

A temática da morte nos poemas de Mia Couto, não muito diferente das obras em prosa, reúne tanto perspectivas locais quanto universais, mítico-religiosas e/ou históricas. São recorrentes as referências diretas ou metafóricas do tempo e do espaço, com prevalência dos quatro elementos da natureza – terra, água, fogo e ar. Há uma variação do discurso entre primeira, segunda e terceira pessoa. Nota-se uma tendência de recusa da finitude humana, de não se “enxergar” ou entender a morte como um “fim” em absoluto.

A começar por uma morte “real”, de uma experiência vivida, adquirindo certo teor autobiográfico, há o poema “O habitante” dedicado ao pai, Fernando Couto, jornalista e escritor, morto em 2013, como segue:

Se partiste, não sei.
Porque estás,
tanto quanto sempre estiveste.

¹ Doutor pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP (2016), Mestre em Estudos Literários pela UEL (2006), Professor Orientador de Sala de Leitura na Secretaria Municipal de Educação de São Paulo (desde 2012). E-mail: efmicheletti@gmail.com

Essa tua,
tão nossa, presença
enche de sombra a casa
como se criasse,
dentro de nós,
uma outra casa.

No silêncio distraído
de uma varanda
que foi o teu único castelo,
ecoam ainda os teus passos
feitos não para caminhar
mas para acariciar o chão.

Nessa varanda te sentas
nesse tão delicado modo de morrer
como se nos estivesses ensinando
um outro modo de viver.

Se o passo é tão celeste
a viagem não conta
senão pelo poema que nos veste.

Os lugares que buscaste
não têm geografia.

São vozes, são fontes,
rios sem vontade de mar,
tempo que escapa da eternidade.

Moras dentro,
sem deus nem adeus. (COUTO, 2015, p. 14-15)

A morte do pai não é entendida como um “fim”, há uma permanência no espaço, uma ausência que se faz presença pelos objetos relacionados ao ente familiar, uma não finitude pelas lembranças, pela memória. Para essa recusa da finitude humana, o olhar se volta para as coisas em sua continuidade, os lugares que “não têm geografia”, que não são delimitados espacial e temporalmente. Do espaço geral e externo, o olhar volta-se também para os espaços próximos, internos, a casa e a varanda; como afirma Bachelard, espaços de intimidade que têm dois sentidos: “estão em nós tanto quanto estamos nelas” (2008, p. 20). Quanto ao tempo “que escapa da eternidade”, é possível que tenha mais a ver com a ideia de uma fixação, de uma permanência fora do fluxo do tempo eterno, como o rio que nunca chega ao destino final (mar). O pai, desse modo, “mora dentro” porque permanece, logo, não precisa de despedida.

A varanda como espaço de permanência diante da morte aparece em outro poema de Mia Couto², “A varanda do antigamente”, conforme as seguintes estrofes:

Na varanda
do meu antigamente,
as horas sentavam-se ao poente.
E nada era antigo.

Com sapiência de congénito bebedor
João Joáquinho murmurava:
a vida é uma varanda.

[...]

² É, também, o espaço em que convergem as ações e que dá título ao seu romance *A varanda do frangipani* (2008).

Joãoquinho reabria os olhos,
em arrastado mando de poesia:
o tempo é um lagarto,
não o quero aqui a sujar a casa.

[...]

Um dia, João
não compareceu ao poente.

E todos os seguintes dias foram póstumos.

Lagartos se enroscaram,
a saudade se sujou
e o céu envelheceu para garças.

[...]

Podem validar o óbito.
Pouco importa.
A morte de João
foi mentira que ele mesmo engendrou.

Sobre o último antigamente
a varanda perdura. (COUTO, 2011, p. 89-91)

A varanda é um espaço que funciona como “fixação” contra o tempo e, por conseguinte, contra a dissolução da morte. O tempo, dessa forma, é visto negativamente (lagarto que suja) em relação ao espaço (casa), pois traz consigo a morte: “Lagartos se enroscaram” – óbito de João. O poema se constrói por um par opositivo metafórico: espaço/varanda/vida e tempo/lagarto/morte. Na contramão do que propõe Bakhtin ao

vincular espaço e tempo³, há uma atitude anticronotópica da voz enunciativa do poema, uma tentativa de desvincular o tempo do espaço: “Na varanda/do meu antigamente... nada era antigo”; “Sobre o último antigamente/a varanda perdura”. Há, portanto, uma recusa da finitude (“foi mentira”), em que o espaço, mais que o tempo – pois este é que traz o fim – constitui-se em lembrança ou memória, como Soja sugere renomear a obra de Proust: “Em busca de espaços perdidos” (1996, p. 81)⁴.

No poema “Derradeiro sonho”, também um poema narrativo, tem-se um homem que parece estar em processo de aceitar a morte, relacionando-a à bebida: “Eu tenho a morte para me embriagar” (2015, p. 70). O poema se constrói por um jogo antitético: entre sonhar e deixar de sonhar, entre vozes (presença) e silêncio (ausência), e, ao final, na definição da eternidade: “céus que luzem/mesmo depois de apagados” (2015, p. 71). Há uma problematização da relação do homem com a morte, concluindo-se com esses versos que evidenciam a recusa da finitude por meio do componente espacial celeste. Em outro poema, “Ânsia”, a vontade de durar, de permanecer é representada por outro componente, a água do mar em seu movimento contínuo:

Não me deixem tranquilo
não me guardem sossego
eu quero a ânsia da onda
o eterno rebentar da espuma

³ Em sua teoria do cronotopo, Bakhtin afirma que espaço e tempo são inseparáveis, havendo a “condensação e concretização dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço” (2010, p. 355), que se pode “ler os *indícios do curso do tempo* em tudo... [...] cidades, ruas, casas, obras de arte...” (2011, p. 225, grifos do autor).

⁴ Tradução livre. Soja critica a supervalorização do tempo em relação ao espaço em diversas áreas do conhecimento, em especial nas Ciências Humanas, destacando o valor do espaço e de como somos “seres espaciais”, inclusive revisando pontos de vistas e conceitos, como o da prevalência do tempo em detrimento do espaço em abordagens sobre memória e lembrança (cf. Soja, 1996).

As horas são-me escassas:
dai-me o tempo
ainda que o não mereça
que eu quero
ter outra vez
idades que nunca tive
para ser sempre
eu e a vida
nesta dança desencontrada
como se de corpos
tivéssemos trocado
para morrer vivendo (COUTO, 2014, p. 48)

A luta contra a morte, mais uma vez, consiste em luta contra o tempo, havendo a tentativa de evitar a finitude (“para morrer vivendo”). Há, nesse poema, e em outros aqui analisados, um processo de interiorização “do exterior da vida, para o interior do sujeito poético”, um dos aspectos que caracterizam a poesia lírica segundo Reis (2013, p. 224). A onda do mar (componente espacial externo) configura-se como a ânsia (sentimento/desejo interno) do eu lírico. Desse modo, o espaço torna-se elemento fulcral da experiência humana e, logo, da experiência com a finitude, juntamente com o tempo (ameaçador), o que se considera como mais um aspecto da poesia lírica: “uma atitude marcadamente subjetiva”, os objetos e atos importam como “projeção numa subjetividade” (REIS, 2013, p. 224-226).

Um outro recurso temático contra a finitude, em poemas de Mia Couto, com essas características de interiorização e marcada subjetividade, é a infância. Na última estrofe do poema “Declaração de bens”, o eu lírico declara: “Uma única certeza/demora em mim:/o que em nós já foi menino/não envelhecerá nunca.” (2011, p. 93). No poema “Bairro da minha infância”, a voz lírica propõe, inicialmente, o contrário do que é declarado nos outros poemas: “Não são as criaturas que mor-

rem”, “É o inverso:/ só morrem as coisas” (2011, p. 25). Trata-se de um jogo poético, pois o vínculo espacial e a questão da finitude permanecem, conforme as seguintes estrofes do poema:

Uma poeira de túmulo
me sufoca o passado
sempre que visito o meu velho bairro.

A casa morreu
no lugar onde nasci:
a minha infância
não tem mais onde dormir.

Mas eis que,
de um qualquer pátio,
me chegam silvestres risos
de meninos brincando.

Riem e soletram
as mesmas folias
com que já fui soberano
de castelos e quimeras.

Volto a tocar a parede fria
e sinto em mim o pulso
de quem para sempre vive.

A morte
é o impossível abraço da água. (COUTO, 2011, p. 25-26)

A morte das coisas não se confirma, pois a impressão anterior de que a casa estava morta se desfaz com os meninos que chegam, isto é,

o ciclo da vida continua. Como no poema citado anteriormente, o eu lírico redescobre a vida ao perceber, no espaço (pátio, parede), que algo da infância nele permanece, com seus “castelos e quimeras” – a imaginação, que pode ser de poeta se a voz do poema for aproximada à do autor empírico. Ocorre a interiorização (“sinto em mim o pulso”) de componente espacial externo (“parede fria”), sendo todo o poema marcado pela subjetividade. Por fim, para afastar a ideia de finitude, a morte é metaforizada pela água, substância “sem forma”, que não se define, que não se fixa. Para grande parte das religiões, como explica Eliade, a água está relacionada à morte e à vida, entre outras razões, porque envolve a dissolução das formas num continuum com potencial de se refazer em novas formas (2010, p. 153-173).

Em outro poema, “Testamento”, os motivos aquáticos (rio, chuva) compõem o jogo antitético do possuir/não possuir, de que faz parte o título, conforme declara o eu lírico: “Tudo o que tenho/não tem posse:/o rio e suas ocultas fontes, a nuvem grávida de novembro” (COUTO, 2015, p. 29). Novamente, essa declaração relaciona-se à recusa da finitude humana diante da “infinitude” da substância aquática com seu “impossível abraço”, pois afirma o eu lírico: “Só me pertence/o que não abraço” e conclui: “Eis como eterno me condeno:/– amo o que não tem despedida” (COUTO, 2015, p. 29). A imaginação – característica humana fundamental –, para Durand, principalmente na relação com os quatro elementos da natureza (água, terra, fogo, ar), constitui-se de se buscar no espaço a permanência enfrentando-se a deterioração do tempo, isto é, a vida se desenvolve como luta contra o tempo e, logo, contra a morte, dos rituais religiosos antigos à “emoção estética puramente laica”:

[...] o ritual... tem o único papel de domesticar o tempo e a morte e de assegurar no tempo, aos indivíduos e à sociedade, a perenidade e a esperança. [...] Luta contra a podridão, exorcismo da morte e da decomposição temporal, é assim que nos parece, no seu conjunto, função eufêmica da imaginação. [...] só há intuição de imagens no

seio do espaço, lugar da nossa imaginação. (DURAND, 2001, p. 405-406)

Caracteriza a imaginação, portanto, o eufemismo, um “poder” no ser humano de vislumbrar e/ou buscar a “melhoria do mundo”, isto é, de “eufemizar” o que se apresenta terrível, como a morte (DURAND, 2001, p. 404-405). Estão implicadas aí, a antítese e a hipérbole, visto que, ao exagerar a face do tempo e da morte em seu “aspecto tenebroso, ogresco e maléfico”, como a face de Cronos, reforça-se também o outro polo: “Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz” (DURAND, 2001, p. 121-124). Essa perspectiva estruturalista é, muitas vezes, reconhecível nos poemas de Couto, assim como nas obras em prosa. Com esse caráter antitético e eufêmico, a recusa da finitude humana, como vem sendo destacado, é imaginada por meio do espaço, em especial pelos elementos da natureza. Nesse sentido, tem-se o poema “Outros nomes da terra”:

Mais do que magma e rocha,
a Terra é feita de Tempo,
um corpo nosso
que nasceu antes de nós.

A Terra é o joelho do boi,
a anca do rio,
a cabeceira do oceano.

A Terra
é a cauda do princípio,
na boca do enfim.

Nela nos desenterramos
quando pensamos nascer.

Nela nos semeamos
quando julgamos partir. (COUTO, 2015, p. 34)

A “Terra” é considerada “Tempo” como permanência, por sua durabilidade. É, nesse sentido, matéria que resiste à passagem do tempo (nasceu antes de nós; cauda do princípio; boca do enfim). A existência humana se faz espacialmente na terra (um corpo nosso), é matéria fundamental da vida e da morte, como se nota com as inversões e jogo antitético das duas últimas estrofes: ser desenterrado ao nascer, semeado ao morrer. A perenidade das coisas e elementos da natureza (varanda, terra, água) – componentes espaciais – transmite ou projeta nos seres humanos a vontade de durar, de permanecer, de se evitar a finitude – a mais dura das constatações humanas. Como afirma Durand, o espaço é “reserva infinita de eternidade contra o tempo” e, estando no cerne da imaginação, esta que possui a característica de eufemizar, possibilita, ou melhor, constitui a esperança (DURAND, 2001, p. 408-413). Por isso, apesar da finitude do indivíduo, a coletividade humana permanece, com suas obras e descendentes, as “sementes” que ficam após a morte, a esperança no espaço terrestre.

No poema “Danos e enganos”, têm-se as experiências espaciais com o mundo, com o vento e com a terra, e as temporais com vistas à permanência, concluindo-se com as metáforas vegetais: “Mas aquele que tocou o fruto/provou a inicial doçura do tempo”, “E quando tombou/de si mesmo se fez semente” (2011, p. 63). Segundo Eliade, os componentes vegetais, como a árvore com seus frutos e sementes, mostram-se como fonte de vida por sua força de regeneração periódica: “tudo o que é, tudo que é *vivo e criador*, em estado de regeneração contínua, se exprime em símbolos vegetais” (2010, p. 251, grifos do autor). Em consonância com essa perspectiva, há o seguinte poema intitulado “Árvore”:

cego
de ser raiz

imóvel
de me ascender caule

múltiplo
de ser folha

aprendo
a ser árvore
enquanto
iludo a morte
na folha tombada do tempo (COUTO, 2014, p. 61)

Nota-se a tentativa de enganar a morte por meio da resistência e durabilidade da árvore, o componente vegetal espacial é o recurso na luta contra o tempo, este que traz a finitude. A árvore, no caso daquelas seculares, como o embondeiro⁵, é tida como coisa contra a qual o tempo não teve poder e, pela regeneração das folhas e flores, entende-se que contém a vida. Para grande parte das sociedades africanas, a árvore contém a força vital que, segundo Leite, refere-se à energia inerente aos seres, abrangendo os reinos mineral, vegetal e animal, a qual estrutura a realidade, consubstanciando na “figura do preexistente, que é tomado como a fonte mais primordial dessa energia, servindo-se dela para engendrar a ordem natural total dentro de situações ligadas especificamente a cada sociedade” (1997, p. 104). Logo, não entender a morte como “fim” converge com a perspectiva africana da força vital, de que, ao morrer, o ser humano retorna a essa fonte para, depois, renascer.

É nesse sentido que Garuba caracteriza as sociedades negro-africanas, nas quais predominaria um “modo animista de pensamento”, um “inconsciente animista” envolvendo todas as atividades, materiais e

⁵ Denominação do baobá, árvore de grande porte que pode durar séculos e até mesmo milênios.

econômicas, nas esferas da cultura e da vida social (2003, p. 269)⁶. O «animismo» que, em termos gerais, consiste em se atribuir uma força (anima, alma) a coisas, animais não-humanos e fenômenos naturais, não se restringiria ao aspecto religioso nem a algo primitivo, mas estruturaria a sociedade, contrapondo-se, inclusive, ao imperativo da visão científica do mundo:

[...] a lógica animista... desestabiliza a hierarquia da ciência sobre a magia e a narrativa secularista da modernidade ao reabsorver o tempo histórico nas matrizes do mito e do mágico. Para a massa de pessoas comuns, o animismo suaviza o movimento para a modernidade ao fornecer certezas culturais em vez de um abismo, impondo, assim, uma ordem subjetiva ao caos da história. (GARUBA, 2003, p. 270-271).

Em convergência com essa perspectiva, a morte não é entendida como um fim em absoluto, mas como uma integração (do morto, de sua “alma”) à força vital, esta que se mostra/está contida nos elementos da natureza, na árvore, entre outros componentes. Um das principais características das religiões africanas é o culto aos antepassados, os quais interviriam no mundos dos viventes. Sob esse ponto de vista, segundo Kabwasa, há um círculo da vida de fluxo contínuo entre o “mundo visível” e o “mundo invisível”, em que o primeiro tem como fases a infância, idade madura e velhice, e o segundo, os antepassados e criaturas por nascer (1982, p. 15)⁷.

⁶ Tradução livre.

⁷ Em sua obra sobre os povos de origem bantu, Altuna apresenta uma divisão mais detalhada, em que fazem parte do mundo invisível, hierarquicamente: Ser Supremo (Deus), fundadores de clãs, heróis civilizadores, espíritos (gênios), antepassados; do visível, os que possuem forças pessoais: chefes de reino, clã e/ou família, especialistas em magia, anciãos, comunidade, pessoa humana; e os que têm forças impessoais: animais, vegetais, fenômenos naturais, astros (1985, p. 60-62). Um parte destes últimos, no entanto, pela perspectiva do animismo, pode adquirir características pessoais –

Nas obras em prosa de Mia Couto, nota-se mais claramente essa perspectiva africana em relação à morte, de que são exemplos o morto narrador e os anciãos quando morrem e deslocam-se em direção à árvore em *A varanda do frangipani* (2008), o pai de Kindzu em *Terra sonâmbula* (2007), o qual reclama do mundo dos mortos. Nos poemas, o questionamento da finitude abre-se mais e, assim, não se prende à particularidade africana, embora ela esteja sempre implicada. Vale ressaltar que há poemas em que a finitude aparece sem a sua recusa, porém são poucos e raros no conjuntos das obras do autor.

A tendência, em seus versos, é não “enxergar” a morte como fim, parece haver um desconforto com a ideia de uma dissolução total, de modo que todas as coisas que existem e duram servem para afastar tal ideia. Diante da pretensa objetividade do mundo, da visão científica das coisas, prevalece nos poemas de Couto a subjetividade, coerente com o ponto de vista africano, propiciando o que Garuba denomina de “reencantamento” do mundo (2003, p. 271). Por fim, pode-se considerar que escrever é uma forma de durar, de lutar contra o tempo, visto que uma obra pode permanecer para a coletividade humana depois da morte do indivíduo/autor; assim, escrever é uma forma de esperança.

Referências

- ALTUNA, Raul R. de A. *Cultura Tradicional Bantu*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da Criação Verbal*. 6.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

desde o nascimento ou por metamorfose –, por exemplo, quando se considera que determinado animal selvagem é um antepassado retornado.

- _____. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance*. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- COUTO, Mia. *Vagas e lumes*. 2.ed. Alfragide: Caminho, 2015.
- _____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. 5.ed. Alfragide: Caminho, 2014.
- _____. *Tradutor de chuvas*. Alfragide: Caminho, 2011.
- _____. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- GARUBA, Harry. Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society. In: *Public culture*, v. 15, ed. 2, Duke University Press, 2003, p. 261-285.
- KABWASA, Nsang O’Khan. El eterno retorno. In: *Correo de la UNESCO*, ano XXXV, out./1982, p. 14-15.
- LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. In *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, n. 18-19 (1). São Paulo: USP, 1995-1996, p. 103-118.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2.ed. Porto Alegre: Ed. PUC-RS, 2013.
- SOJA, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell, 1996.

Aspectos da forma narrativa em “Estória do Ladrão e do Papagaio”, de Luandino Vieira

*Fábio Salem Daie*¹

Em Luanda, início da década de 1960, Lomelino dos Reis – Dos-reis para os amigos, ex-Loló para as mulheres – é branco (ou seja, tem a cor certa na cidade), mas é cabo-verdiano, o que coloca em suspeição a sua boa-fé e conduta local; casado e com dois filhos, é arrimo de família, condição prezada pela parte católica e dominante da sociedade luandense e, sobretudo, pelo chefe de polícia. Sendo “mais-velho”, Lomelino é respeitado no musseque. Tem, contudo, dificuldade de se integrar na cidade baixa: pese a cor de pele correta, “falar bem-bem português não podia, o exame da terceira é que estava lhe tirar agora e por isso não aceitava falar um português de toda a gente, só queria falar o mais superior” (VIEIRA, 1982, p. 44)². O “mais superior”, claro está, é o seu quimbundo. Amigo de Lomelino, Garrido Fernandes é um mulato esbranquiçado, porém mulato. Seus olhos azuis e os cabelos “curtos quase louros” (94) (de algum pai branco desconhecido) são um

¹ Doutorando no programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (DLCV-USP), com período de pesquisa em Princeton University (Capes-Fulbright). Contato: f.salemdaie@gmail.com.

² As referências a esta edição de *Luuanda*, daqui por diante, serão feitas apenas pelo número da página.

bom sinal, embora, por vezes, pesem nos olhos dos amigos. Chamado de Kam'tuta (que significa “coxo” e, tudo indica, de nascença), de garrido (que significa alegre, vistoso, forte) ele pouco tem: Garrido não pode garrir. Branco-mulato, a infelicidade da perna o arrastou, neste mundo de homens e raças superiores, para o chão da existência, onde Kam'tuta peleja, a ombreadas, com animais. O papagaio Jacó, que lhe arrebatou a negra Inácia, é seu inimigo e é seu outro. Nas palavras de Antonio Candido sobre os kam'tutas que Graciliano pôs em *Vidas Secas*, “cada um desses desgraçados, na atrofia da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo à sua visão – de homem, de mulher, de menino, até de bicho”, que “vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas” (CANDIDO, 2012, p. 120). Inácia Domingas é negra, mas, diga-se logo, assimilada. Domina o português e possui, repare bem, madrinha branca, dona de comércio, de forma que acredita: afilhada de branca, branca é. Inácia “ia se casar mas era com um branco – não com Kam'tuta –, não ia assim [como diz] *atrasar a raça com mulato qualquer*” (56). Nascida no musseque, mas aspirando à Baixa; filha de negros devotada aos brancos; rainha sempre ameaçada pela escrava, é de Inácia o requinte da crueldade para com os seus. Outra “Inácia” também é Zuzé, Sipaio, auxiliar negro do Departamento de Polícia. Simples, “sô Zuzé” ficou, expressão da semi-autoridade de quem pode “pôr chicote” nos desordeiros, mas não põe. Com os opressores na formalidade, na informalidade recai entre os oprimidos, mais cindido que Inácia Domingas, porém mais lúcido. Na falta de mando real, se dissipa em desmandos, prodigalizando protocolos que carecem, porém, de respeito e rigidez. Sô Zuzé fuma um cigarro com Xico Futa, negro forte (talvez terrorista, não se sabe), na cadeia de Luanda. Vizinho da condição de colonizado, o papagaio Jacó é bicho ranhoso, feio, piolhento, velho, fraco, depenado, “despoleirado” e, segundo seu maior adversário Garrido Fernandes, além de tudo, é mau. Jacó evita descer do galho da mandioqueira, porque os galos lhe dão “uma surra

de bicadas”. Não fosse Jacó papagaio de musseque, mas papagaio da Baixa, e “era diferente. (...) assobiava hino nacional e fazia toque de corneta do batalhão e tudo” (58). Fosse a cadeia dos negros a mesma cadeia dos brancos, e os condenados negros não sairiam, diariamente, para varrer o chão e limpar a latrina dos condenados brancos. Fosse o musseque Lixeira, na verdade, o Sambizanga, e não haveria tanta batida policial, casa arrombada, gente arrastada sem mais para longe. Lomelino e Garrido são do sítio entre o Sambizanga e o Lixeira: “As pessoas que estão morar lá dizem é o Sambizanga; a polícia que anda patrulhar lá, que já é Lixeira, mesmo” (39).

Nesta sociedade dividida à exaustão, as palavras de Xico Futa são terroristas:

“Pode mesmo a gente saber, com a certeza, como é um caso começou, aonde começou, por quê, pra quê, quem? (...) Ou tudo que passa na vida não pode-se-lhe agarrar no princípio, quando chega nesse princípio vê afinal esse mesmo princípio era também o fim doutro princípio e então, se a gente segue assim, para trás ou para frente, vê que não pode se partir o fio da vida, mesmo que está podre nalgum lado, ele sempre se emenda noutra sítio, cresce, desvia, foge, avança, curva, pára, esconde, aparece...” (52).

A imagem do cajueiro (sem início e sem fim) é de ressonância clássica. Remete a seu modo à oposição, cara à modernidade desde o século XVIII, entre natureza e sociedade. Apenas como menção, vale notar que nos contratualistas ingleses, mesmo Thomas Hobbes (para quem o “estado de natureza” era o estado da guerra permanente de todos contra todos) não deixara de caracterizar o corpo social como um monstruoso *Leviatã*, indicando assim seu poder coercitivo sobre o indivíduo. Ou seja, a noção de que a sociedade conspirara, para bem ou para mal, certa condição *natural* da liberdade é constitutiva do imaginário ocidental moderno. Por sua vez, nos árcades e nos românticos,

esta idealização de uma natureza primigênia, anterior e relativamente livre das máculas da sociedade se tornou aos poucos mais aguda e complexa, de maneira que traços dessa idealização ainda podem ser encontrados em obras realistas de língua portuguesa, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, ou *As Cidades e as Serras* (1901), de Eça de Queiroz. Neste último, vide o excerto em que o romantismo (dado o regresso às serras portuguesas) se mescla a certo naturalismo difuso (pela comparação “biológica”), ao mesmo tempo em que a natureza surge como ente regenerador: “Tormes dormia no esplendor da manhã. (...) Comparei-o a uma planta estiolada (...) que, levada para vento e sol, profusamente regada, reverdece, desabrocha e honra a Natureza! Jacinto já não corcovava” (QUEIROZ, 1998, p. 139). É interessante observar que a chave romântica reaparecerá nos versos de José da Silva Maia Ferreira (nascido em Luanda e com passagem pelo Brasil, entre 1834 e 1845), cujos versos lembram a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias: “Navega pois, meu madeiro, / Nestas águas de esmeraldas, / Vai junto do monte às faldas / Nessas praias a brilhar! / Vai mirar a natureza, / Da minha terra a beleza, / Que é singela, e sem fereza / Nesses plainos de além-mar”³. Entretanto, se no âmbito do romantismo a natureza podia surgir como mote da exaltação nacionalista, no que concerne o domínio imperial, o testemunho europeu foi bem diferente. Até bem entrado o século XX, a natureza em África pouco ou nada tem, por seu turno, das prazenteiras e agradáveis serras lusitanas, em que Jacinto de Tormes e seu afável amigo, José Fernandes, buscam refúgio para recuperar a vida danificada pela faina civilizatória. Ao contrário, a imagem dessa natureza será talhada, em grande medida, por uma visão horrífica, cuja maior expressão artística é, possivelmente, o romance de Joseph Conrad, *O Co-*

³ Esta citação, bem como algumas das primeiras representações de poetas brasileiros sobre as colônias portuguesas em África, está no texto “A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa”, de Tânia Macedo, publicado em Revista Crioula, nº 5, maio de 2009.

ração das Trevas (1899). Inserido no contexto imperialista, este livro (talvez não por acaso de um autor polonês) é exemplar por seu estilo seco, suas linhas categóricas e noções levadas ao paroxismo. O semblante domesticado da natureza cede lugar a feições selvagens, motivo de terror por parte do europeu civilizado. Contudo, diferente de outros, o romance de Conrad manterá seu teor de verdade porque, à medida que mergulha nas “trevas” do rio Congo, desautoriza o projeto imperial, denunciando a irracionalidade e a violência de seus expedientes. É uma faca de dois gumes, que previne-o de recair (como muitos recaíram) na categoria do “romance colonial”, de tom panfletário. Nesse sentido, Conrad antecipa-se a seus conterrâneos: por ter presenciado o processo de acumulação capitalista nas margens indevidas do império, Conrad pôde vislumbrar com mais clareza o tipo de *razão* que encabeçava o progresso europeu desde a metade do século XIX.

A história do cajueiro, contada por Xico Futa, reclama a imagem da natureza para articulá-la, agora, como metáfora do impulso vital que não pode ser tolhido pela arbitrariedade humana. É um elogio à força da vida, que se opõe ao lastro mortífero do sistema colonial. A personagem Xico Futa é o horizonte utópico da história de Luandino: articula a sabedoria e a harmonia que seguem intocadas, apesar da violência. Como os mestres, cuja existência está envolta em mistérios, nada sabemos de seu passado, presente ou futuro.

Ideologia colonial

O traço mais forte da “Estória do Ladrão e do Papagaio” é este: tudo aquilo que é considerado “acaso” pelas personagens (o sofrimento advindo da cor da pele; da falta de amor; do incidente fatal; da perna coxa etc.) deve-se, na verdade, à extrema violência do sistema colonial português, especialmente hierarquizado e militarizado devido à baixa dinâmica econômica e social. O único verdadeiro acaso é o fato de os

comparsas do *capiango* (roubo, furto, crime) terem sido pegos na noite em que roubavam os patos do quintal de Ramalho da Silva; contudo, este único acaso, dada à maneira perversa como o sistema articula as relações entre todos na colônia, não é visto como acaso, mas como coisa pensada e planejada: teria sido Garrido Fernandes quem delatou o amigo Lomelino dos Reis e João-Miguel; Lomelino, por sua vez, incrimina falsamente Garrido Fernandes. “(...) o homem [Xico Futa] tinha-lhe dado encontro logo-logo na hora que o mulato sentou no chão, desanimado, com a vontade de chorar, de pelejar com o Dosreis, uma coisa assim ele não queria aceitar o outro podia fazer, pôr um falso [uma falsa acusação]. Ainda se era verdade, aceitava; mas assim doía” (VIEIRA, 1982, p. 91-92).

– *Oiça então! Um engano pode ser, sucede. Só você é que sabia o assunto ia passar. (...) O Dosreis ficou com a raiva. Julgou você é que tinha lhe queixado porque te deixaram...*

– *É isso mesmo! É isso eu não admito! Não é mais o falso, não senhor. Agora, uma pessoa me conhece de monandengue, pode pensar isso de mim? Pode? Diz então? Pode? (92)*

Eis porque se deparam na prisão logo no início do conto. O que Luandino quer nos mostrar não é, unicamente, a crueldade do colonialismo nos expedientes pelos quais os colonos brancos oprimem os angolanos e, entre estes, a grande maioria negra. O autor quer mostrar como essa violência está incutida nas mentes e corpos dos próprios colonizados, que a reproduzem, sendo obsoleta a presença física do colono. Aqui, na falta da monetização dos indivíduos – porque o caráter rudimentar do sistema colonial português exclui grande parcela do mundo do trabalho –, a violência aparece como seu negativo, é a sombra deste “sujeito automático” e se reproduz sozinha. Mas nada disso seria possível se, ainda segundo Luandino, esses maus expedientes não emergissem invertidos na consciência, ou seja, como ideologia: o que

é planejado [a arquitetura colonial que submete os dominados e os joga uns contra os outros] se torna “mero acaso”, o que é mero acaso [a batida policial que, pese a vigilância sistemática, acabou por deparar com os ladrões numa noite escura] transmuta em “plano”. A vida dos homens, sob hierarquia rígida e acachapante, surge sob a luz de escuros desígnios. Aplastrados como animais, aos animais se referem quando sentem necessidade de reafirmar sua condição original:

“Então, quem? Cada qual era bom e mau (...). Quem era o inimigo? O Jacó? Num de repente viu o culpado, o bandido era esse bicho velho e mal-educado, mas depois até desatou a rir. Um homem como ele e o inimigo dele era um bicho, não podia! Mas a verdade é que essa ideia crescia como capim por todos os lados da cabeça e do coração.” (85-86)

Ideologia e negatividade

A produtividade da negatividade em “Estória do ladrão e do papagaio”, de Luandino Vieira, mostra-se com mais força na ausência de qualquer esforço militante, o que diferencia *Luuanda* de obras como *Mayombe*, de Pepetela, ou *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, do próprio Luandino. No Brasil, essa diferença pode ser sentida no fosso que separa boa parte do trabalho de Jorge Amado daquele de Graciliano Ramos, ambos também contemporâneos. Sem apostar num viés socialista ou mesmo nacionalista, nestas obras os dois escritores parecem amearhar suas histórias numa frente única: a dos limites sociais, culturais e ideológicos do projeto colonial português. Em *Luuanda*, a representação da realidade se contenta, portanto, em negar a viabilidade da continuidade do império, no que os menores detalhes daquelas vidas decantadas ressoam como crítica acerba, e em grande escala, da

inaturalidade histórica do projeto colonial português em tempos de neocolonialismo nascente (ou já não tão nascente, porque Portugal é retardatário), cujos epígonos não eram mais as velhas metrópoles europeias, mas as superpotências que polarizavam o cenário da Guerra Fria. Preservando-se de qualquer menosprezo ao papel das vanguardas nacionalistas ou comunistas no périplo pela emancipação do país, o autor insere porém as tensões desses contos no processo mais amplo do jogo de forças mundiais, cujo desenrolar relegaria ao anacronismo, em futuro próximo, inclusive as pretensões à universalidade daquelas vanguardas (comunista, nacionalista, liberal etc.). Daí o poder duradouro de sua criação estética.

Bibliografia

- CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- MACEDO, Tânia. “A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa”. *Revista Crioula*, São Paulo, nº 5, 2009.
- VIEIRA, Luandino. *Luuanda*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

As contradições decantadas: a redução estrutural no narrador de *Maio, Mês de Maria*

Felipe de Oliveira Puritta¹

No prefácio a seu livro *O discurso e a cidade*, Antonio Candido expõe o conceito de “redução estrutural”, que designa como “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 2015, p. 9). Neste trabalho, será analisada a redução estrutural articulada pelo escritor angolano Boaventura Cardoso para a formulação de um dos componentes de seu romance *Maio, Mês de Maria*: o narrador e sua relação com a matéria narrada.

No romance *Maio, Mês de Maria*, o escritor angolano Boaventura Cardoso figura um período recente da história angolana: a repressão aos opositores do governo de Agostinho Neto, levada a cabo após a tentativa de golpe de Estado de 27 de maio de 1977 e que se estendeu por pelo menos dois anos após o levante. O romance, publicado vinte anos depois dos mencionados acontecimentos, narra a trajetória de

¹ Bacharel em Letras – Português e aluno de Mestrado no programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, ambos pela Universidade de São Paulo. Bolsista CAPES.

João Segunda, negro assimilado, proprietário de terras no período colonial, e sua família, no período que se estende desde a mudança da família de Dala Kaxibo para Luanda até a morte do protagonista, que é apresentada logo no primeiro capítulo. Assim, a obra se abre e fecha com o mesmo acontecimento, a morte de João Segunda, e os capítulos primeiro e último como que se entrelaçam por seus conteúdos, cada um preenchendo as lacunas do outro. A obra é permeada de eventos mágicos e uma articulação peculiar dos discursos das personagens, que com frequência interferem no discurso do narrador ou são por este interferidos. Nesta apresentação, será analisado brevemente, a partir de alguns fragmentos, um aspecto do romance: o foco narrativo e a relação do narrador com a matéria narrada.

Apesar de, em muitos aspectos, o narrador de *Maió, Mês de Maria* se aproximar do que Norman Friedman, em seu ensaio “O ponto de vista na ficção”, designou como narrador onisciente – pela capacidade de abranger diferentes cenas, narrar panoramas vistos de cima, penetrar na mente de diferentes personagens, em suma, “um ponto de vista totalmente ilimitado” (FRIEDMAN, 2002, p. 173), nas palavras de Friedman –, caracterizá-lo com esse estatuto não é muito preciso. Primeiramente, ao longo da narrativa, podemos perceber que o narrador não fornece ao leitor acesso a todos os acontecimentos da matéria narrada. Em segundo lugar, devido às diversas interferências de discursos citados (das personagens nomeadas, de personagens não nomeadas e vozes de multidão), muitas vezes é difícil estabelecer se as assertivas são do narrador ou transmitem o discurso de uma personagem através da voz do narrador.

Apresentando aos leitores uma narrativa que entrelaça referências à história e à sociedade angolanas e diversos eventos mágicos (milagres, fenômenos sobrenaturais, presságios, espíritos), o narrador trabalha tanto com o que mostra quanto com o que omite. Dessa forma, o sentido do romance se constrói também pelas ausências, as lacunas e a incompreensão. Pode-se ver um exemplo da limitação de informa-

ções que o narrador fornece ao leitor no seguinte trecho do capítulo 10. Nessa passagem, às vésperas da eleição para Presidente do Conselho de Moradores do Prédio do Balão, o Prédio do Balão – que é residência de grande parte dos jovens desaparecidos na onda de repressão – flutua misteriosa e repentinamente, e Tulumba, a cabra de estimação do protagonista, realiza mais uma de suas façanhas mágicas, enquanto João Segunda dorme e de nada se apercebe:

Nessa noite João Segunda fora se deitar cedo. Que o Prédio flu- tuava, moradores tinham despertado a meio da noite e se puse- ram a correr de um lado para o outro, gritando socorro, socorro, [...] que era um pandemônio, um salve-se quem puder, quem que não puder correr que se lixe. Não tinha tempo para explicações pormenorizadas sobre o que realmente estava acontecer. Que as pessoas sentiam é que o Prédio se estava mover, flu tuava. Eh! Que importava só era salvar as vidas e os haveres. Tulumba, na varanda, aflita, depois de tanto hesitar, subiu desajeitadamente para o parapeito e se deixou cair se estatelando no chão. João Se- gunda ouviu um estrondoso baque e despertou. Foi até na varan- da e viu Tulumba estava dormir calmamente sossegada, se senti- tou aliviado e voltou para a cama. (CARDOSO, 1997, p. 72-73)

Esse parágrafo, citado aqui em parte, aparece como um pequeno episódio dentro do capítulo. Não somos preparados para ele, nem este volta a ser citado até o fim do capítulo (nem mesmo até o fim do ro- manço). Entretanto, é um trecho fundamental para a narrativa, uma vez que a única pista dos motivos dos desaparecimentos dos jovens é de que o Bairro do Balão “queria voar liberdades”, expressão muitas vezes repetida ao longo da narrativa. Assim, parece uma sugestão acer- ca da própria matéria narrada a frase do narrador “Não tinha tempo para explicações pormenorizadas sobre o que realmente estava aconte- cer”, presente no trecho citado. Ademais, o narrador não dá nenhum

indício de resolver ou explicar o paradoxo que cria acerca da situação da cabra Tulumba. Ele parece circular entre as personagens, como lhe convém, inclusive limitando sua capacidade de visão conforme seu interesse. Dessa forma, o narrador inicia o parágrafo com uma visão panorâmica, descrevendo o fenômeno insólito do Prédio a flutuar, sem apresentar margens à dúvida quanto à veracidade do relato; aproxima seu foco à perspectiva da cabra, referindo-se mesmo à hesitação de Tulumba quando “se deixou cair” do parapeito; e então encerra o parágrafo exclusivamente da perspectiva de Segunda, que, sem presenciar o Prédio flutuando nem a queda da cabra, apenas “se sentiu aliviado e voltou para a cama”, sem precisar de maiores explicações. O narrador de fato não fornece maiores explicações ao leitor, a quem são relatadas perspectivas diversas e conflitantes, sem que junto a elas seja apresentada uma síntese das mesmas, que esclareça ao leitor alguma realidade objetiva da qual sejam depreendidas as perspectivas apresentadas.

No início do capítulo 12, o foco narrativo se aproxima então de Lusala e Horácio:

Ele [João Segunda] tinha saído de manhã e tardava no regresso. Lusala e Horácio estavam nervosos, vieram cá para baixo do Prédio onde ficaram horas na espera dele. Hermínio também não aparecia. Que tinha, de certeza, qualquer coisa de estranho. E então foram andando pela cidade em busca de notícias deles, foram nos hospitais e passaram por todas esquadras de polícia, e pessimismo deles até lhes levou nas morgues. Nada de concreto que puderam apurar. (CARDOSO, 1997, p. 81)

Além de sustentar o mistério do desaparecimento de Segunda e Hermínio, necessário à narrativa, a escolha de palavras do narrador é comprometida com a perspectiva de Lusala e Horácio. Desde “vieram cá para baixo”, colocando a instância de onde parte o discurso em acompanhamento às duas personagens, até os julgamentos emitidos: a

“certeza” de “qualquer coisa de estranho” pertence às personagens, assim como a impressão de que Segunda “tardava no regresso”. O narrador disponibiliza ao leitor apenas as informações que as duas personagens “puderam apurar”, e é assim que, adiante no parágrafo, conseguem informações de crianças do Prédio.

A limitação da “onisciência” do narrador é trabalhada de maneira complexa, variando a perspectiva que este assume, muitas vezes sem marcas textuais claras. O narrador não assume um compromisso estrito com a “pretensão imanente que o autor é obrigado a sustentar, a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram”, de que fala Adorno (2003, p. 59) em seu texto “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Outro exemplo pode ser encontrado no capítulo 14, do batismo da neta de João Segunda: “A recém-nascida estava bonita linda no colo da madrinha, cujo marido, ao lado, era parecia alguém muito importante, um alto dirigente do Partido, pois que tinha muitas vénias e sorrisos que estavam lhe dirigir” (CARDOSO, 1997, p. 95). O narrador faz um panorama da festa, à semelhança de outros episódios da obra, como o “komba” de Dona Zefa (esposa falecida de João Segunda) ou o casamento de Hortênsia (filha do protagonista), feito a partir de uma perspectiva geral na qual possa registrar toda a cena, mas não pode reconhecer a identidade do padrinho da criança. Nesse momento, o narrador não dá indícios de atrelar seu ponto de vista ao de alguma personagem específica – logo o limitando. Apesar disso, compreende-se que a perspectiva adotada por ele é comprometida com a de algumas personagens, que desconhecem o mencionado dirigente do governo. Como esse compromisso não se constrói pela perspectiva de uma personagem, mas pela do próprio narrador, o que se depreende é a estratégia deste de oferecer um conhecimento limitado da matéria narrada.

Não é preciso salientar que toda a matéria narrada é criada pelo autor do romance e que as limitações do narrador, seus pontos de vista e seus conhecimentos são estratégias do autor. É produtivo, porém, lembrar que, além de uma instância narrativa, que institui o texto, o

narrador é também uma personagem. Pensá-lo como uma personagem nos favorece a compreendê-lo como uma construção à parte do autor, e que pode apresentar valores e atitudes que não coincidem com este último.

Em outro fragmento, do último capítulo, o narrador, que eventualmente apresenta os pensamentos das personagens e oferece visões panorâmicas, oferece apenas um diagnóstico “aparente” dos jovens.

Jovens do Bairro do Balão tinham efectivamente misteriosamente reaparecido naquela manifestação, se misturando na multidão. Eh! Eh! Eh! Tinham visivelmente envelhecido, uns com rugas na cara, outros, os fios de cabelos brancos a lhes marcarem o tempo passado naquelas longínquas terras, mas todos *aparentemente* bem de saúde. (CARDOSO, 1997, p. 229-230)²

Se nesse mesmo fragmento o narrador apresenta uma descrição panorâmica da manifestação, sem se atrelar a uma perspectiva de uma personagem, o uso do léxico nos indica que sua perspectiva é dada apenas por uma visão exterior dos acontecimentos. Se o advérbio “visivelmente” já aponta para essa leitura, ela fica clara com o uso de “aparentemente” – o narrador não oferece um relato unívoco do estado dos jovens. Além disso, o advérbio “misteriosamente” explicita mais uma vez a postura do narrador ao longo do romance: ele oculta as origens e motivações dos principais acontecimentos relativos aos desaparecimentos dos jovens – consequentemente, assumindo uma perspectiva que não engloba a dos jovens sobreviventes. Ao mesmo tempo, o narrador não se compromete explicitamente com a perspectiva de nenhuma personagem específica, nem mesmo uma personagem não nomeada – que poderia ser um observador anônimo –, já que sua visão assume ângulos inacessíveis a uma personagem inserida no contexto

² Os grifos são meus.

narrado; dessa forma, pode-se deduzir que sua perspectiva artificiosa é um esforço de figuração da perspectiva de uma coletividade. Essa coletividade seria a população de Luanda que assistiu prostrada e sem compreensão política à repressão do 27 de Maio de 1977. Esta não englobaria nem os repressores nem os jovens diretamente reprimidos, ambos cientes – ao menos parcialmente – das reais motivações dos acontecimentos.

Uma vez que a interpretação dos eventos dada pelos indivíduos que compõem tal coletividade é difusa, o autor incorpora em seu narrador uma diversidade de perspectivas contrastantes, que pode sugerir inclusive paradoxos ao leitor. Decorrente disso é a importância na narrativa do “mujimbo” (sinônimo de “boato”) e do sincretismo religioso.

O romance *Maio, Mês de Maria* apresenta um narrador que incorpora a perspectiva difusa de uma coletividade, ora expressa no discurso de um narrador artificioso, ora nos discursos de personagens nomeadas e não nomeadas, para figurar a interpretação de uma população luan-dense perante um evento histórico até hoje pouco esclarecido, a repressão estatal iniciada em 27 de Maio de 1977 a opositores do governo de Agostinho Neto. A construção de um narrador que sintetiza as perspectivas de determinados grupos sociais e está mais comprometido com estas do que com alguma possível realidade objetiva – já que não esclarece “o que de fato aconteceu” e deixa o leitor cercado de lacunas – é a solução estética encontrada pelo autor, frente à proposta de figurar eventos históricos que não apresentam qualquer clareza no debate público. Assim, Boaventura Cardoso se apropria de uma realidade social e de eventos históricos para formular uma estrutura literária que, em seu desenvolvimento, simula o funcionamento daqueles. A redução estrutural operada pelo autor transmuta a ausência de debate público acerca de eventos históricos em uma narração difusa, marcada por lacunas, boatos e incompreensão. Se a obra não ilumina os acontecimentos históricos, certamente auxilia na compreensão da atmosfera política e cultural do período, parte fundamental de sua compreensão histórica.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55-63.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015, p. 9-14.
- CARDOSO, Boaventura. *Maio, Mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997.
- FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista na Ficção. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

“Vozes anoitecidas” de Mia Couto: acertos e erros

Fernando Crespim Zorrer da Silva¹

O escritor moçambicano Mia Couto possui atualmente uma vasta obra atuando em diversos setores da escrita, desde poesias, relatos, contos, romances, ensaios e outros. Dentre os seus livros de contos, temos a obra *Vozes anoitecidas*, que foi publicada em 1986, ainda em um período de guerra civil e encontramos algumas menções a esse aspecto político nos contos “O dia em que explodiu Mabata-bata”, “De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro”, “As baleias de Quisico” e ainda “A história dos aparecidos”. É importante observar que, em todos eles, não se discute a guerra diretamente mas tal evento funciona como pano de fundo das narrativas.

Mas nem tudo são flores para a literatura de Mia Couto. Segundo o teórico Pires Laranjeira (2012, p. 58), o livro *Vozes anoitecidas* provocou uma polêmica, visto que, ao descrever o costume dos pobres, falhava pelo artificialismo, como se observa no conto “A fogueira”. A legitimidade talvez lhe fosse negada pelo fato do escritor ser branco no que impediria a capacidade para representar tanto as vivências com a imaginação popular. Na realidade, o escritor rompia “com o *realismo*

¹ Pós-Doutor em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo.

guerrilheiro e patriótico vigente naquela época de pós-independência” (Laranjeira, loc. cit.). Além disso, conforme a concepção de muitos teóricos não só da Literatura mas também da Filosofia, depois que o escritor apresenta a sua obra não se faz mais um exame da sua vida pessoal para poder relacioná-la com a obra. Neste caso, a própria cor da pele do escritor estaria sendo inventariada no processo crítico – questão que vai além do bom senso de qualquer tipo de análise literária.

Nesta obra, se consegue vislumbrar elementos que podem ser observados em livros de contos posteriores como em ‘Histórias Abensonhadas’ e em ‘Cada homem é uma raça’, por exemplo. Este é um livro que trata de inúmeros assuntos, às vezes, rapidamente, e, em outras, com mais precisão, como a figura decisiva da mulher, os companheiros de luta, o fantástico, a pobreza, mas o que é decisivo são as escolhas dos personagens por mais que isso seja redundante.

Também podemos agrupar os contos de diferentes formas. No nosso entendimento, colocamos arbitrariamente os seguintes contos em um grupo no qual se destaca a visão do personagem que contempla o mundo de modo distinto dos outros e leva a sua ideia ou posição até as últimas consequências. É o caso, por exemplo, dos contos “As baleias de Quissico” e “Os pássaros de Deus”. Neste último, o personagem Ernesto Timba é o único a defender aves especiais que vieram ao seu encontro, deixando de lado a comunidade e a sua própria família por causa de uma compreensão dos fatos totalmente diferente dos outros. É um dos elementos da prosa de Mía Couto a presença do fantástico, do sobrenatural, daquilo que emana diferentes interpretações.

Nesse último conto, prepondera um estado de carência (o povoado em questão está sem chuva), e a narrativa não começa a partir de uma situação de equilíbrio no que posteriormente haveria a crise, e aí surgiria a necessidade de solução do herói (SANTILLI, 1999, p. 105). Ernesto Timba representa, desde o início, aquele que pensa até no sacrifício para salvar os seus entes queridos e a sua comunidade. No relato do narrador, observa-se algo cíclico o que sucede ali naquela região

quanto à questão da chuva e tal realidade se confunde com a própria narrativa; vislumbra-se aqui também uma prolepse, pois já há uma antecipação do fim de Ernesto Timba que ocorreria em breve mas não de uma forma desprovida de sentido, pois não será uma morte como qualquer outra, como disse: “Vão me tirar um dia, engolido no rio” (COUTO, 2013, p. 52).

Quando surge uma ave no céu, a imagem apresentada reforça que se trata de algo especial, pois Ernesto Timba enxerga um pássaro grande, como se fosse um rei que estava satisfeito com a sua própria grandeza. A visão do elemento sobrenatural já se insere no herói, pois o seu temor, que nada mais era que uma capacidade de premonição aguçada, torna-se verdade: o ser especial cai sobre ele. No entanto, como esse é o herói escolhido e também é um homem justo e verdadeiro, procurou lançar o animal de volta, porém esse retornou. No seu olhar, na sua candura de ver Deus, compreendeu que era um aviso que deveria aceitá-lo. No entanto, como aquele povoado, ao que tudo indica, o que importava era ter algo para comer, quando o enxergaram com a ave, de imediato, indagaram se era para a alimentação deles. Eis o divisor de águas: o herói versus as ideias da comunidade, a visão divina do personagem versus a visão terrena e natural dos habitantes, incluindo a sua própria família, pois, conforme o narrador “A mulher dimirava: o homem estava maluco” (COUTO, 2013, p. 53). A dificuldade do herói em lidar com o povo, com aqueles que pensam diferente, é marcada pelo seu cuidado com a ave, pois lhe construiu uma gaiola e avisou “Quem tocasse no pássaro seria punido por Deus, seria descotado na vida” (COUTO, op. cit., p. 54).

Os dias se passaram e o pescador esperava novos sinais divinos; uma vez que o personagem acreditava que Deus estava mantendo um diálogo, pois ele fora o escolhido para tal conversação, reagia desta forma; o sagrado merecia todo o respeito. O animal engordava e ele sentiu uma tristeza nele; o pássaro estava só e o pescador pediu a Deus uma companheira para a ave; Ernesto Timba demonstra o grande coração

que tinha e nos envolve com tal percepção, pois agora, mais do que nunca, compreendia a ave, até percebia a tristeza dela, na verdade, percebia a solidão que envolvia a si mesmo, pois agora ele estava só, nem a sua mulher estava com ele. Na verdade, as aves e ele teriam o mesmo destino em breve: a morte. No outro dia, havia uma outra na gaiola. Quem colocou a outra ave na gaiola? Ninguém ali se manifestou. Eis a epifania se efetivando a cada momento. O narrador somente comenta que há outra ave ali. É uma constatação sem inferir qualquer possibilidade. Com a ausência de algum tipo de comentário, o narrador reforça as ações do personagem. Agradeceu a Deus mas se inquietava em saber o motivo de ter colocado para ele cuidar esses animais. O que Deus lhe reserva para a sua vida? Com um olhar otimista, julgou que, se ele cuidasse das aves, a seca ali terminaria, ou seja, não está pensando diretamente em si mesmo. Com tal cuidado especial, nasceriam mais três aves. É a dádiva divina; se as aves indicam, para o personagem, que a chuva virá, mais aves ali poderiam aumentar a possibilidade de chuva e acabar com a fome de todos. No entanto, o visionário, muitas vezes, não é compreendido.

Na aldeia, diziam que Ernesto Timba estava maluco; a mulher o abandonou e levou os filhos consigo. No entanto, apesar das adversidades, reforçou a segurança da gaiola, sentia a vingança e a inveja. O narrador diz que “quem é escolhido por Deus perde sempre os seus caminhos” (COUTO, 2013, p. 55). Eis o anúncio do desfecho trágico que já foi dimensionado no início do conto e, agora, recebe mais um reforço. Desta forma, enaltece e destaca a solidão do herói que o envolve neste momento de escolhas. Mais do que nunca, é oportuno, aqui, um aforismo do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, de número 572, no qual a firma: “Quanto mais nos elevamos, mais pequenos parecemos aos olhos dos que não sabem voar” (NIETZSCHE, 1983, p. 251). Com a descoberta e a visão que Ernesto Timba tinha daquilo tudo que envolvia os pássaros, aliado a sua conversa que mantinha com os seres divinos, não bastava que ele empregasse as palavras, pois era algo que

sentia e os outros indivíduos, essencialmente preocupados com as coisas do mundo, não poderiam entender. Daí o abismo que, em certas situações, os indivíduos se encontram, pois a linguagem verbal não é suficiente para permitir um diálogo efetivo a respeito de visões espirituais que o personagem experimentava.

Como aquela situação era aguda, isto é, havia fome no povoado, além da falta de entendimento, certo dia o personagem retornava para casa, avistou fogo, temeu o pior, que, mais uma vez, o seu palpite ou intuição estava certo: as aves estavam mortas quando ali chegou. Uma vez que o personagem enxerga o que os outros não veem, julgou que havia visto mais um sinal divino:

A madeira e o arame tinham sido mastigados pelo lume. Por entre as tábuas escapava uma asa que o fogo não tocara. O pássaro deve ter –se arremessado contra a parede das chamas e a asa fugira, era uma seta terrível a apontar desgraça. Não baloiçava, como é mania das coisas mortas. Estava firme, cheia de certeza. (COUTO, 2013, p. 55)

Em seguida, se desesperou, gritou pela família; como não viu ninguém, chorou. Esse também é o momento da percepção da solidão que encobria o herói e da sua dor pelas suas escolhas. É o limite entre a dúvida se agiu certo ou se realmente tinha que fazer o que fez por causa dos sinais divinos que somente ele vira e compreendera. Vale lembrar que Ernesto Timba era um pescador; tal profissão nos remete à *Bíblia* e aos discípulos de Jesus bem como envolve todos os sofrimentos que aqueles experimentaram por ter seguido o seu mestre. O herói é aquele que supera em compreensão os que estão ao seu redor por prover algum tipo de poder, como físico, social e até espiritual como ocorre aqui com a posição de Ernesto Timba. Esse também não entende por qual motivo magoaram as aves. Assumindo a posição de líder da comunidade, pois, muitas vezes, esse é um ser especial, fala para Deus,

naquele momento dramático, que era para castigá-lo e não aos homens desta terra, nem é para se preocupar com a chuva e pede desculpas. É o momento do sacrifício, da percepção de que o seu fim chegou sem que nada saibamos de como sucederá e de que modo.

No entanto, não é, assim, que sucede, pois conforme havia sido indiretamente anunciado no início do conto e na metade da narrativa, eis que a morte atinge o herói. No dia seguinte, encontram-no abraçado à corrente do rio; não era possível separá-lo do rio, mesmo com a presença dos homens mais fortes (fato que é estranho e anuncia o que será relatado em seguida). O personagem demonstra o quanto está unido ao cosmos, pois agora a imagem é que houve uma mistura entre natureza e homem. Aqui, mais do que nunca, o simbolismo do rio como purificação é indicativa e, ao mesmo tempo, revela que tudo flui, como já dissera o filósofo Heráclito, isto é, todas as coisas estão em movimento; nada permanece em repouso. O narrador não apresenta nenhum detalhe mais realístico a respeito do estado do corpo de Ernesto Timba, pois não esse é o foco que deseja dar importância. Com esse tipo de descrição, anuncia que o herói venceu, cumpriu a sua tarefa, salientando a visão limitada dos homens acerca do mundo bem como não tiveram o devido respeito com a opinião diferenciada. Neste caso, vale lembrar que queimaram as aves; destruíram esses seres alados. Mas eles não queriam comê-las? O que os motivou a realizar tal ato? A mulher de Ernesto Timba não o chamou de louco por não querer matá-las e devorá-la em suas refeições? Desta forma, todos esses fatos demonstram a pequenez humana não só em compreender o cosmos assim como o humano, além da sua incapacidade de apreender o sagrado, acentuando-se a cegueira, tema que central nos próximos dois contos a serem analisados aqui.

Como a comunidade não alterou o seu comportamento diante de tudo o que havia acontecido, alguém disse: “ __ Vão avisar a mulher. Digam aos outros que morreu o louco da aldeia” (COUTO, 2013, p. 56). O corpo de Ernesto Timba jazia ali junto do rio. Eis que a natureza

agora revela a sua força, na verdade, há a insinuação de algo mais, pois a ameaça de chuva foi, ao invés de ser festejada, mas, sim, temida. Agora “... o céu tossia, severo e doente” (COUTO, loc. cit.). Justamente são características humanas projetadas sobre o céu, pois parecia que tossia, estava severo e doente. Tossir, porque alguém engoliu muita água; severo, porque respeita Deus e acolhe as suas designações diante das limitações espirituais da sua comunidade; doente, ele, assim, ficou por tudo aquilo que sofreu. É Ernesto Timba que agora se apresenta mesclado ao céu? Lembremos do seu desejo, no início do conto, que agora se realiza: “Quem me dera ser do céu” (COUTO, 2013, p. 52).

A cegueira daquele povo é mais significativa, pois, quando saíram daquele local, suplicaram que não chovesse naquele momento. Mas não era tudo o que queriam, como indica o início do conto, isto é, que a chuva viesse, pois se assim acontecesse, poderiam diminuir o problema da fome? Não é o que sucede aqui.

A morte de Ernesto Timba tinha um sentido especial, pois é necessário manter a leveza da vida: “Plácido, o rio foi ficando longe, a rir-se da ignorância dos homens. E num embalo terno foi levando Ernesto Timba, corrente abaixo, a mostrar-lhe os caminhos que ele apenas tinha aflorado em sonhos” (COUTO, 2013, p. 56). O equilíbrio é necessário neste mundo e tal aspecto é disposto na frase de maneira peculiar, pois o adjetivo ‘plácido’ aparece como a primeira palavra, como se fosse aquela que deveria ter maior destaque. A consequência de tal emprego estilístico, além de tal construção não ser comum, indica que o rio está sereno, tranquilo e superior a tudo (como o referido adjetivo inicia a frase, há o reforço pelo emprego da maiúscula, como se o rio fosse uma divindade). Agora a palavra final do conto é dada ao rio, que, em verdade não pronunciou palavras, mas riu da falta de percepção do mundo; nesse processo de mesclar o humano com o cosmos, também a natureza agora assume características humanas, pois até o rio ri. O caminho da morte não é descrito de modo cruel e doloroso, mas é suave, pois o rio leva Ernesto Timba em um ‘embalo terno’.

Caminhos especiais agora percorrerá o herói e, mais do que nunca, possivelmente os mais difíceis de ocorrerem, que são os que sucedem nos sonhos. Essa morte diferenciada não é distinta da que o avô do narrador do conto “Nas águas do tempo” do livro *Estórias Abensonhadas* (COUTO, 1994, p. 12-13). Assim, se o conto inicia com uma reflexão sobre a água, na qual o herói pensa sobre a vida e como tudo se relaciona com o rio, agora, se inverte, é o rio que pensa sobre os humanos. Eis o poder da dialética na qual tanto a natureza com os homens podem se comunicar sem que um destrua o outro.

Após falarmos de um personagem que age de um modo no qual parece ter encontrado o Absoluto, ou seja, vê a vida tendo um sentido, há aqueles que se perdem em sua mediocridade por suas escolhas e misérias. Casualmente ou não, tais contos sobre os quais falaremos, não apresentam o elemento mágico, misterioso, místico. É o caso do conto “De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro” no qual o referido personagem cujo nome já é sugestivo e indica uma pista de como será o seu comportamento nesta história (a questão dos nomes em Mia Couto é analisada mais adiante). Neste caso, Ascolino perde a esposa cujo nome é Epifânia; o narrador deixa claro como é essa relação amorosa, pois não havia se visto gesto de amor entre ambos. Também esclarece que ele sofria com o retiro da esposa. Na verdade, Ascolino não gostava da situação amorosa a qual levava, porém não demonstra qualquer tipo de reação, ao longo da narrativa, na qual indicasse alguma melhora no seu relacionamento com a esposa. A realidade é outra, pois ele saía todos os dias para se juntar com os amigos em uma cantina, chamada Meneses, e sempre no mesmo horário, às 5 horas. O narrador enfatiza que sucedia um ritual, pois com ou sem visitas em sua casa, o seu empregado, conhecido como Vasco da Gama, levava-o. Desta forma, aumenta a solidão de Epifânia que é permanecer diariamente um longo tempo sem o seu marido. A rotina ou até vício no qual o personagem está envolvido contribui, de modo decisivo, para a destruição do seu relacionamento.

Outro fato importante ressaltado pelo narrador, que nos revela o universo conjugal, é que Ascolino, certa vez estando em sua casa, saiu a cantar e começou jogar tudo o que via pela frente e até a si mesmo se jogou do alto de sua casa. O narrador esclarece como se sentia Epifânia, pois afirma que a “Tristeza mais triste é aquela que não se ouve” (COUTO, 2013, p. 62). A atitude emocionalmente descontrolada unicamente destacava a sua incapacidade de mudar e de assumir um relacionamento, de modo efetivo, de um casal. Na vez na qual saiu como o seu empregado, o narrador descreve tudo o que aconteceu após ir à cantina, e ali o personagem se envolveu em uma série de atos censuráveis e que lhe trouxeram inúmeros problemas. Como chegou unicamente no outro dia, Epifania decide ir-se embora. Como é demonstrado, ao longo do conto, que Ascolino é imaturo, quem termina por tentar demover a sua esposa do seu ato de fuga nada mais que é o seu empregado. Como resolver um problema de um casal se um terceiro intervém? Com tal evento, acentua, mais uma vez, a incapacidade de Ascolino para tomar conta do seu relacionamento bem como resolver mais uma crise que é ali instaurada.

Aliás, é digno de nota que o texto trabalha o desequilíbrio emocional de Ascolino em comparação com o seu empregado que se chama Vasco da Gama. Em todo o conto, não se observa qualquer tipo de ato insano ou que prejudique outro indivíduo desse personagem. Na verdade, é mais um momento no qual aparece a polaridade entre negros e colonialistas. Assim, a ideia é fazer uma contraposição entre as realidades diferentes que fazem parte do universo de Moçambique (BRATKOWSKI, 2014, p. 7).

Outro recurso utilizado por Mia Couto são os nomes das personagens, pois ali as caracteriza e impõe uma série de significações (BRATKOWSKI, loc. cit.). Por esse meio, fornece subsídios significativos para que o leitor possa realizar uma projeção (BRATKOWSKI, op. cit., p. 8). Aqui, mais do que nunca, imprime-se a crítica uma vez que o nome Vasco da Gama é o de um navegador português. Lembrando

que possivelmente Vasco da Gama teria sido o primeiro português a chegar em Moçambique. É reconhecido que, devido à colonização, a produção literária dos países africanos foi limitada ao mero registro do descobrimento (BRATKOWSKI, loc. cit.). Nada melhor que instaurar uma crítica, com um nome provocativo, agindo de maneira ponderada, porém, não se trata de um homem branco mas de um negro.

A cegueira completa de Ascolino é ainda observada no final em um momento digno de insanidade e de comicidade, porque Ascolino, quando soube do acontecido, diz ao empregado para trazer a bracecola, que é um tipo de espingarda. Depois do empregado lhe trazer, pega a bicicleta e vão atrás do caminhão que levava os pertencentes de Epifânia. Também avisa que às 5 devem retornar à cantina. Desta forma, não entendeu nada a respeito de suas ações o personagem Ascolino, que os seus hábitos devem ser alterados a fim de conseguir recuperar a estima, o amor e respeito de sua mulher. Desde a Antiguidade se defende a ideia de que o aprendizado pode advir do sofrimento, como se observam em autores como Hesíodo, de acordo com o poema *Os trabalhos e os dias*, e como Ésquilo, na tragédia *Agamêmnon*, no entanto, tal concepção, não funciona aqui, pois não se encaixa neste personagem. Seriam necessários novos sofrimentos, algum outro tipo de forma de aprendizado ou, enfim, não há mais alternativas para esse tipo de indivíduo a fim de que possa almejar o retorno à sua mulher – eis algumas questões que o texto propõe para discussão.

Desta forma, Mía Couto apresenta um conto com diversas peculiaridades como o drama de um casal e a cena final digna de cinema, como uma tragicomédia, que foge do bom senso. Se Ascolino queria melhorar o seu relacionamento, nada fez por tal, pelo menos, o conto, do modo como foi narrado, não nos fornece nenhum índice positivo para tal. Já o final do conto, por mais grotesco que possa ser, ilustra-nos a cegueira completa, de tentar se aproximar do outro e o ego sem limite, visto que, inclusive, esse procura acertar o caminhão com um tiro de sua arma, revelando uma atitude ensandecida. Com tal ato, indepen-

dente, se é grotesca, bizarra ou insana, revela que dificilmente conseguirá a sua mulher de volta ao seu lar. Como o conto termina com uma cena de extrema agressão, o narrador deixou, em suspenso, alguns aspectos que se poderiam pensar ainda: acertou alguém o tiro da arma, por exemplo?

Ao mesmo tempo, vale lembrar a opinião de Pires Laranjeira, pois destaca o bom humor nos textos de Mia Couto. Ainda, segundo o referido especialista, o humor de Mia Couto abrange

os choques de mentalidades, a disparidade de recursos postos à disposição das pessoas, os espíritos dos ancestrais entranhados nas mentes dos aldeãos e até mesmo dos cidadãos, os fantasmas de alguns colonialistas assombrando o presente, que leva aos leitores uma nova linguagem literária, saborosa, cheia de graça e graciosidade, mas onde o discurso engenhoso das suas intervenções públicas não tem contemplações. (LARANJEIRA, 2012, p. 61)

Não só nesse conto se revela a cegueira dos homens que, de uma forma ou de outra, contrasta com a atitude louvável de outras personagens, revelando o respeito pelo sagrado. Já a falta de orientação e a própria destruição originada por atos sem percepção da realidade pode ser estendida em outro conto. É o caso do conto “A menina de futuro torcido”, pois narra a obsessão de um pai que procura a riqueza de todas as formas mesmo que custe a vida de sua filha, pois esse quer que essa se transforme em uma contorcionista (mais uma vez, o título do conto revela ironia). Joseldo Bastante (o nome do personagem, por si só, já é sugestivo) não põe obstáculos para conseguir o que planejou, pois nem o sofrimento de sua filha permite que ele avalie a desgraça a qual está construindo. Quando constatou que não deu certo, culpou o destino e não os seus atos.

Além disso, é uma característica de Mia Couto em não descrever, de modo excessivo, as suas personagens, informando poucos dados

(BRATKOWSKI, 2014, p. 7). A autora também destaca que tanto no perfil psicológico como no físico, o autor apresenta traços sutis e são, assim, verossímeis. A forma como são tratados os personagens neste conto indica esse processo, pois descobrimos os personagens mais pelos seus atos que pelos comentários do narrador.

Outra marca narrativa é a fala do empresário no final do conto, pois afirma que a filha do mecânico estava doente e tinha a roupa que não era dela; trata-se de um recurso narrativo no qual tal fala soa como a voz do leitor que está ali, acompanhando a trajetória ensandecida do pai, e, por um momento, faz um leve comentário que, por sua vez, não é, de modo algum, compreendido pelo personagem perdido em sua cegueira, em não questionar o que julgava ser o mais adequado para a sua família. Neste caso, a roupa marca como tudo está fora do lugar; a mãe parece também que não tem voz no conto. O que impera é a voz do pai que age como um imperador.

Além disso, o empresário alude ao que agora estava dando dinheiro: pessoas com dentes de aço que mordiam pregos e roíam madeira. Em termos realistas, o contorcionismo é até aceitável dentro de uma carreira de circo, contudo, pessoas que comem pregos vai além do bom senso, revelando que qualquer coisa extraordinária fará dinheiro. Joseldo Bastante ainda não está entendendo o que estava acontecendo, pois começa a dizer que a filha dele possui dentes fortes. Para ele, as pessoas não possuem identidade, pois basta pensar e projetar sobre elas os seus desejos, que tudo deve acontecer naturalmente. O mundo é uma extensão do seu ser e não há voz para ser ouvida nesse mundo. Enquanto pensava sobre tal possibilidade, a filha dele, e tal ato constitui a última frase do conto, pendia morta ao seu lado. Neste livro, essas são as duas histórias que marcam a perda completa da realidade de indivíduos que somente enxergam a si mesmos e as suas preocupações, deixando revelar a cegueira diante de posições tomadas por suas ações com diversos traços de desatino.

Desta forma, pudemos acompanhar um pouco de como o escritor Mia Couto apresenta um olhar crítico e contemplativo no seu livro de

contos ‘Vozes Anoitecidas’, pois revela a religiosidade, as dúvidas, as descobertas e atos insanos dos personagens em diversas situações. Vimos que alguns deles perdem os seus entes queridos, por ações totalmente equivocadas, como, por exemplo, o personagem Ascolino no conto ‘De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro’ cuja esposa o abandona ou ainda Joseldo Bastante no conto ‘A menina de futuro torcido’ quando a filha desaba em seu colo. Certo ou errado, se encontram sozinhos em suas descobertas e podem seguir um caminho que é criticado por todos de sua comunidade, como o personagem Ernesto Timba no conto ‘Os pássaros de Deus’, que suporta a sua dor, a falta de compreensão da comunidade, cuja vida possui agora um sentido. O término de tal tarefa corresponde, apesar da insanidade da sua comunidade, em se sacrificar em nome de uma maioria, unindo-se, assim, agora com o cosmos, com o rio que lhe recebe da maneira mais tenra possível.

Referências

- BRATKOWSKI, Bianca Rodrigues. Mia Couto e sua maneira de emendar, apagar e enfeitar a vida através da literatura. *Nau Literária*, v. 10, n. 01, jan/jun, s./p., 2014.
- COUTO, Mia. *Estórias Abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____. *Vozes anoitecidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LARANJEIRA, Pires. Mia Couto, o escritor improvável. *Muitas Vozes*, Ponta Grossa, v.1, n.1, p. 57-62, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A aurora*. Trad. Rui Guimarães. Porto: Rés, 1983.
- SANTILLI, Maria Aparecida. O fazer-criar, nas histórias de Mia Couto. *Via Atlântica*, n. 3, dez., p. 98-109, 1999.

Em meio a tantas vozes: a relação colônia e metrópole segundo Rui em *O Retorno*

Flávia Magalhães Roveri¹

O romance *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso foi publicado em 2011 e está alinhado com outros romances contemporâneos que tratam de temas recentes da história portuguesa, como o regime do Estado Novo, conhecido como salazarismo, o projeto colonialista e o retorno dos antigos colonos que estavam em África.

No caso específico do romance, a estória se inicia em Angola, onde o protagonista Rui aguarda o horário de embarque para a metrópole, pois, estamos falando do ano de 1975 quando o país estava se tornando independente e os portugueses se viram obrigados a regressar para a pátria. Nesse sentido, apesar de ter nascido no país africano, Rui também se torna um “retornado”, seguindo a nomenclatura utilizada pelos “portugueses de primeira”, ou seja, aqueles que viviam na metrópole. De acordo com Peralta,

Como resultado da descolonização, estima-se que entre 500.000 e 800.000 colonos portugueses tenham abandonado a

¹ Aluna de graduação em Letras da Universidade de São Paulo e pesquisadora de Iniciação Científica da área de Literatura Portuguesa (USP). Projeto orientado pela Profa. Dra. Aparecida de Fátima Bueno.

sua residência em África. Na sua maior parte, estas populações vêm para Portugal, embora outras possibilidades se tenham delineado, como a África do Sul ou o Brasil. Em Portugal foram nomeados ‘retornados’, um nome que adquire uma conotação pejorativa usado para identificar, e acusar, uma população colona, na sua maioria branca, subitamente deslocada devido ao colapso do sistema colonial de que era beneficiária. (PERALTA, 2017)

O jovem de 15 anos é também o narrador do romance e é a partir do seu ponto de vista que começamos a compreender as diferentes e conflitantes vozes que se erguem a respeito da atual situação da metrópole. Rui sofre e acaba amadurecendo forçadamente a partir de toda a situação que lhe é imposta nesse momento conturbado também para a pátria: ele vê o pai ser levado pelas forças revolucionárias de Angola e, de repente, torna-se o líder de sua família.

Em uma sociedade patriarcal como a portuguesa da década de 1970, o jovem deve assumir as responsabilidades de sua família, afinal, além dele há apenas a mãe – retratada também como portadora de uma doença psicológica que não chega a ser identificada – e a irmã mais jovem. É assim que Rui “torna-se homem” e começa a passar por novas experiências de vida as quais ele imagina-se pronto por tudo isso que está enfrentando. Ele, por exemplo, inicia um relacionamento como uma mulher mais velha, fazendo com que a relação sexual adquira um novo aspecto para ele (não mais com as negras) e com que ele se questione sobre uma possível paternidade.

Com todas essas mudanças, há duas vozes principais e importantes também para nós e para que consigamos compreender de que maneira tudo isso foi se desenvolvendo na vida de Rui: o discurso oficial do Estado e as memórias que os pais lhe contava sobre a pátria. Essas vozes, como será demonstrado, por vezes alinham-se, porém, em geral, estabelecem uma relação muito forte de contraste entre a opinião dos

que estão no governo e daqueles que de fato estão vivendo a situação político-econômica do país.

Um primeiro exemplo bastante claro é com relação ao tamanho do país que é caracterizado com dimensões variáveis de acordo com a voz que a mede. O pai “diz que a metrópole não é grande” (CARDOSO, 2012, p. 18), ao passo que, em sala de aula, Rui tem por companhia constante o mapa denominado “Portugal não é um país pequeno”. Sobre isso, o jovem adolescente começa a perceber os contrastes quando chega na metrópole e percebe que o tempo todo, seu pai esteve correto acerca do tamanho de Lisboa.

Primeiro, ele vivencia uma sensação de estranhamento, “foi esquisito pisar na metrópole, era como se estivéssemos a entrar no mapa que estava pendurado na sala de aula” (CARDOSO, 2012, p. 76). Sobre este, Rui nos repassa aquilo que lhe fora ensinado: “Portugal não é um país pequeno, era o que estava escrito no mapa da escola, Portugal não é um país pequeno, é um império do Minho a Timor” (CARDOSO, 2012, p. 83). Nesse sentido, sabemos que o mapa foi parte de uma exposição maior realizada na cidade do Porto, sobre a qual Marroni afirma que

o espírito edificante da exposição confunde-se com a Nação (colonial e metropolitana) e esta com Salazar, figura de douto protector, gerador de uma nova ordem. Para futuro fica a imagem da Nação representada por uma frase ‘Portugal não é um país pequeno’. (MARRONI, 2013, p. 70)

De fato, conseguimos comprovar que o objetivo da propaganda salazarista foi atingido com grande eficácia dentro do romance, afinal, os jovens de 1975, pelo menos nas colônias, ainda tinham em seu inconsciente o imaginário de que a metrópole condizia com a imagem veiculada 41 anos antes pela figura de maior importância do período conhecido como Estado Novo: António de Oliveira Salazar.

No mesmo sentido disso, podemos perceber que o discurso oficial do governo sempre pintou para a população uma realidade ilusória de que tudo ia bem. Nas memórias dos pais vemos como isso não condiz com a realidade, uma vez que os colonos abandonaram suas casas e a pátria pelo estado de pobreza em que se encontravam, buscando melhores condições de vida, como no trecho em que a mãe afirma:

[...] não queria acreditar que ia ter uma casa com torneiras, parecia impossível, [...] uma casa com torneiras queria dizer que nunca mais teria de acatar água da fonte, a raiva que tinha aos jarros azuis, um à cabeça e um em cada mão, de casa para a fonte e da fonte para casa, o caminho nunca mais acabava com tanto peso, na aldeia não havia uma casa que tivesse torneiras, uma casa com torneiras de onde saísse água sempre que se queria só era possível muito longe daquela miséria, num sítio tão longe que nem o frio lá chegava [...] (CARDOSO, 2011, p. 19).

Percebe-se que os desejos que motivam essa mudança são, para a nossa realidade atual, algo bastante simples que compõe um conjunto denominado pelo nosso senso-comum como “itens de necessidade básica”, ainda que mesmo atualmente no Brasil encontremos pessoas com situação socioeconômica muito próxima das que fizeram os “retornados” abandonarem a pátria. O que D. Glória (mãe de Rui) sonhava era ter torneiras em casa.

A respeito dessa pobreza que se fazia presente no cotidiano da metrópole, temos o comentário do pai: “[...] [o pai] dizia que não havia mais nada na metrópole do que fome e piolhos, ou que as vizinhas eram todas mal casadas, não é que o pai pensasse assim, a culpa era do Ye Monks [...]” (CARDOSO, 2012, p. 30)

Desse trecho, podemos trabalhar com duas possibilidades de análise. A primeira com relação ao pensamento do pai que não consegue encontrar nada que seja agradável para falar sobre a metrópole. Ele evi-

dencia os problemas sociais enfrentados devido a desigualdade de renda (fome) e questões de higiene básica (piolhos), bem como outras características que podemos classificar como sendo do “povo” que habita esse espaço, por isso tal comentário sobre as vizinhas.

Outro aspecto a ser analisado/considerado é a frase final, em que Rui diz “não é que o pai pensasse assim, a culpa era do Ye Monks”. Segundo o blog “CC3413”², o Ye Monks é uma bebida cuja produção estava inicialmente ligada aos monges e tradicionalmente armazenada em recipientes de cerâmica. Um dos ex-combatentes, Mário Mendes, escreve sobre um exemplar adquirido em Angola no ano final do combate. Hoje, a bebida é muito mais valorizada do que no ano de 1973, chegando a ser disputado em leilões e arrematada por até €300 (o preço original era em torno de 120 escudos).

Percebe-se, portanto, que era uma bebida comumente consumida pelos portugueses que viviam em Angola. Mário, pai de Rui, não era uma exceção. Ele aparece acompanhado da bebida em diversos momentos da história e parece ser a intenção de Rui que isso não dê credibilidade à palavra do pai. Ou seja, devemos desacreditá-lo, pois todo o seu pensamento não condiz com a realidade, o que é descrito são apenas fantasias provocadas pelo estado de embriaguez e por isso diverge do Estado.

Ainda pensando sobre como a metrópole é caracterizada, há duas imagens que devem ser levadas em consideração quando pensamos sobre a frágil realidade. A primeira já está disposta no início do romance:

Mas na metrópole há cerejas. Cerejas grandes e luzidias que as raparigas põem nas orelhas a fazer de brincos. Raparigas bonitas

² O blog é questão é escrito por várias pessoas que fizeram parte da Companhia de Caçadores #3413. De acordo com Cordeiro (2013), a CCaç. 3413 operou em Angola entre 08/1971 e 10/1973, tendo por comandante o Capitão Carlos Augusto da Silva Ribeiro. Foram dois os mortos em combate: António de Amaral Machado e Manuel Firmino Nunes Aguiar.

como só as da metrópole podem ser. As raparigas daqui não sabem como são as cerejas, dizem que são como as pitangas. Ainda que sejam, nunca as vi com brincos de pitangas a rirem-se umas com as outras como as raparigas da metrópole fazem nas fotografias. (CARDOSO, 2012, p. 7)

Aqui ele fala sobre as cerejas que estariam na metrópole, mais precisamente nos brincos das moças que lá viviam. A metrópole é a cereja enquanto a colônia seria representada pelas pitangas. As cerejas têm aqui uma imagem positiva que é associada a ideia de que na metrópole as mulheres serão mais bonitas e bastante diferentes do que é encontrado nas colônias. Isso porque estaria correspondendo a visão inicial que ele possuía de Portugal, divulgada pelos veículos oficiais e fazendo com que seja sempre reforçada a ideia de que tudo aquilo que é positivo e melhor está posto na metrópole.

Mais adiante, Rui relembra o momento em que, pela primeira vez, teve contato com as cerejas que chegaram até eles junto com o tio Zé, irmão da mãe de Rui que chega a Angola para ser um “tropa”, ou seja, um soldado que lutava na guerra colonial. O narrador nos descreve da seguinte forma:

Quando abriram a encomenda da metrópole a minha irmã e eu vimos cerejas pela primeira vez, tinham chegado velhas e mirradas dentro de uma caixa com fundo de palhinha. A mãe comeu as cerejas com tanto prazer que a minha irmã e eu ficámos convencidos que as cerejas eram a fruta mais deliciosa do mundo, não há nada tão bom como as cerejas, repetia a mãe, mas não tinha razão, não deve haver nada tão deliciosamente mal saboroso como cerejas. (CARDOSO, 2012, p. 39)

Aqui percebemos como a imagem da cereja passa a ser algo negativo e que não corresponde em nada as expectativas que Rui e sua irmã pos-

suíam para com Portugal. Entretanto, a mãe sente que aquilo é a melhor fruta do mundo – assim como a ida para a metrópole seria a solução dos problemas – e os filhos se veem obrigados a consumi-la acreditando que ela é tão boa quanto o imaginário. Essa mesma quebra de expectativa e decepção está expresso também na primeira vez que veem a metrópole: “Então a metrópole afinal é isto” (CARDOSO, 2012, p. 65).

O regime do Estado Novo fez uso de diversos recursos propagandistas que colaboraram para a manutenção de Salazar no poder. A escola já fora aqui citada como um desses veículos, porém, as formas de propaganda estão além do mapa de 1934. Outro meio de divulgação do discurso oficial é a imprensa. Segundo Castelhana et. al. (2006), Salazar surge inicialmente como o “salvador da pátria” e fora aclamado por ser aquele que iria organizar as finanças do país e assim estabilizar a economia, o que levou a uma estagnação industrial retomada apenas nos anos 60 quando Marcelo Caetano subiu ao poder.

Ainda segundo as autoras, ele conseguiu manipular a imprensa de maneira a sempre utilizá-la em benefício próprio e que foi capaz de o manter em estado de neutralidade durante a Segunda Guerra Mundial e, portanto, manter seu governo e o domínio das colônias portuguesas mesmo enquanto muitos dos países europeus saíam dos regimes nazi-fascistas, por exemplo. Para inibir qualquer propaganda negativa que pudesse vir a desmentir essa ideia, Salazar previu desde a constituição de 1933 a censura à imprensa, sendo “a voz do regime” (CASTELHANO et. al., 2006, p. 10) a Emissora Nacional, fundada em 1935.

É por meio desses recursos que Rui tem acesso a diversas revistas e outros impressos que também começam a moldar seus gostos, como, por exemplo, o musical. Diversos artistas são citados, como modelos, atores e atrizes e até mesmo cantores brasileiros, como Roberto Carlos. A diversão de Rui nos traz também uma sensação de alienação, ou seja, por se ater a isso, as outras notícias passam quase que despercebidas e, portanto, não são debatidas até o momento em que ele chega na metrópole.

Tudo isso faz com que a opinião de Rui acerca da situação que ele encontra em Portugal seja algo bastante volátil que se intensifica quando pensamos em sua pouca idade e nas responsabilidades que ele assume. O jovem está buscando para si uma nova identidade e maneiras de reencontrar-se. Ao mesmo tempo, Portugal também está buscando uma nova identidade própria. As vozes entre aqueles de apoiam a Revolução dos Cravos e o novo governo e aqueles que acreditam se tratar de um período difícil para a pátria também entram em conflito no romance, estereotipados, por exemplo, no taxista que chama Rui de “camarada” – referência à esquerda que apoia o novo governo – e a directora do hotel que repete exaustivamente “são tempos conturbados” (pelo grande número de retornados que se instalam nos hotéis e as várias mudanças que acontecem na sociedade). Nas palavras de Rui, “para o taxista os tempos não são conturbados como para a directora, são tempos bons, nem mais um soldado para as colónias, nem mais um caixão das colónias, camaradas. O taxista tratava-nos por camaradas [...]” (CARDOSO, 2012, p. 83).

A continuação dos estereótipos – que aqui, devemos lembrar, está sendo reproduzido pelo próprio Rui a partir do que ele ouve na metrópole – acontece, por exemplo, dentro da própria escola que passa a ser um espaço contraditório para o personagem. Se em Angola ele fazia parte da elite dominante e, portanto, uma elite intelectual, na metrópole ele é apenas mais um: um retornado. E então o professor é aquele que

dizia que tínhamos muita sorte, estávamos a fazer a revolução, a gloriosa manhã de Abril tinha sido só o princípio, os quarenta e oito anos da noite mais infame tinham chegado ao fim e agora faltava cumprir Abril e cumprir Abril era descolonizar, democratizar e desenvolver. O professor de português era novo, usava o cabelo comprido e cheirava a liamba³, levava a viola para as aulas

³ Palavra utilizada como sinónimo para maconha.

e punha-se a cantar o Monangambé de forma tão sentida como se fosse um preto [...] O professor de português da turma B queimou os Lusíadas, o império não devia ter existido e os Lusíadas que o aclamam também não. (CARDOSO, 2012, p. 46)

Rui, em meio a todas essas diferenças que vai enfrentando, está inserido em uma comunidade imaginada⁴ que é construída socialmente por meio desses discursos que vão sendo inseridos na realidade do protagonista. É nesse sentido que Rui representa para nós os paradigmas entre discurso e realidade do período de redemocratização portuguesa.

Referências

- CARDOSO, Dulce Maria. *O Retorno*. Lisboa: Tinta da China, 2012.
- CASTELHANO, Glória et. al. *Ditadura, censura e o rádio: uma história de semelhanças entre Brasil e Portugal*. Artigo on-line produzido em Portugal, durante estágio de doutoramento com bolsa de estudos concedida pela CAPES. Braga: Universidade do Minho. 2006. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/4o-encontro-2006-1/Ditadura-%20censura%20e%20o%20radio%20uma%20historia%20de%20semelhanças%20entre%20Brasil%20e%20Portugal.doc>>. Acesso em 30 de dez. de 2017.
- FRIEDMAN, Norman. *O Ponto de Vista na Ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. *Revista USP*. São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonesca de Melo, pp. 166 a 182.

⁴ A ideia de comunidade imaginada aqui é o conceito por Benedict Anderson em seu livro “Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo”.

MARRONI, Luísa. “Portugal não é um país pequeno”. A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934. História. *Revista da FLUP*. Porto, IV Série, vol. 3 – 2013, pp. 5978.

PERALTA, Elsa. *Preenchendo vazios: perda, guerra e trauma no testemunho do retorno*. Disponível em: <<http://ces.uc.pt/pt/agenda-noticias/agenda-de-eventos/2017/preenchendo-vazios>>. Acesso em 30 de dez. de 2017.

O vagar e o ser: o conto “Crônica de um vagabundo” e o filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo”

Henrique Moura¹

O narrador e as personagens: construção e auto construção

O conto “Crônica de um vagabundo”, do livro *Os sete sonhos* pode ser resumido como a história de um vagabundo, termo aqui empregado sem sentido pejorativo, que desembarca em uma rodoviária e sai caminhando pela cidade, passando por diversos encontros e situações; no dia seguinte retorna à rodoviária, embarca em um ônibus e parte. O narrador em 3ª pessoa constrói a história acompanhando o andarilho e de certa forma sendo parte dela, ao dialogar com a personagem. E o que ele conta? Principalmente as *experiências* vividas pelo caminhante solitário. Vale a pena retomar a fala de Arrigucci Jr. (1998) em palestra destinada à psicanalistas:

O que [o narrador] sabe? É um saber de “experiências feito”, que está na base da sabedoria tradicional como a dimensão épica da

¹ Mestrando do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Fabiana Carelli, é autor do romance “Na pressa da cidade” (2017).

verdade que ele extrai da própria experiência ou da experiência que recebeu de outro. Essa experiência – aquilo que se acumula com a passagem do tempo, ao longo da travessia –, os alemães designam-na pelo termo *Erfahrung*, termo em que ressoa a ideia de andar, de ir, de viajar [...] (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 30)

Percebe-se assim que o narrador conta sobre as coisas pelas quais as personagens passam, como pontua Rosenfeld (2014): “na ficção narrativa [...] constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens, ou tornando-se onisciente” (ROSENFELD, 2014, p. 26). Esta seção visa analisar o modo como os narradores manipulam a função narrativa² e constroem as personagens protagonistas – no conto e no filme.

Há no conto um narrador que joga com a ideia de estar armando uma narrativa ficcional e que a começa de maneira a remeter-se a um conto de fadas: “Era uma vez um vagabundo, pronunciou quando ergueu a maleta e caminhou em direção à rua.” (RAWET, 2004, p. 211)³. O narrador lança dessa forma o tripé com o qual desenvolve o longo conto: o vagabundo, o caminhar e a maleta. Acompanha o andarilho como num registro contínuo e percebe-se assim a exposição de uma personagem sem muita noção de si, embora a palavra “pronunciou”, logo no começo, indique um personagem vislumbrando a ideia de que pretende criar uma história.

Caminhou com firmeza mas sem saber para onde ia. A necessidade de movimento projetava-o como se estivesse bem determina-

² Expressão de Rosenfeld (2014).

³ Considerando o comentário de Benjamin em “O narrador”: “O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância” (BENJAMIN, 2009, p. 215), pode-se refletir que o vagabundo também aprende, de certo modo, a enfrentar o mundo, como se o conto de fadas que tenta criar para si ao pronunciar o “era uma vez” pudesse abrir a possibilidade de lhe dar a esportezza necessária.

do em seus propósitos. O corpo dóia-lhe da viagem noturna, e embora trouxesse uma carga de amargura suficiente para garantir um deslumbramento momentâneo diante da paisagem. (RAWET, 2004, p. 211)

Há uma indeterminação em relação ao destino e demonstra um ponto importante, pois o personagem guia-se pelas circunstâncias, aparenta-se em determinados momentos a uma marionete do acaso, guiando-se pela imprevisibilidade. Entretanto, o narrador marca que as passadas do personagem são firmes, como se de alguma maneira ele fosse capaz de justificar o porquê de sua andança. Há um ódio que aparenta fazer parte dele e que de certo modo o guia. Se por um lado há uma incógnita em relação àquilo que deseja, de outro, há uma negação que principia sua busca.

O que lhe era ministrado como o supra-sumo dos remédios humanos lhe surgiu de repente com a sua capa de fragilidade e inconsistência. E de repente percebeu que havia uma inversão. O que era tido como o aparente, o secundário, era o mais importante. (RAWET, 2004, p. 213)

A procura do andante surge através do que ele classifica como fundamental: aquilo que é considerado secundário. Há uma motivação na marcha desse sujeito, reportando à ideia de um passado com o qual rompeu e lhe causa certo ódio, além de um presente com uma necessidade de negação. Tal necessidade encontra refúgio numa poética de ruptura própria do autor⁴ e nesse rumo aparece como uma luz, ao per-

⁴ A primeira parte do projeto de Iniciação Científica (2015-2016), intitulado “O vagar como identidade do ser no mundo: um estudo sobre o filme ‘Viajo porque preciso, volto porque te amo’, de Marcelo Gomes e Karim Ainouz e a obra do escritor Samuel Rawet”, orientado pela professora Fabiana Carelli, mapeou a obra do escritor e depreendeu uma poética de ruptura constante em praticamente todos os seus contos.

sonagem, os marginalizados. São eles os responsáveis pelas maiores lições recebidas pelo viajante, em diferentes etapas de seu trajeto se depara e se relaciona com prostitutas; homossexuais; doentes; uma mulher ambígua, mestra e/ou alucinada, mas sobretudo um velho que complementando a mulher desponta como um mago a fim de transmitir-lhe ensinamentos.

Nós, os velhos, temos o péssimo hábito de falar em experiência. Não cometerei este erro, meu rapaz. Mas talvez lhe sugira uma experiência que existe em você mesmo, que pertence ao futuro, e que basta apenas ser despertada. [...] O velho se ergue e ele o acompanha, mas não como quem acompanha alguém, mas como quem acompanha, apenas. (RAWET, 2004, p. 223)

O velho ensina e o viajante simplesmente aceita e reflete o que lhe é passado, em especial o lema do primeiro: “o mundo é um bordel e eu sou uma puta” (RAWET, 2004, p. 224), ao que o segundo altera posteriormente: “O escritor é um cafetão de sua própria experiência, de seu próprio passado, de seus próprios sentimentos” (RAWET, 2004, p. 242). Há vários acontecimentos no percurso do caminhante e o velho reaparece no final do conto, quando o protagonista está na rodoviária outra vez e lhe toma a mala da qual jamais se separava que apresenta-se como metáfora dos sentimentos do vagabundo. A viagem continua sem que o leitor saiba para onde, mas percebendo um sujeito modificado pelas experiências vividas e aprendidas ao longo da andança.

Em relação à construção da personagem do filme faz-se importante para analisá-la, primeiramente, ressaltar algumas distinções e proximidades entre a narrativa fílmica e a literária. A aproximação preliminar se daria justamente na capacidade de narrar, conforme Bello (2008) “a capacidade de [...] manipular a temporalidade” (BELLO, 2008, p. 77). Contudo, sabe-se que a narração acontece de maneiras distintas nas duas manifestações artísticas: “a fundamental diferença

reside no facto de os acontecimentos serem transmitidos ao leitor através da palavra escrita e ao espectador (de cinema) através da imagem em movimento (a qual inclui a palavra falada)” (BELLO, 2008, p. 78).

Tem-se, portanto, na narrativa fílmica um radical de apresentação audiovisual⁵, ou seja, refere-se simultaneamente ao ouvido e à vista. Por conseguinte, reside nas narrativas dessa espécie uma diversidade, oriunda da pluralidade de códigos que mobiliza. Convém observar ainda o comentário da autora sobre uma compreensão do cinema que não se fixe apenas na sua capacidade visual: “Adequada é a percepção de que a narrativa fílmica [...] não dispensa a palavra – assim como a narrativa literária não vive sem a produção de imagens” (BELLO, 2008, p. 87).

Estabelecida a distinção entre as narrativas Bello (2008) traça um elo pelo viés temporal. Dessa maneira, aproximam-se por suas vocações de criarem outro mundo possível e nele lidarem com o tempo e a modificação, registrando o espetáculo da vida em ação, na sua marcha transformadora⁶. A partir disso analisa-se a narrativa do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) que apresenta José Renato, um geólogo de 35 anos, em viagem de trabalho pelo sertão brasileiro, realizando uma pesquisa sobre o possível percurso de um canal que será construído desviando as águas de um rio.⁷

Em momento algum se vê a personagem, apenas sua voz em *off*⁸ sobreposta à fotografia dando sentido à montagem realizada a partir de

⁵ Bello, 2008, p. 78.

⁶ Bello, 2008, p. 107.

⁷ Jean-Claude Bernardet comenta em seu *blog*: “[a frase] ‘Viajo para conhecer minha geografia’ se aplica bem a José Renato que vai se descobrindo no decorrer da viagem. [...] Mas [...] prefiro alterar a frase: ‘Viajo para construir minha geografia’. Isto porque a interpretação do monólogo e a dosagem das informações novas são tais que o espectador fica com a impressão de que o filme está se transformando na sua frente, que o filme está se construindo na sua frente. Até chegar a uma interpretação final da viagem oposta à inicial”.

⁸ Convém a frase de Martin: “A voz em *off*, finalmente, abre ao cinema o rico domínio da psicologia em profundidade ao tornar possível a exteriorização dos pensamentos

imagens de diversos tipos de câmeras. A narração orienta fotografias de um cenário árido e solitário, fazendo o espectador conhecer aos poucos a história do geólogo, contada pelo próprio. Dessa forma, vê-se tudo através da perspectiva da personagem, ao longo do filme o espectador sabe da história exclusivamente pelo ponto de vista do narrador. Observa Brait (1985) sobre narradores em primeira pessoa:

Se essa forma de caracterização e criação de personagens for encarada do ponto de vista da dificuldade representada para um ser humano de conhecer-se e exprimir para outrem esse conhecimento, então seremos levados a pensar que esse recurso resulta sempre em personagens densas, complexas, mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano. (BRAIT, 1985, p. 61)

Faz-se pertinente esse comentário, pois há no filme uma personagem profunda e que arma sua narrativa num jogo que se desvenda aos poucos e pode ser pensado em três níveis: 1 – o geólogo em trabalho, 2 – o homem desiludido amorosamente e 3 – o homem que deseja se encontrar. Contribui com a construção dessa narrativa uma trilha sonora marcada por músicas que exprimem os sentimentos do sujeito, por exemplo, ainda antes da finalização dos créditos iniciais, com uma busca por estações de rádio e a sintonização em uma que toca a música de Peninha⁹, criando expectativa para um lado amoroso, cortam-se os créditos e se vê imagens noturnas de uma estrada.

Há um corte rápido para imagens diárias de estrada e ouve-se, em seguida, a narração do personagem elencando seus objetos de traba-

mais íntimos (monólogo interior)". (MARTIN, 2005, p. 127).

⁹ Trata-se da música "Sonhos" que tem os seguintes versos: Tudo era apenas uma brincadeira/ E foi crescendo, crescendo, me absorvendo/ E de repente eu me vi assim completamente seu/ Vi a minha força amarrada no seu passo/ Vi que sem você não tem caminho, eu não me acho/ Vi um grande amor gritar dentro de mim como eu sonhei um dia. E indica a perda de uma paixão.

lho, acompanhada de ruídos da estrada, indicando um sujeito viajando por muitas horas. À vista disso, nota-se a música participando na criação do sentido da obra, estética e dramaticamente, como na afirmação de Martin (2005): “A música, como a decupagem, a montagem, o cenário e a direção, deve contribuir para tornar clara, lógica e verdadeira a bela história que deve ser todo filme [...] outorgando ao filme uma poesia suplementar” (MARTIN, 2005, p. 142).

A canção dá o ponta pé inicial na expressão da interioridade do personagem. Após mostrar quem é, passar informações físicas e informar estar há trinta dias na estrada, José Renato, trabalhando (nível 1 – do geólogo), filma um casal idoso dono de uma casa que deve ser desapropriada para a passagem do canal. Nesse momento ainda não consegue-se enxergar a desilusão amorosa, o narrador afirma que resolveu escrever depois de ver um cartaz meio *hippie* com a frase título do filme e que o acompanha ao longo da viagem, até se modificar em determinado ponto.

Um pôr do sol remete o narrador à sua amada e a vista que tiveram juntos numa praia, evidencia-se uma mescla de sentimentos de um sujeito que não suporta a ideia de ficar sozinho e o incômodo som de um pau de arara em romaria liga o espectador ao sentimento do personagem. Mais adiante revela que a viagem era uma tentativa de esquecer a esposa, pois fora abandonado, abre-se o espaço para o nível 3 (o homem desejando se reencontrar). Em sua saga chega a recorrer a prostitutas, além de atrasar o trabalho. Outra vez se comprova a trilha sonora ajudando a contar a história e mostrando o interior do personagem através de uma música.¹⁰ O narrador transforma a frase: “Viajo porque preciso, *não* volto porque *ainda* te amo”.

Após várias experiências/tentativas de olvidamento ele se depara com uma prostituta, ambígua, frustrada e sorridente, que lhe revela o

¹⁰ A música tem os seguintes versos: “De repente as coisas mudam de lugar/ E quem perdeu pode ganhar”. Trata-se da canção “Dois”, de Paulo Ricardo, mostrando, no filme, as modificações pelas quais José Renato passou.

sonho de ter uma “vida-lazer”, ideia de viver sendo amada, que o próprio José Renato cantarola repetidas vezes posteriormente, em outras palavras: “quero amar e ser amado”. Abandona-se, em parte, o nível do trabalhador para se deter na observação, ao nível do buscador de si, indo a forrós, ao circo, a uma sapataria e por fim a um acampamento que o leva à conclusão de que “nada é eterno, nem um acampamento beira de estrada é eterno”. Pensa no que os trabalhadores dali fariam se também fossem abandonados. Numa conversa um sapateiro lhe canta o samba de Noel Rosa e na estrada José Renato repete os versos¹¹.

Pode-se pensar numa possível “cura” para a desilusão amorosa, após estar longe de casa por seis semanas, viajando sozinho por estradas, tendo contato com pessoas até então desconhecidas. O próprio geólogo afirma que essas semanas funcionaram para ele como seis gotas de um calmante poderoso que não resolve a dor, mas lhe tranquiliza o juízo, passados 52 dias da separação do casal, José Renato tem a impressão de haver sobrevivido a um terremoto.

Finalmente os dois níveis (o do trabalhador e o do homem em busca de si) se encontram, na chegada à garganta dos Rios das Almas, ponto inicial da transposição das águas, vê-se imagens de uma cidade abandonada – à semelhança do próprio personagem. Ele conclui que o ser humano considera-se um super-homem até o momento em que sofre um abandono, que mostra sua fragilidade e o imobiliza. Em contra partida a viagem que fizera até ali o motiva a mergulhar para a vida tal como mergulham no mar os homens de Acapulco. Corta-se para imagens de diversos saltadores na praia mexicana, demonstrando um escapismo do personagem. José Renato totaliza o nível da busca por si, encontrando-se.

Nas duas obras (conto e filme) revelam-se personagens que entram em contato com as fragilidades humanas, permitindo ao leitor/espectador experimentar uma reflexão sobre o estar no mundo, o sig-

¹¹ “[nosso amor] Morre hoje sem foguete/ Sem retrato, sem bilhete/ Sem luar, sem violão” – Último desejo – Noel Rosa.

nificado da própria existência, tem-se, portanto, uma meditação que seria capaz de se aproximar das indagações filosóficas. Nesse sentido, abre-se a possibilidade de se refletir ontologicamente as perguntas que os narradores lançam. Deprendem-se perguntas como “Quem é o que vaga?”, no conto e “Quem sou eu depois da separação?”, no filme. Filosoficamente Heidegger questiona: “O que é o ser?”. A leitura aqui empreendida dialoga com o filósofo alemão em suas considerações sobre o ser no livro *Ser e Tempo*.¹²

O filósofo designa o *Dasein* como ser-aí de nossa existência, como um ente que nós mesmos somos e que não possui uma essência determinada primariamente, mas seu ser joga sempre no existir.¹³ Esse ente aparece como o único capaz de perguntar-se pelo sentido do ser e Heidegger estabelece ainda que somos lançados no mundo onde vivemos e estamos sempre no aí, envolvidos em nossas atividades. Assim estabelece uma analítica do *Dasein*, explicita suas estruturas existências, fenomenologicamente, visando o que se mostra por si mesmo e hermeneuticamente, no sentido da interpretação. O ser-no-mundo designa então a estrutura ontológica do *Dasein*, que se constitui, na sua totalidade, em três momentos: a ideia de mundidade do mundo, o modo de ser-com e ser-próprio que aparecem na impessoalidade cotidiana e o ser-em.

De acordo com Heidegger se deve pensar a relação com o mundo através da “mundidade” do mundo, ou seja, a maneira como se está no mundo,

¹² “É a primeira grande obra de Martin Heidegger e foi publicada em 1927. É inspirada e dedicada ao seu mestre Husserl mas rompe com ele de forma bastante profunda, estendendo a aplicação da fenomenologia para além dos limites propostos por seu mentor. [...] Heidegger dá muito mais importância ao cotidiano. Sua filosofia pretende responder à questão ‘o que significa ser?’ muito mais que ‘o que significa saber?’.” (Pompilio, Carlos Eduardo, 2016 – Resumo ao GENAM – Grupo de Estudos sobre Narrativa e Medicina).

¹³ “*Dasein* é um ente que, entendendo-se em seu ser, comporta-se em relação a esse ser. Assim se indica o conceito formal da existência. O *Dasein* existe. *Dasein* é, além disso, o ente que eu sou cada vez eu mesmo. Ao *Dasein* existente pertence o ser-cada-vez-meu como condição da possibilidade de propriedade e impropriedade. (HEIDEGGER, 2012, p. 169).

conferindo significado a ele por meio das ações. O mundo é constitutivo do Dasein e o entendimento humano se dá sempre nesse ser-aí como ser-em-o-mundo. Tem-se uma base para analisar como os personagens estão no mundo armado pela ficção literária e fílmica. Os dois personagens estão abertos ao mundo e permitem-se as possibilidades que surgirem.

Era dentro dessa regularidade que caminhava, no mundo dos objetos propriamente, no mundo de linhas apenas, no mundo em que um dia aguardava um nome para comunicar certo prazer, mas que agora lhe basta na sua condição concreta de quem nada exige, e se oferece com todas as possibilidades de fantasia que lhe queiram emprestar. (RAWET, 2004, p. 220)

O narrador no conto aponta um personagem sempre caminhando e acessível às possibilidades que lhe surgirem ao longo do percurso. José Renato, do filme, revela ao fim que estava viajando para se encontrar, para se permitir voltar a viver. Ambos apontam para o que Heidegger chama de desvelamento, ou seja, o ente não se encerra em si mesmo, mas está sempre num contexto de relação, é um “ser-com”, nesse ser-no-mundo-com-os-outros que os personagens passam a agir, rompem com a cotidianidade mediana¹⁴ para buscas mais autênticas de si mesmos.

A gente sempre pensa que é um super homem, que faz tudo, que pode tudo, resolve tudo, até o dia que você leva um pé na bunda e aí a gente se sente perdido, fragilizado, confuso, você não consegue ser determinado, solitário, individual, não consegue nem mesmo terminar um relatório de viagem [...] por isso fiz essa viagem,

¹⁴ Aponta-se uma tendência ao “encobrimento”, ou seja, o *Dasein* foge de si, esquecendo-se do seu “ser próprio”. A falta de surpresas e a evidência definem as características da preocupação e a ocupação cotidianas. A maneira de falar e escrever sem compromisso (falatório e escritório), a forma de lidar com o novo para preservar o já conhecido (curiosidade), expressam a cotidianidade mediana do *Dasein*.

pra me mover, pra voltar a caminhar [...] (GOMES e AÏNOUZ, 2009)

Retoma-se a frase de José Renato para explicitar o motivo de sua perambulação, ou melhor, sua necessidade de ruptura com o sofrimento oriundo da separação. Enquanto o narrador do conto simplesmente aponta a ideia de um passado com o qual o personagem também precisou romper e questiona-se a respeito da constituição do homem. Há, portanto, personagens com indagações sobre eles próprios, o homem, a vida e em busca de respostas, atuando, assim, no que Heidegger define como angústia¹⁵.

Nesse ponto justamente desponta-se, através do sentimento de angústia a disposição compreensiva na qual o *Dasein* está aberto para si mesmo, para o seu ser-no-mundo, revela-se dessa maneira, pela ruptura com a cotidianidade, o poder-ser mais próprio e, conseqüentemente, o estranhamento e a responsabilidade de poder-ser em sua singularidade ou não. No conto a personagem segue sendo um errante andarilho, tomando um ônibus rumo a outra cidade, no filme o geólogo deseja um mergulho no mundo como os nadadores de Acapulco ao se lançarem ao mar. Chegam ao cuidado (*sorge*) a transcendência do entendimento humano como um retornar a si mesmo. A análise do tempo dará o significado final dessa estrutura, já que o *Dasein* se projeta ao futuro (próxima cidade/mergulho) e retorna às possibilidades que teve através do passado.

Os jogos com o tempo: a experiência fictícia do tempo

Esta seção procura refletir a questão da temporalidade nas narrativas a fim de observar como ocorre a articulação do tempo, as alterações

¹⁵ Quando um instrumento não funciona, rompe-se o “mundo” (todo estruturado de significância), surge a angústia que revela o poder-ser.

verbais e seus consequentes impactos nos personagens, pois de acordo com Ricoeur (2010) “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 2010, p. 93), indicando assim haver uma correlação entre narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, pensa-da aqui, evidentemente, através de duas experiências fictícias.

Utiliza-se o conceito aristotélico de mimesis tripartido por Ricoeur (2010) em prefiguração (uma pré-compreensão de fatos empíricos), configuração (a própria narrativa) e refiguração (que se dá entre o mundo do leitor e o mundo do texto)¹⁶. Em relação a narração de José Renato, personagem do filme, observa-se que se pode analisá-la criando um diálogo entre seus três níveis (1 – o geólogo em trabalho, 2 – o homem desiludido amorosamente e 3 – o homem que deseja se encontrar) em correspondência com a maneira que utiliza para se expressar, desse modo, tem-se: 1 – o relatar, no qual o narrador expõe dados da viagem; 2 – o contar, em que o viajante narra acontecimentos que lhe passam na viagem e 3 – o dissertar, em que ele discorre sobre si e sua vida.¹⁷

As mudanças temporais na configuração da narrativa podem ser pensadas a partir do uso dos tempos verbais¹⁸: no nível 2 basicamente

¹⁶ Sobre a interpretação da narrativa de ficção afirma Ricoeur (2010): “é tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca no fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que assim a recebe e muda seu agir. [...] Uma hermenêutica [...] preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesma, obras, autores e leitores. (RICOEUR, 2010, p. 94-95).

¹⁷ Importante ressaltar que na narrativa fílmica há outros elementos que conduzem a história e não apenas a narração: “A condução da narrativa não é possível sem uma combinação de perspectivas puramente perceptivas, implicando posição, ângulo de abertura, profundidade de campo (como é o caso para o filme)” (RICOEUR, 2010, p. 164). Percebe-se na montagem a ideia de mudança de tempo como, por exemplo, no corte de uma externa de estrada com luz do dia para a estrada vista através do caminhão durante a noite.

¹⁸ Por uma questão de organização textual, focaliza-se aqui uma passagem significativa do filme e em seguida no conto a fim de exemplificar a mudança de um estado a

usa o passado, comentando sobre o encontro com a prostituta. Em seguida conversam e há uma sequência de cortes: imagens de um forró, finalizando com fundo sonoro incômodo; imagens desfocadas da estrada, volta a narração no nível 3 com verbos no presente e um advérbio de tempo: *ainda* te amo. Tal advérbio marca a situação do sujeito de estar viajando e tentando esquecer a ex-mulher¹⁹. Percebe-se um sujeito em modificação, compartilhando, através da narração, os seus sentimentos, próximo ao que comenta Xavier (2014):

Nosso olhar, em princípio identificado com o da câmera, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalisar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação. (XAVIER, 2014, p. 35)

Pode-se pensar na realização de tal catalisação da identidade quando, em tempo presente, correspondendo ao nível 3 e repetindo a letra do samba “Último desejo”, de Noel Rosa, o narrador marca uma nova etapa para sua jornada, como se a estrada tivesse sido uma espécie de divã e após a terapia está afastado do antigo amor e segue/recomeça sua vida.

Percebe-se no conto que frases ou lemas ditos por pessoas com as quais o protagonista se encontra passam a acompanhá-lo, posteriormente, ele os repete, apropriando-se de tais mensagens. Opera-se, nisso, uma correlação entre as forças que atuam ao redor do viajante, ape-

outro operada pelo agenciamento do tempo na narrativa, trata-se, no caso do filme, do encontro que José Renato tem com a prostituta Patrícia que lhe revela a vontade de ter uma “vida lazer”.

¹⁹ Convém comentar sobre o uso de advérbios e locuções adverbiais: “[eles] tecem uma rede consideravelmente mais fina, quanto à esquematização do mundo narrado” (RICOEUR, 2010, p. 122), assim compreende-se que o narrador, ao usar o “ainda” explícita a busca pelo esquecimento/superação da relação.

sar não se saber como ele foi afetado/transformado, depreende-se uma sutileza nas suas experiências, modificando-o na passagem temporal. Parafrazeando o narrador do filme: a caminhada, esse vagar empreendido por ambos os personagens, funciona como gotas de um calmante poderoso que não resolve a dor, mas alivia o juízo. Não há como afirmar se para o viajante do conto há alívio ou não, sabe-se apenas que continua sua viagem: travessia.

Referências

- BELLO, M. do Rosário Leitão Lupi – *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição* – 2ª ed. Coimbra: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2008.
- BENJAMIN, Walter – *Obras escolhidas* – Magia e técnica, arte e política – Editora Brasiliense, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude – Viajo porque preciso, volto porque te amo. Disponível em: *Blog do Jean Claude-Bernardet*: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em 08 jul 2016.
- BRAIT, Beth – *A personagem*. São Paulo, Ática – (Série Princípios), 1985.
- CANDIDO, Antonio e outros – *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- HEIDEGGER, Martin – *Ser e tempo* – trad. e org. Fausto Castilho – Coleção Multilíngues de Filosofia Unicamp – Editora Vozes/Editora Unicamp, 2012.
- MARTIN, Marcel – *A Linguagem Cinematográfica* – trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares – Título original: *Le langage Cinématographique* – Dinalivro, 2005 e *Les Éditions du Cerf* (1995, 1985 e 2001).
- RAWET, Samuel – *Crônica de um vagabundo* – In: *Contos e novelas reunidos* – Editora Civilização Brasileira, 2004.

- RICOUER, Paul – *O si-mesmo como um outro*. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.
- *Tempo e Narrativa* – 3 volumes – 2010 – Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar – São Paulo: Martins Fontes.
- XAVIER, Ismail – *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência* – 6ª edição – São Paulo, Paz e terra, 2014.

Luandino Vieira e Emmanuel Dongala: percurso de leitura

Jacqueline Kaczorowski¹

Se, inicialmente, a escolha do *corpus* da pesquisa apresentada foi norteadada por um interesse temático – a militância anticolonial e suas possíveis representações no campo literário – e uma forte paixão por uma obra – *Nós, os do Makulusu* –, desde o processo de escrita do projeto apresentado para ingresso no mestrado já foi possível perceber problemas com os quais a pesquisadora iniciante teria que se resolver. Por mais interesse que houvesse pela obra de Luandino Vieira, pareceu cada vez mais claro, durante o estudo para o processo seletivo do mestrado, que a escolha de um objeto de pesquisa não poderia ser norteadada apenas por uma vontade individual, ainda que isso seja também muito importante. O estudo acadêmico deve almejar colaborar com a construção de conhecimentos comuns – e, portanto, deve buscar oferecer contribuições que, de fato, acrescentem algo novo ao campo em permanente desenvolvimento.

¹ Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo, sob orientação de Rita Chaves, no presente momento é professora do curso de Graduação em Letras – Língua e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de Aswan (Egito).

Assim, foi fácil perceber que, ao escolher se debruçar sobre um objeto literário amplamente estudado, deveria também haver um esforço para buscar uma abordagem tão original quanto possível. Desta maneira surgiu a ideia de intentar o comparatismo interlinguístico com um autor de língua francesa, algo ainda pouco desenvolvido entre a crítica brasileira que focaliza produções literárias do continente.

A escolha do autor de língua francesa demandou muito tempo de pesquisa e trouxe alguma dificuldade. Se há uma grande quantidade de autores e textos francófonos,² inclusive traduzidos, por diversas razões há ainda certo desconhecimento, nos países de língua portuguesa, deste campo literário. Por esse motivo foi fundamental para a escolha do objeto de língua francesa que integraria o *corpus* da pesquisa ter frequentado, em 2013, na Universidade de São Paulo, o curso denominado “Panorama da Literatura Africana Francófona”, oferecido pelo Serviço de Cultura e Extensão Universitária. Embora um pouco curto e muito panorâmico, o curso ofereceu ferramentas fundamentais ao conhecimento inicial desses contextos, que puderam ser incorporadas à pesquisa para culminar na escolha de um texto literário com que trabalhar em comparação com a obra angolana já eleita.

Se *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, obra de Emmanuel Dongala escolhida para comparação, apresenta muitas diferenças em relação ao texto de Luandino Vieira, há pontos em comum que justificaram a escolha. Para mencionar algumas, as duas narrativas são fruto da evocação da memória de seus protagonistas, que, situados em contextos de fragilidade e tensão, relembram percursos. Ambas apresentam falta de linearidade e recurso ao *flashback* como procedimento narrativo – embora com graus de radicalidade estética bastante distintos. Ambas buscam problematizar processos internos de nações que deveriam ser inventadas a partir de um legado de violência e subjuga-

² Termo que a crítica de língua francesa não parece ter sido ainda capaz de abandonar.

ção colonial. Ambas recorrem, com o objetivo de desromantizar a militância anticolonial e humanizar as personagens, à representação de situações-limite em que elas são conduzidas, pela força das circunstâncias, a lutarem contra e matarem seus iguais.

Embora haja pontos em comum, a escolha dos objetos, no entanto, foi guiada pela opção por um comparatismo que valorizasse sobretudo as diferenças. O maior interesse da pesquisa era compreender como as escolhas formais condicionam diferenças estéticas que, por fim, impactam o leitor de formas muito distintas, evidenciando que há estratégias de maior e menor eficácia, do ponto de vista da elaboração literária, que interessava investigar comparativamente com mais minúcia.

O segundo capítulo da dissertação, “Literatura e política” (logo após as considerações iniciais) buscou mapear algumas evidências de como a cultura (e em especial a Literatura) pode ter exercido um papel importante na sensibilização dos colonizados e na unificação dos descontentamentos contra o colonizador em determinado momento histórico. O esforço de compreensão do funcionamento da cultura nestes contextos, se procurou se ancorar localmente, precisou também retomar um quadro cultural mais amplo que, dentro e fora do continente, foi responsável, no início do século XX, por centralizar descontentamentos que irrompiam de modo disperso por inúmeros espaços colonizados. Os veículos centralizadores deste repertório cultural atravessaram imaginários e parecem ter tido sua parcela de responsabilidade, em alguns espaços, na mobilização e construção de um sentido de identificação de populações que eram esmagadas pela conjuntura colonial. Apresentado brevemente este cenário, foi também traçado um sucinto panorama do desenvolvimento dos dois sistemas literários em que se inserem os romances analisados.

Indicado o quadro contextual, a pesquisa pôde então concentrar os esforços na análise detida dos dois romances. O tratamento distinto dado à construção da análise de cada um deles justificou-se pelo conhecimento do cenário dos estudos da crítica literária que se debruça

sobre objetos africanos no Brasil: enquanto José Luandino Vieira é já um autor bastante consagrado e dispensa apresentações introdutórias, Emmanuel Dongala, bem como a crítica de textos africanos produzidos em língua francesa, são ainda pouco trabalhados no país e nos demais territórios de língua portuguesa. Assim, mostrou-se necessário, no caso do autor congolês, estabelecer um diálogo crítico antes de empreender a análise formal do romance.

Para apresentar os romances estudados, vale uma breve menção aos enredos. Em *Nós, os do Makulusu*, temos quatro personagens principais que cresceram juntas no musseque de Luanda: Mais-Velho, Maninho, Paizinho e Kibiaka. Tensões decorrentes do colonialismo obrigam os companheiros de aventuras infantis a escolher caminhos inconciliáveis: Maninho, branco nascido na metrópole (assim como seu irmão Mais-Velho) vai lutar no exército colonial português, escolha forçosa que defende com a ideia de que “só há uma maneira de acabar, esta guerra que não queres e eu não quero: é fazer-lhe depressa, com depressa, até no fim, gastá-la toda, matar-lhe” (VIEIRA, 2004, p. 26). Paizinho, meio-irmão mestiço dos dois, participa de ações clandestinas e é preso pela PIDE. Kibiaka, colega negro morador do Bairro Operário, entra para a guerrilha, partindo para o mato. Mais-Velho, narrador onisciente por meio de quem tomamos conhecimento de todos os demais elementos da narrativa, é aquele que segue do início ao fim do romance imerso em dúvidas; o “escrupuloso” que não teve coragem suficiente para tomar uma decisão radical como as de seus companheiros de infância e, segundo o olhar de Maninho, “limitou-se” ao trabalho clandestino:

Então para quê estudos, papéis, para quê reuniões e esse teu medo chapado que tens nos olhos e nessa cara bonita que eu gosto, porque o Paizinho não vem, não chega e todo o teu corpo treme e são só panfletos? Entrar numa mata, Mais-Velho, isso não fazes. Sei que tens medo, mas que tens mais dignidade que medo

e que vencerias o medo e iria (...). Não, Mais-Velho, não é medo – eu sei, é mais pior. Podes vencer o medo mas nunca a falta de certeza, és assim: matemático e objectivo. E não tens a certeza de te aceitarem, Mais-Velho, nem ta podem dar porque também não a têm. Só indo fazendo-lhe a terão. E só se tem enquanto se constrói. Construída, ela vira dúvida outra vez. E então só tem um caminho...(…) Espalha os teus panfletos, que eu vou matar negros, Mais-Velho! E sei que eles te dirão o mesmo: «espalha os teus panfletos, vou matar nos brancos». (...) Só porque tens razão, também tenho. (*Ibidem*)

As personagens são levadas pela força das circunstâncias históricas a uma situação diante da qual não há neutralidade possível. Deflagrada a guerra, não há mais possibilidade de negociação e cada um precisa escolher seu lado. A conjuntura que, por fim, obriga companheiros de infância a se enfrentarem em uma guerra que não querem impede que o leitor faça uma leitura irrefletida e o mergulha no centro nevrálgico da situação colonial que, como fato social total,³ abarca tudo e todos, em todas as instâncias, de modo inevitavelmente violento.

Em *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* o contexto é bem diferente, embora não menos tenso. Já na primeira página do romance, temos diante de nós Mayéla dia Mayéla, o seu protagonista, prestes a ser executado. Enquanto no começo da narrativa seu percurso na luta contra os brancos parece exemplar, ao longo de seu desenvolvimento somos colocados diante de todas as fragilidades, incertezas e vaidades de Mayéla. Ele sobrevive à luta armada e à tortura, percorre milhares de quilômetros dentro do continente africano, passando por vários países, e chega mesmo a ser presidente do governo revolucionário da

³ O conceito é utilizado, aqui, conforme apropriado por Balandier, que toma de empréstimo o conceito construído por Marcel Mauss segundo o qual o fato social total representaria o próprio sistema social em funcionamento, expressando o conjunto das relações; a dimensão social total que une os atores sociais no interior de uma sociedade.

“República Popular e Democrática de Anzika”, país fictício no qual o autor situa a pátria de origem do protagonista. A narrativa evoca figuras históricas exemplares na luta contra a colonização: Patrice Lumumba, Frantz Fanon, Kwame Nkrumah, Amílcar Cabral, Nelson Mandela, entre outras. A discussão política aparece muitas vezes em primeiro plano, de forma didática, aproximando muito ficção e realidade no que diz respeito às ideologias que circulavam pelo continente no período.⁴

A personagem, no entanto, quando chega ao poder, não consegue conduzir o país de acordo com as ideologias que defende ao longo da narrativa. Durante seu governo, a economia entra em colapso, ocorrem prisões arbitrárias e até mesmo tortura dentro das prisões. Os conflitos étnicos internos se acirram, a mídia, controlada por ele, distorce informações e a população começa a se revoltar, manifestando-se contra seu governo, inclusive por meio de um atentado contra sua vida. Mouyabi, opositor de Mayéla, reúne um grupo de partidários e consegue dar um golpe militar que coloca outro “governo revolucionário” no poder – cuja diferença ideológica do partido que já se encontrava no poder, ironicamente, é imperceptível. Mayéla é preso pelos golpistas e condenado à execução pública. A cena final do romance, em que ele corre em direção a uma colina para não se “deixar arrastar para a morte como um carneiro” (DONGALA, 1974, p. 213), é acompanhada pela mesma multidão que outrora o colocou no poder uivando e lhe apontando o dedo, enquanto ele é atingido, pelas costas, pelas balas que finalmente o derrubam no chão.

Os dois romances, embora bastante distintos, ao serem aproximados permitiram analisar não só a diversidade de representações possíveis da militância anticolonial, como também construir hipóteses para a explicação de algumas das maneiras pelas quais o contexto de produção

⁴ Referimo-nos, aqui, ao período que vai de 1960 a 1973, ano em que o romance foi publicado.

interfere na organização formal dos textos, além de permitir verificar a eficácia de determinados procedimentos na construção romanesca.

O terceiro capítulo intentou aprofundar a análise do texto de Luandino Vieira estabelecendo um diálogo com o repertório crítico materialista eleito para fundamentar a discussão teórica. Buscou-se focalizar sua obra com especial atenção aos recursos formais mobilizados no interior do romance. O objetivo foi verificar como texto e contexto se articulam no nível estrutural da narrativa, uma vez que o fundo de contradição que a linguagem elaborada por Luandino Vieira é capaz de formalizar parece sempre o maior interesse. A leitura permitiu perceber possibilidades de aproximar os mecanismos narrativos à imagem da espiral – imagem gráfica em que, ainda que se gire em torno de um eixo central, jamais se volta exatamente ao mesmo ponto. A base teórica levou a compreender que a espiral, assim, também parece ser a forma talvez mais próxima à representação gráfica da ideia de *exposição dialética*. Isto posto, o conceito foi utilizado então para explicar um movimento narrativo apoiado em repetições que, na obra de José Luandino Vieira, repetem e retomam frases e significados em um fluxo vertiginoso, no qual cada retorno da mesma frase ou palavra, no entanto, adiciona a ela uma nova camada de sentido.

O quarto capítulo debruçou-se sobre a obra de Emmanuel Dongala. Dado o desconhecimento de sua obra no Brasil, inicialmente foi estabelecido um diálogo com a crítica literária constituída a seu respeito. Utilizando o mesmo repertório crítico materialista para a discussão teórica, buscou-se verificar quais as escolhas formais presentes no romance e quais as implicações dessas escolhas na constituição da narrativa, verificando também como texto e contexto se articulam no nível estrutural do romance e, neste caso, como condicionam alguns dos problemas estruturais com que o leitor se depara durante a leitura.

Focalizados os aspectos constitutivos das duas obras, o quinto capítulo procurou estabelecer uma comparação entre elas que explicitasse um jogo dialético entre aquilo que aparentam à primeira vista e

aquilo que o esforço crítico intentou desvelar. Se para a leitura das duas obras a categoria de *ação* desempenhou papel fundamental à construção crítica, permitiu também que a análise se direcionasse a resultados opostos, que revelaram um jogo de inversões: a obra de José Luandino Vieira, que à primeira vista poderia constituir *mistificação* ao utilizar a estética da fragmentação, utilizando entretanto a dialética como motor narrativo acaba por construir uma visão totalizante da realidade social que representa. A obra de Emmanuel Dongala, por outro lado, se à primeira vista aparenta um esforço totalizante, ao excluir o contraditório e não presentificar as ações no corpo romanesco acaba por constituir uma representação mistificadora.

O jogo de inversões descoberto nas duas obras levou a pensar em modos de interpretar a constituição dos sistemas literários de que são parte. No entanto, como não haveria possibilidade de investigar em profundidade a constituição dos dois sistemas literários no tempo da pesquisa, foram apontadas brevemente duas hipóteses para um possível desenvolvimento posterior, de modo a explicar em maior detalhe o desenvolvimento do campo literário nos dois espaços.

Referências bibliográficas

- ANYINEFA, Koffi. "Intertextuality in Dongala's *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*". *Research in African Literatures*, vol. 24, nº 1. Indiana University Press, spring 1993, p. 5-17.
- ANYINEFA, Koffi. Bibliographie de la littérature Congolaise d'expression française. *Research in African Literatures*, p. 481-507, 1989.
- ANYINEFA, Koffi. *Littérature et politique en Afrique noire: socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française*. Bayreuth, Germany: African Studies Series, Eckhard Bréitingen, Bayreuth University, 1990.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BALANDIER, Georges. “A Noção de Situação Colonial”. In: *Cadernos de Campo, ano III, nº 3*. Antropologia-USP, São Paulo, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BESTMAN, Martin T. “Le roman africain comme expression d’une prise de conscience critique et révolutionnaire”. *Peuples noirs, peuples africains* (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014)
- BESTMAN, Martin T. «Structure narrative et aventure révolutionnaire dans Un fusil dans la main, un poème dans la poche». *Peuples noirs, peuples africains* (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014)
- BONN, Charles, GARNIER, Xavier & LECARME, Jacques (Orgs.). *Littérature Francophone – 1. Le Roman*. Paris: Hatier/AUPELF-UREF, 1997, Collection « Universités francophones ». (em linha: http://www.bibliotheque.auf.org/doc_num.php?explnum_id=555)
- CABRAL, Amílcar. “A Arma da Teoria”; “A Cultura Nacional”. In: COMMITINI, C. *A Arma da Teoria*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. *Novos estudos CEBRAP*, n. 30, julho de 1991, p. 111-129.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos (1750-1880)*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Coleção Via Atlântica, v. 1, 1999.
- CHAVES, Rita; CABAÇO, José Luís. “Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural”. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Margens da cultura: mestiçagens, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1984
- DAMÉGO-MANDEU, Camille. *Le verbe et le discours politique dans Un fusil dans la main, un poème dans la poche d’Emmanuel Dongala*. Paris: Éditions L’Harmattan, Collection Approches littéraires, 2012, Edição do Kindle.
- DONGALA, Emmanuel. *Um fuzil na mão, um poema no bolso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- DONGALA, Emmanuel. *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*. Paris : Albin Michel, 1973.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Edições UFJF, 2005.
- KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Éditions Karthala – AUF, 2004.
- LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, György. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- LUKÁCS, György. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- M’BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilização (volumes I e II)*. Salvador: EDUFBA, 2003.
- MALONGA, Alpha Noël. *Roman Congolais: Tendances thématiques et esthétiques*. Paris: Éditions L’Harmattan, 2007.

- MARX, Karl. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do Capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura* (Textos escolhidos). São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- MAUSS, Marcel. “Introdução”. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.
- NKRUMAH, Kwame. *A Luta de Classes em África*. Lisboa: Ed. Sá da Costa, 1977.
- SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Malhas que os impérios tecem. Textos anti-coloniais/Contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- SILVA, Ludovico. *O estilo literário de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- UNESCO. *História Geral da África*. (todos os volumes da coleção disponíveis em: http://portal.mec.gov.br/?option=com_content&view=article&id=16146, consultado em 07/2014).
- VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Caminho, 2004.

Metamorfoses e experimentação: a leitura da narrativa fantástica na sala de aula

Joana Marques Ribeiro¹

Introdução

Sabemos que, para o exercício da cidadania em nossa sociedade, a leitura constitui-se como uma necessidade. O desenvolvimento pleno dessa competência perpassa quase sempre o ambiente escolar, pois a escola ainda é o lugar propício para experimentar a diversidade cultural, de pensamentos e de linguagens. É, portanto, o espaço de ensaios e de experiências plurissignificativas de leitura. Cabe especialmente ao professor de língua portuguesa o trabalho com a leitura de textos literários ou não literários, verbais ou não verbais, de modo a criar estratégias capazes de promover diferentes práticas sociais de leitura, que proporcionem o desenvolvimento de uma postura crítica diante de valores, informações e discursos veiculados pelos objetos culturais, construídos nos mais diversos meios expressivos.

¹ Doutoranda em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP e membro do Grupo de Pesquisa em Produções Literárias e Culturais para Crianças em Jovens II.

No que concerne à experiência de ler na contemporaneidade e aos desafios com os quais se depara o educador no trabalho com mediação de leitura em sala de aula, a atividade leitora, enquanto prática histórica e social, sofreu e vem sofrendo uma série de transformações em que novos procedimentos de leitura entram em ação. Se levarmos em consideração apenas a relação entre os suportes e linguagens dos textos, já poderemos observar uma variedade de habilidades que os leitores desenvolveram ao longo dos tempos para concretizar a prática da leitura.

Nessa ordem de ideias, é imprescindível a busca de uma abordagem complexa, a qual proporcione a experimentação de uma linguagem híbrida e polissêmica e que solicite uma participação mais ativa do leitor na construção de redes de sentidos. No processo, é fundamental que o aluno seja desafiado a movimentar diferentes áreas do conhecimento, expondo e ampliando assim o seu repertório individual.

Em contrapartida, tendo em vista a complexidade estética dos textos artísticos contemporâneos e a especificidade do texto literário, é necessário criar estratégias que considerem o sentido global do texto e seus diálogos, permitindo, então, que o aluno/leitor trace intertextualidades, observe a composição do objeto estético e exercite um olhar sensível e inteligível. O trabalho, assim realizado, exige um olhar apurado do professor no momento mesmo da escolha da obra literária que será trabalhada:

Cabe então, ao professor de literatura, escolher as obras que proporrá aos alunos, não em função de uma atualidade que pode ser apenas um modismo, mas em função das qualidades literárias de uma obra, passada ou recente. O tema não deve ser predominante na escolha, porque o que caracteriza a obra literária é o *como* e não o *que*, sendo que a significação não está, nela, separada da forma. (PERRONE-MOISÉS, 2008, p. 20).

Dessa maneira, espera-se que, na sala de aula, o professor de literatura desperte a apreensão dos recursos da linguagem e dos contextos de produção das obras lidas, para que o leitor seja capaz de construir sentidos e diálogos entre épocas, culturas, saberes e textos em meio, dependendo do caso, a uma abundância de sistemas sógnicos coexistentes em um mesmo objeto.

Essa abordagem não pode se restringir a uma leitura apenas descritiva, mas analítica, em que haja o desvendamento da operacionalidade do texto, o qual deve ser o ponto de partida e de chegada do trabalho em sala de aula. Nesse percurso, estabelece-se uma relação dialógica entre autor, obra e leitores (professor e alunos), em que as intenções do autor, que desencadeiam as possibilidades de significados, são superadas no ato de recriação da obra pela leitura.

Além disso, tendo em vista sua formação, o professor deve ter conhecimento e ser capaz de manejar saberes teóricos acerca do objeto artístico que está sendo lido. Todavia, a teoria deve ser mobilizada, como aponta Cecília Bajour, “(...) a partir daquilo que os leitores dizem sobre os textos, e não de antemão: quando ela precede a leitura, condiciona e fecha sentidos” (2012, p. 41). A mediação de leitura em sala de aula, dessa forma, concretiza-se como uma atividade dialógica guiada pelo educador atento aos discursos, às vozes e, até mesmo, aos silêncios dos alunos. Assim, uma proposta verdadeiramente pedagógica da leitura do literário seria um diálogo, em que a voz do leitor possa ensinar também, com sua experiência estética por meio da leitura:

Ensinar breve e fugaz que se concretiza no fluir e refluir do texto, sem pretensões de ter a palavra final, o sentido, a chave que soluciona o mistério. Mais do que falar e preencher, o texto ouve e silencia, para que a voz do seu parceiro, o leitor, possa ocupar espaços e ensinar também. (PALO & OLIVEIRA, 1986, p. 14).

Nesse percurso, portanto, realiza-se a leitura como um aprendizado de atenção, de sensibilidade e de invenção, em que o texto é sobera-

no, seja com relação às intenções de seu autor, seja com respeito às investidas dos leitores (professor e alunos). O educador deve, nesse sentido, dar possibilidades para que as subjetividades de seus alunos diante da obra de arte apareçam, mas também se ponham à prova, se ensaiem, se inventem e se transformem. Atividade que efetivamente transforme-se em uma experiência para o leitor, tão saturado de informações na atualidade:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, ou o que toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. (...) Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (LARROSA, 2015, p. 18)

As aventuras de Alice no País das Maravilhas nas aulas de Língua Portuguesa: experiência e identidade

A história da menina que vive aventuras em uma viagem imaginária surpreendente em um lugar inusitado e com gente estranha há tempos tem provocado leitores. Quando o coelho branco passa por Alice, Lewis Carroll nos convida a conhecer uma nova lógica. A personagem (e com ela, o leitor) é levada a experimentar uma nova ordem, perdendo até mesmo suas próprias características (seu nome, seu tamanho, seus referenciais). Acenando para a formação de um paradigma outro, cuja lógica se distancia da convencional e cientificista, a narrativa trata-se de uma crítica às convenções da Inglaterra vitoriana, que se apresentavam inquestionáveis, e ao racionalismo que sustentava a sociedade do século XIX.

Alice, cheia de questionamentos, vive desafios inusitados, os quais têm que solucionar sozinha: “lá estava Alice se enfiando na toca atrás

dele, sem nem pensar de que jeito conseguiria sair depois” (CARROLL, 2009, p. 14). Lembremos que esse universo dos possíveis, esse país das maravilhas, é verdadeiro apenas no plano do sonho e este é o lugar do desejo, justamente o que move a heroína em sua jornada. Ao mergulhar na aventura, o leitor lança-se em uma espécie de jogo. Entendemos, aqui, jogo como fenômeno cultural que “transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (HUIZINGA, 2008, p. 4). Com realidade autônoma, o jogo é capaz de absorver o jogador inteiramente, por ser desinteressado. Da mesma maneira, a leitura do texto de Carroll assume natureza lúdica, pois rompe com o tempo e com o espaço cotidianos e arremessa o leitor em outra dimensão: somos absorvidos e transportados para a experiência de um jogo entre a realidade e o sonho, guiado pelo desejo e nutrido por profundos e complexos elementos do imaginário.

Para a realização da leitura de uma obra complexa e razoavelmente extensa como essa, com um grupo heterogêneo de adolescentes de 13 e 14 anos do último ano do Ensino Fundamental II, a professora realizou, inicialmente, um projeto de leitura do livro para o período de um bimestre. As leituras aconteciam ora de maneira compartilhada em sala de aula, ora em casa pelos alunos. Embora houvesse um “plano” de temas, análises e discussões, este foi concebido como um “norte”, ou seja, um percurso cujas rotas poderiam mudar, inverter-se e transformar-se de acordo com as leituras e reflexões promovidas pelos alunos.

O primeiro desafio que a leitura da narrativa de Carroll nos colocou foi o fato de ser muito conhecida, por mais contraditório que pareça. Por ser um clássico, os alunos tomaram de antemão a obra como compreendida e, por conseguinte, acabada, como se fosse possível conhecer todos os seus significados. Essa postura dos jovens leitores deveu-se, principalmente, por terem lido adaptações do livro nas séries anteriores e por conhecerem muitas releituras para o cinema e teatro.

Diante das afirmações dos alunos de que já “conheciam” o livro, uma estratégia inicial para envolvê-los foi discutir com as turmas os

conceitos de clássico literário e de leitura. Com base nas reflexões de Calvino em *Por que ler os clássicos* (2007), na medida em que a leitura das aventuras de Alice acontecia, discutíamos sobre a atemporalidade da obra, seu caráter polissêmico e os inúmeros discursos que um clássico como esse provoca ao longo da história. Além disso, buscávamos ainda testar a tese de Calvino de que “a leitura de um clássico deve oferecer-nos alguma surpresa em relação à imagem que dele tínhamos” e que há algo que o texto tem a dizer que “só pode dizer se o deixarmos falar sem intermediários” (CALVINO, 2007, p. 12).

A dinâmica da leitura acontecia sempre de forma variada e de acordo com as colocações e observações dos alunos, somadas às reflexões da professora, que propunha uma nova leitura em casa e sempre uma questão investigativa, questão essa também preparatória para o que leriam juntos na aula seguinte. Tal dinâmica proporcionava a quebra de expectativas dos leitores a cada aula e a cada capítulo lido, ademais de revelar a complexidade da obra. Como exemplo, uma tarefa que se tornou significativa para os alunos e que os fez rever o que “achavam” que sabiam do livro foi explicar a seguinte afirmação de Gilles Deleuze em *Lógica do sentido* (2011) e relacioná-la aos desafios de mudança de tamanho que a personagem estava vivendo nos primeiros capítulos da sua aventura: “Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos” (DELEUZE, 2011, p. 1).

Ao passo em que mergulhavam na leitura da obra de Carroll e procuravam novas possibilidades de leituras simbólicas e metafóricas da narrativa, os alunos lançavam-se no jogo da linguagem *nonsense* que, de acordo com Lúcia Bastos, constitui-se por “fazer desaparecer a coerência. Mas é, ao mesmo tempo, instituir uma outra ordem, uma outra coerência: a da brincadeira. Ou a da transgressão” (BASTOS, 2001, p. 1). Assim, os jovens vivenciaram um processo lúdico de leitura em que um texto produz estranhamento através da negação do próprio senti-

do, criando o diagrama de uma cadeia de pensamentos e uma expectativa de sentido a cada momento para, em seguida, frustrá-la.

O esforço para compreender o mundo experimentado na leitura não evitou, em sala de aula, a surpresa a cada capítulo, diante da desconstrução da lógica anteriormente elaborada. Vale lembrar a passagem seguinte, em que os alunos ficaram tão desconcertados quanto Alice com a afirmação da Lagarta:

“Um lado a fará crescer, e o outro a fará diminuir.”

“Um lado do quê? O outro lado do quê?” Alice se perguntou.

“Do cogumelo”, foi a resposta da lagarta [...].

Alice ficou olhando para o cogumelo por um minuto, pensativa, tentando identificar quais eram seus dois lados; como era perfeitamente redondo, aquela lhe pareceu uma questão muito difícil. (CARROLL, 2009, p. 61-62)

Relacionada à leitura, foi proposta uma produção de texto em que os alunos deveriam escrever um autorretrato. As reflexões que o estudo do gênero em questão proporcionou, unidas às leituras que acompanhavam as metamorfoses da personagem de Alice, foram riquíssimas. As aventuras de Alice, direta ou indiretamente, estavam sempre presentes nos autorretratos dos jovens, que perceberam que estavam vivenciando as experiências da famosa personagem em suas aventuras cotidianas, nos próprios desafios da vida:

Eu mal sei quem sou. Eu mal sei o que quero. Eu não sou a mesma de sempre e nem a mesma para sempre. Na verdade, eu nunca sou a mesma. Cada pessoa, em cada experiência, a cada segundo, muda, todos mudamos. (M. M. S.)

Há tanta informação girando, batendo, gritando dentro de mim, que às vezes eu me sinto como se estivesse me afogando nas águas da minha própria alma e tudo parece distante, sem signifi-

cado, simplesmente vazio. E essa também sou eu. Eu sou a C., porque o meu nome também sou eu. Às vezes, ele parece não se encaixar, esquisito, fora de sintonia. Isso acontece porque a C. tem mais significado para os outros que para mim mesma. Eu sou tudo, eu sou nada. Sou o Sol e sou a Lua. Sou o ar e sou a terra. E, mesmo assim, sou só uma. Como eu disse no começo, todos sabemos quem somos dentro de nós, mas a questão é como colocar isso para fora de uma maneira que realmente se aproxime da nossa verdadeira essência. (C. V. S.)

E como gosto de mudar de ideia, estou mudando agora mesmo: se eu for me descrever por inteiro nessa folha de papel, acabarei quando existir um único eucalipto na Terra... Pelo menos, eu acho. (G. S. T.)

A partir das produções, as discussões em sala de aula promoveram reflexões sobre o fato de que a viagem de Alice, ainda que projetada em sonho, pode ser lida como a encenação do próprio jogo da vida, da busca por compreender o mundo e da construção de nossa identidade ou identidades. A impossibilidade de responder a questão da Lagarta por parte de Alice e dos alunos nos aproximou a uma compreensão contemporânea do real, uma vez que a existência, como a vida “(...) não pode ser conceitualizada porque sempre escapa a qualquer determinação, porque é, nela mesma, um excesso, um transbordamento, porque é nela mesma possibilidade, criação, invenção, acontecimento” (LARROSA, 2004, p. 43).

A *Metamorfose* na sala de aula: olhares sobre o fantástico

No bimestre seguinte, iniciamos a leitura de *A metamorfose*, de Franz Kafka. A obra foi escolhida novamente pela qualidade de sua composi-

ção estética potente de significados e por apresentar muitas relações e ressonâncias com a obra de Carroll (o fantástico, o sonho, a metamorfose), além do fato de ter sido escrita no começo do século XX, momento histórico que seria tema principal das disciplinas de História e Filosofia.

Se Alice dormiu e viveu aventuras inexplicáveis e extremamente simbólicas e representativas da experiência humana, é o acordar da personagem Gregor que nos coloca em um ambiente fantástico e, ao mesmo tempo, diante do mundo moderno. A proposta foi continuar pensando sobre as mudanças e os desafios da aventura que é a existência humana, atrelando as reflexões aos acontecimentos históricos, políticos, sociais e culturais na virada dos séculos XIX e XX, que provocaram mudanças significativas em nosso modo de vida. Assim, a leitura de *A Metamorfose* permeou aulas de outras disciplinas como forma também de discutir a ascensão do sistema capitalista, a mecanização e alienação dos indivíduos, as experiências sociais que se constituíram após a Revolução Industrial, a *belle époque* e as vanguardas europeias.

Logo no início da leitura, o estranhamento dos alunos foi inevitável e intenso. Já desprovidos de certezas, após vivenciarem a viagem de Alice, os leitores foram colocados em situações cujo funcionamento, sentido e efeito constituem o que a teoria literária define como o fantástico. Em *A Metamorfose*, não há toca do coelho, temos o espaço conhecido e cotidiano subitamente invadido por um fenômeno desestabilizador e inexplicável:

Gregor acredita inicialmente que está sonhando, mas rapidamente se convence do contrário. [...] Mas estas indicações de uma hesitação se afogam no movimento geral da narrativa, onde a coisa mais surpreendente é precisamente a ausência de surpresa diante desse acontecimento inaudito. (TODOROV, 2008, p. 177)

Partindo dos questionamentos dos alunos no momento da leitura das páginas iniciais do livro, definições teóricas sobre o gênero fantás-

tico foram colocadas pela professora. Inseridos desde o início no contexto do absurdo, os jovens progressivamente sentiam aumentar o estranhamento diante da situação do protagonista Gregor, metamorfoseado em um inseto monstruoso. A surpresa maior da situação insólita, como aponta Todorov (2008), foi a ausência de espanto e inquietação por parte das personagens e do próprio Gregor o qual, segundo colocações dos alunos, tinha apenas a preocupação de ir trabalhar, antes que o chefe percebesse sua falta. Ademais, o não questionamento por parte do narrador e das personagens foi sentido pelos jovens como mais um dos impossíveis da história. Aproximamos, assim, às observações de David Roas (2014, p. 65), uma vez que, se por um lado a metamorfose transgride as leis naturais, a ausência de questionamento dessa transgressão é percebida como uma transgressão das leis psíquicas e sociais que, junto com as naturais, fazem parte da noção de realidade do leitor.

Mergulhados no absurdo, os leitores experimentaram a sensação de que algo não se enquadra, reconheceram o espaço representado e se reconheceram diante da subversão, já que tinham acesso aos pensamentos de Gregor por meio da onisciência do narrador. A ambiguidade estabelecida pelo discurso do narrador, a polifonia de vozes e pensamentos, progressivamente desenha o protagonista diante do leitor, não pelo que faz exteriormente, mas pelo que “(...) imagina, deseja, sonha, lembra atributos de seu mundo interior; não uma coisa depois da outra, mas tudo ao mesmo tempo, nas dimensões de um espaço-tempo dinâmico e relativo” (PALO & OLIVEIRA, 1986, p. 34). Nesse sentido, ao avançar a leitura de *A Metamorfose*, os alunos perceberam que a transformação do jovem Samsa não era apenas física, mas invadia paulatinamente os pensamentos da personagem, cuja ausência de anseios e desejos se fazia latente, juntamente com a dificuldade cada vez mais evidente de comunicação com seus familiares.

Destacamos, nesse momento da mediação, o estudo realizado sobre a construção do narrador onisciente em Kafka, além da relação es-

tabelecida entre a narrativa kafkiana e o conto *O homem na multidão*, de Edgar Allan Poe, a tela *O Grito*, de Edvard Munch (nas aulas de História), e o ensaio *O direito à preguiça*, de Paul Lafargue (nas aulas de Filosofia).

Compartilhando das preocupações do protagonista, pois, assim como ele, vivem em uma sociedade capitalista assolada pelo trabalho, os alunos foram instigados pela professora a executar um constante movimento intra e extratextual, com a finalidade de contrastar o acontecimento com sua concepção do real, com o modelo de mundo de sua cultura, bem como dos estudos realizados em outras disciplinas. Nas produções textuais, ficou evidente o caráter reflexivo e ensaístico da escrita dos adolescentes, como podemos ler a seguir em “Ode ao alienado”, texto produzido por um aluno durante atividade que propunha o estabelecimento de relações entre a narrativa de Kafka e as leituras de *O direito à preguiça*, das aulas de Filosofia:

Ah, o homem moderno! Aquele que, por tão pouco, é controlado por seu trabalho ou pela falta dele.

O homem moderno, aquele, apenas mais um na multidão, um número, a objetivação do tempo e da força de trabalho, da mão de obra inconsciente. Por que nós, supostamente tão evoluídos, chegamos a este ponto?

Ah, o homem alienado, que, por tão pouco, chega a aparentar um nome, não mais que um nome, um indigente... O indigente que está preso nesse ciclo vicioso, onde ele não é consciente mesmo estando dentro dele, o homem e sua maioridade.

O homem e sua cultura de adaptação, em que ele mesmo se adapta ao inadaptável e, sem que perceba, se acostuma e se esquece...

Ao menos, se pudesse sair disso! Abandonar tudo! Mas é impossível, ou quase. O homem teria que deixar tudo o que já é de costume e desadaptar-se dessa síndrome, a síndrome do imutável e repetitivo. (G. S. T.)

Ainda que tenha sido possível construir em sala de aula uma interpretação da metamorfose como resultado da opressão vivida por um trabalhador em uma sociedade capitalista, é fundamental ressaltar que o estranhamento dos leitores não se resolveu, já que o texto integra o ordinário e o extraordinário da situação em uma única representação de mundo, ou seja, o impossível se converte em verdade.

Considerações Finais

Por meio do exposto, observamos que a literatura é capaz de adensar experiências e convida o leitor a ser coautor dos sentidos. A instância discursiva de que emana o texto, isto é, o autor, se mostra e se dilui nas leituras de seu texto, uma vez que lhe deu uma significação, vislumbrou seus interlocutores, “mas não domina sozinho o processo de leitura de seu leitor, pois este, por sua vez, reconstrói o texto na sua leitura, atribuindo-lhe a sua (do leitor) significação” (GERALDI, 2004, p. 91).

Dessa forma, propusemos mediações que priorizassem a riqueza dialógica da sala de aula, destacando a relevância da função do professor/leitor na criação de situações de construção, negociação e permanente expansão de sentidos dos textos propostos aos alunos. Nessas experiências tão significativas de produção coletiva, todos os desafios de se embrenhar em um espaço que contempla possibilidades múltiplas e simultâneas são levados em consideração. Os alunos, em todas as disciplinas, acabam por notar uma exigência de envolvimento e uma forma de criação ensaística, que se torna uma possibilidade de compreender melhor o outro e enriquecer cada indivíduo. Lição essa que vale não só para os alunos, mas também para os professores, em um espaço que prioriza o dinamismo e a comunicação.

Ademais, as atividades de mediação apresentadas nos dão indícios do lugar do leitor contemporâneo, um leitor que perde a segurança diante do real e de si mesmo, que tem papel ativo na produção de sentidos da

obra por ser obrigado a contrastar o que lê com sua visão de mundo, com seus referenciais. Por um lado, a narrativa de Carroll proporcionou um constante exercício lúdico e nos colocou diante de um leitor que tem na experiência estética uma forma de investigação, sugerindo novas possibilidades de compreensão do real e de sua própria identidade. Por outro, a leitura da narrativa de Kafka nos envolveu em um ambiente em que não há o desejo de compreender racionalmente o absurdo de existir, tampouco de explicar e, ao denunciar a validade relativa do racional, é capaz de iluminar ao leitor uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar. Ambas as experiências deram possibilidade aos alunos de ensaiar e desenvolver um modo de ler o texto literário e, em consequência, o mundo circundante, essenciais à sensibilidade pós-moderna.

Referências

- BAJOUR, Cecília. *Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas de leitura*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- BASTOS, Lúcia Kopschitz Xavier. *Anotações sobre leitura e nonsense*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Ilustrações originais de John Tenniel; trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GERALDI, João Wanderley. *Portos de Passagem*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LARROSA, Jorge. “A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida”. Em: *Revista Educação e Realidade*. Jan/jun, 2004. n. 29. p. 27-43.
- _____. *Tremores: escritos sobre experiência*. BH: Autêntica, 2015.
- PALO, Maria José e OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura Infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 1986.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “O ensino da literatura”. Em: NITRINI, Sandra e PEREIRA, Helena B. C. (Org.). *Literaturas, artes, saberes*. São Paulo: ABRALIC, 2008.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Refletindo sobre as literaturas africanas na sala de aula

Larissa da Silva Lisboa Souza¹

As reflexões sobre as literaturas africanas na sala de aula que serão compartilhadas no presente artigo partem das minhas experiências como professora do Estado de São Paulo, com a disciplina de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II e Ensino Médio, entre os anos de 2010 a 2013.

Foi a partir dessas experiências que iniciei o meu *rito de passagem*² pelas Literaturas Africanas, um início ao acaso, na biblioteca de uma das instituições em que lecionava. A escola estadual atendia o Ensino Fundamental II e o Ensino Médio. Bem organizada e com um grupo de professores comprometidos com o plano pedagógico, a mesma possuía uma pequena biblioteca, dirigida por uma funcionária que, às vezes, também ajudava nas refeições dos alunos e limpeza do lugar.

A biblioteca, que aparentemente tinha uma organização temática, estava muito desorganizada e grande parte dos livros empoeirados, alguns deles, inclusive, jogados no chão (a exemplo de *Culturas Híbridas*, de Néstor García Canclini). Entre as obras literárias que procurava

¹ Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (DLCV/USP). E-mail: lari.lisboa@gmail.com

² Faço referência ao livro de Ana Paula Tavares *Rios de Passagem* (1985)

para trabalhar com os meus alunos, encontrei um pequeno livro de um escritor com um nome *estranho*, Ondjaki. O livro, *Bom dia Camaradas* (2003), em sua capa dizia “Grande revelação da literatura angolana”, junto a um selo da Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE), como leitura recomendada ao professor. A ilustração, uma fotografia com crianças negras brincando em uma escada.

Tudo isso me chamou a atenção, afinal, nunca havia lido um livro africano. Resolvi, então, lê-lo. E, durante as minhas leituras, muitos questionamentos surgiram, tanto em relação à história (Onde ficava Angola? O que os cubanos tinham a ver com os angolanos? De que guerra o livro tratava?), como em metodologias para a sala de aula (Como eu poderia trabalhar com essa literatura ou outras obras angolanas com os meus alunos?).

Na mesma escola, ainda encontrei o livro *Poesia Africana de Língua Portuguesa. Antologia* (APA, L.; BARBEITOS, A.; DÁSKALOS, M.A., 2003) que me ajudou a conhecer minimamente as literaturas dos países africanos de língua portuguesa. Porém, ainda assim, não me sentia segura para trabalhar com esses textos em sala de aula. Busquei, então, algum material que me desse um maior suporte. Em uma livraria da cidade, encontrei o livro *Literaturas africanas e afro-brasileira na prática pedagógica* (AMÂNCIO, I.M. C.; GOMES, N.L.; JORGE, M.L.S, 2008), que me foi fundamental naquele momento, porque além de trazer um pouco do contexto histórico dos países, também trazia reflexões e propostas pedagógicas para trabalhar na escola.

Foi neste mesmo período que a Secretaria de Educação do Estado de São Paulo ofereceu um curso de Especialização à distância em Educação para as relações étnico-raciais aos professores, com apenas 30 vagas para todo o Estado. O curso seria oferecido pelo Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Dessa forma, tive a oportunidade de cursá-lo e entrar em contato com essas literaturas, resultando no meu Mestrado em Estudos Literários na UFSCar.

Hoje, enquanto doutoranda pela Universidade de São Paulo, os tempos de sala de aula nas escolas ficaram brevemente para trás. Contudo, as indagações sobre o ensino e o papel fundamental do professor continuam, em projetos de formação continuada, além de cursos sobre essas literaturas para públicos diversos, em que me deparo sempre com o deslumbramento do público sobre algo que jamais tiveram acesso.

Por isso, questiono: quantas mais são as bibliotecas que têm os seus livros jogados ao chão, empoeirados, ou mesmo quantas são as escolas que nem mesmo têm bibliotecas (Em 2014, por exemplo, apenas 12,4% das escolas de São Paulo tinham bibliotecas³)? E quanto às literaturas africanas, como trabalha-las em sala de aula, num contexto em que a maior parte dos professores não está capacitada para tanto?

Segundo Maria do Rosário Mortatti Magnani (2011) não é possível tratar do problema da leitura e da literatura na escola isoladamente, mas sim enquanto:

(...) um fenômeno social que envolve as condições de emergência e utilização de determinados escritos, em determinada época; e pensá-las do ponto de vista do seu funcionamento sócio-histórico, antes e para além de platônicos e redutores juízos de valor (MAGNANI, 2011, p. 43).

Nesse sentido, discutir as literaturas africanas no ensino, e principalmente no ensino público, demanda em questionamentos mais amplos sobre não apenas o ensino do continente africano na sala de aula, como também as políticas de reparação à população negra do país.

Ainda que no Brasil exista o ensino de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa em algumas Universidades desde a década de 70

³ Link disponível em: <http://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,so-12-4-das-escolas-de-sp-tem-bibliotecas-imp-,1507955> Acesso em: 10/09/2017

do século XX, foi a partir da Lei 10.634/03, a qual altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação 9.394/96, que esses textos passam a ter maior visibilidade e importância, resultando em um maior número de obras artísticas nas escolas públicas. A lei, que tornou obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana na educação básica é um marco histórico. Ela faz parte de uma série de lutas políticas de movimentos sociais, como o Movimento Negro, além de algumas Universidades, como parte de um amplo projeto de políticas de reparação, reconhecimento e valorização das históricas e culturas africanas e afro-brasileiras chamado de ação afirmativa. Especificamente na escola: uma política curricular que busca combater o racismo e a discriminação particularmente contra os negros.

Anteriormente, algumas Leis estaduais que reivindicavam essas pautas já estavam em vigor, a exemplo dos Estados de Alagoas, Bahia, Belém, Recife, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Aracajú e São Paulo. Além dessas, foram fundamentais para a efetivação da Lei o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), o Plano Nacional da Educação, além de diversas pesquisas sobre o assunto.

A partir da Lei e de ações, tanto da Secretaria de Igualdade Racial (SEPPIR)⁴, como de grupos diversos (dentro e fora das Universidades brasileiras), os *frutos* que hoje podem ser colhidos são: a Lei 11.645/08, que altera a Lei 10.639, incluindo a questão indígena, o surgimento de novos cursos de especialização, capacitação e aperfeiçoamento para professores, inserção das literaturas africanas e afro-brasileiras nos exames de vestibulares e no Enem (o ENEM de 2015 trouxe o poema “Voz de Sangue”, do escritor angolano Agostinho Neto e o livro *Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus está no vestibular da Unicamp de 2017), além de novas propostas político-pedagógicas no ensino (a exemplo do “Eixo Étnico-Racial”, um amplo projeto para

⁴ A secretaria foi extinta a partir do golpe de Michel Temer contra a Presidenta da República Dilma Rousseff.

trabalhar de forma integradora entre as disciplinas do currículo básico na Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente – Fundação Casa – o qual tive a oportunidade de participar por dois anos).

Para (re)pensar a escola, e principalmente o ensino público, essas Leis foram fundamentais na inserção do que José Nicolau Gregorin Filho chama de “Estética da Periferia”, a desestruturação do aspecto formal da educação, em que se constituía a escola, enquanto depositária de uma tradição hegemônica, basicamente europeia (FILHO, 2014, p. 25-26).

Estética se aplica no sentido de modelo de representação artística tomada como padrão para um grupo cultural específico e, por sua vez, entende-se por periferia não apenas o espaço geográfico mais afastado do centro de um determinado conglomerado urbano, mas sobretudo o espaço social limítrofe de grupos culturais inscritos numa mesma sociedade ou território, tomando um deles como centro (FILHO, 2014, p. 28).

Percebendo as mudanças políticas do país, o mercado editorial brasileiro também tem se atualizado. É possível encontrar atualmente algumas obras africanas de língua portuguesa nas grandes editoras do país, ainda que poucas. E, felizmente, algumas novas editoras especializadas nas temáticas africanas e afro-brasileiras têm surgido. Mas esses textos chegam às escolas? E, se chegam, quais seriam os critérios de escolha?

A seleção dos livros nas escolas do Estado de São Paulo é hierárquica e verticalizada, entretanto, a realidade é muito diferente dos documentos oficiais. Nos materiais oferecidos pela Secretaria de Educação, por exemplo, nota-se que a escolha dos livros faz parte de uma proposta coletiva, entre o quadro pedagógico das escolas e suas Diretorias de Ensino. Todavia, em muitas escolas, quando o professor é

chamado para selecionar os livros que serão trabalhados, estes já foram previamente escolhidos, não oferecendo ao professor a oportunidade de trazer algum título que ele conheça, ou mesmo que já trabalhe em sala, visto que, a estrutura construída para a seleção das obras não insere o Educador no desenvolvimento completo dos Editais lançados, apenas em sua fase final.

E isso seria muito importante, visto que, é ele, o professor, que vai inserir a obra literária na sala de aula. Desse modo, o mesmo poderia trazer o seu gosto literário para a construção dos planos pedagógicos. É notório que o educador não poderia apenas oferecer ao aluno aquilo que mais estima, contudo, a relação do mesmo com o texto que será trabalhado é fundamental.

Todavia, pensando no contexto do Estado de São Paulo, em que muitos são os professores que têm conhecimento da lei 10.639/03, mas que não tiveram acesso aos textos africanos⁵, outro questionamento deve ser feito: A maior parte dos professores está capacitada para trabalhar com as literaturas africanas na sala de aula? Questionamento que não se liga apenas à formação dos mesmos, como também às suas práticas de leitura⁶.

Trago um exemplo elucidativo. Em um dos cursos de atualização para professores da rede pública de uma cidade do interior de São Paulo, em 2017, construí, além de uma discussão sobre o que são as literaturas africanas de língua portuguesa, algumas propostas pedagógicas para trabalhar com dois livros do moçambicano Mia Couto que os educadores tiveram previamente acesso, *O gato e o Escuro* (2010) e *A*

⁵ Faço referência à pesquisa de André de Godoy Bueno sobre o ensino de Literaturas Africanas nas escolas de São Paulo. Link disponível em: <http://www.ebc.com.br/educacao/2016/02/ensino-de-literatura-africana-precisa-melhorar-aponta-pesquisador-da-usp> Acesso em: 10/09/2017.

⁶ “De acordo com a pesquisa Retratos do Brasil (FAILLA, 2012), o brasileiro lê em média 4,0 livros por ano na amostragem realizada em 2011, inferiores aos 4,7 livros por habitante/ano lidos em 2008” (MELLO, 2014, p. 245).

menina sem palavra. Histórias de Mia Couto (2013). O convite havia sido feito porque as escolas da cidade receberam o escritor para uma palestra. E, logo após o encontro, muitos alegaram que precisavam de um curso de atualização para poder trabalhar com as obras de Mia na sala de aula.

Assim, com a informação prévia de que os Professores não apenas tinham os livros, como também haviam lido as obras, constatei que, em uma sala com 40 professores, apenas 3 disseram que leram algum dos livros do escritor.

Este poderia ser mais um exemplo do que Magnani afirma como “imobilismo do professor” (MAGNANI, 2011, p. 137), mais um fator dos conjuntos de funcionamentos estruturais da escola, em que a função do professor e sua interferência na formação crítica do educando pouco auxiliam na formação do mesmo.

No exemplo citado, o “imobilismo” se tratava do cansaço, da rotina de muitas horas/aula, da falta de tempo para ler, ou mesmo pelo desinteresse (que amplia a ideia de ‘imobilismo’ para além do espaço escolar, também no cotidiano desse indivíduo). Contudo, longe de culpabilizar o educador, é preciso atenção para a importância não apenas da formação, como da capacitação contínua desses profissionais para que a sala de aula seja, de fato, um espaço acolhedor de conhecimento, visto que, não é apenas o aluno que precisa dos deslumbramentos para ter interesse e acesso à leitura, o professor também.

A Universidade, dessa forma, tem papel fundamental não apenas na formação de seus estudantes, bem como em construir um diálogo com as instituições de ensino básico e seus profissionais. Nas últimas décadas, felizmente, alguns cursos surgiram e têm formado diversos professores. Mas ainda é falha a mudança curricular nas próprias Universidades, com pouquíssimos cursos de Literaturas Africanas no currículo, reflexo do preconceito desses espaços e a visão ainda elitista e pouco ampla do que é o conhecimento. Visão essa que chega igualmente às escolas, na errônea compreensão de que a inserção dessas li-

teraturas cumpre apenas um dever curricular (ROSSI MARTIN & BUENO, 2016, p. 35).

Por tudo isso é que as literaturas africanas chegaram a mim através do acaso, em uma biblioteca empoeirada da uma escola pública. Porém, acredito que não devemos continuar com o “imobilismo”, dentro e fora da academia, esperando que mais professores entrem em contato com essas obras ao acaso.

Os desafios, portanto, são diversos e ainda há muito que fazer. Por isso, acredito que todos nós somos, em algum sentido, como a árvore buganvília, retratada na crônica de Ana Paula Tavares:

(...) Assim, as nossas raízes de ferreiros muito antigos vão resistindo ao vento e à tempestade destes últimos tempos (...) De uma coisa estou certa, venha quem vier, mudem as estações, parem as chuvas esterilizem os solos, nós somos cada vez mais como as buganvílias: a florir em sangue no meio da tempestade” (TAVARES, 1998, p. 35).

Referências

- AMÂNCIO, Iris Maria da Costa; GOMES, Nilma Lino; JORGE, Miriam Lucia dos Santos. *Literaturas africanas e afro-brasileira na prática pedagógica*. Coleção Cultura Negra e Identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- APA, Livia; BARBEIROS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandre (Orgs). *Poesia africana de língua portuguesa*. Antologia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- COUTO, Mia. *A menina sem palavra*. Histórias de Mia Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *O gato e o escuro*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

- FILHO, José Nicolau Gregorin. “A estética da periferia na literatura juvenil”. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (Orgs.). *Literatura infantil e juvenil. Leituras plurais*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- MAGNANI, Maria do Rosário Mortalli. *Leitura, Literatura e escola. Sobre a formação do gosto*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARTIN, Vima Lia de Rossi; BUENO, André de Godoy. “Por uma memória da África e dos afrodescendentes: Aspectos teóricos e legais para o ensino de literaturas africanas e afro-brasileiras”. In: *Revista Linha D’Água*. Volume: 29. Número: 1. São Paulo, 2016, pp:29-43.
- ONDJAKI. *Bom dia camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- TAVARES, Ana Paula. “O Sangue da Buganvília” In: *O Sangue da Buganvília. Crônicas*. Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.
- _____. *Ritos de Passagem*. Luanda: União dos escritores africanos, 1985.

Os Contos da Nova Cartilha de Liev Tolstói: experiência em Iásnaia Poliana e na literatura infantil.

Lívia Galeote¹

Os períodos de 1858 a 1862 e de 1872 a 1875 na vida de Liev Tolstói são de importância decisiva para a produção de sua obra de literatura infantil, pois contemplam a experiência do autor na criação de uma escola para crianças camponesas em sua propriedade, Iásnaia Poliana. A origem nobre de Tolstói deixa de o entusiasmar, na medida em que ele começa a desenvolver suas ideias em relação à religião, negando a cultura à época vigente – considerada de elite – e criticando as instituições. Em seus diários, segundo diversos críticos, é evidente o conflito entre suas convicções morais bastante rígidas e uma crise gerada pela origem nobre, que representava um estilo de vida imbuído de luxos e desperdícios que o incomodou sobretudo a partir de 1872.

No primeiro período citado (1858 a 1862), Tolstói fez uma viagem pela Europa, mais especificamente pela Alemanha, França, Suíça e Itália, observando experiências pedagógicas diversas. Nessa viagem ele observou escolas e diferentes métodos de ensino, considerados modernos na época. Tal observação moldou muito de suas opiniões

¹ Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH/USP

acerca da educação ao perceber nas experiências escolares ocidentais, mas na experiência russa também, a presença da coerção e do medo, bem como a repetição vazia de informações sistematizada nas práticas educacionais:

O estranho estado psicológico a que chamo estado escolar da alma, que todos nós, infelizmente, conhecemos bem, consiste em que todas as capacidades superiores – imaginação, criatividade, compreensão cedam o seu lugar a outras capacidades, semianimais: a pronúncia de palavras independente da imaginação, a contagem de números em seguida: 1, 2, 3, 4, 5, a compreensão das palavras sem que a imaginação coloque nelas outras imagens; numa palavra, faculdade de reprimir em si as capacidades supremas a fim de desenvolver apenas as que coincidem com o estado escolar: o medo, a tensão da memória e a atenção (TOLSTÓI, 1988, p. 47)

Quando Tolstói fala da “compreensão de palavras sem que a imaginação coloque nelas outras imagens”, faz-se notória a posição de escritor, que posteriormente irá incluir nos contos de literatura infantil o aspecto estético, artístico da linguagem, ainda que se trate de uma obra de forte caráter pedagógico, tópico que será abordado mais adiante neste capítulo. É evidente, contudo, já nestes primeiros escritos, a presença de uma concepção do artista sobre a linguagem que prioriza a valorização do poético.

Posteriormente, Tolstói desenvolveu a Revista da Escola de Iásnaia Poliana e publicou por volta de 1862 suas impressões sobre a educação ocidental e a educação russa, expondo críticas aos sistemas por ele observados. Em “La liberté dans l'École”, afirma:

A criança vê na escola, com toda razão, um estabelecimento onde lhe ensinam coisas que ninguém compreende, onde a forçam, na maior parte do tempo, a falar uma língua estrangeira e não a sua língua

materna, seu patoá; onde o professor considera os alunos, o mais das vezes, como seus inimigos inatos, que pela maldade dos pais, se recusam a aprender o que ele mesmo aprendeu e onde os alunos, de sua parte, olham o professor como um adversário que, por sua maldade pessoal, lhes força a aprender coisas tão difíceis. (TOLSTÓI, 1888 apud INCONTRI, 1991, p. 108)

A leitura que Tolstói fez dos sistemas educacionais traz muito de sua preocupação com a questão camponesa na Rússia de sua época. Ele demonstra neste trecho, em específico, respeito ao aluno e à sua cultura, da qual faz parte a língua e a qual é transmitida por meio dessa mesma língua. A escrita dos textos literários que compõem a obra de literatura infantil do autor, que analisaremos mais adiante, demonstra essa mesma preocupação, na proporção em que retoma elementos da cultura oral camponesa em gêneros como as fábulas, “histórias verdadeiras”, contos, descrições e adivinhas (classificação, no caso, estabelecida pelo autor e educador russo), de modo a inserir a criança ao mesmo tempo no universo da vida prática do campo e na cultura letrada.

Nessa reflexão de Tolstói com vistas às experiências educacionais, ganha também relevo um outro componente: a violência presente e que ele detecta nas relações pedagógicas. Tolstói fala em “inimigos”, “maldade”, “adversários”, termos que ilustram esta relação conflituosa e pouco produtiva da educação de sua época, a qual notadamente ele procurou superar na experiência de Iásnaia Poliana.

A partir destas reflexões, Tolstói procurou desenvolver um método de ensino que evitasse as soluções consideradas por ele violentas, como castigos, punições e constrangimento. Rabello (2009) aponta, baseando-se em escritos de Tolstói na “Revista de Iásnaia Poliana”, que a rotina da escola não se organizava de maneira rígida, mas respeitava o interesse dos alunos acerca dos assuntos que seriam estudados. Segundo ela, Tolstói compreendia que a não imposição da ordem por

parte do professor em momentos de desordem permitia que a paz fosse restabelecida espontaneamente. O professor, para ele, deveria evitar impor a ordem pela violência – pois, quanto mais alto gritasse, mais gritariam os alunos.

Em sua maneira de ensinar, Tolstói buscou também expor que a liberdade deveria figurar como o cerne da experiência pedagógica. Dora Incontri apresenta este ideal de liberdade de Tolstói presente em um de seus escritos da *Revista*:

[...] longe de querer acusar a ignorância do povo que não gosta da nossa instrução, é a nós mesmos que devemos taxar de ignorância e de orgulho se pretendemos instruir o povo à nossa moda.

Cessemos, pois, de considerar a resistência do povo à nossa instrução como elemento inimigo da pedagogia vejamos nela, ao contrário, a expressão dos desejos populares, e só eles devem guiar a nossa ação. Reconheçamos enfim esta lei ditada tão claramente, seja pela história da pedagogia, seja pela história inteira da instrução: para permitir àquele que instrui saber o que é bom e o que é ruim, aquele que se instrui deve ter inteiro poder de exprimir seu descontentamento, ou pelo menos de virar as costas a uma instrução que não o satisfaz; há apenas um único critério de pedagogia – a liberdade. (TOLSTÓI, 1888 apud INCONTRI, 1991, p. 108)

Destaca-se nas concepções pedagógicas de Tolstói o direcionamento específico às camadas populares da sociedade. Todo o trabalho pedagógico do escritor foi organizado em torno da questão da educação voltada aos camponeses, que constituíam uma grande população, sem acesso à educação formal.

No início do século XIX a economia rural da Rússia se organizava em terras pertencentes à nobreza, que se utilizava dos servos como mão de obra sem custos. A situação dos camponeses, portanto, era a de sujeição a esse sistema de servidão. A educação estava restrita à nobre-

za, assim como a carreira militar, de modo que fora da nobreza a educação era pouco difundida ou quase inexistente.

Comerciantes, ou mesmo proprietários de terras livres, não possuíam educação escolar. Não havia uma política organizada de educação pública e abrangente nesse sentido, mas as escolas existentes estavam sob monitoramento do Estado, que também praticava censura contra livros e publicações diversas e centralizava o controle dessas atividades em geral. É nesse contexto que se dá a experiência de Tolstói como educador, o que norteará muitas de suas concepções ao produzir as *Cartilhas* e os *Livros de Leitura*.

Tolstói ficcionista: os contos da Nova Cartilha

No período que vai de 1872 a 1875, Tolstói se dedica sobretudo à elaboração dos materiais para a alfabetização das crianças camponesas, a *Cartilha*, de 1872, e a *Nova Cartilha*, de 1874-1875. Além desses materiais, produziu quatro Livros de Leitura. O *Primeiro Livro de Leitura*, a cuja tradução temos acesso pela publicação de 2005 da Ateliê Editorial, é objeto de análise deste artigo.

No *Primeiro Livro de Leitura*, a organização dos textos se efetua da seguinte maneira, segundo Rabello (2009): 27 fábulas, 15 histórias verdadeiras, 4 contos, 4 contos maravilhosos, 3 descrições, 2 bylinas, 1 raciocínio, 1 conto de um senhor de terras, 1 relato de um camponês.

Belkiss Rabello (2009) analisou em sua dissertação de mestrado a estrutura das *Cartilhas* e dos *Livros de Leitura*. A autora demonstra como, nos exercícios das *Cartilhas*, Tolstói utiliza largamente provérbios, extraídos da cultura popular, para o aprendizado da leitura e escrita da língua russa por parte da criança.

A criação desse material reflete uma preocupação crescente do autor de que a instrução pública na Rússia devesse abranger os camponeses. O uso de elementos da cultura oral, como os provérbios, vai ao

encontro de suas reflexões sobre educação: Tolstói, com certeza, procurava ensinar a língua materna sem desvinculá-la da cultura camponesa. Desta forma, Tolstói vinculou o estudo da língua às práticas culturais de seus alunos, a fim de que o conhecimento fosse construído de modo natural àquelas crianças. Essa característica das cartilhas de Tolstói dialoga com os contos presentes nos *Livros de Leitura*, cuja intenção é apresentar um repertório poético de imagens construídas pela linguagem cotidiana do camponês e transmitir o legado civilizatório das experiências culturais de um povo: nisso reside justamente a pedagogia dos contos infantis de Tolstói.

Como mencionamos, a obra infantil de Tolstói se baseia em uma série de concepções e ideais, os quais indicam a relação que se estabelece entre autor e leitor em alguma projeção de valores, o que se explica nessa produção de literatura infantil do autor russo muito pelo contexto sociocultural, pelo contexto escolar a partir do qual a obra emerge, e pela própria história da literatura infantil em geral.

Em “A pedra”, um dos contos da Nova Cartilha, um homem rico atira raivosamente uma pedra em um homem que lhe pede esmolas. O pobre guarda a pedra para que um dia possa atirá-la no homem rico e vingar-se devidamente. Eventualmente, o rico é preso por um crime e o pobre vai até a prisão, pronto a atirar a pedra, mas desiste da ação quando vê o homem rico vulnerável e fraco. Sua conclusão, por fim, é: “Foi em vão que carreguei tanto tempo esta pedra: quando ele era rico e forte, eu tinha medo dele, agora ele me dá pena.” (TOLSTÓI, 2005, p. 37)

Em “O velho avô e o netinho” é apresentada a história de um menino que presencia os pais maltratarem seu avô. A criança ouve a mãe dizendo que o velho não quebrasse mais as tigelas, pois ela iria alimentá-lo no cocho. Um dia o pai vê o filho brincando de montar alguma coisa e lhe pergunta de que se trata.

Micha respondeu:

– Estou fazendo um cocho, papai. Quando você e a mamãe estiverem velhos, vou dar comida para vocês nele.

Marido e mulher olharam um para o outro e começaram a chorar. Eles ficaram envergonhados por tratarem tão mal o velho; daí em diante, passaram a sentá-lo à mesa e cuidaram dele.(TOLSTÓI, 2005, p. 73-74)

Dessa maneira, ao leitor das narrativas de Tolstói a violência é apresentada de modo depreciativo na resolução de conflitos. Lê-se, em inúmeras dessas histórias, eventos conflitantes entre personagens que a princípio indicam a vingança como uma possibilidade de reparação justa, dada a injustiça que ocasiona o conflito. O desfecho destes textos mostra, enfim, a incoerência da vingança e o arrependimento do personagem vingativo por meio das consequências de suas próprias ações. No conto acima mencionado, os pais da criança percebem que contribuíam com um ciclo de maus tratos, dos quais futuramente seriam vítimas. Tolstói apresenta a inevitabilidade do ciclo da vida pela consciência de que eles também envelheceriam um dia e seriam também dependentes de cuidados, como o avô.

Há também a presença de personagens cuja generosidade se sobrepõe ao instinto, como na fábula “O leão e o camundongo”, em que um camundongo é pego pelo predador, a quem implora para ser poupado:

– Se você me soltar, um dia farei algo de bom para você.

O leão deu risada ao ouvir a promessa do camundongo e o soltou.

Passado algum tempo, caçadores capturaram o leão e o amarraram a uma árvore com uma corda.

O camundongo ouviu o rugido do leão, foi correndo até a árvore, roeu a corda e falou:

– Lembre-se de que você riu e não acreditou que eu poderia fazer algo de bom para você; agora você está vendo que até um camundongo pode fazer o bem.(TOLSTÓI, 2005, p. 81)

Essa característica dos textos é fundamental na obra infantil de Tolstói, pois é fruto direto de suas experiências educacionais e é a base

de praticamente todas as narrativas dos livros de leitura. Em seus escritos sobre educação e sobre a rotina na escola de Iásnaia Poliana, frequentemente o autor revelou seu descontentamento em relação às práticas educativas pautadas pela vingança e punição. Há, por isso, o cuidado de apresentar soluções alternativas à lógica da justiça baseada na reparação pela vingança.

Em “O elefante”, o narrador apresenta um indiano que possuía um elefante o qual maltratava. Revoltado, o animal pisoteou o dono e o matou.

Então, a mulher do indiano chorou, levou seus filhos consigo, atirou-os aos pés do elefante e disse:

– Elefante! Você matou o pai, agora mate também os filhos!

O elefante olhou para os meninos, pegou o mais velho com a tromba e colocou-o cuidadosamente no seu pescoço. Daí em diante, ele obedeceu ao menino e trabalhou para ele. (TOLSTÓI, 2005, p. 97)

O comportamento do elefante é apresentado como justo: sua revolta é motivada pelos maus tratos, o que o faz derrubar o primeiro dono. Entretanto, o animal não é apresentado ao leitor como indomável, rebelde. Ele escolhe por sua vontade o próximo dono, que não havia lhe feito mal algum.

Tolstói se posiciona como contrário à tirania e à violência contra o povo, tal qual discutimos anteriormente. Ele defende a liberdade, não só nas práticas educacionais, mas também ao criticar e negar as instituições em geral, como a Igreja, por exemplo.

O autor utiliza insistentemente elementos do universo camponês e reporta-se a transmissão de conhecimentos práticos da vida e do trabalho dos mais velhos aos mais novos. Mujiques, pastores e animais compõem o elenco de personagens das narrativas em que são apresentadas as soluções inteligentes e criativas que o homem cria para diver-

sos problemas. “Como na cidade de Paris consertaram uma casa”, “Como os habitantes de Bucara aprenderam a criar bichos-da-seda”, “Um menino conta como achou abelhas-rainhas” e “ Como matei minha primeira lebre” ilustram essas intenções.

Entretanto, em muitas dessas histórias, a voz narrativa em primeira pessoa admite que a experiência seja apresentada ao leitor por meio do ponto de vista da criança:

Certa vez fui ao colmeal e fiquei andando entre as colméias. Não tinha medo das abelhas porque meu avô havia me ensinado a caminhar de mansinho pelo apiário na clareira.(TOLSTÓI, 2005, p. 81)

Tolstói procurava em sua tarefa como educador interferir o menos possível nas descobertas dos alunos. Pelos relatos sobre a escola e pelos escritos do autor percebe-se que, em sua concepção de educação, a criança deveria aprender pela experiência concreta das atividades da vida comum. Encontramos, portanto, diversos textos em que narradores infantis contam suas experiências caçando, costurando, criando abelhas – registros que enredam o olhar da criança, que experimenta e descobre:

[...] a lebre deu um salto e só então eu a vi: era uma lebre grande quase branca, somente seu dorso era prateado. Ela pulou, levantou uma orelha e afastou-se de nós, saltando com leveza. Meu pai mirou e – pum! A lebre continuou correndo. Então naquele momento, esqueci-me de papai e de tudo. Fiz pontaria por detrás deles e – pum! Olhei e não acreditei no que vi – a lebre deu uma cambalhota e caiu deitada agitando uma das pernas. Meu pai e meu tio olharam um para o outro:

– Você, de onde saiu? Muito bem!

A partir de então deram-me uma espingarda e permitiram-me atirar.(TOLSTÓI, 2005, p. 159-160)

A linguagem do camponês

Um rapaz chegou da cidade para visitar o pai na aldeia. O pai disse:

– Estamos na época de ceifa; pegue o ancinho e venha me ajudar. Porém, o filho não tinha vontade de trabalhar, e disse:

– Eu estudei ciências e esqueci todas as palavras que os mujiques usam. O que é um ancinho?

Mal ele saiu para o quintal, pisou num ancinho que bateu em sua testa. Aí ele lembrou logo o que era um ancinho, passou a mão na testa e disse:

– Quem foi o idiota que largou o ancinho aqui?

(TOLSTÓI, 2005, p. 125)

Segundo Vincent Jouve (2002), o leitor está implicitamente inscrito no texto. Trata-se do leitor virtual, ao qual o texto se dirige por meio do gênero escolhido e do uso da linguagem, o leitor pretendido e projetado pelo texto a partir da elaboração da linguagem na estrutura.

A simplicidade da linguagem e a extensão reduzida das narrativas infantis de Tolstói indicam a projeção de um leitor ainda pouco habituado a leituras extensas e complexas. O ideal do autor russo, ao escrever as cartilhas e os livros de leitura, parece ser, de fato, apresentar às crianças um repertório literário baseado na tradição oral que gradualmente se tornasse mais complexo e desafiador.

Em *Literatura e sociedade* Antonio Candido apresenta um esquema que chama de “sistema literário”. Trata-se da relação “autor-obra-público”. Os fatores socioculturais em geral são definidores da posição social do autor e dos grupos receptores da obra, de modo que o literato escreve orientando-se por valores, ideologias e técnicas de comunicação. (CANDIDO, 2014)

As narrativas aqui examinadas se dirigem também à criança-povo, como parte de uma comunidade que guarda tradições culturais que,

embora não sejam originalmente de autoria de Tolstói, são por ele apresentadas nos textos numa tentativa de vincular a criança a este universo do conhecimento. Neste sentido, Tolstói posiciona-se como autor de literatura infantil, definindo o grupo receptor específico de sua obra. Entretanto, a obra de arte possui um caráter de experiência comunicativa humana, por isso extrapola os limites do público leitor projetado pelo autor, e pode suscitar efeitos diversos.

Ainda segundo Antonio Candido, os elementos socioculturais tendem a influenciar o *conteúdo*, enquanto as técnicas de comunicação tendem a influenciar a *forma*. No caso das narrativas infantis de Tolstói, ao considerar a forma, observa-se o retorno ao uso de gêneros narrativos presentes na cultura oral, como os relatos, as adivinhas, as “histórias verdadeiras”, gradualmente aproximando-se de gêneros ligados à cultura letrada, como é o caso dos contos.

No domínio do *conteúdo*, observa-se a presença de elementos do contexto sociocultural. Candido pronuncia-se acerca de como estes aparecem na literatura, vistos não como cenário/enquadramento, deslocados da economia do texto, mas como elementos que na composição literária conferem expressividade. (CANDIDO, 2014)

Para Candido, ocorre neste caso a projeção do aspecto *externo* da obra sobre o *interno*. Os elementos socioculturais interferem na estrutura do texto e dela são parte integrante. No exemplo citado no início desse tópico, nota-se a história de um personagem que, tendo estudado ciências, afasta-se do trabalho no campo. Para o pai, ele justifica ter esquecido “as palavras que os mujiques usam”. Entretanto, no momento em que, pela dor do golpe, ele é obrigado a dizer o nome da ferramenta, o que o narrador ironicamente diz se tratar de uma recordação, reconhece seu pertencimento à cultura que rejeitara.

A linguagem, nesse conto citado, é o elemento principal que define a identidade cultural dos personagens. A preocupação em compreender e valorizar “as palavras que os mujiques usam” indica o ideal de Tolstói na produção dessas narrativas. Interessa-lhe o conhecimento

vivenciado e transmitido por gerações, as histórias contadas pelos mais velhos e os aspectos culturais de um povo.

No domínio da linguagem nota-se também a concisão na escrita de Tolstói. Diferentemente dos romances, nos quais emprega as descrições psicológicas minuciosas, a literatura infantil do autor russo traz uma linguagem enxuta. Isso porque a escrita dos livros de leitura se apoia na observação que ele apresenta da fala comum do povo: os diálogos são curtos e diretos, predominam frases curtas e períodos simples. Essas características se relacionam com o ideal de comunicabilidade que Tolstói imprime em seus textos críticos; o texto deve ter clareza e ser acessível ao homem comum do povo.

Nesse sentido, as narrativas de Tolstói produzidas prioritariamente para crianças dialogam em profundidade com a sociedade e com a época de sua produção, e mostram-se interessantes na medida em que revelam sua crescente preocupação com a infância, a escolarização e a leitura. Trazem também as marcas ideológicas e do contexto sociocultural no trabalho com a linguagem, que culmina num projeto estético definido a partir do engajamento político e social do autor de *Guerra e Paz*.

Referências

- CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.
- RABELLO, Belkiss. As cartilhas e os livros de leitura de Lev. Nioláievitch Tolstói. São Paulo, 2009. Dissertação de mestrado.
- TOLSTÓI, Leão. Contos da nova cartilha: primeiro livro de leitura. Tradução M. Aparecida B. P. Soares. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

TOLSTÓI, Liev. *Obras pedagógicas*. Tradução de J. M. Milhazes Pinto. Moscou, URSS: Edições Progresso, 1988.

TOLSTOI, Léon. La Liberté dans L'École. Paris: Nouvelle Librairie Parisienne, 1888, p.30/31, *apud* INCONTRI, Dora. Tolstói e a anti-pedagogia (Uma proposta de educação libertária). Revista da Faculdade de Educação, São Paulo, v.17, nº 1, p. 108, jan./dez. 1991.

Jaime Bunda: Uma paródia de James Bond

Luiz Carlos Loureiro de Lima Junior¹

1. Sobre a Paródia

Inicialmente falaremos brevemente sobre o gênero paródia antes de abordarmos o contraponto paródico entre Jaime Bunda e James Bond. Apesar de não ter nascido nos dias atuais, a paródia surgiu alguns séculos a.C., contudo só a partir do século XX que ganhou destaque a partir dos estudos dos chamados formalistas russos, em especial Bakhtin.

Diferente da sátira que tem um fundo moral e do pastiche que traz um deboche imitador rasgado, a paródia é gênero com um valor crítico e transgressor trazendo em geral consigo a presença da ironia propiciando o riso no leitor através dos seus textos burlescos, mas ao mesmo tempo fazendo alguma denúncia.

Ou seja, “a paródia pode, obviamente, ser toda uma série de coisas. Pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado;

¹ Luiz Carlos Loureiro de Lima Junior é mestrando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP) e bolsista da CAPES.

pode ser uma alegre e genial zombaria de forma codificáveis.” (HUTCHEON, 1985, p. 28)

Segundo Affonso Romano Sant`Anna

A paródia não é um espelho. Ou, aliás, pode ser um espelho, mas um espelho invertido. (...) E, ao invés do espelho, dizer que a paródia é como a lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo como se faz na charge e na caricatura. (SANT`ANNA, 2004, p. 32)

Com o propósito de ser um espelho invertido do texto original a paródia se insere num contexto de crítica, por vezes recheada de uma ironia ácida, por vezes recheada de imitações burlescas. Porém, com a ideia de causar uma comoção crítica. Como Hutcheon apontou “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez de semelhança.” (HUTCHEON, 1985, p. 16)

Temos, por exemplo, a personagem Jaime Bunda do escritor angolano Pepetela que parodia o universo eficiente e requintado de James Bond de Ian Fleming para denunciar o descaso social em Angola.

2. Bunda e Bond – Universos Distantes

Em seu livro *La Imagen del Hombre* George L. Mosse informa que no final do século XVIII a sociedade burguesa iniciou na Europa a construção do ideal de masculinidade que influenciou o comportamento do homem e excluiu aqueles que não se encaixavam nos padrões estabelecidos como negros, judeus, ciganos, homossexuais e homens que apresentavam alguma deficiência física ou mental.

Entretanto, os critérios de exclusão demonstraram que não tratavam apenas tratava-se da beleza física, havia de maneira clara uma elei-

ção de critérios étnicos e supostamente morais que os excluía e os tornavam intrusos ou inimigos internos, incapazes de constituírem a comunidade nacional.

A aparência também justificava a exclusão de homens que tinham problemas de saúde ou alguma deficiência física. Esculpia-se o corpo ideal, inspirado pelas esculturas de atletas gregos, símbolo da perfeição. Adotou-se, com isso, exercícios físicos nas escolas e nos exércitos. Aos poucos, o ideal masculino reforçou traços da identidade e supremacia nacional.

A nascente propaganda comercial ao lado da medicina ajudou a difundir o ideal de masculinidade, física e moral, determinando as formas de representação de homens na literatura, e, mais tarde, já no século XX, nas histórias em quadrinhos e no cinema, com a valorização figura de um homem belo, viril e corajoso que luta pela sua pátria, tem o amor de uma mulher e por elas, nação e mulher, se sacrifica no final.

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) o aparecimento de James Bond, que se deu no livro *Cassino Royale* publicado em 1953 pelo escritor Ian Fleming, potencializou o ideal sobre a masculinidade. Abaixo vale conferir a descrição física de Bond trazendo o estereótipo daquilo que era considerado perfeito para os padrões de beleza do homem.

Nome: JAMES. Altura: 183 centímetros; peso: 76; compleição magra; olhos: azuis; cabelos: pretos; cicatriz na face direita e no ombro direito; sinais de cirurgia plástica na mão direita (...); atleta completo; perito em tiro a pistola, boxeador, atirador de faca; não usa disfarces. Línguas: francês e alemão. Fuma muito (...); vícios: bebida, mas sem excesso, e mulheres. Considerado insubornável. (FLEMING, 2013, pág. 58)

Vivendo numa Inglaterra pós Segunda Guerra Mundial o agente secreto 007 James Bond tem a permissão da coroa inglesa para matar qualquer ameaça ao seu país, ou ao mundo, ameaças que aliás são representadas através de vilões grotescos em sua maioria de origem russa ou alemã, mas nunca inglesa.

Bond um homem heterossexual branco, alto, viril, que domina algumas artes marciais, fala diferentes idiomas e é um excelente atirador que sempre leva uma mulher bonita para cama, geralmente depois de eliminar o vilão, que cai morto a seus pés. Com todos os apetrechos tecnológicos e mais a ajuda de vários agentes espalhados pelo mundo, Bond consegue sempre ter sucesso nas missões a ponto de ser temido por vários inimigos.

Jaime Bunda é um homem negro de família pobre que entrou na polícia como detetive estagiário graças a indicação do seu primo, o Diretor de Operações (D.O.) que “mandou recrutá-lo, evitando as formalidades de praxe” (PEPETELA, 2001, p. 14), e não por um mérito próprio desagradando seus colegas de trabalho e seu chefe direto Chiquinho Vieira que deixou claro que nunca passaria de um estagiário, além de chamar atenção pelo seu enorme traseiro, que lhe deu o apelido ainda na época de escola durante as aulas de educação física.

De facto, as suas nádegas exageravam. Ele, aliás era todo para os redondos, até mesmo os olhos que gostava de esbugalhar à frente do espelho, treinando espantos.

[...]

Toda a gente sabia que o estagiário Jaime Bunda não corria, era contra os seus princípios de vida. (PEPETELA, 2001, p. 5-6)

Quando recebe sua primeira missão de seu chefe direto, Chiquinho Vieira, para investigar o assassinato de uma adolescente Jaime Bunda tem a seu dispor um carro velho com motorista que no trajeto enfrenta um trânsito de Luanda.²

James Bond passou boa parte da vida num rigoroso treinamento num colégio militar até o seu ingresso na marinha britânica onde recebeu diversas promoções por méritos até chegar ao posto de comandante.

Por outro lado, Jaime Bunda nunca foi adepto a exercícios físicos, jamais participou em campo de batalha como a guerra civil que asso-

² Capital de Angola

lou Angola entre 1975 e 2002, seu aprendizado sobre investigações se deu praticamente através de romances policiais de autores americanos, leituras que foram incentivadas pelo pai na infância.

Afinal

Jaime funciona como o negativo de Bond, que é temido e invejado pelos inimigos e desejado por todas as mulheres, enquanto nosso detetive, o Bunda é ladino, mentiroso, comilão e desleixado, desestruturado, mal-preparado, amoral, mal-amado e acaba surrado por uma mulher (MANTOLVANI, 2009, p. 334).

No mundo de Bond as mulheres aparecem como objetos sexualizadas que sempre estão sob as ordens do vilão, como Umberto Eco aponta no trecho abaixo

Dominada pelo Vilão, a mulher de Fleming já está praticamente condicionada à sujeição, tendo a vida assumido o papel vicário do vilão. O esquema comum de todas é: 1) a jovem, é bela e bondosa; 2) tornou-se frígida e infeliz pelas duras provas por que passou na adolescência; 3) isso a condicionou ao serviço do vilão; 4) através do encontro com Bond, realiza-se em toda a sua plenitude humana; 5) Bond possui-a mas no final a perde.” (ECO, 1978, p. 163)

Bond usando o seu poder de sedução consegue para levá-las para cama, principalmente depois de derrotar o seu oponente. Se por um lado Bond tem belas mulheres em suas mãos por outro Jaime Bunda fracassa nesse ponto. Sua amante Florinda é uma mulher casada e indiferente que o usou apenas para conseguir informações da polícia a respeito do seu marido, um poderoso empresário de Angola, e quando Jaime perdeu sua utilidade o dispensou a tapas e xingamentos sem que o outro pudesse reagir a altura.

Enquanto no universo de Bond a mulher aparece como uma personagem secundária usada como objeto sexual, submissa e vilanizada

em Jaime Bunda temos a personagem Florinda como uma mulher empoderada e manipuladora. Mas independente dessas mulheres serem ou não objetos elas têm um papel importante na vida desses dois agentes secretos.

3. O Estado contra Bunda e a favor de Bond

Bond, uma personagem criada pelo escritor inglês Ian Fleming, estreou no livro *Cassino Royale*, publicado em 1953, no meio da Guerra Fria que assolava o mundo, procurando reerguer a Inglaterra após a Segunda Guerra Mundial, com a autorização da coroa inglesa para matar, por isso porta os dois zeros que antecedem o número sete.

Com os diversos agentes espalhados pelo mundo, aparatos tecnológicos e suporte financeiro do estado Bond viaja para inúmeros países para investigar qualquer suspeita de ameaça ao seu país e eliminá-lo em seguida.

Jaime Bunda vive numa Angola recém-saído de uma longa guerra civil que destruiu boa parte do país mergulhando na pobreza e corrupção, a tecnologia é completamente atrasada e boa parte da missão é feita a pé ou num carro muito velho como pode ser observado no parágrafo abaixo

Mal Jaime Bunda desceu as escadas, viu o carro que lhe tinham destinado, o motorista sentado dentro. O carro parecia velho e maltratado. Certamente tinha um motor a funcionar à perfeição, o aspecto exterior era apenas para disfarçar, pensou o agente.

[...]

O motor pegou à primeira, mas a negra nuvem de fumo que saiu do escape não enganava ninguém, era mesmo um carro vulgar, óptimo para despertar suspeitas em Luanda. (PEPETELA, 2001, p. 10)

De maneira burlesca e irônica Pepetela denuncia a corrupção que assola Angola usando como contraponto o cenário de James Bond para criar o seu ao interverter o espelho e mostrar um país atrasado. Enquanto James Bond é visto como herói em seu país Jaime Bunda é tratado como uma piada por seus colegas de trabalho.

Mesmo sendo o espelho invertido de Bond, Bunda apresenta uma realidade onde um homem sofre fracassos, desilusões amorosas e opressão por parte do estado, e Bond também é uma paródia, mas da realidade. Se atentarmos a narrativa de Fleming veremos um país eficiente e seu herói, Bond, sempre tem sucesso nas missões e é considerado como insubornável enquanto Bunda transita em alguns momentos pela ilegalidade.

A inserção de Jaime Bunda no universo da lei não o impede de transitar pela ilegalidade, promovendo a justiça “com as próprias mãos” contra seu adversário no amor, e usando as maneiras que dispõe: contrata um bandido conhecido e estabelecido no Roque Santeiro, o Antonino das Corridas, para que aplique um “corretivo” ao rival. O plano fracassa, é descoberto, e nada acontece ao detetive, pois, no romance, o espaço que deveria pertence à ordem se encontra, também, contaminado por elementos da desordem. (MANTOLVANI, 2009, p. 333)

Jaime Bunda, agente secreto inicia com o assassinato de uma adolescente de família pobre Catarina Kiela Florêncio e o destacamento do próprio Jaime que durante sua investigação se depara com uma quadrilha de falsificadores de dinheiro que é desmantelada.

Por melhor que seja suas intenções para provar o seu valor como agente secreto de Angola, Jaime Bunda não consegue alcançar esse feito. O assassino de Catarina é preso com a ajuda dos investigadores do Ministério do Interior no final do livro revelando ser um filho de um importante deputado angolano que em breve escapará impune da justiça, se por um lado o estado está a favor de Bond por outro ele é contra o Bunda.

Considerações Finais

Como abordamos no início, a paródia não é apenas um instrumento que serve para criar o lado burlesco e ridículo do texto parodiado, ela, através do riso e a ironia, faz críticas sociais e denúncias usando o texto original como seu contraponto, em muitos casos trabalhos mais famosos com o intuito de chamar a atenção do leitor como no caso de Jaime Bunda que é, obviamente, a paródia do famoso agente secreto James Bond.

No livro *Jaime Bunda, agente secreto* Pepetela criou um espelho invertido do cenário eficiente e requintado de Bond que foi apresentado como o arquétipo de um homem que sustentava o estereótipo da masculinidade considerada perfeita pregada na Europa desde o século XVIII vivendo numa Inglaterra eficiente e temida. Com diversos treinamentos físicos e marciais no colégio militar Bond ingressou na marinha britânica onde se destacou pelas missões e se tornou um agente secreto da MI6 com licença para matar qualquer ameaça a coroa inglesa e ao mundo.

Por outro lado, Jaime é um homem negro e pobre que chama atenção pelo seu enorme traseiro que lhe conferiu o apelido, só ingressou na polícia com a ajuda do primo que ocupa o cargo de Diretor de Operações (D.O.) jamais sendo levado a sério pelos colegas de trabalho.

Então usando a paródia como pano de fundo, Pepetela denuncia com humor e ironia os descasos sociais presentes numa Angola recém-saído de uma guerra civil que mergulhou o país na pobreza. Mesmo tendo sucesso nas missões Bunda não consegue se tornar o grande agente que sempre sonhou e os verdadeiros culpados ficam impunes como o assassino da adolescente Catarina Kiela Florêncio, morta no início do livro.

Referências

ECO, Umberto. *O Super-Homem de Massa*. Coleção Debates vol. 238. 1ª edição. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- FLEMING, Ian. *Da Rússia, Com Amor*. Tradução: Roberto Grey. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2013.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- MANTOLVANI, Rosângela Manhas. Jaime Bunda, Agente Secreto: A Paródia do Mito. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (Orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 329-325.
- MOSSE, George L. *La Imagen del Hombre*. Serie Arcoiris. 1ª edição. Tradução de Rafael Heredero. Espanha: editora Talasa Ediciones S.L., 2000.
- PEPETELA. *Jaime Bunda, Agente Secreto*. 4ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. Série Princípios vol. 1 7ª edição. São Paulo: Ática, 2004.

O Estado Novo e a propaganda salazarista: descontruí-los é preciso

Márcio Aurélio Recchia¹

1. Apresentação

O século XX testemunhou a existência de um período autoritário em Portugal que durou quarenta e oito anos, iniciando com o golpe militar de 1926 e findando apenas com a Revolução dos Cravos em 1974. Muito embora Salazar não tenha estado a frente do país durante todos esses anos, ele é a figura mais lembrada desse período, servindo como inspiração para a cunhagem do termo “salazarismo”. Ex-professor da Universidade de Coimbra, António de Oliveira Salazar assumiu definitivamente a cadeira de Ministro das Finanças em 1926 e a de Presidente do Conselho dos Ministros em 1932, ocupando-a até 1968, quando é afastado de seu cargo devido a um acidente doméstico, cujas complicações o levariam à morte em 1970.

Em 1933, com a promulgação da constituição portuguesa e o conseqüente advento do Estado Novo, vários órgãos oficiais foram criados

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH-USP. Tem como tema de pesquisa o salazarismo nas décadas de 1930 e 1940.

a fim de salvaguardar os interesses do regime, dentre eles o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) aos 27 de outubro daquele ano, tendo como diretor o jornalista e escritor António Ferro. O SPN primava por divulgar a ideologia do Estado Novo através da cultura e das artes, inclusive o cinema, quer no campo ou nas grandes cidades.

2. Objetos de estudo

Elegemos como objetos de estudo durante a nossa pesquisa no mestrado duas obras de suporte e período diversos que desconstroem a propaganda salazarista, a saber: o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, e o documentário *Fantasia Lusitana* (2010), de João Canijo.

O romance, publicado dez anos após o 25 de abril, conta a história do retorno do heterônimo pessoano Ricardo Reis a Portugal após dezesseis anos de autoexílio no Brasil. A narrativa ocorre de 29 de dezembro de 1935 a 8 de setembro de 1936, um período conturbado na Europa, com a ascensão do nazismo, a consolidação do fascismo e a eclosão da Guerra Civil Espanhola. Podemos dizer que a instância narrativa desempenha um papel primordial através de sua onisciência e ironia, desconstruindo a propaganda salazarista. Foi necessária uma vasta pesquisa em arquivos para que o enredo pudesse ser construído, tal como consultas a jornais, anúncios publicitários, textos literários, dentre outros. Além disso, o próprio José Saramago, que era um adolescente no espaço e no tempo diegéticos, ou seja, a Lisboa de 1936, se utiliza de suas memórias.

Fantasia Lusitana, por sua vez, revela a conduta alienada de Portugal como país não-partícipe da Segunda Guerra Mundial, influenciado pela ideologia do Estado Novo. Elaborado apenas com material de arquivo, contém majoritariamente fragmentos fílmicos produzidos e utilizados pela propaganda salazarista. Entretanto, há também filmagens

de outras fontes, fotografias, jornais, revistas, discursos proferidos na voz de Salazar, depoimentos de refugiados estrangeiros, dentre outros. Tendo como elemento central a montagem, o documentário propõe como contraponto à voz do regime o testemunho de Alfred Döblin, Erika Mann e Antoine de Saint-Exupéry, três intelectuais estrangeiros que, assim como milhares de outros refugiados, utilizaram Lisboa como rota de fuga da guerra.

3. Os mitos ideológicos fundadores do Estado Novo

A partir de 1936, ano em que se comemorou o décimo aniversário do golpe militar que encerrou a breve República Portuguesa, uma série de princípios passaram a ser disseminados em Portugal com o intuito de controlar a população e de manter o *statu quo*. Segundo o historiador Fernando Rosas,

esse sistema de valores – as <<verdades indiscutíveis>> proclamadas no ano X da revolução nacional –, pela sua própria natureza positiva, pela mundivisão totalizante que transportava, exigiu e criou um aparelho de inculcação ideológica autoritária, estatística, mergulhado no quotidiano das pessoas (ao nível das famílias, da escola, do trabalho, dos lazeres), com o propósito de criar esse particular <<homem novo>> do salazarismo (ROSAS, 2001, p. 1031).

Dado que tanto o romance quanto o documentário abordam o período de consolidação do Estado Novo nas décadas de 1930 e 1940, esses conjuntos de normas estão presentes em ambas as obras, representando a voz do regime autoritário português. Assim, gostaríamos de refletir de que modo tais princípios foram incutidos na mente da população portuguesa, influenciando sua forma de pensar e de agir.

Rosas organizou-os e chamou-os de “mitos ideológicos fundadores do Estado Novo” (ROSAS, 2001, p. 1032), totalizando sete. Ele elucida que o objetivo estatal era

estabelecer uma ideia mítica de <<essencialidade portuguesa>>, transtemporal e transclassista, que o Estado Novo reassumira ao encerrar o <<século negro>> do liberalismo e a partir da qual se tratava de <<reeducar>> os portugueses no quadro de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a essência eterna e com o seu destino providencial (ROSAS, 2001, p. 1034).

Elencamos e resumimos esses sete mitos:

1º) O mito palingenético:

Referia-se à ideia “do recomeço, da <<Renascença portuguesa>>, da <<regeneração>> operada pelo Estado Novo” (ROSAS, 2001, p. 1034).

2º) O mito central da essência ontológica do regime ou o mito no novo nacionalismo:

O Estado Novo “cumpria-se, não se discutia, discuti-lo era discutir a nação” (ROSAS, 2001, p. 1034). O historiador explica que “o célebre slogan <<Tudo pela Nação, nada contra a Nação>> resume [...] este mito providencialista” (ROSAS, 2001, p. 1034).

3º) O mito imperial:

Englobava o “seu duplo aspecto de vocação histórico-providencial de colonizar e evangelizar” (ROSAS, 2001, p. 1034). A ideologia por trás desse mito afirmava que os portugueses deviam dar continuidade à “gesta histórica dos nautas, dos santos e cavaleiros” (ROSAS, 2001, p. 1034) de outrora. Por fim, este mito gerava a ideia dogmática “da nação pluricontinental e plurirracial, una, indivisível e inalienável” (ROSAS, 2001, p. 1035).

4º) O mito da ruralidade:

A ideia de que “Portugal é um país essencial e inevitavelmente rural, uma ruralidade tradicional tida como uma característica e uma virtude específica, donde se bebiam as verdadeiras qualidades da raça e onde se temperava o ser nacional” (ROSAS, 2001, p. 1035). Aliava-se a este mito, através da propaganda, um espírito “de crítica à industrialização, de desconfiança da técnica, de crítica da urbanização e da proletarização” (ROSAS, 2001, p. 1035), o que levava à “fundamentação de uma segunda vocação, uma espécie de vocação rural da nação” (ROSAS, 2001, p. 1035).

5º) O mito da pobreza honrada ou o mito da «aurea mediocritas»:

Oriundo e consequente do mito da ruralidade. “A conformidade de cada um com o seu destino, o ser pobre mas honrado, pautavam o supremo desiderato salazarista do «viver habitualmente», paradigma da felicidade possível” (ROSAS, 2001, p. 1035).

6º) O mito da ordem corporativa:

Justificava o porquê de a população precisar ser conduzida por um estadista. Havia

uma certa visão infantilizadora do povo português, gente conformada, respeitadora, doce, algo irresponsável e volúvel, mutável nas suas opiniões, sonhadora, engenhosa mas pouco empreendedora, obviamente insusceptível de ser titular de soberania ou fonte de grandes decisões nacionais, necessitada, portanto, como coisa natural e naturalmente aceite, da tutela atenta mas paternal do Estado (ROSAS, 2001, p. 1036).

Em consequência disso, surgia “outra vocação da essencialidade portuguesa: uma vocação de ordem, de hierarquia e de autoridade natural” (ROSAS, 2001, p. 1036).

7º) O mito da essência católica da identidade nacional:

Por fim, o último mito “entendia a religião católica como elemento constitutivo do ser português, como atributo definidor da própria nacionalidade e de sua história” (ROSAS, 2001, p. 1036).

Os mitos acima formaram a base ideológica do Estado Novo e estão presentes amiúde tanto em *O ano da morte de Ricardo Reis* quanto em *Fantasia Lusitana*, uma vez que, para produzirem suas obras, seus autores consultaram e utilizaram materiais autênticos realizados sob a aquiescência daquele regime. A recuperação da propaganda, em contraste com a realidade circundante, quer em Portugal, quer no resto da Europa, é utilizada como estratégia de sua própria desconstrução, conforme veremos em seguida.

4. O ano da morte de Ricardo Reis

Há vários exemplos da desconstrução da propaganda salazarista no romance saramaguiano. Seleccionamos um trecho que ironiza “o mito da pobreza honrada”:

Ricardo Reis subiu a rampa da Calçada dos Caetanos, dali podia apreciar o ajuntamento [...] mais de mil, o polícia calculara bem, **terra riquíssima em pobres, queira Deus que nunca se extinga a caridade para que não venha a acabar-se a pobreza**, esta gente de xale e lenço, de surrobecos remendados, de cotins com fundilhos doutro pano, de alpargatas, tantos descalços, e sendo as cores tão diversas, todas juntas fazem uma nódoa parda, negra, de lodo mal cheiroso, como a vasa do Caís do Sodré. (SARAMAGO, 1994, p. 70, grifos nossos).

A instância narrativa está a contar o episódio em que Ricardo Reis se depara com a população carente lisboeta aglomerada em frente à sede do jornal *O Século* por ocasião da distribuição do bodo de final de ano. O protagonista se surpreende com a quantidade de necessitados ao passo que o narrador usa a palavra “riquíssima” para descrever aque-

la terra extremamente pobre, num jogo de palavras. Além disso, de forma irônica, ele pede a Deus pela manutenção da pobreza naquele país, uma vez que sabemos que esse tema fazia parte do ideário do Estado Novo. Por outro lado, ao usar um tom sério e detalhado para descrever aquele amontoado de gente como sendo massa única e malcheirosa, o narrador acaba por denunciar o regime e desconstruir o mito por trás da propaganda.

O contraste de realidades também é explorado no romance conforme vemos abaixo, num trecho em que Ricardo Reis passeia por Lisboa em um domingo:

Desce aos baixos da urbe, caminho já conhecido, sossego dominical e provinciano, só lá para tarde, depois do almoço, virão os moradores dos bairros a ver as montras das lojas, levam toda a semana à espera deste dia, famílias inteiras com crianças ao colo ou trazidas por seu pé, cansado ao fim do dia, roído pelo mau sapato o calcanhar, depois pedem um bolo-de-arroz, se está de boa maré o pai e quer fazer figura pública de próspero acabam todos numa leitaria, galões para toda a gente, e **assim se poupará no jantar, quem não come por ter comido, diz o povo, não tem doença de perigo, mais fica para amanhã**. Chegando a sua hora almoçará Ricardo Reis, desta vez vai ao Chave de Ouro, **um bife para desenjoar dos açúcares** (SARAMAGO, 1994, p. 235, grifos nossos).

O excerto acima também patenteia o choque de realidades vivido por Reis e pelas populações dos bairros lisboetas, que, vestidos de forma modesta, iam ao centro aos domingos ver as vitrines, geralmente acompanhados por seus filhos. Esses chefes de família acabavam comprando bolos-de-arroz e galões de leite para si e para os seus ao final da tarde a fim de saltar o jantar e poder economizar uma refeição. Fica evidente o contraste social quando na sequência o narrador informa que Reis vai a um restaurante e escolhe um “bife para desenjoar dos

açúcares”, tecendo mais uma crítica ao governo de Salazar, que exaltava a pobreza e acabava por manter a população carente de recursos.

O Estado Novo também não prescindia das comemorações das efemérides; tampouco desejava transmitir a impressão de um governo débil ou despreparado. Assim, por ocasião do décimo aniversário da revolução militar em 1936, preparou uma simulação de ataques aéreos tanto para celebrar aquela data quanto para exibir o seu poderio militar:

[...] sendo isto exercício de fingimento, nenhum avião é derrubado, fazem, impunes, perto das nuvens, seus passes e negaças, nem precisam de simular o lançamento das bombas, explosivas e de gás, elas são que por si próprias rebentam cá em baixo, na Praça dos Restauradores, não a salvaria o patriótico nome se o caso fosse a sério. **Também não teve salvação uma força de infantaria** que se dirigia para o Rossio, dizimada até ao último homem, **ainda hoje está por saber que raio ia fazer uma força de infantaria a um local que [...] seria severamente bombardeado** (SARAMAGO, 1994, p. 338, grifos nossos).

Na passagem acima, o narrador desconstrói a falácia que asseverava que Portugal estava preparado para defender a sua soberania. Ao criticar a presença da infantaria durante os exercícios aéreos, a instância narrativa censura o posicionamento do exército português, que decidiu expor uma tropa durante uma fictícia investida inimiga, revelando que, caso se tratasse de um ataque real, todos seriam dizimados. Ao revelar a fragilidade militar portuguesa, o narrador acaba por desconstruir a imagem de um governo que pretendia ser continuador de um passado mítico, ligado às grandes explorações marítimas.

Por fim, o último trecho analisado se refere à desconstrução da imagem do chefe do governo e do mito da ordem corporativa. Concebido pela propaganda para ser um líder indispensável, alguém que sa-

crificou sua vida pessoal em prol da nação, Salazar aparece em um diálogo entre os personagens Fernando Pessoa e Ricardo Reis:

Diga-me, Fernando, quem é, que é este Salazar que nos calhou em sorte, É o ditador português, o protector, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole, Alguns pês e quatro esses, Foi coincidência, não pense que andei a procurar palavras que principiassem pela mesma letra (SARAMAGO, 1994, p. 278, grifos nossos).

A reputação do estadista é des/re-construída de forma habilidosa em *O ano da morte de Ricardo Reis*. O personagem Fernando Pessoa define Salazar de modo a evidenciar a imagem desejada pelo governo, isto é, protetor, pai, professor, poder manso, porém, o faz diretamente, sem os subterfúgios da propaganda. Ao classificá-lo como sacristão, sibila, Sebastião e Sidónio, isto é, figuras míticas, históricas e/ou religiosas, Salazar é envolto numa aura mística e profética, despontando, para muitos, como promessa nos anos iniciais de estabelecimento do Estado Novo no tempo diegético do romance (embora ironizado pelo personagem Pessoa) ao passo que, com o distanciamento temporal de quase cinquenta anos da publicação da obra, vemos que essa promessa não se cumpriu, revelando a quebra da expectativa dos que apostavam em Salazar, gerando crítica e ironia.

5. Fantasia Lusitana

A montagem é o elemento essencial neste documentário que pretende expor a maneira como o governo português agiu durante a Segunda Guerra Mundial. O ideário do Estado Novo se faz presente em vários trechos da película por meio de discursos lidos pelo próprio Salazar e que, por ser material exclusivamente em áudio, acaba sendo exi-

bido com imagens produzidas pela própria propaganda, que corroboram ou satirizam o que está sendo dito. Consideremos o excerto do discurso proferido por Salazar:

Aquelas qualidades que se revelaram e fixaram e fazem de nós o que somos e não outros; **aquela doçura de sentimentos**, aquela modéstia, aquele espírito de humanidade, tão raro hoje no mundo; aquela parte de espiritualidade que, malgrado tudo que a combate, inspira ainda a vida portuguesa [...]” (FANTASIA LUSITANA, 2010, p. 4:10-4:29, grifos nossos).

Ao definir a essência do povo português, Salazar acaba por listar várias características positivas, dentre elas, a “doçura de sentimentos”. A construção dessa imagem está em consonância com a ideia dos mitos ideológicos fundadores do Estado Novo, elencados por Rosas. Entretanto, por ser material em áudio, a montagem da película acaba por introduzir uma cena em que o General Carmona beija um bebê em um evento público (Fig. 1). A montagem ratifica o que é dito por Salazar, porém, a inserção de tal imagem remete ao estereótipo do político que beija criancinhas para ganhar votos, gerando uma imagem caricata e risível do Presidente da República e, por extensão, de todo o governo.

Outro aspecto presente no documentário é o contraponto proposto entre o Portugal salazarista e o testemunho dos refugiados, representados pelos três intelectuais já citados. Na Lisboa de 1940, o trio se surpreende com as luzes noturnas, os ruídos da cidade e o clima festivo devido às comemorações do duplo centenário. Em uma dessas passagens, Alfred Döblin se mostra perplexo diante de cenário tão destoante daquele do qual ele provinha e exclama: “Que mundo. Que Mundo! Inacreditável” (FANTASIA LUSITANA, 2010, p. 20:48-20:54).

A fim de reforçar tal estranheza, a montagem insere a fotografia de dois meninos em primeiro plano, onde o mais jovem está claramente com uma expressão de espanto e a legenda mostra “Que mundo!” (Fig. 2). Em

seguida, a mesma fotografia é exibida em um plano geral e capta um grupo de refugiados com seus filhos, suas bagagens, um carrinho de bebê, provavelmente em uma estação de trem. Os mesmos meninos se encontram no canto inferior direito da tela e a legenda exibe “Inacreditável” (Fig. 3). Ao apresentar a fotografia na íntegra, a montagem revela o contexto da imagem anterior, ou seja, um local de transição que revela a surpresa sentida pelo escritor e a fragilidade daqueles refugiados. Em suma, as imagens apresentadas e o texto em áudio estão intrinsecamente ligados.

Apesar de estarem a salvo em Portugal, esses refugiados sentem-se angustiados e ligados ao mundo que lhes fora roubado. Extraímos outro trecho do relato de Döblin que ilustra este sentimento: “Milhões de homens levados para cativo, milhões de pessoas aterrorizadas, dezenas de milhares de mortos – e aqui, em Lisboa as luzes brilhavam. Desfrutava-se a paz. Mas nós não conseguíamos sentir alegria.” (FANTASIA LUSITANA, 2010, p. 21:21-21:36). A perspectiva desses estrangeiros se opõe fortemente à construção feita pela propaganda de um Portugal pacífico, ordeiro, com motivos sobejos para comemorar, ou seja, o chamado “oásis de paz numa Europa em guerra”.

Ao incluir os testemunhos desses refugiados, Canijo propõe um ponto de vista contrastante ao da ideologia do Estado Novo. Isso se torna mais evidente quando o documentário passa a intercalar trechos de material propagandístico com relatos dos estrangeiros, gerando, cada vez que cenas dessas duas camadas aparecem, um incômodo no espectador. Podemos citar esta técnica sendo empregada nas cenas de memória de Mann, quando ela relata a angústia vivida por milhares de estrangeiros que aguardavam para deixar Lisboa, seguidas pelas imagens da estreia do filme *Feitiço do Império* (1940), película de Lopes Ribeiro que exalta o império português, ou seja, duas realidades completamente adversas.

Como uma boa correspondente de guerra, Mann descreve os refugiados física e emocionalmente, conforme a gravação em áudio das memórias dessa intelectual, na voz da atriz Hanna Schygulla. Esse relato é apresentado com imagens ou fotografias que retratam esses reti-

rantes, contribuindo com a construção de significado. Em um ensejo, Mann afirma que “É visível a tristeza de todos e a pobreza da sua indumentária. Paira no ar um ambiente de angústia, e de extremo nervosismo” (Fantasia Lusitana, 2010, p. 38:19-38:35) e a fotografia de uma mãe refugiada com duas crianças surge na tela, sendo que uma das crianças apresenta, de fato, o semblante angustiado, nervoso, aflito, confirmando o que Mann descreve (Fig. 4).

6. Considerações finais

Este artigo procurou analisar algumas estratégias de desconstrução da imagem do Estado Novo, criadas pela propaganda salazarista no período da fundação das bases ideológicas do regime, presentes no romance *O ano da morte de Ricardo Reis* e no documentário *Fantasia Lusitana*.

Essa imagem idealizada, criada pela propaganda e repetida inúmeras vezes no decorrer de quase meio século de regime autoritário, ultrapassou o 25 de abril e persiste no imaginário português até os dias atuais. Tanto é assim que em 13 de abril de 2017, ao fazer uma visita oficial na ilha de Gorée no Senegal (um antigo entreposto de escravos), o atual Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa, declara:

Recordei que Portugal aboliu, pela mão do Marquês de Pombal, pela primeira vez, a escravatura, numa parte do seu território em 1761 – embora só alargasse essa abolição definitivamente no século XIX –, e que nesse momento, **ao abolir, aderiu a um ideal humanista que estava virado para o futuro** (LUSA, 2017, grifos nossos).

Ao proferir essas palavras, o político reproduz o pensamento de que não apenas Portugal foi um país a frente de seu tempo, mas também de que a abolição da escravatura fora motivada por “razões huma-

nitárias”. Na verdade, sabe-se que os portugueses continuaram a explorar o trabalho escravo e a traficar africanos desumanamente até o século XIX – isso se não levamos em conta a imposição do trabalho forçado nas colônias africanas até o século XX. Em consonância com as ideias salazaristas, Sousa entende que o decreto do Marquês de Pombal de 1761 “reconhecia o que tinha havido de injusto, o que tinha havido de condenável no comportamento anterior, relativamente a séculos em que esses direitos não foram devidamente reconhecidos” (LUSA, 2017), como se o país tivesse se conscientizado do mal que vinha fazendo e decidido se redimir. Se fosse realmente esse o caso, perguntamos se não teria sido melhor abolir a escravidão em todos os domínios portugueses naquela altura então, ao invés de tê-lo feito parcialmente.

Figura 1



Figura 2



Ressaltamos que o discurso de Sousa em Gorée apenas reforça o mito de que Portugal fora um colonizador generoso e humano, conforme perpetrado durante o salazarismo. Essa ideia foi espalhada durante o Estado Novo para justificar o imperialismo e a manutenção de suas colônias e precisa deixar de ser repetida. Enquanto o país continuar a relativizar os crimes cometidos em seu passado e não fizer o *mea-culpa*, esses pensamentos falaciosos continuarão presentes no imaginário português. É necessário que Portugal admita honestamente que agiu de forma execrável em seu passado, sobretudo no capítulo concernente ao tráfico de africanos e à prática do trabalho escravo, para que pos-

sa, na atualidade, sanar as consequências desses erros através de medidas reparadoras.

Figura 3



Figura 4



Referências

FANTASIA LUSITANA. Direção de João Canijo. Produção de João Trabulo. Realização de João Canijo. Intérpretes: Hanna Schygulla, Rüdiger Vogler, Christian Patey. Roteiro: João Canijo. Música: Pedro Góis. Lisboa: Periferia Filmes, 2010. (67 min.), DVD, son., P&B. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cAtTwRnjXyQ>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

LUSA, Agência de notícias de Portugal, S.A. Matéria jornalística publicada em *O Público* sob o título: “Portugal reconheceu injustiça da escravatura quando a aboliu em 1761, diz Marcelo”. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/04/13/politica/noticia/portugal-reconheceu-injustica-da-escravatura-quando-a-aboliu-em-1761-diz-marcelo-1768680>>. Acesso em: 21 maio 2017.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, Lisboa, v. XXXV, p. 1031-1054, 2001.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Deixe a porta aberta: um anti-herói homoafetivo na teledramaturgia brasileira

Matteus Melo¹

“Devo ter sambado no Santo Sepulcro!”

(Félix em Amor à Vida)

As inquietações que impulsionam esta escrita são muitas. De larga-data, julgo que seja necessário perceber a teledramaturgia brasileira como uma feitura artística tão relevante quanto a *literatura*, o *teatro* e o *cinema*, comumente usados como objeto de estudo e análise no campo das Letras. Mas compreendo que refletir a respeito do tema, a exemplo de como perceber de que lugar a teledramaturgia seria um equivalente a essas demais feitura, seus modos de constituir-se e critérios de valor, é enveredar por selva traiçoeira dada à complexidade e extensão do tema, e que um ensaio, apenas, seria insuficiente; inquietações que engendraria uma medida de desconforto no conservadorismo acadêmico.

Bata-me, a princípio, a insistência em trazer ao campo da discussão, elementos indispensáveis aos modos de composição da teledra-

¹ Graduado em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba/UEPB. Mestre em Artes/UNICAMP; Professor substituto de Literaturas na Universidade do Estado de Mato Grosso/UNEMAT.

maturgia – o que não seria grande novidade – que ainda permanecem relegados à indiferença de estudos críticos e afins. Talvez pelo fato de enquadrar-se no que se definiu como produto da indústria cultural, uma parcela da crítica academicista reúne em um mesmo pacote de produções para as massas, estilo, estética, roteiro, trama, por desconsiderar o potencial de um produto teledramatúrgico em sua forma cultural de representatividade, que mesmo após o encerramento do último capítulo permanece ricocheteando na memória do telespectador. A personagem, por exemplo, é um desses elementos.

Sem maiores volteios, este ensaio esboça uma breve reflexão sobre a personagem na telenovela a partir da concepção de *anti-herói*, em particular a personagem homoafetivo, como o próprio título sugere, sem a pretensão de legitimar verdade sobre a questão.

I. Breves considerações sobre a personagem de ficção

São as personagens quem permanecem gravadas em nossa memória e a elas vinculamos as ações que sofrem. Todas prosseguem existindo em uma “realidade” que só a ficção, por meio da verossimilhança, é capaz de construir no imaginário do leitor/telespectador². A sequência de ações que vivenciam, e as questões existenciais que resulta de sua vida particular³, permite a comparação com experiências do cotidiano não ficcional – dos modos de apreender a natureza humana fora da ficção. Esse fenômeno de aproximação e distanciamento faz com

² A junção desses dois termos se justifica por questões que ora se referem ao romance, ora a teledramaturgia.

³ Em relação ao pensamento aristotélico sobre perceber a felicidade ou aflição por meio de ações, Edward M. Foster, aponta: “[...] cremos que felicidade e aflição existem na vida secreta que cada um de nós possui particularmente, à qual o romancista (em suas personagens) tem acesso. E por vida secreta entendemos aquela que não apresenta sinais externos [...]” (1998, p. 81).

que o olhar atento e sensível do leitor/telespectador, perceba riquezas e profundidades em situações do mundo real que sem a obra de ficção passariam, de certo modo, despercebidas.

Do imbricamento entre enredo e personagem perpassam os diferentes modos de constituição da trama. O enredo toma forma para revelar a personagem que vive uma sequência de fatos encadeados por ações. É a personagem quem vivencia as ideias por meio das quais o enredo se constitui e ganha forma (CANDIDO, 2014), seja nas feitu- ras romanescas, teatrais ou cinematográficas. De igual modo, a mate- rialidade da obra teledramatúrgica também se constitui a partir de per- sonagens que torna vivo o enredo e as ideias. Não há história sem personagem. Ao poeta da atualidade cabe escolher, dentre os muitos tipos, as características que mais lhe sejam necessárias.

O cuidado com a distinção nos modos de construção de persona- gens não é algo recente. Aristóteles (2004) é quem primeiro traça um esboço a esse respeito quando, logo no início da *Poética*, afirma que as personagens atuam por meio de ações, tendo as ideias e o caráter como causas naturais. Tanto na epopeia quanto na tragédia, as ações eram imitações de virtudes de gentes superiores. Às personagens da comédia restava a representação de vícios, a imitação de ações de gentes in- feriores. “E dessas ações se origina a boa ou má fortuna das pessoas”, postulava o pensador grego (ARISTÓTELES, 2004, p. 43). O tipo de personagem, ou o tipo de *herói*, deveria corresponder à forma de estru- tura do gênero literário do qual faria parte, e disso resultariam aspectos de grandeza ou de baixeza tanto do gênero quanto do *herói*.

É possível perceber certa priorização de um gênero em detrimento de outro, como bem aponta Flávio R. Kothe (1987); ou porque Aristóteles pertencia à classe dominante, e por isso reforçava um pensa- mento ideólogo na esquematização dos gêneros; ou porque, como contraposição, deveria haver gêneros complexos e simples. Ainda, se- gundo as concepções aristotélicas, dever-se-ia considerar a classe so- cial que a personagem representaria; o *herói* elevado para gêneros

maiores (epopeia e tragédia), e o *herói* baixo para gêneros menores (comédia e sátira menipeia). (ARISTÓTELES, 2004) Logo, a epopeia e a tragédia tratariam da aristocracia, enquanto que a comédia evidenciaria as pessoas do povo.

Kothe (1987) assegura que a natureza do *herói* épico e do *herói* trágico nem sempre se constituem unicamente por meio de ações elevadas. É a própria estrutura das grandes obras quem transforma a negatividade do *herói* épico em positividade, ainda que este se eleve em seu percurso por meio de uma sequência de baixezas, como matar, mentir. “Mas a queda do *herói* trágico é o que lhe possibilita resplandecer em sua grandeza, assim como as “baixezas” do *herói* épico é que o “elevam”. [...] o *herói* épico e o *herói* trágico unem em si e em seu percurso as duas pontas do alto e do baixo” (KOTHE, 1987, p. 12). Essas questões sobre a distinção da personagem estão diretamente relacionadas a uma determinada postura política.

Parece, de certo modo, um contrassenso falar em “*herói*-baixo”, pois se supõe pertencer à natureza do *herói* que ele seja elevado. O *herói* “elevando” pode ter muito de baixeza ou fazer todo um percurso pelo “baixo”. O *herói* trivial pretende ser elevado e tende a não admitir em si o baixo: mas, exatamente por isso, ele se inferioriza artisticamente, à medida que se torna unidimensional e não capta nem exprime a natureza contraditória do real. (KOTHE, 1997, p. 9-10)

Contudo, o modelo de *herói* que hoje se concebe não mais se reduz às definições aristotélicas. Os tipos de *heróis* definidos na *Poética*, como se ainda fosse possível concebê-los a partir de aspectos fechados, não correspondem ao modelo de *herói* da modernidade; primeiro porque os tipos de narrativas não mais se limitam a formas rígidas, e o mesmo acontece com o texto dramático; segundo porque novos tempos faz surgir novos conflitos que demandam a representação de novos indivíduos

e de outros interesses. A muito que o estudo criterioso da personagem ultrapassa a simples análise das características que lhes são atribuídas.

Em seu estudo sobre a *Personagem do Romance*, em relação às afinidades e diferenças entre o ser vivo e os entes de ficção, Antonio Candido (2014) observa que no século XVIII a compreensão sobre a construção desses seres correspondia a um conjunto de características definidos por Johnson como, *personagem de costume* – facilmente distinguida por sua exterioridade pitoresca, de traço marcado e caricatural –, e *personagem de natureza* – constitui-se mais analiticamente complexa, necessitando de novas características para cada mudança em seu modo de agir.

Traduzindo em linguagem atual a terminologia setecentista de Johnson, pode-se dizer que o romancista “de costume” vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo. Já o romancista de “natureza” o vê à luz de sua existência profunda, que não se patenteia a observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações. (CANDIDO, 2014, p. 62)

Nas palavras de Candido (2014), é o romancista quem nos apresenta o universo interior da personagem, e que por isso conhecemos a profundidade de seus sentimentos e peculiaridades, diferentemente do ser vivo do qual conhecemos apenas o universo exterior. Na tele-dramaturgia, assim como no cinema, a possibilidade de conhecimento principia tanto da composição dos diálogos – do autor em comparação ao romancista – quanto das imagens que desnuda sua interioridade, na gestualidade que o olhar sensível da câmera revela, por exemplo.

Edward M. Foster (1998) retoma a discussão, porém não tão distante da concepção de Johnson (apud. CANDIDO, 2014), e apresenta por meio de dois termos bastante sugestivos, a distinção entre *personagem plana* – menos notável por apresentar traços simples e fixos, às vezes cômica –, e *personagem esférica* – trágica em qualquer espaço de

tempo, modifica-se ao longo da narrativa e tende a ser mais convincente graças a sua complexidade e capacidade de surpreender.

Para Kothe (1987), a divisão sistemática de Foster (1998), no estudo crítico da personagem, não dá conta de apreender às complexidades do ser ficcional; afirma que tais categorias tornam-se insuficientes até mesmo na escolha dos termos, pois, de certo modo, tanto uma esfera é também plana na forma quanto um personagem redondo pode nada apresentar de complexo ou modificar-se. “Essas categorias encararam o personagem como existente em si no texto literário, isolado do contexto social” (KOTHE, 1987, p. 5), e mapeia de forma superficial a natureza da personagem, não penetra no recôndito da “alma ficcional”.

Quaisquer que sejam os termos usados para distinguir os modos de ser e de agir da personagem, suponho que sejam as virtudes ou os vícios o ponto de partida para sua constituição, sem pretensões de firmar juízo de valor quanto ao ideal de elevado e baixo – independente da classe e das ideologias do autor. Tomo como referência as palavras de Mikhail Bakhtin (2010) em sua reflexão sobre *Estética da Criação Verbal*, ao discorrer a relação do autor com a personagem, quando diz que esbarramos na confusão dos muitos pontos de vista cada vez que damos um passo, seja no esboço de diversos enfoques ou nas formas distintas de avaliação.

Personagens positivas e negativas (relação do autor), personagens autobiográficas e objetivas, idealizadas e realistas, heroificação, sátira, humor, ironia; herói épico, dramático, lírico, caráter, tipo, personagem, personagem de fábula, a famigerada classificação dos papéis cênicos: galã (lírico, dramático), sentencioso, simplório, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 7)

Seria ingênuo de minha parte deduzir que um simples ensaio abarcaria todo o estudo a respeito da personagem, principalmente se considerado os princípios que definem cada categoria que as institui, além do abismo profundo que separa o ideal de *herói* clássico do *herói* mo-

derno. Em resumo, Bakhtin pontua que essas categorizações exigem certo fundamento, “não se ajustam umas às outras, além de não haver um princípio único para ajustá-las e fundamentá-las” (BAKHTIN, 2010, p. 7). E uma vez entendido que é a personagem quem concretiza o romance, nas palavras de Candido (2014), arrisco dizer que na teledramaturgia é este o mesmo elemento que a constitui.

II. Félix: um anti-herói homoafetivo

A crescente presença de personagens homoafetivo em teledramaturgias tem resultado em pesquisas que discutem tantos aspectos socioculturais quanto a temas relacionados à identidade de gênero. Embora muitas dessas personagens sofram variações bruscas em seu percurso, na trama, por não agradar uma distinta parte do público, permanecem resistindo e retomando a cena, ainda mais sofisticadas.

As manobras de estratégias são muitas. Em situações que comprometem a audiência, recorre-se a intervenções extremas, como a morte ou viagem de determinada personagem por algum motivo inesperado; ou o redirecionamento ao comportamento heterossexual; em último caso, constrói-se um envolvimento da personagem com o sexo oposto mesmo que esta prossiga reafirmando sua homoafetividade.

De um folhetim a outro, essas personagens eram constituídas de características que se enquadrariam na definição de uma *personagem de costume* (apud. CANDIDO, 2014), ou *personagem plana* (FOSTER, 1998), construídas em torno de uma ideia fixa e com traços exteriores de fácil identificação, estáticas. O acentuado comportamento afeminado e cheio de comicidade, cuja finalidade é o de provocar o riso sem afetar as ideologias mestras das convenções tradicionais, tem servido de prerrogativa para conquistar o público que aceita tais figuras sob a condição de lhes ser negado o direito de executar ações relevantes, na trama; censuradas a permanecerem no campo da trivialidade e distante das questões do “convívio real” representado.

A abordagem de questões éticas e ações bem mais elaboradas, na intenção do autor em relação à personagem, tende a provocar uma espécie de transtorno psicossocial na maioria dos telespectadores, forçando o autor a recorrer às velhas estratégias para reparo da audiência. Esse modelo de composição, claramente definido como *personagem de natureza* (apud. CANDIDO, 2014, p. 62), ou *personagem esférica* (FOSTER, 1998), não serve ao gosto do grande público por “aproximar-se” do ser real e de seu cotidiano, uma vez que esse ser ficcional necessitaria de características específicas para ações específicas, muito próximas do universo humano.

O que se apresenta como “novo”, e desconfio que seja este um fator polêmico e fomentador de crises conservadoras e religiosas, são as propostas de constituição dessas personagens, tanto no que se refere aos traços característicos que as definem e reforçam a base de sua interioridade, quanto ao lugar social de onde discursam e o papel que representam.

É a partir do ano 2000 que a personagem homoafetivo passa a ser constituída de características distintas dos tipos caricaturais afeminados ou assassinos, como era costume nas telenovelas em décadas anteriores. Quando o folhetim *Amor à Vida*⁴ estreou no horário das 21hs, na Rede Globo, apresentou como um dos pontos conflitantes e de maior relevância para a trama, a figura de uma personagem que a princípio, e ao olhar restrito do público, responderia pelas vilanias e mau-caratismo que é próprio a todo bom antagonista.

Os tipos afeminados ou assassinos representados por personagens homoafetivo, comumente ocupavam um lugar secundário em relação às demais personagens de seu núcleo. Aponto como exemplo a figura de um vilão⁵, na história da telenovela brasileira, que agradou e alcançou destaque ao se tornar objeto de repúdio⁶ nacional. Mas quanto a

⁴ Novela de autoria de Walcyr Carrasco.

⁵ A personagem Mário Liberato foi interpretada por Cecil Thiré na telenovela *Roda de Fogo*, escrita por Lauro César Muniz e exibida pela Rede Globo em 1986.

⁶ A personagem não foi rejeitada, mas foi vítima de repúdio, e assim o sendo, provoca no público esse sentimento que surge das ações representadas pelo antagonista.

defini-lo como sendo uma personagem homoafetivo, o que havia de certeza eram insinuações de um possível caso homoerótico, além de uma gestualidade afeminada cheia de sutilezas.

Félix seria mais uma dessas personagens caricatas, fixas e triviais, se não fossem as peripécias, no sentido próprio do termo que Aristóteles emprega na *Poética*, que por alterar o curso dos acontecimentos e o modo de agir da personagem, interferindo em sua trajetória, marca a aparição de uma figura cômico-dramática de confusa categorização – considerando as especificidades do *herói*.

Afinal, que características na composição de Félix dizem do tipo de personagem que o constitui? Vale atentar-se aos entremeios que enrobustece um bom folhetim. O núcleo, por exemplo, do qual é peça fundamental – porque se tem a impressão que tudo, nele, é composto em função das ações que Félix executaria – esboça um modelo de família ao gosto convencional, em relação direta com o discurso em defesa da família tradicional. Além da indisposição com parentes próximos, pai e irmã, há o acréscimo de conflitos internos que se entrelaçam às situações de intimidade e afetam a psique da personagem, como a aceitação ou não de sua natureza homossexual, em relação a seu casamento heteronormativo e postura paterna.

Tudo isso é posto no encadeamento das ações do primeiro capítulo. Mas são as chamadas de estreia quem primeiro o apresenta como vilão da trama, um antagonista – perturbador da ordem familiar, da moral e dos bons costumes.

O antagonista⁷ “é o personagem que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características, diametralmente opostas às do protagonista” (GANCHO, 1991, p. 15). Para início de história, Félix se opõe a irmã adotiva contra quem trama e executa uma

⁷ “Na tragédia grega, designava o segundo ator, depois do e oposto ao protagonista. Introduzido por Ésquilo (525-456 a.C.), propiciou o desenvolvimento da parte dialogada e dramática das peças, em detrimento da participação do coro. Atualmente, considera-se antagonista a personagem com que se defronta o protagonista” (2004, p. 27).

série de perversidades. Em pouco tempo, torna-se vítima de suas atrocidades que só reforçam e revelam seu mau-caratismo e desonra. Um vilão para nenhum herói botar defeito.

Entretanto, na sequência dos capítulos se observa a construção de uma jornada para essa personagem – condição típica do *herói* –, quando as situações conflituosas contribuem para o amoldamento e mudança de seu comportamento, pelo conjunto de ações que transcorrem no sentido inverso. Félix fracassa. Não se trata da ruína do antagonista, da resolução dos conflitos e vitória final do *herói*, mas do início de sua redenção.

Ao ser desmascarado e coagido a confessar seus crimes, o que considero como a primeira peripécia de sua trajetória, Félix é abandonado e rejeitado pela família que o desapossa de mordomias e dos privilégios de seu cargo profissional – status que ostenta. Ao recolher-se e assumir sua nova condição de vida, além da descoberta de também ser filho adotivo, passa a depender de favores de gente que considerava inferior à sua classe, inclusive a mãe biológica.

Ainda que seja possível delinear a trajetória desta personagem, com certo distanciamento do modelo estrutural traçado por Joseph Campbell (1995) para a jornada do *herói*, é preciso considerar um aspecto de extrema relevância: Félix não é o herói da trama, mas um antagonista com características semelhantes às que definem o *herói* – não digo quanto à construção interior ou exterior de sua forma e natureza, mas pelo modo de como as ações propõem uma jornada repleta de fases – *queda, provas, transformação e retorno*.

Nesse ponto o inusitado se naturaliza. Félix rouba a cena no sentido mais clichê e literal do termo e assume um discurso de personagem protagonista ao tornar-se peça chave das principais ações e desfecho de conflitos relevantes: defende os oprimidos, soluciona “enigmas” e encurrala pretensos vilões – situações que também correspondem ao papel do *herói*. Adota um comportamento de herói sem o ser.

De minhas impressões, resta atar as pontas a respeito do processo de constituição desta personagem e de sua trajetória, mesmo expondo de maneira bastante aparente. Félix, sendo tipicamente o *antagonista* da trama, sofre uma sequência de reviravoltas em seu percurso dramático e é alçado ao estatuto de *anti-herói*⁸ – vítima das adversidades e dos próprios defeitos de caráter (GANCHO, 1991).

Mas se aceito que o “herói é o protagonista com características superiores às de seu grupo; e anti-herói é o protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto” (GANCHO, 1991, p. 14), como poderia, nesse caso, haver dois protagonistas numa mesma trama? – inquietações para uma escrita futura.

Ocorre que a personagem passa de uma categoria (*antagonista*) a outra (*anti-herói*) por meio de situações muito próximas às que o *herói* clássico vivencia em sua jornada, sendo o ponto culminante desse processo a transformação interior e o retorno para bem de um “todo”, ainda que esse “todo” represente a particularidade de seu mundo.

O *anti-herói*, como bem esclarece Massaud Moisés (2004), “não se define como a personagem que necessariamente carrega defeitos ou taras, ou comete delitos e crimes, mas como a quem possui debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a muita gente” (2004, p. 28). Em resposta às transformações que sofre, a personagem assume seus crimes e busca regenerar-se cuidando, ele próprio, de resolver os problemas que causou. Félix não é posto como um *anti-herói*, ele se torna.

Arrisco uma certeza: a genialidade no processo de construção desse ser ficcional se evidencia justamente pelo modo como as ações foram sugerindo o percurso a ser trilhado, acrescentando à personagem

⁸ “Designa o protagonista de romance que apresenta características opostas às do herói do teatro clássico ou da poesia épica. O seu aparecimento resultou da progressiva desmistificação do herói, ou seja, da sua crescente humanização [...]” (MOISÉS, 2004, p. 28).

novas características e situações possíveis de transformação. Contudo, desconfio que a reflexão a respeito do assunto não se findará no parágrafo seguinte.

Como afirma Kothe, “todo grande personagem é uma união de contrários: ele é o alto cuja grandeza está na baixeza, ou é o alto que cai e readquire grandeza na queda, ou então é o baixo que se eleva e se mostra grandioso apesar dos pesares” (1987, p. 13). Félix se torna um desses grandes personagens. Um ser fictício que se eternizará no imaginário do telespectador.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Contexto, 2017.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pena-mento, 1995.
- CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FORSTER, Edward M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 1998.
- GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.
- KOTHE, Flávio R. *O Herói*. São Paulo: Ática, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

Três olhares em Lisboa: Saramago, Gersão, Pessoa

Orivaldo Rocha da Silva¹

Quantos olhares e quais impressões um mesmo espaço é capaz de provocar a quem se propõe a explicitar o resultado de um trabalho ora apenas mentado, ora de fato vivido, tendo por veículo a palavra escrita, não importando se provocada por motivações de autobiografia ou enredada e combinada nas tramas de um relato ficcional que ainda assim guarda em essência algo do mundo real?

Quantos olhares e quais impressões uma cidade é capaz de gerar na sensibilidade do artista que se vale do artifício de criação de suas figuras-personagens criadas e postas a atuar nesse espaço urbano, interagindo nele e com ele, e dele recebendo em troca a contrapartida esperada de um sítio inteiramente afastado do caráter da neutralidade?

Quantos olhares e quais impressões as paisagens urbanas de Lisboa são capazes de provocar?

Discutir, ainda que brevemente, as especificidades dos olhares dispensados a um mesmo espaço urbano – no caso, a cidade de Lisboa – por meio da escrita de Fernando Pessoa, José Saramago e Teolinda

¹ Mestre em LETRAS, Universidade de S.Paulo (USP – SP); Doutorando em LETRAS, Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM – SP).

Gersão é a proposta deste texto, que objetiva também apresentar a diversidade de interpretações da cidade explicitadas pela sensibilidade de três grandes nomes da Literatura Portuguesa no século 20.

De início, então, partamos, adotando o princípio da cronologia, para uma tentativa de delimitação do campo da sensibilidade de Fernando Pessoa, de seu semi-heterônimo Bernardo Soares, e do heterônimo mais célebre que este, Álvaro de Campos, os três postos em relação com o espaço urbano de Lisboa, da forma como explicita Richard Zenith, na introdução ao *Livro do Desassossego*²:

Soares, quando não estava no escritório, gostava de caminhar na Baixa, onde frequentava talvez os mesmos cafés e a mesma tabacaria que Campos, e os dois sentavam-se talvez não longe um do outro nos mesmos elétricos. Eram personagens de origem bem diversa no mundo definido por Pessoa, mas acabaram por ocupar o mesmo campo da sua sensibilidade, que por sua vez foi definida, ou muito colorida, pela cidade de Lisboa. Campos, Soares, Pessoa e Lisboa são, num certo registro, sinônimos. (PESSOA, 1999, p. 15)

Nos termos de Zenith, a identificação das figuras de Pessoa e dele próprio confunde-se com o espaço de Lisboa, a ponto de o autor considerar que seriam os quatro, de certa forma, sinônimos. Mediados, assim, pelo mesmo espaço urbano, o poeta e suas criaturas se mostram imbricados e podem até ocupar e frequentar os mesmos lugares. Importa destacar, sobretudo, a constatação de que a cidade de Lisboa foi a responsável por definir ou encher de vida e significados a sensibilidade do poeta, numa leitura interpretativa da expressão “muito colorida”.

² As referências a essa obra serão todas as da edição organizada por Richard Zenith: PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Quase que a confirmar essa grande identificação do escriba com a cidade de Lisboa, de modo que uma relação de sinonímia possa ser vislumbrada, observamos que o olhar dispensado por Pessoa, fazendo-se valer de seu semi-heterônimo Bernardo Soares à Lisboa que é objeto de um ato contemplativo, apresenta-se já ilustrada no fragmento 3 do *Livro do Desassossego*. É necessário que façamos a reprodução do longo a trecho a seguir:

Amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos – tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele. Por ali arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a dessas ruas. De dia elas são cheias de um bulício que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quer dizer nada. Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu. Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essência das coisas. Há um destino igual, porque é abstracto, para o homem e para as coisas – uma designação igualmente indiferente na álgebra do mistério.

Mas há alguma coisa... Nessas horas lentas e vazias, sobe-me da alma à mente uma tristeza de todo o ser, a amargura de tudo ser ao mesmo tempo uma sensação minha e uma coisa externa, que não está em meu poder alterar. (PESSOA, 1999, p. 47-8)

Destacamos, mais acima, o ato contemplativo que parece ser a marca do olhar dispensado por Soares às ruas de Lisboa. Importa dizer

que à contemplação em si deve ser acrescida a sensação de tristeza que dos olhos do autor parece brotar e tingir as ruas que se mostram após terminar a da Alfândega, tristeza que adquire relevância e singularidade a partir do momento em que o ajudante de guarda-livros experimenta a sensação de conforto promovida pela sua inserção num todo que é em si carregado de solidão. É possível avaliar que, nesse ponto, a identificação do autor com o espaço das ruas de Lisboa adquire até certo aspecto de simbiose, uma vez que Soares explicita uma “sensação de vida parecida com a dessas ruas”.

Parece evidente também destacar que o espaço-cenário que compõe as divagações do semi-heterônimo pessoano não se limita àquilo que se possa descrever como denotado, mas sim, como de fato é possível deprender da análise do fragmento, o conjunto formado pelas vias lisboetas cria sensações e atmosfera que se mostram muito mais associadas ao caráter da abstração. Ou nos termos de Osman Lins, em já clássico estudo teórico acerca do espaço romanesco:

[...] a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc – consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com freqüência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p. 76)

Outro ponto que nos parece relevante destacar é o da associação do sentimento de tristeza do ajudante de guarda-livros a uma sensação de não pertencimento, de não adequação ao seu tempo. Ao explicitar que “vivo uma era anterior àquela em que vivo”, o autor das divagações que fazem parte do *Livro do Desassossego* serve-se da proximidade e do prazer de ter como contemporâneo seu – ao menos no que diz respeito ao espírito e à motivação – o também português e poeta Cesário Ver-

de, autor ao qual Fernando Pessoa dispensava grande estima e admiração. Não é fortuito, então, que o autor de “Num bairro moderno” seja citado no fragmento em análise atribuído a Bernardo Soares.

Distanciado do caráter contemplativo de Pessoa/Soares, o olhar de José Saramago, por meio da trajetória da personagem Raimundo Silva em *História do cerco de Lisboa*³, deve ser objeto de considerações de outra ordem.

No universo ficcional saramaguiano, a obra costuma ser identificada como um romance que problematiza as relações entre a literatura e a história, tomando por base um fato incrustado na crônica histórica do país, qual seja, a da tomada de Lisboa aos mouros no longínquo ano de 1147, tendo como trama paralela uma história de amor que se dá no século 20 na capital lisboeta. Em Saramago, Lisboa

não se limita ao papel decorativo de mero cenário onde as personagens se movimentam, não é apenas uma entidade física ou geográfica: constitui ela mesma uma personagem essencial para compreender os numerosos significados da escrita do autor. É uma Lisboa humana, respira, alimenta-se, move-se ao ritmo da História que a cerca e que não é mais do que o resultado da vontade dos homens [...] (OLIVEIRA, 1999, p. 357-8)

Nota-se claramente que no romance de Saramago em análise Lisboa ocupará um espaço que em muito a afasta de mero horizonte no qual as personagens desempenham toda sorte de atuações, muito pelo contrário. A humanização do espaço urbano levada a cabo pelo efeito de personalização (*respira, alimenta-se, move-se*) empresta à cidade um estatuto de protagonismo que tem como mediador os fluxos

³ A edição original é de 1989. Neste trabalho, todas as referências tiveram por base a edição de 2003 publicada em São Paulo por Folha de S.Paulo e no Rio de Janeiro por O Globo.

e refluxos da História. Dessa forma, de modo diverso ao olhar contemplativo de Fernando Pessoa, o espaço urbano de Lisboa terá com Saramago, ilustrado pelas reflexões de um narrador que ilumina e segue de perto os passos do revisor Raimundo Silva, um tratamento que vai revelar a existência de camadas superpostas de uma mesma cidade que convivem e permitem que um tempo pretérito possa ser novamente colocado na ordem do dia e se manifeste no presente como se jamais houvesse deixado de existir. Nesse caso, é como se a Lisboa medieval apenas estivesse adormecida e se colocasse novamente em pé e alerta a cada nova intervenção provocada pelas reflexões do revisor do romance, tudo mediado pela História que é parte integrante de uma cidade cujas paisagens urbanas se perdem e se misturam nas dobras do tempo e do mito para novamente se recompor mais adiante. Acresça-se, ainda, que o revisor Raimundo Silva desenvolve uma tarefa que vai muito além das reflexões provocadas pelo texto histórico que se põe a emendar, constituindo-se em verdadeiro artífice da reescrita da História, no romance, quando inclui um *não* em sítio da obra no qual ele não era esperado. Das intervenções do revisor, portanto, as camadas superpostas da cidade descolam-se e deslocam-se, adquirindo individualidade, para mais adiante retornarem ao estado normal de repouso.

Nos termos de Saramago,

O revisor tem este notável talento de desdobrar-se, desenha um deleatur ou introduz uma vírgula indiscutível, e ao mesmo tempo, aceita-se o neologismo, heteronimiza-se, é capaz seguir o caminho sugerido por uma imagem, uma comparação, uma metáfora, não raro o simples som duma palavra repetida em voz baixa o leva, por associação, a organizar polifônicos edifícios verbais que tornam o seu pequeno escritório num espaço multiplicado por si mesmo, ainda que seja muito difícil explicar, em vulgar, o que tal coisa quer dizer. (SARAMAGO, 2003, p. 20)

Ao problematizar a habilidade de o revisor *desdobrar-se* ou assumir a forma de outros – pessoalmente, *heteronomizar-se* – o narrador saraguano atribui a Raimundo Silva a capacidade adicional de não apenas emendar textos de terceiros, mas de também a de participar da organização de “polifônicos edifícios verbais” o que, metaforicamente, pode ser entendido como ser capaz de construir novas realidades por meio da palavra.

Aludimos, mais acima, a respeito da sensação que se tem de a Lisboa medieval estar apenas adormecida e de ressurgir por força da intervenção do trabalho reflexivo do revisor. Pois bem, o segmento abaixo parece ilustrar exemplarmente esse movimento, descolando e deslocando as camadas superpostas da mesma cidade, gerando um efeito de aproximação entre a Lisboa medieval e a Lisboa do século 20:

Raimundo Silva levantou-se menos cedo do que é seu costume, trabalhara pela noite dentro, um serão longo, arrastado, e quando, de manhã, abriu a janela, bateu-lhe este nevoeiro na cara, mais fechado do que o vemos a esta hora, meio-dia, quando o tempo vai ter de decidir se carrega ou alivia, de acordo com a voz popular. Então as torres da Sé não eram mais do que um borrão apagado, de Lisboa pouco mais havia que um rumor de vozes e de sons indefinidos, a moldura da janela, o primeiro telhado, um automóvel ao comprido da rua. O almuadem, cego, tinha gritado para o espaço duma manhã luminosa, rubra, e logo azul, a cor do ar entre a terra que aqui está e o céu que nos cobre, se quisermos acreditar nos insuficientes olhos com que viemos ao mundo, [...]
(SARAMAGO, 2003, p. 28-9)

O gesto do revisor Raimundo Silva, na Lisboa contemporânea, de proceder à abertura da janela repete o do almuadem na Lisboa medieval, destacando-se, no entanto, a diferença das molduras encontradas que fortemente contrastam entre si, uma vez que o revisor recebe em

cheio na cara um cerrado nevoeiro, enquanto o grito cego do almuadem tem a recebê-lo uma manhã cheia de luz e carregada de tons rubros. Importa considerar também o efeito que perdura da permanência dos acontecimentos na paisagem urbana, de atos que se deram há séculos passados e que retornam na cidade contemporânea, como se as camadas superpostas de uma Lisboa medieval estivessem constantemente a se deslocar e a tomar lugar em meio aos ruídos da cidade moderna. Ali, presentes, as duas épocas: paralelas.

Fechemos, no que se refere a diferentes olhares em Lisboa, com o que se nos apresenta na obra de 2011 de Teolinda Gersão, *A cidade de Ulisses*⁴. Na trama, a autora portuguesa recorre ao olhar de Paulo Vaz, artista plástico. E será muito cedo, na ordem da narrativa, que o artista se verá instado a interpretar o espaço urbano lisboeta:

E, se estiver de acordo, sugeria-me que o tema fosse Lisboa. Ou seja, o meu olhar sobre um ou alguns aspectos de Lisboa, especificou pousando no tabuleiro a chávena de café. Senti-me surpreendido mas não quis interrompê-lo e deixei-o falar até o fim. Lisboa é obviamente um tema inesgotável e iremos pô-lo também à consideração de outros artistas, continuou. (GERSÃO, 2011, p. 11-12)

De modo semelhante ao que se encontra no romance de José Saramago mais acima focado, em *A cidade de Ulisses* há também a presença de uma história de amor como pano de fundo para a discussão de aspectos que envolvem, dentre outros, o mito que cerca a fundação da cidade de Lisboa. Ou, de modo diverso, o mito fundacional da cidade é que serve de pano de fundo para os amores do artista plástico: Cecília Branco e a juíza Sara. A obra também reserva espaço para abordagens que envolvem o diálogo entre as formas artísticas, entre a Literatura e as Artes plásticas, por exemplo:

⁴ GERSÃO, Teolinda. *A cidade de Ulisses*. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

Havia por exemplo esta pergunta: até que ponto a arte contemporânea conseguia impor-se por si mesma, como objecto plástico, ou precisava de palavras como suporte? Isto é, até que ponto a arte se convertera em pretexto para um exercício fascinante de hermenêutica, que de algum modo ocupava uma parte do seu espaço? (GERSÃO, 2011, p. 21)

No entanto, dadas as limitações deste trabalho, nos ocuparemos apenas e brevemente em lançar mão de algumas observações que possam ao menos sugerir certas especificidades de um terceiro olhar sobre Lisboa, olhar este que se constrói e se amplia apoiado livremente na multiplicidade de imagens e impressões que desde sempre foram dispensadas à cidade portuguesa. Não é de outra forma, então, que a própria Teolinda, na *Nota inicial* de seu romance, faça questão de deixar registrada a sua gratidão aos olhares que antes do dela se ocuparam do espaço urbano em análise:

Quero deixar além disso uma palavra de gratidão a todos os que ao longo de séculos e até hoje amaram, investigaram, estudaram, registaram Lisboa. Os autores e os livros são tão numerosos que seria impossível enumerá-los aqui. Mas aos muitos que li, e aos muitos que não pude ler, quero expressar o meu profundo reconhecimento. (GERSÃO, 2011: Nota inicial, s.p.)

Delimitado por três grandes capítulos, no romance de 2011 de Teolinda observamos que entre o primeiro e o terceiro segmentos do capítulo I temos *Em Volta de Lisboa*, segmento que trará longas considerações da personagem Paulo Vaz acerca das muitas versões existentes sobre a *Odisseia*, de Homero: “tal como há uma ‘vulgata’ bíblica há também uma ‘vulgata’ homérica, e, num caso e noutro, uma série de histórias fora das ‘vulgatas’ circularam em torno das personagens.” (GERSÃO, 2011, p. 34).

E ainda, pelo relato do artista plástico:

A Cidade de Ulisses. O nome parecia-nos irrecusável. Havia pelo menos dois mil anos que surgira a lenda de que fora Ulisses a fundar Lisboa. Não se podia ignorá-la, como se nunca tivesse existido. [...] Segundo a lenda Ulisses dera a Lisboa o seu nome, Ulisseum, transformado depois em Olisipo através de uma etimologia improvável. O que dava à cidade um estatuto singular, uma cidade real criada pela personagem de um livro, contaminada portanto pela literatura, pelo mundo da ficção e das histórias contadas. (GERSÃO, 2011, p. 34-35)

Parece viável, neste ponto, destacar que o artista plástico atribui singularidade à cidade de Lisboa por conta da lenda que envolve as suas origens e que a associam diretamente a Ulisses. Em última instância, trata-se o herói de Homero de uma figura que frequenta desde sempre o universo do mito, da ficção e das histórias contadas. Na formulação de Teolinda, então, valendo-se da personagem Paulo Vaz, Lisboa teria o estatuto de cidade *contaminada pela literatura*. E é justamente esse o aspecto que particulariza o olhar da autora dirigido ao espaço urbano lisboeta. Com isso, é possível avaliar que subsistem nas origens, na essência da cidade em tela e a constituem enquanto espaço privilegiado, os pólos antagônicos do *mito* e da *realidade*.

Do olhar contemplativo de Pessoa ao olhar desdobrado de Saramago, chegamos, cronologicamente, ao olhar terceiro de Teolinda Gersão. Com ele, temos “uma cidade construída pelo nosso olhar, que não tinha de coincidir com a que existia. [...]” (GERSÃO, 2011, p. 33).

Quantos olhares e quais impressões as paisagens urbanas de Lisboa são capazes de provocar?

Referências

- CARETTI, A.C.S.; GOBBI, M.V.Z. *Um passeio com mito e história n'A Cidade de Ulisses, de Teolinda Gersão*. In: *Miscelânea*, Assis, v. 13, p. 39-54, jan-jun 2013.

- GERSÃO, Teolinda. *A cidade de Ulisses*. Lisboa: Sextante Editora, 2011.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- OLIVEIRA, Isaura de. *Lisboa segundo Saramago: a História, os mitos e a ficção*. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, no. 151/152, Jan. 1999, p. 357-378.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S.Paulo, 2003.

Minsk ilustrado: Graciliano posto em cores e imagens

Ricardo Ramos Filho¹

1. Introdução

Recentemente, em uma apresentação que fiz em um evento literário, perguntaram-me o que achava das adaptações literárias para crianças, mais especificamente como via adaptarem Machado de Assis para o universo infantil. Lembrei-me imediatamente da escritora Patrícia Secco e de sua adaptação de *O Alienista*. A autora, na época, justificou seu trabalho dizendo haver necessidade de se encontrar uma linguagem mais fácil, frases diretas e palavras comuns para que Machado pudesse ser inteiramente alcançado pelos jovens leitores. Respondi, voltando à minha palestra no encontro literário, que não era contra as adaptações. Quando menino li muita coisa adaptada, lembro-me bem de ter me deliciado com *Robin Hood*, *Robinson Crusoe*, *Contos de Grimm*, *Contos de Anderson*, *Alice no País dos Espelhos*, todos excelentes trabalhos de tradução e adaptação de Monteiro Lobato. E complementei dizendo que no caso específico, o do *Bruxo do Cosme Velho*, tinha

¹ Doutorando na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP, e escritor de livros infantis e juvenis, com vasta obra publicada.

certas restrições. Talvez fosse melhor ler Machado de Assis mais tarde, o texto original e íntegro.

O periquito Minsk, criação de Graciliano Ramos, personagem do conto homônimo que consta da coletânea *Insônia*, andou para além do atlas em que pisou, parou com o pezinho na cidade ucraniana de Minsk e foi batizado assim pela menina Luciana. Voou alto, abandonou o livro sisudo, foi se meter em outro, agora ilustrado para crianças. Nada foi acrescentado ao texto, talvez apenas a temática seja atraente ao público infantil. Deveria ter sido adaptado?

Todas as questões aqui colocadas acompanham aquela indagação que me foi feita naquele colóquio literário. Obviamente não podem ser respondidas imediatamente, sem maior reflexão, estudo.

2. Adaptação verbal de um texto literário

Em *A maior flor do mundo*, bem no início de seu livro infantil, Saramago diz: “*As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas*” (SARAMAGO, 2001, p. 2). O escritor lusitano, iniciando-se no exercício de escrever para crianças, faz uma reflexão antes de começar a contar a história a que se propõe. Reflexão e autocrítica. Tanto que logo em seguida complementa: “*Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena. Além de ser preciso saber escolher as palavras, faz falta um certo jeito de contar...*” (Ibid, p.2). Mais além, em benefício próprio, complementa com um aviso importante, entre parêntesis, mais uma questão a ser observada: “*(Agora vão começar a aparecer algumas palavras difíceis, mas, quem não souber, deve ir ver no dicionário ou perguntar ao professor)*” (Ibid, p. 3). Benefício próprio por parecer, ao nosso ver, que o autor abdica do plano de escrever um texto totalmente infantil, fugindo do que diz no começo, quando afirma ser necessário que as

histórias produzidas para o pequeno leitor sejam elaboradas com palavras simples. Após afirmar, com certo humor, não saber escrever para crianças e ser incapaz de aprender, opta por continuar, depois de iniciar da maneira que sugere ser a correta em se tratando de uma história infantil, seguindo por caminho mais confortável, em que aparentemente está mais habituado a trabalhar. Será que a opção compromete a fruição do leitor mirim?

Parece haver uma percepção, mais ou menos generalizada, de que algumas palavras não são adequadas quando se trata de escrevermos para crianças. Deveria ser preocupação do autor encontrar termos mais acessíveis e comuns ao linguajar cotidiano quando trabalha um texto destinado ao pequeno leitor. Saber escrever para o público infantil seria, pelo senso comum, dominar também a técnica de dizer as coisas de maneira mais simples, trazendo ao leitor de literatura infantil as ideias mais rapidamente, facilitando seu acesso a elas. Ao utilizar um vocabulário mais rico o escritor estaria afastando a possibilidade de prazer na leitura, afligindo o pequeno leitor que desconhece o significado do vocábulo, fazendo com que ele desanimasse.

Retomemos então, apenas para manter o foco, nossa preocupação inicial, já que ela parece ter se ampliado. Enveredamos por caminho diverso, deixamos de considerar apenas a adaptação de um texto escrito para adultos, tornando-o mais acessível ao leitor iniciante. Acrescentamos à discussão a escolha de palavras. Palavras mais adequadas. Voltemos então nossa atenção especificamente para a necessidade de adaptar-se um texto verbal (haverá?). E a indagação mais imediata que se faz ao pensarmos neste processo de transmutação de uma obra adulta em livro para crianças, é de se a ação de se adaptar estimula a leitura do texto original mais tarde. Primeiramente devemos considerar que o exercício de adaptação de uma obra nada mais é do que um processo de mediação de leitura. Aquele que adapta uma obra consagrada, o faz com o intuito de aproximar o jovem leitor de um texto que aparentemente possui em seu bojo dificuldades intransponíveis para ele. Em

suma, a não ser que seja retrabalhada aquela linguagem considerada difícil, excluídas do enredo passagens fora do que se considera ser interesse mais comum da criança, reescrito o texto de forma a torna-lo mais atraente e palatável, só para citar algumas ações, aquele clássico talvez nunca fosse trilhado pelo leitor de literatura infantil. Embora seja um defensor aguerrido dos processos de mediação, até porque não sei se seria hoje um leitor tão ávido se não me tivessem “ensinado” a ler, e ensinar a ler é bem mais do que ajudar a dar sentido a frases, pois passa por participar das escolhas, ler junto, despertar entusiasmo por uma história, acredito que precisamos pensar um pouco mais este tipo particular de mediação, o de se adaptar um texto verbal.

Ao fazer todas as considerações que faço, não posso deixar de me sentir em um terreno escorregadio. Elaboro aqui um trabalho de pensamento *que não é denunciar o mal que habitaria secretamente em tudo o que existe, mas pressentir o perigo que ameaça em tudo o que é habitual e tornar problemático tudo o que é sólido*. Assim disse Foucault (FOUCAULT, 2014, p. 217), assim considero adequado refletir. As adaptações estão por aí faz tempo, solidamente instaladas no mercado editorial, parecem destinadas a continuar existindo sem maiores embarços. Tal continuidade talvez possa representar um perigo. Ou não. Para Ana Maria Machado certamente não:

Também não é necessário que essa primeira leitura seja um mergulho nos textos originais. Talvez seja até desejável que não o seja, dependendo da idade e da maturidade do leitor. Mas creio que o que se deve propiciar é a oportunidade de um primeiro encontro. Na esperança de que possa ser sedutor, atraente, tentador. E que possa redundar na construção de uma lembrança (mesmo vaga) que fique por toda vida (MACHADO, 2002, p. 12-13).

Particularmente não tenho assim tanta certeza. Ter lido o *Dom Quixote das Crianças*, na adaptação de Monteiro Lobato, não me fez

desejar ler a obra original. Pelo contrário, desconfio ser um dos motivos de ainda não ter entrado em contato com o *Dom Quixote De La Mancha* de Miguel de Cervantes. Lacuna terrível em minha formação, assumo.

Não podemos aqui perder a noção do significado de texto. Texto é tecido. Como tecido agrega elementos que, unidos, formam uma tessitura. A necessidade de adaptação de um texto parte do princípio de que suas “complicações” internas: linguagem, palavras utilizadas, temática, só para citar o principal, afetariam o prazer que o leitor iniciante encontraria na leitura. Em nome dessa dificuldade realiza-se um esforço no sentido de se ampliar a possibilidade de fruição do texto. De certa forma rasga-se o tecido, remenda-se, costura-se um novo. Mas, e aí recorro a Barthes para tentar entender melhor a decisão de se adaptar uma história, *sobre o prazer do texto, nenhuma “tese” é possível; apenas uma inspeção (uma introspecção) que acaba depressa* (BARTHES, 2008, p. 42). Estamos, portanto, no terreno mais uma vez da abstração. A decisão de se adaptar alguma obra é subjetiva, não há nada de concreto que apoie a opção por se “mexer” no tecido pronto. Tudo em nome de se facilitar um acesso, possibilitar mais conforto na leitura. Esquece-se que *o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu* (Ibid, p. 24). Por que, e aí Marisa Lajolo nos ajuda a avançar um pouco mais, *ao mesmo tempo que significa, o texto literário sugere os limites da significação. Dribla o leitor, sugerindo-lhe que o que diz é e não é, porque a literatura tira sua força, paradoxalmente, do relativo e do provisório* (LAJOLO, 2010, p. 38). Ou seja, o prazer do texto é insondável. E se não pode ser explicado, como podemos tomar decisões em nome dele?

Atrás de toda adaptação há uma exigência. Depois dela inexistirá desculpa para uma obra não ser lida. Ela foi trabalhada por um profissional que se encarregou de desbravar o terreno árido e deixou o livro prontinho para ser degustado. O leitor não tem mais argumentos para fugir do texto.

E se ao invés de exigirmos a leitura a gente tentasse partilhar com o leitor iniciante a nossa felicidade em ler? Não há porque desejar guiá-lo. Até porque o texto literário é um processo de coautoria, já que todo mundo que aprendeu a ler e escrever é mais ou menos escritor.

3. Adaptação visual de Minsk de Graciliano Ramos

Continuo a reflexão tratando de um texto que não foi escrito para crianças, nem se pensou em adaptá-lo verbalmente. Graciliano foi posto aqui apenas em cores e imagens. O trabalho que se fez foi imagético, criou-se um texto visual para auxiliar na leitura. O livro *Minsk*, conto de Graciliano Ramos retirado de *Insônia* e publicado para crianças em 2013, traz ilustrações de Rosinha Campos e projeto gráfico de Angelo Allevato Bottino. Dois recursos (ilustração e projeto gráfico) não só importantes, mas definitivos para que se consiga levar o texto ao conhecimento do público infantil. Cores, tamanho maior da capa (9 cm X 28 cm), disposição do texto e realce de algumas palavras nas páginas, corpo das letras, tudo foi pensado como estratégia de “sedução” ao pequeno leitor. Devemos ficar atentos para o fato de que:

De imediato, o livro ilustrado evoca duas linguagens: o texto e a imagem. Quando as imagens propõem uma significação articulada com o texto, ou seja, não são redundantes à narrativa, a leitura do livro ilustrado solicita apreensão conjunta daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado (LINDEN, 2011, p. 8).

É senso comum que criança gosta de ilustração. Faz tempo. A expectativa delas está magnificamente descrita por Lewis Carrol no início de *Alice no país das maravilhas*:

Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada com sua irmã sem ter nada para fazer. Vez ou outra olhava o que a

irmã estava lendo, mas não havia ilustrações ou diálogos no texto, “e pra que serve um livro”, pensou Alice, “sem ilustrações ou diálogos?” (CARROL, 2004, p. 17)².

É preciso, contudo, que se abandone a ideia de que a ilustração serve apenas ao propósito de ajudar a leitura do texto verbal, servindo ao facilitário. Há que se respeitar o papel das ilustrações e dos ilustradores. Ler um texto ilustrado é mais do que intuitivamente imaginamos,

ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação a outra... Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor (LINDEN, 2011, p. 8-9).

Mesmo que a criança não domine todas as competências de leitura visual apontadas, sem dúvida há alguma coisa nas ilustrações capaz de fisgá-las. O alfabetismo visual, a possibilidade de captar totalmente todos os estímulos imagéticos, poderá vir ou não com o tempo, mas sem dúvida, mesmo que reduzida em sua amplitude, a capacidade de ler textos ilustrados atrai os pequenos, atrai muito. Por que será que elas buscam esse reforço visual? Talvez porque “*ver é uma experiência direta, e a utilização de dados visuais para transmitir informações representa a máxima aproximação que podemos obter com relação à verdadeira natureza da realidade*” (DONIS, 2007, p. 7). Apesar de, por um lado, a ilus-

² *Alice's adventures in wonderland*: “Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do; once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, “and what is the use of a book,” thought Alice, “without pictures or conversations?”

tração ser apenas metáfora dessa realidade, pois nada mais é que uma forma de, por semelhança, representá-la, a criança se deixa levar, acredita, imagina, vê na representação algo muito próximo do que deseja ver. Até porque, “*desde nossa primeira experiência no mundo, passamos a organizar nossas necessidades e nossos prazeres, nossas preferências e nossos temores, com base no que vemos. Ou naquilo que queremos ver*” (Ibid, p. 6). Há, portanto, certo “conforto” por parte do leitor infantil em se tratando de leituras de textos ilustrados. Ele se sente em casa, entra no mundo que se descortina sem cerimônia. “*Diante de seu livro ilustrado, a criança coloca em prática a arte dos taoistas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos, adentra um palco onde vive o conto maravilhoso*” (BENJAMIN, 2011, p. 69).

O conto Minsk, da maneira como foi editado, procura atrair a criança, deixá-la à vontade, despertar sua curiosidade. Mais de uma função de ilustração é utilizada. Destacam-se a *dialógica, que promove diálogo com as emoções por meio de postura, gestos e expressões de personagens, a pontual, que tem como objetivo destacar aspectos do texto ou assinalar seu início e fim, como por exemplo as letras capitulares* (GREGORIM, 2010, p. 53-54). Usa-se também, como recurso gráfico, palavras em negrito e aumentadas, permitindo-se que algumas ideias principais sejam ressaltadas.

A história visual começa com duas imagens cinematográficas. Na página à esquerda vemos Minsk em *close-up*, ou simplesmente *close*, observando a página da direita. A aproximação permite que o pequeno leitor conheça o periquito de perto, os olhos do pássaro fixos no leitor, curiosos a respeito de quem está lendo tanto quanto o leitor está a seu respeito. Do lado direito, página 7, em um plano geral a ilustradora mostra, como se houvesse uma câmara posicionada distante, acima, e capaz de filmar todo o ambiente, Luciana sorrindo e de braços abertos. De certa forma a imagem faz da personagem uma anfitriã. Ela convida os leitores, com toda a sua simpatia, a “ouvirem” a história que será

contada. Antecipa, quem sabe, a alegria da menina que irá ganhar um presente tão significativo: Minsk.

A ilustradora Rosinha Campos, com sensibilidade e delicadeza, procura amainar a aridez do texto não pensado para crianças. Utiliza-se de cores vibrantes e dá à aparência de Luiza um visual meio mangá. Olhos, boca, sobrancelhas e nariz são desenhados de maneira a aumentar a expressividade da garota. Tratamento oriental, onde os olhos são sempre mais levados em conta do que nariz e boca na transmissão da emoção. Bastaria ver como um recurso gráfico, tão usualmente usado nos dias de hoje, o *emoticon*, é tratado diferentemente nas duas culturas. A felicidade para nós é significada por: :) ou :-), a legria está presente na boca. Para os japoneses ela é (^_^), está nos olhos. Rosinha traz ao pequeno leitor, tão acostumado à expressividade do traço oriental presente nos HQ's, o conforto de um tratamento mais próximo ao que está habituado. E cria, além disso, uma Luciana comum, menina como tantas outras existentes por aí. Transformando o relato ficcional de Graciliano em uma coisa mais próxima da realidade, fazendo com que a identificação com a personagem se amplie pois, conforme observa Sônia Maria Bibe Luyten, pesquisadora brasileira especialista em histórias em quadrinho e na cultura pop do Japão, falecida em 2006:

No moderno mangá, os heróis são desenhados a partir do mundo real. Neste aspecto incide a diferença fundamental em relação aos personagens ocidentais – são pessoas comuns na aparência e de conduta modesta. Podem ser funcionários de companhias, estudantes, aprendizes em restaurantes, esportistas, donas de casa que, entretanto, no decorrer do enredo da história, podem realizar coisas fantásticas (LUYTEN, 2001, p. 73).

Quando Luciana confirma com a mãe o nome do país em que o periquito havia parado no mapa, Minsk, desconfiando da ciência de Maria Júlia, a ilustradora cria uma cena corriqueira, comum, carregada de poesia, em que a delicadeza nunca deixa de estar presente. O coti-

diano de uma casa em que mãe e filha descobrem coisas juntas. Nela vemos o passarinho já no ombro de Luciana.

Ao mesmo tempo, Rosinha Campos toma o cuidado de apenas sugerir as cenas mais fortes, evitando trazer a dor de forma tão explícita. É o que acontece, por exemplo, quando Luciana pisa o periquito. Vejamos a ilustração:

Em uma página inteira é mostrado o pé descalço de Luiza, que tinha o hábito de andar para trás. Apenas uma parte do rabo do periquito, verde, aparece sob o calcanhar da menina em movimento. Aqui novamente um recurso cinematográfico é utilizado. A perna da menina em *close* é a única informação visual que faz referência à maneira com que a ave foi morta. O pisar sugerido do pé matando a ave é descrito, também de maneira delicada, no texto verbal. O recurso da aproximação servindo de maneira elegante ao propósito da ilustradora.

O *close* é o detalhe dominando a imagem. Um rosto ou apenas um nariz ocupando toda a tela é um *close*. *Close* de orelha. Seio em *close*. Pavio de dinamite sempre dá *close*. O *close* dum beijo. O abuso do *close* torna o filme monótono. A tevê usa-o excessivamente para mostrar a beleza de atrizes. Ou para ocultar a pobreza do cenário (REY, 1995, p. 50).

Apenas mostrar a perna da menina no caso serve à delicadeza que a sugestão proporciona. Rosinha soma ao cuidado com que Graciliano se refere ao acontecimento um fragmento de imagem. Ao fazê-lo deixa que a criança conclua o que aconteceu, vislumbre como deve ter sido. É interessante notar que:

No livro ilustrado, texto e imagem às vezes se ignoram, se contradizem... mas não podem ser compartimentados ou separados por completo. Presentes em conjunto num único espaço, o da página dupla, são apreendidos por um mesmo olhar e necessariamente

se relacionam do ponto de vista formal. Trata-se, portanto, de apreciar a ocupação do espaço dessas duas linguagens, suas características próprias, suas disposições, os efeitos de ressonância e contraste... (LINDEN, 2011, p. 92).

E outra vez em plano geral, levando ao limite o afastamento da cena tão triste, Rosinha exhibe, finalmente, Luciana e o passarinho morto. Prostrados no canto inferior direito da tela estão os dois, uma sombra negra e triste presente. Luciana caída sobre as pernas, apenas vemos os seus joelhos. O periquito, inteiro, sem mancha de sangue. Cores escuras.

Em *Minsk*, embora certa independência com relação ao discurso verbal seja mantida, Rosinha Campos trabalha com profundo respeito ao texto escrito por Graciliano Ramos. Em sua atuação está presente a reverência pelo autor nordestino. O resultado, e talvez dentro de sua humildade ela não perceba, é muito feliz. Permite que crianças acessem um texto que poderia ser mais difícil de ser lido sem sua intervenção. A ilustração surge aqui como forte viabilizador da transformação da obra adulta em texto para criança. Pois o texto está lá inteiro, íntegro, é Graciliano.

4. Conclusão

Refletir sobre as possibilidades de adaptação de uma obra adulta, e analisar imageticamente a transformação do conto *Minsk*, de Graciliano Ramos, é tentar entender de que maneira os recursos visuais somados à riqueza do texto permitem maior aproximação do leitor mirim. Até por não ter havido nesta edição da obra transposta para livro infantil nenhuma alteração do texto verbal. Nem seria justo fazer isso com Graciliano. Devemos observar os recursos utilizados pela ilustradora: cores, caracterização do tipo “mangá”, uso da página como tela de cine-

ma. Tudo é importante como recurso, mantidos o respeito e a consideração pela inteligência da criança, que deve ser estimulada. Obviamente não será qualquer texto passível de adaptação visual. Em primeiro lugar precisamos observar o gênero. Encontraremos maiores possibilidades entre os contos pelas características que os distinguem. Depois deveremos prestar atenção no tema. Existem histórias adultas que trazem em seu cerne temática que interessa ao leitor iniciante. Normalmente contam com personagens e elementos pertencentes ao seu universo: bichos, crianças, etc. Finalmente, e mais importante, o texto deverá passar por competente projeto gráfico e ser ilustrado, ganhando roupagem que chame atenção de seu público alvo mais jovem. Particularizando, e tomando como exemplo o conto *Minsk*, de Graciliano Ramos, parece que o processo de transformação do conto adulto em infantil foi feliz. Convém lembrar que a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), incluiu *Minsk* na lista dos livros altamente recomendados 2014, tendo inserido a obra no catálogo da FNLIJ para a Feira de Bolonha 2014. Talvez esse reconhecimento seja um dado a mais a ser considerado.

Referências

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CARROL, Lewis. *The complete illustrated works of Lewis Carrol*. London: Bounty Books, 2004.
- DONIS, A. Dondis. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2014.

- GREGORIN, José Nicolau Filho. *Literatura infantil, múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2010.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Editora Moderna, 2010.
- LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2011.
- LUYTEN, Sônia Maria Bibe. *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*. São Paulo: Ed. Hedra, 2001.
- MACHADO, Ana Maria. *Como e porque ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.
- RAMOS, Graciliano. *Minsk*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013.
- REY, Marcos. *O roteirista profissional, televisão e cinema*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.

A literatura em suas intersecções com a medicina: literariedade das questões de saúde como expressão do humano

Suzie Marra¹

1. Apresentação

Na intersecção temática entre Literatura e Medicina – desenvolvida pela linha de pesquisa “Literatura e outras formas de saber”, que faz parte do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – gostaria de ressaltar o fato de que o homem desde muito se preocupa e, conseqüentemente, se ocupa com a questão da saúde. E essa expressão natural do ser humano se encontra representada na literatura. São as mais variadas formas de manifestação, na medida em que a saúde faz parte da realidade humana e integra a própria experiência de vida. Parte indistinta da nossa vivência, a saúde diz respeito não só a nós (o homem) de modo particular, mas, também, se estende em abrangência em relação ao outro.

A exemplo dessa referida produção, podem se citar duas antologias: uma é *Contar (com) a medicina* (2014) publicação em língua portuguesa

¹ Jornalista e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – na linha de pesquisa de Literatura e outras formas de saber – da FFLCH-USP. smarra@usp.br

que traduz trechos da obra de escritores renomados da literatura mundial reunindo “sessenta excertos, maioritariamente ficcionais, oriundos de diversas épocas e contextos histórico-ficcionais e escritos em vários gêneros” (FERNANDES et al., 2014, p. 14); a outra é *A caneta que escreve e a que prescreve*, organizada por Clara Crabbé Rocha (filha do escritor Miguel Torga) em colaboração com Teresa Jorge Ferreira, que reúne textos de autores de relevo da literatura de Portugal. Resenhada por mim para a Revista *Via Atlântica* (MARRA, 2016, p. 547-553), essa coletânea se constitui em um importante documento para o trabalho que pretendo comunicar e cujos “critérios de edição” afirmam as organizadoras:

Na sua historicidade, mas também no todo orgânico que formam, estes textos mostram como a representação da doença, enquanto expressão ligada à própria vida, acompanhou a produção literária através dos séculos, e como a escrita, nas modulações do testemunho, do exemplo, do trabalho catártico ou do exercício (re)estruturante, configura e questiona a condição de desamparo e de fragilidade provocada pelo sofrimento físico ou anímico. (ROCHA, 2011, p. 15).

Em *A caneta que escreve e a que prescreve*, entre diversos escritores famosos como Camões, Fernando Pessoa, Eça de Queiroz e José Saramago, estão outros escritores que são também médicos, ou médicos-escritores. Dentre esses com dupla “persona” cito Júlio Dinis (1839-1871), o autor que criou o célebre personagem do médico João Semana (ROCHA, 2011, p. 102-106) e Jaime Cortesão (1884-1960), que se faz presente com o trecho extraído de *Memórias da grande guerra*, escrita com base na sua experiência como capitão-médico (voluntário) do corpo expedicionário português na Primeira Guerra Mundial. Além de Antônio Lobo Antunes, Miguel Torga e Fernando Namora (1919-1989), autor em que devo me concentrar.

Pretendo destacar aqui as narrativas do escritor-médico ou médico-escritor Fernando Namora que se encontram em *Retalhos da vida*

de um médico – escrita considerada como uma “espécie de crônica” ou “crônica social” (ABDALA JÚNIOR, 1982, p. 172). Entretanto, Namora não é um autor de um único gênero. Escreveu poemas, contos, novelas e romances – campo da arte literária onde o seu talento mais se alinhou ao neorrealismo, devido, sobretudo, à possibilidade de aprofundar a sua perspectiva crítica com a estética particular. A exemplo, há a *Casa de Malta* (1945), discutida por vários estudiosos na chave do “novo realismo”, que ganhou força com a geração dos então jovens escritores portugueses entre os anos 40-50, inclusive pelo professor Benjamin Abdala Júnior; *O Trigo e o Joio* (1954), obra prefaciada pelo escritor brasileiro Jorge Amado, que se justifica (para além da amizade que uniu os dois autores) por ter-se em conta que um dos pilares dessa corrente literária (neorrealismo português) teve como base a escrita regionalista no Brasil da primeira metade do século XX; e *O homem disfarçado* (1957), muito bem examinado pelo pesquisador português Fernando Teixeira Batista. (BATISTA, 2015).

A fim de focar a discussão nas implicações éticas – entendidas aqui como responsabilidade do sujeito da ação² em relação ao outro – interessa destacar da obra citada (*Retalhos da vida de um médico*) as narrativas onde a trama tem como fio condutor a figura do médico, a serem discutidas a partir das categorias do médico-narrador e a relação estabelecida entre ele e os personagens. Nesse contexto deve se mostrar também, por meio dos trechos escolhidos para se ler aqui, os princípios estéticos que acabam ultrapassando ou se deslocando do eixo do neorrealismo puro a favor de uma subjetivação literária de característica existencialista.

² Considera-se aqui a configuração literária como um imaginar-se frente ao(s) outro(s) para, a partir daí, estabelecer uma relação com o pensamento de Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa* (2016) e, de modo privilegiado, em *O si-mesmo como outro* (2014), quando o filósofo afirma que a constituição da identidade humana e, portanto, da subjetividade, só acontece processualmente, a partir da ação humana, na relação com os outros e no tempo.

As narrativas que constam do livro *Retalhos da vida de um médico* foram escritas por Fernando Namora em dois momentos diferentes. A primeira série em 1949, que teria, segundo o crítico Mário Sacramento, uma escrita caracterizada pelo “agir e relatar”, enquanto a segunda série, datada de 1963, seria, ainda na afirmativa do crítico, a fase onde Namora “analisa e comenta” (SACRAMENTO, [19--]: 124). Independentemente de uma análise mais detalhada, o que se vai ler a seguir são dois excertos da primeira série: “A história de um parto” e “Outra história de um parto” com o objetivo de tentar, no limite, demonstrar como a voz narrativa do médico se coloca diante e em relação aos personagens (isto é, em relação ao outro) e à realidade que os enreda.

A história de um parto

Com vinte e quatro anos medrosos e um diploma de médico, tinha começado a minha vida em Monsanto. [...] Aquele povo sortudo, [...] pressentiu o perigo da minha inexperiência. Os camponeses vinham ao consultório fechados em meias palavras, avaliando dos[sic] meus dotes de mágico, e nas suas faces obstinadas havia apenas desconfiança e desafio. Algumas vezes, a morte estava ali entre mim e eles, troçando da minha humildade apavorada, e nem assim me davam um estímulo: duros, invioláveis, lá lhes parecia que um bom médico não precisava de arrimos. [...]

Essa gente [...] esperava de mim, como esperava e exigira do antigo médico, antes de o aceitar, a prova indiscutível que decidiu da minha reputação: um parto, por exemplo, com o seu assombroso mistério, as suas horas de mortificada expectativa. O parto sempre representou aos olhos do povo uma hora solene: nele se apostam duas vidas e também as qualidades de arrojo, calma e o saber de um profissional. O curandeiro pode ser insultado

na sua banca de figaro ou no instante aflito de uma sangria de urgência; mas a comadre, a velha suja talhada em pedra enrugada, sem sorrisos nem lágrimas, que espreita a nossa entrada no mundo, tem fama e pão certos até o fim dos tempos.

[...] uma camponesa gemia, havia quatro dias, as dores de parto; e desde que a comadre confessara a inutilidade dos seus préstimos, justificando-se com a criança atravessada no ventre, nada restava fazer, salvo a ciência de um doutor. A família veio por aí acima, entregue ao passo conformado daqueles heroicos jericos de Monsanto, que galgam e se firmam nos pavorosos declives dos caminhos. Trazia consigo um problema de parto e de cortesia; dois médicos estavam nessa tarde na aldeia [...]. Um tinha cumprido em dois anos de partos, dores, aflições; o outro era esse imberbe João Semana³, que nada garantia. Mas, sendo eu o médico avençado, eis a cortesia em jogo, o posto pertencia-me, devia ser procurado para o trabalho e o pago. E a família acabou por correr o risco: seria eu o escolhido. [...] O meu nervosismo ainda foi avivado por uma rude prova de franqueza dos campônios [sic]: sucedeu que, mal eu chegara junto da esmorecida parturiente, me confessaram, com ressaibos de deferência, as dúvidas que haviam tido na minha escolha! E ali fiquei humilde, embrutecido, perante a comadre escura que me vigiava. Os olhos dela, vorazes, eram mais temíveis do que esse ventre desgastado de esforços vãos, do que a bacia estreita que se opunha à vida. [...] Dentro do quarto, sufocando a mulher, além de mim, e da comadre, completavam o ambiente as vizinhas e conhecidas, [...] e todas agigantando-se como juizes proféticos. Os homens, o pai e o marido, esperavam cá fora, [...] vim junto deles desafogar os pulmões no ar fresco e livre. O pai da parturiente, um homem resignado, esperou-me

³ Nome próprio que alude ao célebre personagem-médico de nome João Semana do romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, criado pelo escritor português com formação em medicina Júlio Dinis.

com uns olhos em que havia prece. Sentámo-nos os três, derreados, por uns minutos. [...] Eu devia encorajá-lo, dar-lhe um sinal daquele apoio de que eu próprio precisava: era ele a única pessoa em quem verdadeiramente sentia uma dor sem censuras. Mas não confiei nas minhas palavras [...] o velho espremia as mãos e falou-me como se tivesse as maxilas retesadas.

– É a minha única filha. Salve-a, senhor doutor [...].

[...] De memória eu ia revendo precipitadamente as ilustrações dos tratados, as técnicas, enquanto vaselinava [...]. Receava ter errado a posição da criança, temia amachucar o ser que viria para a vida pelas minhas mãos, obcecava-me o acaso de hemorragias, colapsos, traumatismos, e via já diante de mim um recém-nascido ferido e deformado. Duas vidas estavam à mercê daqueles minutos próximos. Deles dependiam ainda o meu próprio futuro e o pesar ou o júbilo daqueles que me rodeavam. A par dos tratados, também mentalmente estava ali comigo o velho, na sua imagem de dor humilde e silenciosa. Teria preferido vê-lo ao meu lado, de angústias solidárias, nós ambos e sua filha, depois enxotados os corvos.

Gemidos, silêncios, o morno das respirações, uma luz vacilante e fúnebre de azeite, e depois de muitos esforços dos meus pulsos e dos meus nervos, [...] a cabeça do recém-nascido rompeu para o mundo. Gritei umas ordens, com uma voz já imperante, protegido por aquilo que, após a timidez e a dúvida, sentia como um triunfo. A criança chegou às minhas mãos, mãos heroicamente ensanguentadas, sem uma beliscadura. Tirei-a depois com ostentação dos dedos engelhados da comadre, lavei-a com carinho, feliz, alvoroçado. Amava-a como se me pertencesse.

[...] Ela [a comadre], então, ergueu as mãos, em transe:

– Milagre! Vi nascer centenas de meninos, vi horas boas e más, mas, um trabalho destes ... A criança está aí sem um arranhão. Onde eu chegar, senhor doutor ...

E ficámos amigos.

Cá fora esperava-me uma noite afogueada de outono.

O velho tinha aparelhado o jerico e engolia saliva a todo o momento, ondulando o pescoço, mudo de emoção. De chapéu erguido, os olhos brilhantes, esperava que eu partisse. Entesado numa posição de sentido, quedou-se de chapéu em jeito de bandeira, até que desapareci na dobra da rua. E só depois conseguiu rouquejar:

– Obrigado, senhor doutor! Obrigado. Viva!, para sempre!

(NAMORA, 2016, p. 23-28)

Outra história de um parto

Tinha chovido durante a semana. [...] Partimos antes do sol chegar às herdades. [...] O camponês que viera chamar-me recusara o seu lugar no carro. Que não; era afeiçoado aos caminhos, mais se cansaria sentado, de pernas frouxas. [...] Pela segunda vez a sua mulher tinha um parto retardio; deste havia quatro noites que gemia, sem mais adiantamento.

– Três dias a apelar, que isto são vidas de pobres. Mas, esta noite, disse às mulheres: <Aqui, só um doutor.> [...] Um cão rosou à nossa chegada, [...] Mas, já ali se ouviam os gemidos e o rebuliço do quarto da parturiente. Encontrei-a agachada sobre o chão, os braços amparados por três ou quatro vizinhas, enquanto a comadre a assistia segundo os preceitos que mereciam fé: os dedos sujos manobrando às cegas, o avental escuro ensanguentado pronto a receber a queda do novo ser. [...] Eu sentia-me um intruso manifestamente indesejável nesta cena que poderia ser ridícula ou trágica, consoante a encarássemos. [...]

– Vamos agora deitar a mulher como deve ser.

Antecipei-me, amparando-a por uma axila; o camponês, desnorteadado, obedeceu à minha indicação; as mulheres, embora protestando, acabaram também por me secundar, até a vermos no leito.

Uma pequena manobra, um esforço mais poderoso do ventre, e a criança chegou-me às mãos, libertada, com os seus músculos

espremendo os pulmões abafados. Pouco depois, chorou o choro de triunfo e de mágoa de quem se abre a vida.

– A criança tem defeito?

Pela primeira vez uma camponesa rude me fazia tal pergunta.

– Pelo contrário: é uma bela menina. [...]

A hemorragia persistia ainda. Na face descorada da parturiente os olhos cresciam, estonteados; e impaciente, repetiu:

– É bonita? Não tem defeito em parte nenhuma? [...]

– Sabe, senhor doutor, tenho uma filha desgraçada. Não queria outra.

– Desgraçada?

– Tem um beíço rachado, os dentes nasceram tortos, [...]

– Mas, isso tem remédio, mulher. [...]

O camponês saiu de um canto qualquer. [...] Vamos às contas, senhor doutor.

Com o sapato, raspei a areia esgueira entre as pedras. Para mim e para meus camponeses aquele era um momento delicado. Nunca me libertarei da opressão de estar aqui, entre eles, como um negociante das suas tragédias. Eu valia-lhes, por vezes, em alguma coisa; mas o meu préstimo era tão solidário, as nossas vidas tão juntas, que a remuneração aviltava. Por isso, adiava o instante irremediável com subterfúgios pueris; não podia esquecer que o meu trabalho de minutos ou de horas valia o esforço de dias intermináveis. [...] Então, à porta, branca e hirta, apareceu a mãe; apoiou-se na parede, levou a mão ao ângulo da mesa, deixando um rasto de sangue entre os pés. Corri para ela, mas não consegui vencer a febre daqueles braços que me repeliam” (NAMORA, 2016, p. 183-191).

2. Breve análise e conclusão

Resumidamente, o que gostaria de observar a respeito das duas narrativas lidas, apresentadas do ponto de vista do médico-narrador-

-personagem principal e, portanto, um “duplo do autor”, é que são construídas mediante uma subjetivação em que se sobrepõem os discursos realista e existencialista. O fato da narrativa ser em primeira pessoa realça o caráter de proximidade entre o narrador (de tríplice constituição), aqui definido como sujeito da ação, e os personagens secundários; acaba, em suma, por estabelecer uma implicação ética. Implicação essa que se define a partir do sujeito em relação com o(s) outro(s). Dado o aspecto formal estabelecido, se abre a possibilidade de uma análise aprofundada da subjetivação na construção dessas narrativas na obra *Retalhos* de Fernando Namora, sobretudo, observando que os termos éticos do sujeito (da ação) são entendidos aqui com base em uma hermenêutica filosófica que compreende a responsabilidade (do sujeito) pelo outro, isto é, o *cuidado do homem* para com o outro homem.

Em outras palavras, Namora nessas narrativas mantém um diálogo com a época e a realidade sociocultural em que se move – caracterizando-se assim a marca de fundo ou os princípios estéticos que o alinharam com o (neo)realismo literário, no sentido em que se vê uma atitude do autor diante do mundo por meio da crítica social – ao mesmo que se pode observar o ganhar força de uma dimensão do humano. Realizada à medida em que o autor empresta a sua voz para construir o seu narrador-personagem, até ao ponto em que essa tríplice aliança, acaba por assumir ou evoluir para um caráter predominantemente existencialista (no sentido em que enfatiza a responsabilidade do homem com base na sua liberdade para agir).

Referências

- ABDALA JÚNIOR, B.; PASCHOALIN, M. A. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.
- ABDALA JÚNIOR, B. Viagem e solidariedade em Casa da Malta, de Fernando Namora. In. SILVEIRA, J. F. da. **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte, UFMG, 1999, p. 75-90.

- BATISTA, F. T. A doença também cura: a doença como fonte de autêntica vida humana na obra literária de Fernando Namora. **Via Atlântica**. São Paulo, n. 29, p. 239-252, set. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/107145/118173>>. Acesso em: 14 set. 2017.
- BATISTA, F. Os sintomas do homem nos doentes e nos médicos de Fernando Namora. In. CABRAL, M. de J. et al. (Org.) **Maux en mots: Traitements littéraires de la maladie**. (E-Book). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2015, p. 53-70. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13164.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2017.
- CARELLI, F. B. Eu sou um outro: narrativa literária como forma de conhecimento. **Via Atlântica**. São Paulo, n. 29, p. 17-49, Set. 2016. ISSN 2317-8086. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/119439>>. Acesso em: 14 set. 2017.
- CARELLI, F. et al. Hidra de duas cabeças: configuração ricoeuriana e narrador impuro numa narrativa do HC-FMUSP. In. **Revista Internacional de Humanidades Médicas**. v. 2, n. 2, p. 15-38, 2013.
- CARELLI, F.; POMPILIO, C. E. (Org.) Tecidos do Humano – Literatura e Medicina. In. **Revista Via Atlântica**. Dossiê n. 29. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/issue/view/8674/showToc>>. Acesso em: 14 set. 2017.
- CARELLI, F. B.; POMPILIO, C. E. O silêncio dos inocentes: por um estudo narrativo da prática médica. In. **Interface: comunicação, saúde, educação**. v. 17, n. 46, p. 677-681, jul. / set. 2013.
- CHALENDAR, P.; CHALENDAR, G. **Temas e estruturas na obra de Fernando Namora**. Lisboa: Moraes Editores, 1979.
- FERNANDES, I. et al. (Org.). **Contar (com) a medicina**. Ramada: Edições Pedagogo, 2014.
- IAÑEZ, E. **História da literatura**: as literaturas antigas e clássicas. Lisboa: Planeta Editora, 1989.

- MARRA, S. A caneta que escreve e a que prescreve: literatura e medicina em Portugal. In. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 29, p. 547-553, set. 2016. ISSN 2317-8086. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/115853/118187>>. Acesso em: 14 set. 2014.
- NAMORA, F. **Retalhos da vida de um médico**: 1ª série. Prefácio de Gregório Marañón. Lisboa / Rio de Janeiro: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação Cultural Brasil-Portugal, 1979.
- _____. **Retalhos da vida de um médico**: 2ª série. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa / Rio de Janeiro: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação Cultural Brasil-Portugal, 1979.
- _____. **Retalhos da vida de um médico**. Prefácios de Eduardo Lourenço e Gregório Marañón; Posfácio de Francisco George. Lisboa: Editorial Caminho, 2016.
- _____. **O trigo e o joio**. Prefácio de Jorge Amado. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.
- RICOEUR, P. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- _____. **Tempo e narrativa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016. 3 v.
- ROCHA, C. C. (Org.). **A caneta que escreve e a que prescreve**: doença e medicina na literatura portuguesa. Colaboração de Teresa Jorge Ferreira. Lisboa: Verbo, 2011.
- SACRAMENTO, M. **Fernando Namora**: a obra e o homem. Lisboa: Editora Arcádia, [19--].

Adilma Secundo Alencar Everton Fernando Micheletti
Adriano de Almeida Fábio Salem Daie
Alex Neiva Felipe de Oliveira Puritta
Aline Pires de Moraes Fernando Crespim Zorner da Silva
Ana Paula F. de Oliveira Flávia Magalhães Roveri
Andrea Funchal Lens Henrique Moura
Andrea Maria Carvalho Moraes Jacqueline Kaczorowski
Ariadne Catarine dos Santos Joana Marques Ribeiro
Bianca Mafra Gonçalves Larissa da Silva Lisboa Souza
Bruna Renata Bernardo Escaleira Livia Galeote
Carla Kinzo Luiz Carlos Loureiro de Lima Junior
Claudiana Gois dos Santos Márcio Aurélio Recchia
Cristiane Figueiredo Florêncio Matteus Melo
Daiane Cristina Pereira Orivaldo Rocha da Silva
Edimara Lisboa Ricardo Ramos Filho
Edison de Abreu Rodrigues Suzie Marra
Euclides Lins de Oliveira Neto

