

ORGANIZAÇÃO

NAIARA SALES ARAÚJO
HERASMO BRAGA DE OLIVEIRA BRITO
FÁBIO HENRIQUE NOVAIS DE MESQUITA
GLADSON FABIANO DE ANDRADE SOUSA

NO PERCURSO LITERÁRIO: DIÁLOGOS E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

COLEÇÃO
CONIFID

VOLUME 03



EDUFMA

ORGANIZAÇÃO

NAIARA SALES ARAÚJO
HERASMO BRAGA DE OLIVEIRA BRITO
FÁBIO HENRIQUE NOVAIS DE MESQUITA
GLADSON FABIANO DE ANDRADE SOUSA

NO PERCURSO LITERÁRIO: DIÁLOGOS E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS



VOLUME 03

São Luís



2020

Copyright © 2020 by EDUFMA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho
Reitor

Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos
Vice-Reitor

EDITORIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira
Diretor

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Arkley Marques Bandeira
Prof. Dr. Luís Henrique Serra
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni
Prof. Dr. André da Silva Freires
Prof. Dr. Jadir Machado Lessa
Prof^a. Dra. Diana Rocha da Silva
Prof^a. Dra. Gisélia Brito dos Santos

Capa

Stephane Serejo

Projeto Gráfico

Stephane Serejo

Revisão

Os autores

No percurso literário [recurso eletrônico]: diálogos e representações sociais / Organização: Naiara Sales Araújo... [et al.]. — São Luís: EDUFMA, 2020.

345 p. : il.

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN: 978-65-86619-65-2

1. Literatura - Estudos. 2. Diálogos. 3. Representações sociais. 4. Linguagens I. Araújo, Naiara Sales. II. Brito, Herasmo Braga de Oliveira. III. Mesquita, Fábio Henrique Novais de. IV. Sousa, Gladson Fabiano de Andrade.

CDD 808.07

CDU 82.09

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

1. “TAMBOR DE TODOS OS RITMOS”: OS TEMPOS E O TEMPO DA POESIA

Rafael Campos Quevedo

2. O EMPODERAMENTO NEGRO EM AMOR DE CABELO E O ÓDIO QUE VOCÊ SEMEIA

Sharmilla O'hana Rodrigues da Silva

3. UM OLHAR MULTIFACETADO: ESTUDO SOBRE O NARRADOR CONTEMPORÂNEO E SUAS SIGNIFICAÇÕES NOS CONTOS OS SOBREVIVENTES E MORANGOS MOFADOS, DE CAIO FERNANDO ABREU

Mariane Santos Ferreira / José Dino Costa Cavalcante

4. O VERBO EMBEBIDO PELO VINHO: UMA LEITURA SOBRE O TEMPO DA POESIA EM ORIDES FONTELA

Cláudia Oliveira Silva Rocha / Rafael Campos Quevedo

5. A BRINCADEIRA NO CARROSSEL E AS AVENTURAS NAS RUAS DE SALVADOR: O NARRATIVO NA OBRA DOS MENINOS-CAPITÃES, DE JORGE AMADO

Izabella Pimentel Franco / João Benvido de Moura

6. O ESTILO EXISTENCIAL DE AINDA: EM VIAGEM, DE AGE DE CARVALHO

Adonai da Silva de Medeiros / Elielson de Souza Figueiredo

7. PERSPECTIVA RIZOMÁTICA E O USO DE MÍDIAS DIGITAIS COMO FERRAMENTA PARA A FORMAÇÃO DO LEITOR

Patrícia de Goes Wolf / Alice Atsuko Matsuda

8. ANÁLISE DOS ARQUÉTIPOS DA PERSONA E DA SOMBRA EM CLUBE DA LUTA

Jullia Marão Queiroz / Naiara Sales Araújo

9. O ALIENISTA: UMA CARACTERIZAÇÃO DO PERSONAGEM SIMÃO BACAMARTE

Luíla Silva Lima / Emanuel Pires de Assis

10. O ESPAÇO E AS DIFERENTES CONCEPÇÕES DE LUGARES EM ONDINA

Vanessa Soeiro Carneiro

11. TSUKI NO ME: APROXIMAÇÕES ENTRE OS CONCEITOS DE UTOPIA E DISTOPIA A PARTIR DA SÉRIE NARUTO

Wagner dos Santos Rocha

12. A ORIGEM DA LITERATURA MARANHENSE

José Ricardo Costa Miranda Filho

13. A REPRESENTAÇÃO DO CANGAÇO NO ROMANCE CAPITÃES DA AREIA, DE JORGE AMADO: ALGUMAS REFLEXÕES DISCURSIVAS DA PERSONAGEM “VOLTA SECA”

Emilly Cristina Câmara Miranda / Welistony Câmara / Ana Maria Sá Martins

14. A ALEGORIA DA TRANSPARÊNCIA EM OS TRANSPARENTES, DE ONDJAKI

Vanessa Soeiro Carneiro

15. ASPECTOS DA ESCRITA DIARÍSTICA DE JOSUÉ MONTELLO

Mauro Cezar Vieira

16. DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE LITERATURA, FOTOGRAFIA E ILUSTRAÇÃO NA TESSITURA DA OBRA FLORIANA E ZÉ ANÍBAL NO RIO DO BOTA-ABAIXO NA ÉPOCA DA REPÚBLICA (2005), DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

Alice Maria Araújo da Fonseca / Camila Pereira de Sousa

17. INTERTEXTUALIDADE EM “PRETINHA DE NEVE E OS SETE GIGANTES”: LITERATURA INFANTIL COM A CARA DO BRASIL

Maria Teixeira do Rêgo / Thamires Carvalho Baia / Jeanne Sousa da Silva

18. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM O BESOURO E A ROSA, DE MÁRIO DE ANDRADE

Bruna Araujo Cunha

19. A PROBLEMÁTICA DOS CORPOS PÓS-HUMANOS: FIGURAÇÕES DOS AUTÔMATOS NA FICÇÃO CIENTÍFICA

Gabriela Barbosa de Souto

20. CONTAGEM REGRESSIVA, UM EXPERIMENTO POÉTICO DE ANA CRISTINA CESAR

Dulce Maurilia Ribeiro Borges

21. AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES DA MULHER NEGRA EM KINDRED – LAÇOS DE SANGUE DE OCTAVIA BUTLER

Camile Fernandes Borba

22. IMAGENS MEMORIALÍSTICAS NA POESIA DE INÊS MACIEL E ADÉLIA PRADO

Rhusily Reges da Silva Lira / Silvana Maria Pantoja dos Santos

23. O FANTÁSTICO EM AS PALAVRAS SECRETAS, DE RUBENS FIGUEIREDO.

Cindy Conceição Oliveira Costa / Marcílio Machado Pereira

24. REPRESENTAÇÕES DA AUTONOMIA FEMININA NA OBRA OS TAMBORES DE SÃO LUÍS DE JOSUÉ MONTELO

Janaíra Caroline da Silva Rodrigues / Herasmo Braga de Oliveira Brito

25. “TEMA O SANGUE ANTIGO”: A PRESENÇA DO GÓTICO LITERÁRIO E DO HORROR CÓSMICO NO JOGO BLOODBORNE

Tauan de Almeida Sousa

26. CRONOTOPO CIBORGUE E XENOFEMINISMO: DESNATURAR E ESPECULAR FUTUROS

Monique Navarro Souza

27. A RELAÇÃO ENTRE GÊNERO, TECNOLOGIA E O CIBORGUE EM DUNA DE FRANK HERBERT

Ellen Mariana Moreira Reis de Jesus / Naiara Sales Araújo

28. AS DISTINTAS REPRESENTAÇÕES FICCIONAIS DE DETETIVES NA AMÉRICA: UMA COMPARAÇÃO ENTRE PHILIP MARLOWE E MARIO CONDE

Viviane Silva Santos / José Alberto Miranda Poza

29. SUBVERTENDO A OPRESSÃO: A VISIBILIDADE DE SCHEREZADE EM VOZES DO DESERTO, DE NÉLIDA PIÑON

Jéssica Maria Cruz Silva / Maria Suely de Oliveira Lopes

30. O PASSADO E O PRESENTE: ANÁLISE DA REAÇÃO ESTÉTICA EM RELATO DE UM CERTO ORIENTE, DE MILTON HATOUM

Géssica Aparecida Cappelani / Anselmo Pereira de Lima

SOBRE OS ORGANIZADORES

Apresentação

Como resultado do I CONIFE (Congresso Internacional de Ficção Especulativa) e II CONIFID (Congresso Internacional de Ficção, Identidade e Discurso), organizamos este E-book com os artigos elaborados por pesquisadores dos mais diversos lugares do mundo que apresentaram seus trabalhos durante três dias de evento, 26 a 28 de agosto de 2020. Os textos reunidos neste volume abordam uma variedade de temas que entrelaçam obras e perspectivas teóricas e promovem a aproximação entre expressões e experiências de linguagens como a Fotografia, o Cinema a Música e a Literatura.

São 28 artigos que passeiam por universos ficcionais atemporais e universais cujas atualizações temáticas, críticas e teóricas nos dão a possibilidade de pensar a obra como uma projeção do passado, do presente e do futuro, da mesma forma como o filósofo hermeneuta Paul Ricouer expôs nas obras *Tempo e Narrativa* (1983), Tomo I, ao mergulhar na aliança do tríplice presente, e *A metáfora viva* (1975), considerando o texto completo como uma representação, uma figuração que não reside apenas numa palavra ou expressão presente nele, mas no todo.

Desta forma, podemos compreender, como Antônio Cândido em *Literatura e Sociedade* (1965) que a obra, por mais que esteja vinculada a um contexto de produção, ela se torna independente dele quando oferece ao leitor mais atento, como o pesquisador, outras perspectivas analíticas, críticas e teóricas na estrutura interna da obra, na sua narrativa, nos elementos que a constitui e sua associação com perspectivas ontológicas, epistemológicas, gnosiológicas e axiológicas que inquietam e provocam para desestabilizar e fomentando outras possibilidades de diálogos com novas roupagens. Daí, acompanhamos análises de arquétipos e de alegorias; nos encontramos com termos híbridos como xenofeninosmo e decolonialidade; temas como memória, identidade e cultura. Tudo isso, ainda que pareça repetitivo, é revestido com a originalidade e cronotopo bakhtinianos.

A realização deste evento foi um desafio, assim como a organização de artigos com temas tão variados e, ao mesmo tempo, tão próximos. Primeiro porque o que a princípio nos deparamos com distanciamentos, primeiro o geográfico que a princípio impedia a realização do evento. Contudo, a tecnologia que antes distanciava os próximos e criava barreiras, agora aproxima os distantes, rompe limites. Da mesma forma, perspectivas que antes não se entrelaçavam, hoje se aliam pela interdisciplinaridade e pluralidade de olhares acirradas nas últimas décadas, por uma necessidade de se estabelecer e ampliar diálogos tornando-os mais produtivos.

Os organizadores

1. “TAMBOR DE TODOS OS RITMOS”: OS TEMPOS E O TEMPO DA POESIA

Rafael Campos Quevedo¹

E a dança em círculo cumpre-se no eterno retorno do ritmo
Alfredo Bosi

Nestas considerações proponho-me a reabrir um tema frequente da teoria sobre a lírica que é o ritmo. Lidando com ideias já consagradas no campo da reflexão sobre a poesia e com um argumento já consignado nesse mesmo campo², o que aqui se pretende com a reabertura do tema e com o repisar de um terreno já palmilhado é recompor seu itinerário de modo a revisar e reconsiderar certas paragens nem sempre, a meu ver, devidamente consideradas, pois, como se sabe, os caminhos conhecidos são aqueles a que menos prestamos devida atenção.

Duas são as noções-chave deste texto: ritmo e mimese. Princípio pelo primeiro.

Dentre as inúmeras definições de ritmo disponíveis nos manuais de teoria literária, escolho uma passagem de Antonio Candido em *O estudo analítico do poema* por uma particularidade que explico a seguir. Segue o trecho:

A ideia de ritmo é muito complexa e, frequentemente muito vaga. Podemos chamar de ritmo a cadência regular definida por um compasso e, noutro extremo, a disposição das linhas de uma paisagem. No primeiro caso, ritmo seria, restritamente, uma alternância de sons; no segundo, uma manifestação de simetria ou da unidade criada pela combinação de formas. Em ambos os casos, seria a expressão de uma regularidade que fere e agrada os nossos sentidos. (CANDIDO, 2006, p. 67)

Nem sempre mencionada, a associação do termo “ritmo” a algo estático, como a paisagem, torna mais abrangente o espectro do conceito³. Pensemos no poema. Enquanto dado empírico, sinais gráficos cunhados na folha, trata-se de objeto estático. Se pronunciado, acontecimento dinâmico. É notadamente sempre a este último caso que damos atenção quando falamos de ritmo em poesia, pelo fato, claro, de que se trata do sentido estrito do termo. Mas parece interessante, entretanto, pensar também a seguinte possibilidade. O golpe de vista na coisa-poema (texto escrito) já se insinua, por assim dizer, ritmicamente: “pela manifestação de simetria ou da unidade criada pela combinação de formas” ou, mais especificamente, pela disposição do texto em versos.

A afirmação com que arrematei o parágrafo anterior talvez possua algo de arbitrário, afinal, o texto em prosa⁴ também não teria (ou não teria até mais) a aparência de regularidade e simetria e, portanto, mais “insinuação” rítmica do que o texto em versos? Esta objeção em forma de pergunta é provavelmente válida, mas de difícil demonstração. O mesmo se aplica à demonstração de minha própria afirmação. Isso porque suponho que a própria apreensão visual do texto em verso já vem impregnada ou imbuída de valores ou pré-juízos (afinal, qual olhar já não traz tais elementos embutidos?) que conferem um direcionamento em alguma

¹ Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação da UFMA. E-mail: rafael.quevedo@ufma.br

² O ponto de partida da intuição que aparece neste texto encontra-se nas formulações de Bosi acerca do “regime de ciclo” da poesia (BOSI, 2000, p. 136). Aqui, reabro essa ideia a fim de conectá-la com o princípio da mimese no poema lírico e com o tema da perenidade da poesia.

³ Em seu livro, Candido advertirá que somente metaforicamente se pode falar de ritmo em algo estático, “mas que, no sentido próprio, só falamos de ritmo de um movimento” (CANDIDO, 2006, p. 68).

⁴ Tanto neste quanto no parágrafo anterior, refiro-me a prosa e verso, ainda, apenas enquanto dados empíricos, ou seja, mancha gráfica impressa na folha.

medida diferenciado se comparado à visada lançada sobre um texto em prosa. A disposição gráfica dos versos em blocos estróficos, ou mesmo em um único bloco⁵, faz com que o texto se destaque da folha de modo especial, sugerindo seu caráter de “artifício” (não necessariamente “artístico”), ainda que (ou talvez até mais por isso) haja irregularidade métrica, caráter esse que não está presente no texto em prosa. Trata-se de uma disposição gráfica que implicitamente nos comunica que as palavras ali foram “arquitetadas” ou que uma “paisagem-texto” se nos oferece à vista, ao passo que a página em prosa comunicaria, pré-cognitivamente, um arranjo mecânico das palavras, algo mais “burocrático”, por assim dizer.

Se até aqui a consideração sobre o ritmo se deu num plano meramente estático, gráfico ou pré-textual, é no seu sentido dinâmico, ou seja, no plano da oralidade, que ele efetivamente se impõe. Enquanto tal ele está presente na poesia medida e nos versos livres, nos populares e eruditos, nas formas mais sofisticadas e nas mais elementares, nos registros mais elevados e nos mais “humildes”, em poemas arcaicos e modernos e, em se tratando destes, o ritmo é o elemento mesmo que estabelece a fronteira entre poesia e prosa: “*Of all the differentia between prose and verse, the only essential one is this difference of rhythm*”, diz Frye. Ou nas palavras de Fernando Pessoa:

Poesia e prosa não se distinguem, pois, senão pelo ritmo. O ritmo corresponde, é certo, a um movimento íntimo da alma; mas, como esse movimento íntimo se manifesta no ritmo, escusamos de atender a ele, ou a qual ele seja, no estudo do ritmo, e no da diferença entre a poesia e a prosa. (PESSOA *apud* AGUIAR E SILVA, 2007, p. 592)

A ideia pessoana do ritmo como “movimento íntimo da alma” enseja o segundo conceito de ampla tradição na Teoria da Literatura com o qual irei lidar nesta apresentação, uma vez mais de modo inevitavelmente ligeiro: a mimese.

Tendo sido a noção estruturante não apenas do conceito mesmo de arte, como da classificação dos gêneros literários durante muitos séculos, a mimese manteve com o gênero lírico uma relação peculiar. Não integrando originalmente a tripartição genérica de Platão (gênero imitativo: cênico; gênero narrativo: ditirambo; gênero misto: epopeia), nem o esquema aristotélico de bipartição da mimese quanto aos modos (narrativo e cênico), é tardiamente que a lírica alça seu lugar na teoria dos grandes gêneros. Visto desde o prisma conceitual, a razão poderia ser o fato de o conceito de mimese dizer respeito sempre a “imitações” de ações e não de ideias ou sentimentos.

Na tradição dos tratados sobre poética clássica, encontra-se nas *Tablas poéticas* do espanhol Francisco Cascales (1565-1642) uma formulação conciliatória entre a lírica e seu enquadramento na tríade clássica dos gêneros literários.

Castalio: - [...] assí el lírico trata qualquier materia que se le ofrezca. Pero trátala con algunos conceptos que son propios suyos y no comunes al trágico ni al épico, de onde nace el estilo como lo veréis quando demos la deffinición de la lírica.

Pierio: - ¿Pues qué cosa és la poesia lírica?

Castalio: - Imitación de qualquier cosa que se proponga, pero principalmente de alabanzas de Dios y de los santos y de banquetes y placeres, reduzidas a un concepto lyrico florido. [...]

Castalio: - La poesía se divide en tres espécies principales: épica, scénica y lyrica. [...] el lyrico casi siempre habla de su persona própria. [...]

A eso se responde que ay grandíssima diferença entre las cosas, conceptos y palabras. Cosas son aquellas que están fuera de nuestros ánimos y que están en si mismas. Conceptos son las imagines de las cosas que se forman em nuestra alma diversamente, según es diversa la imaginación de los hombres. Las palabras son imagines de las imagines; quiero dezir, aquellas que por medio del oýdo representan alma los conceptos sacados de las cosas. (CASCALES, 2003, *passim*)

⁵ Aqui não estou considerando o caso da poesia visual.

A palavra, na lírica, seria, assim, uma representação do mundo das coisas filtrado pelo eu imaginante que produz conceitos que, por sua vez, são vertidos em palavras. O tratadista prevê um processo de diferenciação (“*Conceptos son las imagines de las cosas que se forman en nuestra alma **diversamente***”) nesse trânsito entre coisa – conceito – palavra. Convém notar que se trata de algo ainda distante da ideia de poesia expressiva esposada pelo Romantismo segundo o qual o poema seria o transbordamento da alma ou, mais ainda, das concepções modernas anti-miméticas e autotéticas da linguagem poética.

A mimese implica a correspondência da obra de arte com o real, correspondência essa que “não se estabelece em termos visuais, mas por homologia de função” (2006, p. 206), como diz Luiz Costa Lima. O poema lírico, independentemente de seu “conteúdo” seria, pela articulação rítmica que lhe serve de estrutura, uma mimese do tempo da natureza que é, por sua vez, intrinsecamente reiterativo: ao dia sucede a noite, à chuva a estiagem, ao filho o pai etc. Eis a relação homológica: o ritmo do tempo (não o tempo histórico, linear e moderno, mas o tempo circular da natureza) encontra-se em relação homológica (mimética) com o ritmo do poema. É essa a ideia que Alfredo Bosi ventila, via Leopardi, em *O ser e o tempo da poesia*:

Será que a forma poética responde, inconscientemente, a algum princípio vital, à energia que se move perpetuamente em ondas, à Natureza que recomeça perpetuamente o dia depois da noite, a primavera depois do inverno, a lua nova depois do minguante, a semente depois do fruto? O “tempo” da forma verbal reproduzirá em si o *eterno retorno do mesmo* que o pensamento e a História partem e creem superar? (BOSI, 2000, p. 137)

Não se trata do fato de este ou aquele poema em particular possuir mais ou menos “homologia” rítmica com a regularidade da natureza do que outros. O que importa é que a estrutura poemática carrega consigo o ritmo como seu fundamento estruturante e, nessa medida, ele é a expressão de um tipo específico de regularidade reiterativa. Para tentar tornar isso um pouco mais claro, convém insistir no fator que está no cerne da relação homológica entre ritmo natural e ritmo poético: a reiteração.

Imaginemos o homem que pega a enxada e cava o solo na intenção de cultivá-lo. Vemos seu gesto de fincar a ferramenta na terra e puxá-la, vemos sua mão lançar a semente e cobrir o fosso com a terra revolvida. O fruto que dali poderá nascer é único e irrepitível, mas o conjunto de gestos que proporcionaram seu germinar obedece a um ritmo próprio que vem sendo reiteradamente produzido há milênios. Encontro um exemplo parecido e certamente mais eloquente no prefácio ao livro *Invenção do mar*, do poeta cearense Gerardo Mello Mourão:

A intemporalidade e a interespacialidade são a coisa da poesia. O poeta é o taumaturgo, o diábolos, o saltimbanco que atravessa as paredes e os séculos. [...] Répétez, répétez sans cesse, le nouveau viendra au galop.” Mas pergunta Kierkegaard – la répétition, est-elle possible? – Sim, mein Herr, mas só para o poeta. Acho que esta é a conclusão, senão explícita, de todo modo evidente, no Tratado da Repetição. Só há uma forma boa de gerar um ser novo no ventre de uma fêmea: repetir o ato imemorial de Adão em cima de Eva, com um movimento entre a cintura e as ancas. O resto é inseminação artificial. A repetição gera o novo. Etc.” (MELLO-MOURÃO, p. 21)

“A repetição gera o novo”. Cada poema, em seu caráter único, inaugural e irrepitível, como o fruto da árvore, comunga com todos os poemas, de todos os tempos, um aspecto de ancestralidade, um quê arcaico. Ao lado da oração e da palavra cantada, a poesia está entre aquelas modalidades do discurso capazes de produzir no humano um tipo de *participação* nas origens. Emprego a palavra em sua acepção ritualística, ou seja, no mesmo sentido quando dizemos que, no ritual, seus integrantes participam do tempo primordial através dos gestos, das ações encenadas e das palavras nele proferidas.

Essa afinidade entre poesia e linguagem ritual não é desconhecida, mas não me parece perfeitamente explicável que na linguagem poética contemporânea ela subsista atavicamente sem algum elo que tenha se mantido, mesmo depois de milênios. Tampouco me parece adequada a tese segundo a qual a poesia seria, no mundo contemporâneo, uma espécie de sucedâneo do sagrado e o poeta um novo xamã⁶. Esse elo é o ritmo, do qual já se pode dizer que, no sentido aqui adotado: 1- não diz respeito a uma modalidade específica de ritmo (o troqueu, o dáctilo, o espondeu etc.), mas a uma ideia geral de regularidade que existe em qualquer tipo de poema; 2 – que esse ritmo, assim considerado, resulta do caráter mimético do poema (aqui, uma vez mais, não a mimese desta ou daquela situação, emoção ou “conceito” particular, mas da homologia mais profunda com o real que, no caso, é o tempo da natureza) e 3 – esse ponto de articulação mimética imprime no poema uma força arquetípica análoga à existente no ritual e, por esse motivo, projeta quem lê ou ouve o poema a uma experiência arquetípica. A partir desse último tópico, encaminho-me para o ponto seguinte desta reflexão que agora segue a esteira das ideias de Mircea Eliade em seu *O mito do eterno retorno*.

Dos resultados, absolutamente instigantes, de suas reflexões sobre a relação do homem primitivo com o tempo interessa, para o curso desta discussão, a ideia da “abolição do tempo profano e a projeção do homem no tempo mítico” (1978, p. 50). Trata-se de um corolário do que o autor chamou de uma “ontologia arcaica”, ou seja, um modo primitivo de conceber a realidade a partir de padrões arquetípicos, concepção essa que levaria a uma tendência a negar o tempo histórico e as transformações para afirmar a realidade a partir da *repetição* e da *participação* em modelos paradigmáticos. No trecho que transcrevo abaixo, Eliade exemplifica com a prática do sacrifício:

Um sacrifício, por exemplo, não só reproduz exatamente o sacrifício inicial revelado por um deus *ab origine*, no princípio dos tempos, mas também se situa nesse mesmo momento mítico primordial; quer dizer, todo o sacrifício *repete* o sacrifício inicial e coincide com ele. Todos os sacrifícios são feitos no mesmo instante mítico do princípio; o tempo profano e a duração são suspensos pelo paradoxo do rito. E o mesmo se passa com todas as *repetições*, ou seja, com todas as imitações dos arquétipos; através dessa imitação, o homem é projetado numa época mítica em que os arquétipos foram pela primeira vez revelados. Surge-nos então um segundo aspecto da ontologia primitiva: a repetição de gestos paradigmáticos confere *realidade* a um ato (ou objeto) e é nessa medida que há uma abolição implícita do tempo profano, da duração, da “história”; aquele que reproduz o gesto exemplar é transportado assim para a época mítica em que esse gesto exemplar foi revelado. (ELIADE, 1978, P.49-50)

Essa aversão à passagem do tempo, essa resistência a se conceber o mundo como mudança e efemeridade, enfim, esse ímpeto de negação do tempo histórico encontrou uma formulação temática no célebre *topos* da perenidade da poesia como mostra o excelente estudo de Francisco Achar *Lírica e lugar-comum*, de 1994. O *topos* cristaliza-se na poesia clássica tendo como matriz o célebre *monumentum* horaciano: a Ode 3.30. em que a *persona* lírica se vangloria de que sua obra poética atravessará o tempo, imortalizando seu autor.

Trata-se de um lugar-comum que não se resume a mero artifício poético, mas que acabou por se confirmar historicamente já que, efetivamente, poetas das mais variadas épocas continuam a ser lembrados. Advirto de que aqui não aludo a toda a discussão (válida e interessante sob vários aspectos) a respeito dos fatores que intervêm na “canonização” de determinados poetas e no apagamento de outros, apenas pretendo fomentar a reflexão acerca do tema da “abolição do tempo” cujo *topos* da perenidade da poesia é, de certa forma, um

⁶ Essa tese é aceita por Nelson de Oliveira no interessante ensaio sobre poesia contemporânea portuguesa *Axis Mundi*, lançado pela Ateliê Editorial em 2009.

correlato temático. Aquilo que ele expressa não é exatamente um apelo à estagnação do tempo como o apaixonado Fausto que roga ao instante para que ele estagne: “Ês tão belo, fica!”, mas trata-se de uma resposta ao desconfortante problema da efemeridade: tudo passa, o tempo “tudo desbarata”, mas a poesia permanece e, com ela, o meu nome (do autor) nas gerações vindouras. Eis o conteúdo do *topos*⁷.

Isso posto, retomo a questão: haveria um correlato estrutural, no poema, desse ímpeto de negar a passagem do tempo e a efemeridade das coisas? Entre as respostas possíveis (e sem dúvida sempre parciais, dada a complexidade da questão), acho notável a fornecida por Roberto Corrêa dos Santos, talvez devido a um argumento não tão usual: o da pobreza estrutural da poesia:

[...] a poesia por seus constritores inerentes (artesanais e tecnológicos) praticamente não se altera. É, pois, pobre. Não se alterou a poesia desde suas primeiras formulações conhecidas como tal. Seu tempo é o de longuíssima duração. Quanto mais restritiva é uma estrutura, mais incapaz de modificar-se. Maior permanência, logo. Sobrevive em razão de sua miséria. Geram-se de fato produtos históricos, com indeléveis alterações por enquadres. Os produtos históricos – os tipos de poesia – eles próprios são bastante reduzidos e catalogáveis em qualquer manual didático. Tampouco há expansão de visões: a forma *poema* remete a um sistema imaginário a se repetir desde sempre. Vejam-se as imagens e os assuntos que atravessam um longo espaço de tempo, sempre os mesmos retomados. O tempo aí é outro, mais lento. Tempo quase nenhum passou para o poema, assim como também para uma formação bioquímica qualquer. Daí ser ilusória a ideia de variedade, riqueza e transmutação da poesia que o consenso crítico transmite. Circunscreve-se o poema às *formas naturais* da literatura. Somente as estruturas muito ricas destroem-se mais facilmente, criando então objetos sempre renovados. Não é definitivamente o caso do poema: ele perdura, quase nada nele se transforma. Tal afirmação, que fere o consenso, atende à intuição generalizada expressa nos mitos da perenidade da poesia. Perenidade, não por grandeza humanista, mas por limitação incondicional. (De onde, evidentemente, sua força). [...] (SANTOS, 1998, p. 47-48)

A reflexão do professor da UFRJ vem ao encontro das conjecturas aqui alinhavadas, ajudando-as a ganharem contornos mais nítidos. Convém destacar que a pobreza (leia-se: a simplicidade, ou o caráter restrito) da poesia é, além de temático, sobretudo estrutural, ao que acrescentaríamos que é o ritmo o elemento mais reiterativo e inalterável da estrutura do poema e que lhe confere, seguindo a lógica do autor à qual aderimos, a sua perenidade.

Não à toa, ao lermos ou ouvirmos um poema, é com um objeto impregnado de ancestralidade que estamos lidando. Dizer o poema é repetir uma ação não apenas de uma vertiginosa longevidade, mas o que torna mais relevante, no caso, é o fato mesmo do poder de conservação estrutural do objeto poema. A partir disso proponho uma relação que, se lida com alguma dose de benevolência, talvez ajude a ilustrar este momento da argumentação. Tratar-se-ia do seguinte: de modo análogo ao ritual que “projeta o homem no tempo mítico, tornando-o contemporâneo da cosmogonia”, como diz Eliade (1978, p.72), assim, quando lemos ou ouvimos um poema, tornamo-nos partícipes de uma arquê.

Mesmo correndo o risco de certo pernosticismo, prefiro manter o termo na transliteração etimológica⁸ para evitar certas desvantagens que os vocábulos equivalentes em língua portuguesa fatalmente comportariam, tal como “origem” (de quê? quando?) ou “arcaico” (que poderia induzir à ideia de uma era histórica), por exemplo. Creio que me desembaraço desse risco ao apresentar as devidas credenciais de uso, no caso em questão, o Agamben do famigerado “O que é o contemporâneo”:

⁷ Remeto o leitor ao já mencionado trabalho de Francisco Achar que exemplifica versões desse e de outros *topoi* na lírica de língua portuguesa.

⁸ Embora a palavra esteja dicionarizada. Cf. Houaiss

Mas a origem não está situada apenas num 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. A distância - e, ao mesmo tempo, a proximidade - que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. (AGAMBEN, 2009, p. 69)

Para Alfredo Bosi (2000, p. 136) a existência do poema como “regime de ciclo” resulta da interação dos seus elementos constitutivos, tais como ritmo, subsistema fonético, entoação, timbre, duração e andamento. Sem dúvida, cada um desses elementos, ou a interação entre todos eles e eventualmente outros são importantes na catalisação dessa potência ancestral no corpo de quem ouve ou lê um poema. Mas creio na primazia do ritmo sobre todos eles, ou talvez, o que me parece ainda mais exato: no fato de que todos esses elementos estão, no poema, subsumidos pelo ritmo, esse sim responsável por deflagrar uma reverberação de ordem mais profunda no leitor e/ou receptor. A razão dessa primazia em parte se explica, a meu ver, pelo fato de o ritmo ser o elemento que comporta o princípio que perpassa todos os outros arrolados por Bosi, a saber: o movimento. Mostro: o “subsistema fonético” é a passagem da consoante para a vogal e vice-versa; a “entoação” a sílaba grave para a aguda e o contrário; o “timbre”, da vogal aberta para a fechada e desta para aquela; a “duração”, o pendular da sílaba alongada para a abreviada e, por fim, o “andamento” entendido como a passagem do segmento lento para o longo e vice-versa (BOSI, 200, p. 136). Em suma, é sempre o princípio do movimento de uma coisa para a outra e seu retorno no sentido contrário que subjaz a essas noções.

A ideia de ritmo, tal como Bosi a utiliza na passagem referida, ou seja, como a alternância “da sílaba forte para a sílaba fraca e desta para aquela” (200, p. 136), diz respeito, corretamente, à noção restrita de ritmo. Trata-se da definição a partir da qual deriva a conhecida classificação dos ritmos poéticos (jambo, troqueu, anapesto etc.) mas que, entretanto, não comporta todo o campo de possibilidades dessa ideia, como mostra Antonio Candido na passagem citada no início destas considerações. Se aceita a premissa aqui plantada de que o ritmo é um elo estrutural da homologia mimética da lírica, seu lugar na configuração do poema extrapola o âmbito dos pés métricos e passa a dizer respeito a um fator de ordem mais profunda, responsável pela ativação da potência arquetípica que o poema comporta.

Nesse sentido, a abolição do tempo histórico (“implícita”, como assinala Eliade), que tipifica a cerimônia ritualística, encontra-se no poema como uma pulsação imantada à sua própria configuração formal, ou seja, independente se ele tematiza a questão da suspensão temporal. Suponho que essa “pulsação”, ou “potência”, que efetivamente confere à experiência com a poesia, por parte de quem lê e de quem escreve, certa singularidade, esteja por trás das ideias, ainda hoje encampadas por alguns poetas, acerca da inspiração. Se de fato a criação e a recepção poéticas parecem possuir algum aspecto que não se reduz a parâmetros somente cognitivos, é bastante razoável supor que o modo de ser do poema possua filiação com um tipo de registro de linguagem profundamente enraizado na nossa memória ancestral, no mesmo bojo onde se encontram a prece e a palavra cantada. Isso não significa que a poesia pertença, ainda hoje, à mesma categoria da palavra sagrada ou que os fenômenos da criação e do efeito estético possam ser explicados em clave mística.

O tempo histórico implicitamente abolido no poema tem relação, também, com outro importante ponto da questão mimética que envolve a poesia lírica, aquilo a que José Guilherme Mercurio chamou de “astúcia da mimese”: “Mediante a representação não servil de particulares é que se busca transmitir significações de ressonância universal. Por uma espécie de *astúcia da mimese*, a representação do singular logra significação universal” (MERQUIOR, 1997, p. 22).

Esse ponto foi também analisado por Agamben, ainda que a partir de outros operadores teóricos e sem propriamente ter em vista a questão mimética. Ao tratar do “aparato formal de *shifters*”, especialmente o “este” no célebre poema “O infinito” de Leopardi, o pensador afirma:

[...] a instância de discurso, à qual o *shifter* se refere, é o próprio ter-lugar da linguagem em geral, ou seja, no nosso caso, a instância de palavra em que qualquer locutor (ou leitor) repete (ou lê) o idílio *O infinito*. Como na análise hegeliana da certeza sensível, aqui o *Isto* já é sempre um *Não-isto* (um universal, um *Aquilo*): mais precisamente, a instância de discurso é desde o princípio confiada à memória, mas de forma que memorável é a própria inapreensibilidade da instância de discurso como tal (e não simplesmente uma instância de discurso histórica e espacialmente determinada), a qual funda assim a possibilidade da sua infinita repetição. No idílio leopardiano, o este indica já sempre além da sebe, para lá do último horizonte, na direção de uma infinidade de eventos de linguagem. A palavra poética acontece, pois, de tal modo que o seu acontecimento escapa já sempre em direção ao futuro e ao passado, e o lugar da poesia é sempre um lugar de memória e repetição. Isto significa que o infinito do idílio leopardiano não é simplesmente um infinito espacial, mas [...] também e primordialmente, um **infinito temporal**. (AGAMBEN, 2006, p. 105: *itálicos do autor, destaques em negrito meus.*)

O ponto de chegada das considerações agambenianas é flagrantemente o mesmo que ora defendo. Não é demais sublinhar: a mimese poética não está confinada à homologia entre o ritmo e o tempo reiterativo da natureza. O que aqui defendo é basicamente a primazia estrutural (e portanto profunda) rítmica com relação aos outros elementos estruturais e o peso que ele exerce na “abolição” do tempo, esse acontecimento que, a meu ver, não perde em ser explicado por meio do “infinito temporal” a que se refere Agamben e isso é, também, o que os poetas chamam de perenidade da poesia.

Alérgica às explicações totalizadoras, idealistas, metafísicas e afins, a contemporaneidade não tem deixado de frequentar o *topos* da perenidade por meio de seus poetas, ainda que esses o façam, quase sempre, em diapasão irônico ou em tom contestador⁹. Transcrevo abaixo a leitura do *topos* feita por Antonio Cicero:

A história, que vem a ser?
mera lembrança esgarçada
algo entre ser e não-ser:
noite névoa nuvem nada.
Entre as palavras que a gravam
e os desacertos dos homens
tudo o que há no mundo some:
Babilônia Tebas Acra.
Que o mais impecável verso
breve afunda feito o resto
(embora mais lentamente
que o bronze, porque mais leve)
sabe o poeta e não o ignora
ao querê-lo eterno agora. (CICERO, 2002, p. 29)

As duas grandes referências com as quais o soneto dialoga são: a comparação entre Poesia e História feita por Aristóteles na *Poética* e o *topos* horaciano do *exegi monumentum*. Em ambas as direções, o tom é de desacordo. Com relação à primeira referência, opõe-se o eu lírico à asserção do estagirita para quem a História prende-se ao campo dos acontecimentos factuais ao dizer que ela é “noite névoa nuvem nada”. Adiante, rebaixa a eufórica aposta na

⁹ Entre os autores brasileiros que releram o *topos* estão: Haroldo de Campos, Nelson Ascher, Marco Catalão, Paulo Henrique Britto, Armando Freitas Filho, Dora Ferreira da Silva, Geraldo Carneiro e outros.

imortalidade, marca do *topos* clássico, para uma visão bem menos idealizada (“[...] o mais impecável verso/breve afunda feito o resto”) acerca do tema.

Atravessado por agudas sutilezas, a visão menos otimista sobre a História e a Poesia expressa pelo discurso do sujeito poético articula-se no plano verbal do texto, a exemplo da rima “homens” e “some” que configura poeticamente a finitude humana ao incrustar o “some”, de modo anagramático, dentro da palavra “homens”. Recurso semelhante se faz presente na relação entre “palavra” e “gravam” em que a função de registrar os fatos (gravá-los) está implicitamente contida no vocábulo “palavra”.

A aproximação paronomástica entre “breve” e “bronze”, por sua vez, promove a disjunção entre duas noções que, na tradição clássica (pano de fundo do soneto de Cícero), estão intimamente vinculadas: *vita brevis*, *ars longa* e *Exegi monumentum aere perennius*. Nesse sentido, o bronze, símbolo da durabilidade é, agora, incluído no campo das coisas breves.

Mas o próprio poema trai o discurso de rebaixamento do idealismo que vinha sendo articulado ao longo do soneto para, em seu último verso, contradizê-lo no lance utópico da criação: o poeta quer o poema “eterno agora”. “Ao querê-lo eterno agora” é uma passagem esteticamente precisa, cujo início em “ao” é reiterado às avessas no fim do verso, em “agora”, e o “querê-lo” praticamente faz ecoar o “eterno”! A urgência da vontade encontra uma formulação muito bem ajustada, portanto. Isso fica mais evidente, ainda, se dermos a devida ênfase ao “agora” justaposto a “eterno”.

Todavia, uma vez que o último verso está sintaticamente ligado ao anterior, a ideia que o antecede é relevante para o teor da resposta utópica, já que o penúltimo verso é todo ele uma afirmação da tomada de consciência do poeta sobre o peso da passagem do tempo: “sabe o poeta e não o ignora”, onde o “ignora” contém explicitamente a negação no plano semântico (ignorar = não saber) e sugestivamente no plano do significante: “ignora”. Na montagem “paratática” de ideias do campo semântico temporal, “ignora” é uma espécie de palavra-valise poética na qual estariam cunhadas “não” + “ignora” + a hora. Em suma: a passagem do tempo, a história, pesa sobre a consciência do poeta, tal como, também, na de Stephen Dedalus do *Ulisses* de James Joyce: “– A história – disse Stephen – é um pesadelo do qual estou tentando despertar” (JOYCE, 2005, p. 39).

O horror à história é um dos aspectos da “ontologia primitiva” estudada por Eliade, algo que está numa relação de causalidade com o apego do homem primitivo a uma ideia arquetípica do real. No que diz respeito à afinidade dessa ideia com a questão da poesia, tal como estou propondo, se, por um lado, como fenômeno de linguagem e modalidade de discurso ela está sujeita ao tempo histórico, por outro, um fator de ordem estrutural lhe confere uma forma peculiar de perenidade no tempo e de repercussão no receptor que independe do conteúdo que ela veicula. Esse fator diz respeito à sua estrutura rítmica e, mais que isso, à interdependência entre o ritmo e as formas arcaicas e, portanto, cíclicas do tempo.

O poema de Cícero traz consigo a cosmovisão do homem contemporâneo, dentro da qual a História possui um lugar central. Desde esse ponto de vista, a imortalidade da poesia é um “mito”, como disse Roberto Corrêa Silva em passagem transcrita acima. Entretanto, o poema em questão fala também do lugar do poeta e da poesia, lugar esse da “abolição implícita” desse tempo marcadamente historicista, para assumir-se na “agoridade” utópica do “infinito temporal”. Nesse ponto, o poema, que fala do seu lugar contemporâneo, afasta-se das luzes do seu tempo para mergulhar nas sombras da arquê, lá onde avizinha-se das formas primitivas de expressão.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. “A sétima jornada”. In.: _____. **A linguagem e a morte**. Um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte. Editora da UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 2007.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CASCALES, Francisco. **Tablas poéticas**. Edición digital a partir de la de Murcia, Luis Beros, 117, y coteyajda con la edición crítica de Benito Brancaforte (Madrid, Espasa Calpe, 1975), 2003

CICERO, Antonio. **A cidade e os livros**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Arquétipos e repetição. Lisboa: Edições 70, 1978.

JOYCE, James. **Ulisses**. Trad. Bernadina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mimese**. Ensaios sobre lírica. 2ª ed. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

MOURÃO, Gerardo Mello. **Invenção do mar**. Carmen Saeculare. Rio de Janeiro, Recordo, 1997.

OLIVEIRA, Nelson de. **Axis Mundi**. O jogo das forças na lírica portuguesa contemporânea. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. “Poesia e esquemas mentais”. In.: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando. **Poesia hoje**. Niterói: EdUFF, 1998.

2. O EMPODERAMENTO NEGRO EM AMOR DE CABELO E O ÓDIO QUE VOCÊ SEMEIA

Sharmilla O'hana Rodrigues da Silva¹⁰

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O empoderamento implica o exercício da autoconsciência, da autoestima e de atitudes práticas que mobilizem a sociedade com vista a um bem comum. A compreensão de si e do mundo, a valorização da identidade e ações concretas podem ser realizadas por um indivíduo ou por um grupo. Atualmente, as lutas de grupos anteriormente considerados minorias tem se intensificado e se aproximado do termo aqui analisado. Essa busca objetiva eliminar as formas de discriminação e clamar por igualdade de direitos.

No caso da população negra, o passado de escravidão e suas decorrentes humilhações querem lhe retirar as possibilidades de avanço nesta luta. O empoderamento negro, então, faz-se imprescindível para impedir violências como essas e transformar positivamente a vida de seus indivíduos. Ele pode se manifestar através de diferentes aspectos — econômicos e intelectuais, por exemplo — demonstrando que o protagonismo ocorre em diferentes áreas, algumas delas sem essa representação identitária.

A literatura deve ser um dos canais de manifestação do empoderamento, enquanto imitação da realidade e discurso humano, fazendo com que o texto literário ofereça representações e, por sua vez, o leitor possa se reconhecer em tais escritos. Na literatura para crianças e adolescentes, a construção da identidade pode ser um processo ainda mais forte, visto que a personagem e suas ações podem ser compreendidas como exemplos a serem seguidos. Por isso, a necessidade de textos literários que acolham a diversidade de forma positiva, que proporcionem reflexão e empoderamento, de personagens que vivem as mesmas experiências. É interessante observar a representação do negro e do seu processo de busca pela autoconsciência e autoestima, do seu poder na sociedade.

Neste sentido, tem-se como objetivo analisar o empoderamento negro em duas narrativas literárias, uma infantil e outra juvenil. As obras são *Amor de cabelo* (2019)¹¹, de Matthew A. Cherry, e *O ódio que você semeia* (2017)¹², de Angie Thomas. Ambas foram escritas por autores negros estadunidenses e escolhidas a partir do projeto de pesquisa intitulado “Literatura Infantil e Juvenil de Língua Inglesa”, realizado na Universidade Estadual do Piauí.

Na pesquisa, procurou-se responder aos seguintes questionamentos: os textos literários em estudo proporcionam alguma representação do empoderamento? Como isso acontece? Como base teórica, foram utilizados textos de Berth (2019), Collins (2019), hooks (2013), Kleba e Wendausen (2009), e Munanga (2019). O estudo está dividido em duas partes: uma breve explicação sobre noções de empoderamento e sua aplicação nos textos citados, ainda utilizando trechos de entrevistas de Thomas e Cherry publicadas na internet.

2 BREVES IDEIAS SOBRE EMPODERAMENTO

¹⁰ Mestre em Letras/ Estudos Literários e docente no Curso Letras Inglês da Universidade Estadual do Piauí - UESPI. Email: sharmillaohana@outlook.com.

¹¹ Título original: *Hair Love*.

¹² Título original: *The Hate You Give*.

Em uma visão geral, empoderar significa conceder o poder a si ou a outro e pode ser entendido como a conscientização da necessidade de autonomia individual ou coletiva. Quando se trata de um grupo étnico-racial, constata-se a organização deste na luta por direitos iguais. Essa movimentação tem se intensificado incentivando a valorização das tradições culturais — inclusive vestimentas e penteados, do conhecimento intelectual, de opiniões políticas, dentre outros aspectos.

O empoderamento emancipa, torna livre o indivíduo negro das amarras do preconceito, proporciona-lhe a elevação da autoestima através de experiências positivas. Indivíduos ou grupos quando não empoderados são dominados, geralmente de maneira negativa por estruturas externas, tratados como objetos e como inaptos para agir sobre a própria realidade, perpetuando sua inferiorização.

Empoderar é fazer com que o indivíduo ou grupo reconheça em si habilidades para alterar o contexto em que vive, fazendo com que seja visto e ouvido e participe de ações e discussões. Este processo ocorre na interação entre indivíduos; ou seja, o empoderamento individual só se torna efetivo quando atua na transformação da sociedade. Ele permite o questionamento das relações de poder, tornando o conhecimento acessível e discutindo implicações e alternativas para a mudança:

[...] Significa aumento do poder, da autonomia pessoal e coletiva de indivíduos e grupos sociais nas relações interpessoais e institucionais, principalmente daqueles submetidos à relações de opressão, discriminação e dominação social. Dá-se num contexto de mudança social e desenvolvimento político, que promove equidade e qualidade de vida através de suporte mútuo, cooperação, autogestão e participação em movimentos sociais autônomos. Envolve práticas não tradicionais de aprendizagem e ensino que desenvolvam uma consciência crítica. (KLEBA; WENDAUSEN, 2009, p. 736).

O poder é uma prática social exercida há muitos séculos, sendo os indivíduos disciplinados a se comportar de formas específicas diante das várias relações de controle. O mesmo, por sua vez, pode incluir ou excluir o reconhecimento de si e das experiências sociais que contribuem para isso. O empoderamento negro implica a autoconsciência e a aceitação da herança de seu povo, aplicando esse conhecimento no contexto em que se vive. O conceito leva à construção de autonomia política e social a partir da criação de mecanismos variados.

Alguns indivíduos não estão conscientes de sua posição de oprimido, não enxergam a dominação de outros indivíduos e grupos, e até idealizam a aquisição do mesmo poder. Porém, não é a troca de posições que se almeja com o empoderamento, mas a censura das desigualdades. O negro tem sua voz silenciada e seu contradiscurso se faz imprescindível para a ocupação de espaços propícios para sua fala e representatividade.

O conceito de empoderamento é próximo ao de negritude explicado por Munanga (2019, p. 17). Para o teórico, a busca do negro por sua identidade deveria partir da consciência sobre resistência e participação social, tal acesso ocorrendo com a solidariedade de todos. O instrumento de ampla contribuição para este fim benéfico é a educação. Associando essa busca ao empoderamento, entende-se que não deveria haver divergência entre as lutas de outros grupos.

Assim, a autoestima do indivíduo negro leva-o a se associar ao: “[...] combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas. [E] garantir a todos o mesmo direito fundamental de desenvolvimento, a dignidade humana e o respeito das culturas do mundo” (MUNANGA, 2019, p. 19-20).

A negritude inclui o resgate da história do grupo oprimido, desde a colonização e sua tentativa de apagamento da consciência do negro em relação à sua identidade e utilização de discursos justificadores para a inferiorização de grupos. Para alguns, o negro ainda é visto como

desvio da norma. Estereótipos foram criados e se perpetuam. A partir da segunda metade do século XX, sentindo a necessidade de rompimento com a exploração física e psicológica, o negro começa a reagir, recusando a imagem criada pelo outro e recuperando sua identidade. Logo, semelhante ao empoderamento:

[...] é uma reação, uma defesa do perfil cultural do negro. [...] um conjunto de valores do mundo negro, que devem ser reencontrados, defendidos e mesmo repensados. Resumindo, trata-se primeiro de proclamar a originalidade da organização sociocultural dos negros, para depois defender sua unidade através de uma política de contra-aculturação, ou seja, desalienação autêntica. (MUNANGA, 2019, p. 57).

Defendendo o empoderamento como processo, Kleba e Wendausen (2009) esclarecem que dele fazem parte duas principais dimensões. A primeira, conhecida como psicológica ou individual, está relacionada ao autorreconhecimento, à imagem que se constrói de si. A dimensão política, por sua vez, leva o indivíduo a agir para a transformação das estruturas sociais, redistribuindo o poder. Para o fortalecimento delas, é necessário um conjunto de experiências que desenvolvam habilidades para a participação efetiva em sociedade.

A partir dessa teoria, entende-se que cada indivíduo negro despertando para suas potencialidades influencia outros e assim, juntos, concretizam sua organização e força no contexto que os circunda. Baseadas nas diferentes teorias sobre o empoderamento, as autoras ainda apresentam a classificação das dimensões em três níveis interpessoais.

No nível pessoal ou psicológico, a mentalidade é o aspecto a ser mudado, com autoconfiança resultado do próprio esforço. Porém, relacionar esse empoderamento apenas ao controle da própria vida se configura em uma visão errônea, quando retira do indivíduo a possibilidade de ação sobre a realidade. O empoderamento começa da percepção que o indivíduo tem de determinadas experiências e como se comporta nelas. Sendo assim, não ocorre isoladamente.

No nível grupal ou organizacional, a comunidade empoderada está organizada a partir de relações de pertencimento e identidade. O processo neste nível fortalece o compartilhamento coletivo de decisões e ações, com vista a um engajamento político e social. O terceiro nível, estrutural ou político, é o processo de inserção nas esferas de poder, sendo elas sindicatos, partidos políticos e outros agrupamentos. São espaços nos quais os indivíduos expressam sua voz para a junção de benefícios em prol de projetos coletivos. Esses níveis levam a perceber que o empoderamento ocorre em ambiente propício:

[...] os níveis de empoderamento são interdependentes, à medida que o indivíduo sofre e exerce influência sobre seu entorno, dependendo de condições objetivas e subjetivas para agir, reagir e interagir. O poder e, através dele, a resistência só existem e se efetivam nas relações sociais que, por sua vez, ocorrem mediadas por estruturas e instituições socialmente construídas e legitimadas. (KLEBA; WENDAUSEN, 2009, p. 741).

Com frequência, o empoderamento é relacionado ao movimento feminista, o que permite um novo significado para o feminismo negro. A realidade de cada um dos grupos considerados minoritários é diversa e complexa e a conexão dos processos individual e coletivo de empoderamento é inevitável. De acordo com Berth (2019, p. 93): “[...] as mulheres negras se autodefinirem é uma estratégia importante para combater a ‘invenção da mulher negra’ pela ótica colonizadora”. Logo, empoderar-se significa afastar estereótipos raciais.

Outra autora que também estuda o tema é Collins (2019) que realiza uma conexão entre feminismo negro, empoderamento e autodefinição. Ela elogia a tomada de consciência de mulheres afro-americanas que as levou a resistir aos estereótipos e explica como isso aconteceu. A existência de grupos organizados com ponto de vista autodefinido e a busca por

instrumentos de expressão se configuram como principais pontos de análise no pensamento feminista negro.

A existência da mulher negra passa a ser dupla, com duas visões e comportamentos distintos, podendo criar obstáculos para a construção ou consolidação de sua identidade. Collins (2019, p. 276) menciona a necessidade de espaços, lugares de resistência, em que o coletivo se faça presente, retratando essa mulher como sujeito e não como resultado de “imagens controladoras”. Os espaços seguros mencionados pela teórica são lugares institucionais de liberdade nos quais as autodefinições são construídas.

A valorização de sua identidade faz parte de um processo político, no qual o despertar da consciência atravessa algumas opressões — raça, classe, gênero e sexualidade. A resistência ou empoderamento questiona imagens previamente construídas e permite aos negros credibilidade para relatar e interpretar a própria realidade. A autodefinição da mulher negra, por sua vez, rompe com a visão dominante do feminino.

Deste modo, enquanto parte de um grupo, ela consegue construir os próprios padrões. O questionamento das práticas de poder leva a conflitos necessários, visto que os grupos considerados dominantes desejam perpetuar sua posição. Referindo-se à luta dos afrodescendentes, aqueles que detêm o poder argumentam não existir racismo nem privilégio branco. O Estado, então, deve oferecer espaços para a emancipação de tal pensamento, pois o conhecimento é a base para o empoderamento.

Com sua experiência pessoal, hooks (2013) observa a transformação do ensino em sua infância, quando a educação escolar dos negros era um ato de resistência, que ela chama “pedagogia revolucionária de resistência” e “pedagogia anticolonial”. Em sua visão, a escola contribuía enfaticamente para contrariar valores e crenças a respeito da separação dos grupos raciais, e do exercício do não conformismo. Na luta antirracista a aprendizagem do negro era vista como ameaça ao domínio branco, que ainda busca doutrinar para um comportamento submisso.

A escola pode fortalecer a autoestima e o pensamento crítico, valorizar a herança do passado e a experiência presente de todos. Contudo, a construção da sociedade ocorre somente com a contribuição de todos, sendo a instituição de ensino concebida como uma comunidade de aprendizagem, um esforço coletivo que deve levar a: “[...] agir e refletir sobre o mundo a fim de modificá-lo” (hooks, 2013, p. 26). A teórica acredita em uma educação que não reforce os sistemas existentes de dominação. A transgressão pela educação idealizada pela autora também é uma forma de empoderamento.

Por fim, Berth (2019, p. 153) defende o valor contestatório e revolucionário do empoderamento que leva à conscientização das opressões e à transformação da sociedade. O processo permite a liberdade de pensamento e de comportamento individual que, na interação com outro(s) — visto que o indivíduo faz parte da sociedade e este contato é o que rende o avanço desta — proporciona o empoderamento coletivo, dando a um grupo o poder de conduzir sua própria existência.

A população negra ao buscar empoderamento quer igualdade de direitos e o combate de opressões relacionadas ao aspecto étnico-racial. A luta é pela valorização, principalmente, de sua história e cultura, a ser concretizada com o rompimento de discursos e práticas negativas direcionadas à ela. Empoderar o negro significa posicioná-lo como sujeito que promove o antirracismo, conscientizando todos dos problemas que afligem seu grupo com o propósito de criar estratégias para combatê-los.

3 O EMPODERAMENTO NEGRO EM AMOR DE CABELO E O ÓDIO QUE VOCÊ SEMEIA

Amor de Cabelo foi escrito por Matthew A. Cherry, ilustrado por Vashti Harrison e adaptado do filme curta-metragem de animação homônimo, vencedor do prêmio *Oscar* de cinema em 2020. O livro apresenta o empoderamento de uma criança negra, a valorização de sua autoestima a partir do cabelo que é “ativo e uma personagem” (HINDS, 2020, s. p., tradução nossa)¹³. É narrado em primeira pessoa por Zuri, que tem cabelo crespo ou com “[...] vida própria. [seus fios] se torcem, se enrolam, se viram e reviram de todas as formas” (CHERRY, 2020, p. 1).

O reconhecimento é um forte fator de atração na ficção e frequentemente crianças estão mais propensas a isso. A imaginação é ativada e a experiência da personagem passa a ser de quem a testemunha, seja leitor ou telespectador. A imagem (re)criada por esse menor pode lhe acompanhar por toda a vida. Porém, para alguns teóricos, a infância do indivíduo negro é retratada poucas vezes de maneira positiva.

Por este motivo, a obra de Cherry estimula a autoconfiança, como afirma Karen Rupert Toliver, produtora do filme: “Eu penso que as imagens são muito importantes para mudar as percepções que as pessoas têm [dos outros] e mudar as próprias percepções que têm de si” (NEWTON, 2020, s.p., tradução nossa)¹⁴. Para Zuri, essa representação identitária é importante, indispensável.

Ter na ficção um espelho, que reflita seus desejos e conflitos e que leve o outro a refletir sobre isso. *Amor de cabelo* trata de situações comuns e prósperas na vida de afrodescendentes, como a relação com o cabelo crespo e com o pai — rompendo com a imagem de que a maioria dos homens negros com filhos se ausenta de sua responsabilidade paterna.

O pai de Zuri a elogia, o que faz com que a protagonista fique orgulhosa de si. Para ela, a “peculiaridade” de seu cabelo é a sua identidade: “Papai diz que são lindos. Fico toda orgulhosa. Adoro que meu cabelo seja tão eu” (CHERRY, 2020, p. 3). Logo, Zuri apresenta diversos penteados, sempre descrevendo o lado positivo de cada um. Em um dia, sente-se uma princesa, em outro acredita ser uma super-heroína. As constantes transformações capilares fazem com que a menina desconfie que tem um cabelo mágico.

Há um dia que Zuri considera notável e por isso ela quer um “penteado *perfeito*” (CHERRY, 2020, p. 11, grifo do autor). O pai oferece ajuda, porém a princípio não obtém sucesso ao concretizá-la. Percebendo a dificuldade e a determinação de seu genitor, a menina procura o penteado desejado na internet, uma amostra de como fazê-lo. Após a finalizar tal arranjo, Zuri se sente muito especial: “Moicano afro! Lindo, lindo, e muito divertido” (CHERRY, 2020, p. 24). É dia de receber sua mãe e o cabelo arrumado daquela maneira é uma homenagem, representa a união da família.

O livro de Cherry apresenta o cuidado de uma criança negra com seu cabelo. Com seus penteados, Zuri demonstra amor-próprio. As visões positivas de si — como princesa e heroína — são construídas a partir dos penteados, sendo que a protagonista entende que seu cabelo não é igual ao de outras pessoas. Essa identidade, a aceitação desse símbolo de sua negritude é incentivada pelos pais.

O pai, em especial, agora se dedica ao trabalho da mãe de passar um momento penteando Zuri e tentando agradá-la. Percebe-se, assim, a importância deste elemento identitário para a criança. Os pais são sua fonte de empoderamento. Cherry explica uma de suas intenções com a narrativa de Zuri:

Nós realmente entramos nessa com a intenção de ajudar a normalizar o cabelo do negro. De muitas formas, o cabelo do negro é policiado e mesmo atualmente você não

¹³ Trecho original: “active and is a character itself”.

¹⁴ Trecho original: “I think images are so important to changing people's perceptions [of others] and changing their own perceptions of themselves”.

pode usar seu cabelo com certos penteados dependendo do emprego que você tem. Como essa história que virou notícia ontem sobre uma criança no Texas que tinha o cabelo com mechas emaranhadas há algum tempo e agora que a formatura está chegando, eles não querem deixá-la participar, então eu penso por nós, o objetivo é realmente ajudar a normalizar [esse cabelo] ... Não deveríamos estar tentando impor nossos padrões eurocêtricos de beleza a ninguém. (NEWTON, 2020, s.p., tradução nossa)¹⁵.

A literatura infantil se caracteriza como relevante veículo na construção dessas referências, um processo que se inicia na infância. A valorização da diversidade permite que Zuri seja muito segura ao usar penteados afro. O padrão estético, feminino principalmente, tem influenciado negativamente a autoestima de muitas crianças e, neste sentido, o cabelo é um dos aspectos mais desvalorizados. O racismo se mostra na tentativa de uniformização dos penteados, que geralmente devem surgir lisos/ alisados.

Assim, o indivíduo com cabelo “diferente”, incomum, pode ter sua identidade tolhida, reforçando estereótipos. Essa tentativa de encaixe pode lhe levar a graves transtornos psicológicos, com visão distorcida de sua aparência. Os pais de Zuri trabalham a valorização da filha, fazendo com que ela tenha orgulho do seu cabelo: “E seu cabelo está lindo, Zuri. Quem fez? Eu olhei para o papai, radiante” (CHERRY, 2020, p. 27). Ao estimar seu cabelo, Zuri mostra orgulho de sua herança negra.

A outra narrativa em análise é o romance juvenil *O ódio que você semeia* foi escrito por Angie Thomas e publicado em 2017. Nele, a autora aborda a violência policial contra jovens baseada no racismo, além do uso da voz como expressão de mudança social. Em meio à tensão entre negros e brancos, a adolescente Starr Amara Carter inicia sua luta pela emancipação ou empoderamento do seu grupo racial.

A jovem tem 16 anos e vive com os pais e os irmãos em *Garden Heights*, onde pessoas pacatas convivem com criminosos e várias violências. A mesma é vista de maneira diferente por outros moradores do bairro por “não se misturar” e estudar em uma “escola de brancos”, exceto por Khalil, amigo de infância. Ele será a principal fonte para o despertar de consciência dela.

Thomas enfatiza a relevância de seu texto que também se baseia no movimento #BlackLivesMatter¹⁶ e que poucas obras de literatura juvenil tratam da diversidade étnico-racial. No momento inicial da escrita, a autora se questionou se era apropriada a abordagem do tema violência policial resultante de racismo em uma narrativa adolescente. Entretanto, a realidade a convenceu:

Em muitas ocasiões nas quais pessoas negras desarmadas perderam suas vidas, as vítimas eram jovens. [...]. Quando pessoas jovens veem isso, elas ficam afetados. Eu conheço jovens rapazes na minha vizinhança que disseram que poderiam ter sido Trayvon. Eles poderiam ter sido Tamir. A jovem mulher que foi jogada no chão em sua escola por um oficial de polícia, quando eles veem isso, eles veem a si mesmos. Eu quis escrever isso para eles. [...]. Eu escrevi [o livro] a partir da perspectiva de uma garota de 16 anos, então senti como se eu tivesse uma chance melhor de alcançar pessoas que possam discordar da expressão “vidas negras importam”. Pessoas que já tem noções preconcebidas sobre o movimento, sobre tudo isso. Se eu apresentasse da perspectiva desta jovem mulher inocente, eles poderiam ser capazes de entender. [...]. Essas são questões sobre as quais os adolescentes falam. Eles estão encontrando suas vozes. Nós estaríamos cometendo uma injustiça se nós não déssemos a eles o espelho

¹⁵ Trecho original: “We really went into this with the intention of helping normalize black hair. In a lot of ways, black hair is policed and even nowadays you can't wear your hair certain ways depending on what job you have. Like this story that hit the news yesterday about this young kid in Texas who has had locks this whole time and now that the graduation is coming up, they don't want to let them walk, so I think for us, the goal really is to help normalize it ... we shouldn't be trying to put our own Eurocentric standards of beauty upon everyone.”

¹⁶ Em português: “Vidas negras importam”.

para que se vejam refletidos. Essas crianças serão aquelas que vão governar este país. Em um, dois, quatro anos, eles serão eleitores. Se começarmos a construir empatia neles, talvez algumas das coisas pelas quais lutamos hoje, não existirão no futuro. (EVANS, 2017, s. p., tradução nossa)¹⁷.

Quando criança, o pai de Starr, Maverick, lhe ensinou como se comportar diante de agentes da polícia. Como a família Carter é negra e negros são constantes vítimas de suspeitas. A maneira deve ser obediente de forma a evitar ir para a prisão ou levar um tiro. Assim, ela faz ao lado de Khalil quando são parados por um policial branco. Diante de um movimento repentino do rapaz, o policial atira três vezes e o mata.

A protagonista, enquanto única testemunha e com medo, opta pelo anonimato. Para não ser vista como ameaça e não ser agredida, Starr se cala, não expressa o que sente. A preocupação é a imagem de Starr, não aparecer é sua proteção:

Já vi acontecer um monte de vezes: uma pessoa negra é morta só por ser negra e o mundo vira um inferno. [...]. Eu sempre disse que, se visse acontecer com alguém, minha voz seria a mais alta e garantiria que o mundo soubesse o que aconteceu. Agora, sou essa pessoa, e estou morrendo de medo de falar. (THOMAS, 2019, p. 35-36).

Percebe-se no romance de Thomas a existência de fontes “secundárias” que contribuem para o despertar de consciência de Starr. O pai, por exemplo, insiste que eles continuem a morar em *Garden Heights* e reforça a existência do preconceito racial. O fato de utilizar dois códigos de conduta quando está em diferentes cenários de atuação — bairro em que vive e espaço escolar — apresenta imagens diferentes do negro, relembrando também o estereótipo do homem pai deste grupo. Neste sentido, Thomas apoia o caminho de Cherry ao trazer um pai negro amoroso e inteligente.

Apesar do medo da violência, Maverick acredita que os filhos podem contribuir para o empoderamento dos negros de sua comunidade. Para o pai, é importante que os filhos cresçam naquela vizinhança e contribuam para seu desenvolvimento. Com frequência, Maverick enfatiza as palavras reconstruir e comunidade. A adolescente tem o poder em sua voz e deve usá-la para “limpar” não só a imagem negativa de Khalil no momento do crime, como a de outros negros, descritas pela mídia ou por quem não os conhece. *O ódio que você semeia* é fruto da indignação pela violência contra jovens negros:

[...] há pessoas que não compreendem o motivo de você escrever um livro sobre um policial matando alguém. “Você é contra a polícia?” [...]. Porém, 936 homicídios foram cometidos por policiais apenas neste ano. [...]. Eu estou bem com pessoas dizendo “oh a linguagem [do livro] me deixa desconfortável”, mas se a linguagem é o que faz você ficar desconfortável, considere-se privilegiado. Eu estou mais

¹⁷ Trayvon Martin tinha 17 anos quando foi perseguido e morto por um vigilante em 2012. Tamir Rice foi morto por um policial em 2014. O menino tinha 12 anos de idade. Trecho original: “In so many cases where unarmed black people lost their lives, the victims were young. [...]. When young people see that, they’re affected by it. I know young boys in my neighborhood who said that they could have been Trayvon. They could have been Tamir. The young lady who was slammed on the floor at her school by a police officer, when they see that, they see themselves. I wanted to write this for them. [...]. I wrote this from a perspective of a 16-year-old girl, so I felt like I had a better chance of reaching people who may take issue with the phrase “black lives matter.” People who already have their preconceived notions about the movement, about all of it. If I presented it from the perspective of this innocent teenage woman, they might be able to understand. [...]. These are the issues that teenagers are vocal about. They’re finding their voices. We’d be doing them an injustice if we weren’t giving them the mirror to see themselves in. These kids will be the ones to run this country. In one year, two years, four years, they’re going to be voters. If we start building empathy in them, maybe some of the things we have to fight for now, we won’t have to in the future.”

desconfortável com a morte de pessoas negras desarmadas neste país. (KLEIBER; STRAINCHAMPS, 2020, s. p., tradução nossa)¹⁸.

Ainda vivendo o luto por Khalil, Starr tenta retomar a vida “normal”, indo ao colégio *Williamson*. Lá, a adolescente se incomoda com o próprio comportamento. No local, ela não fala gírias, está sempre disposta e não causa confusão. Ela fica quieta, passiva. O desconforto de Starr está associado a sua falta de identificação com muitos dos colegas brancos.

O despertar de consciência de Starr tem como gatilho a imagem negativa que fazem de Khalil. Há insinuações da próprio departamento de polícia de que o policial atirou porque foi de alguma forma ameaçado pelos dois adolescentes. Para os investigadores, o depoimento de Starr não aparenta credibilidade. Assim, inicialmente com vergonha e medo da opinião dos outros, especialmente de professores e alunos da escola *Williamson*, ela nega conhecer Khalil.

Porém, a jovem vê a necessidade de ter uma existência “normal”, sem ter que esconder sua representação identitária, o grupo étnico-racial a que pertence. Essa questão não a machucaria se não tivesse o amigo morto por ser negro. Thomas faz referência a essa necessidade devido ao fato de poucas narrativas literárias para adolescentes abordarem a diversidade. E isso se deve a uma opinião errônea:

As editoras não visam crianças negras como deveriam porque elas estereotipicamente acreditam que crianças negras não leem. Eu posso enviar a elas emails que eu recebo das crianças negras que leram este livro. Eu recebi muitos. Eu espero que as publicações continuem a dar espelhos para essas crianças, e as crianças brancas que leram este livro vão encontrar janelas para as vidas de crianças negras. (EVANS, 2017, s.p., tradução nossa).¹⁹

Vendo a indecisão de Starr, Maverick explica a atuação empoderada de indivíduos e grupos. Para o pai, o sistema social reforça essa opressão, fazendo essas separações principalmente de classe, raça e gênero. Por isso, as manifestações, geralmente marchas, são necessárias para chamar a atenção para a necessidade da mudança, fazendo com que os oprimidos se fortaleçam. Algumas vezes, atos mais rebeldes são realizados pois alguns grupos continuam marginalizados. Assim conclui Starr: “[...] as pessoas vão continuar se rebelando até mudar. Então, o sistema ainda está semeando ódio, e todo mundo ainda está se fodendo?” (THOMAS, 2019, p. 147).

O pai, então, lhe incentiva a não ficar calada. Maverick acredita que ficar no bairro com o grupo, é lutar com o grupo. Para ele, a coletividade é importante. Daí, surge a importância do poder da voz, de falar e se fazer ouvir. Starr descobre que ficar calada prejudica o grupo, limita-o e deixa-o exatamente no espaço em que está:

[...] isso é maior do que eu e maior do que Khalil . É relevante para Nós, com N maiúsculo; todo mundo que se parece conosco, se sente como nós e está sentindo essa dor conosco, apesar de não me conhecer e de não conhecer Khalil. Meu silêncio não está Nos ajudando. (THOMAS, 2019, p. 148).

Starr faz parte de uma minoria de negros em *Williamson* e por causa disso é vista como a porta-voz deste grupo “no meio dos brancos”. Em *Garden Heights*, muitos acreditam que a

¹⁸ Trecho original: “[...] there are people who don't understand why you would write a book about a cop killing someone. "Are you anti-police?" [...]. But there were 936 police killings this year alone. [...]. I'm okay with people saying “oh the language makes me uncomfortable,” but if the language is what makes you uncomfortable, consider yourself privileged. I'm more uncomfortable about the killing of unarmed black people in this country.”

¹⁹ Trecho original: “Publishing does not target black kids like they should because they stereotypically think that black kids don't read. I could send them the emails that I get from black kids who have read this book. I've had so many of them. I hope that publishing will continue to give these kids mirrors, and the white kids who read this book will get windows into black kids' lives.”

testemunha não é revelada porque quer se defender e não defender Khalil. Apesar do depoimento na delegacia, Starr ainda não está em paz. Dias depois, um conflito se inicia entre a polícia e manifestantes do bairro em que vivem as personagens relevantes no romance, a multidão que pede justiça. Starr se irrita com o significado que a morte de Khalil tem para alguns.

Antes do depoimento ao Grande Júri, moradores de *Garden Heights* descobrem que Starr é a testemunha, fato que a família Carter estava tentando esconder. Logo, os vizinhos acreditam que Starr tem o poder de transformar a situação, o que lhe dá coragem para falar, manifestar-se: “[...] é assim que eu luto, com a minha voz” (THOMAS, 2019, p. 243).

Quando Starr finalmente fala, as pessoas a apoiam, mostrando a união dos moradores de *Garden Heights*. A luta foi por todos aqueles que foram vítimas do preconceito racial e tiveram suas vidas encerradas, especialmente os jovens: “[...] As pessoas estão percebendo e gritando e marchando e exigindo. Não estão esquecendo. Acho que essa é a parte mais importante” (THOMAS, 2019, p. 372). A protagonista se liberta ao falar, percebe que seu protesto é sua arma. Starr acredita na mudança.

Nas duas narrativas, o empoderamento se apresenta de formas diferentes. Zuri é uma criança cujo universo de atuação ainda é limitado. Isso ocorre devido à sua idade, consciência de si enquanto indivíduo e como parte de uma comunidade; ela ainda está no início de sua formação psicológica e aprendendo sobre discursos e atitudes positivas. Sobre a “mensagem” de seu filme, que também pode ser reconhecida no livro, Cherry afirma:

[...] esse filme é para a garotinha do Michigan; apesar de que eu nunca atravesse o caminho dela, ela pode ver esse curta-metragem em vez de um filme da Disney ou da Pixar, e se ver representada. Pode mudar o curso da vida dela, ela pode estar passando por alguma situação, pode duvidar de si, está sendo intimidada, ou ela pode não ser tão confiante quanto deveria ser. Para mim, a ficção é sobre isso, qualquer momento em que você puder se ver representado, especialmente quando você é jovem, ela pode fazer maravilhas com a mente do jovem. (HINDS, 2020, s.p., tradução nossa)²⁰.

A adolescente Starr, por sua vez, já tem algumas dessas noções; suas possibilidades de ação são maiores, porém a jovem está em conflito com sua identidade. À Zuri foi concedido o poder de ter a aparência que quiser, Starr “ganhou” a voz. É assim que ambas as protagonistas lutam pela eliminação do preconceito racial. Ao se exhibir com penteados afro e ao denunciar o racismo, as duas questionam as relações de poder, seja para o leitor ou para outras personagens, elas negam ter sua imagem controlada.

Zuri reforça sua herança cultural; para ela, o cabelo é o maior símbolo de sua identidade, por isso tem prazer em arrumá-lo com penteados específicos e exibi-lo. Starr se torna consciente de sua posição, ela é testemunha do que houve com Khalil. Ela deve falar por ele e reconhece que também fala por outras jovens vítimas do abuso policial por causa da cor da pele. Sobre como o empoderamento de Starr pode influenciar outros jovens, Thomas afirma:

Eles disseram que Starr os inspirou a defender seu ponto de vista e a falar em público para se fazerem ouvidos. E isso me fez todo o bem no mundo porque eu os vi sendo exatamente o que eu queria que Starr fosse no livro. [...] eles me deram esperança. Adolescentes me dão esperança. Nós os descartamos com frequência. Mas estou vendo muitas coisas nesta geração que está surgindo, que me dá esperança no futuro.

²⁰ Trecho original: “[...] this film is for the little girl from Michigan; though I may never cross paths with her, she may see this short film in front of a Disney or Pixar film, and see herself represented. It might change the course of her life, she may be going through some stuff, may have self-doubt, being bullied, or she may not be as confident as she should be. For me this is what animation is about, any time you can see yourself represented, especially when you’re young, it can do wonders for the young mind.”

[...] eu penso que posso relaxar porque eu acredito, garotos, que vocês farão um grande trabalho. (KLEIBER; STRAINCHAMPS, 2020, s.p., tradução nossa)²¹.

Zuri enquanto criança pode não ter muita noção da mensagem política apresentada por seu cabelo, contudo essa autoestima pode contribuir para o empoderamento de outros ao redor dela. Starr, com maior compreensão das questões sociais, reconhece a importância de começar a se manifestar contra a opressão racial. Ela está consciente do seu valor na comunidade e assim pode influenciá-la, e transformar *Garden Heights*.

Em relação às duas dimensões do empoderamento, pode-se afirmar que Zuri se encaixa na psicológica ou individual e Starr se encontra em contato com a política. A mudança desta ocorre externamente enquanto daquele se situa no aspecto interno. As experiências racistas que uma personagem tem e a outra terá são determinantes para intensificar o empoderamento negro e, por consequência, a luta antirracista.

Por enquanto, Zuri e Starr têm o apoio de seus pais e, no caso do romance de Thomas há uma ênfase na omissão do Estado e de suas estruturas. Acredita-se que os autores de ambas as narrativas literárias aqui citadas optaram por mostrar a forte influência da família no desenvolvimento do empoderamento. O espaço seguro é a casa dos pais, onde elas são incentivadas a aceitar quem são e lutar por sua liberdade.

Nas obras estudadas, não existe o apoio direto da escola. Em *Amor de cabelo* ela está ausente. Porém, em *O ódio que você semeia* ela também é um lugar de opressão. Na visão de Starr, a instituição reforça essa imagem controladora e não contribui para o pensamento crítico, não seguindo a proposta de educação de resistência sugerida por hooks e Munanga.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura reflete contextos sociais e históricos diversos. No século XXI, as narrativas de afrodescendentes têm ganhado destaque e isso tem influenciado todos os gêneros. As ficções literárias para crianças e adolescentes apresentam novas experiências relacionadas a tal modernidade, como negritude e racismo. Nos últimos vinte anos, o aumento de grupos antes considerados minorias tem apresentado sua diversidade, maior consciência do “problema racial” e aceitação.

Também enquanto instrumento político, a literatura revela a luta antirracista por igualdade de direitos. Com frequência, vê-se episódios de preconceito relacionado à cor da pele, alegando estereótipos variados—cabelo e violência, por exemplo. Neste ponto, encaixam-se *Amor de cabelo* e *O ódio que você semeia*.

As histórias de uma criança orgulhosa de seu cabelo crespo e de uma adolescente orgulhosa de lutar por seu grupo levam ao empoderamento, a partir do qual Zuri e Starr ganham o poder de se manifestar. Esse despertar de consciência é alimentado pelos pais que querem que suas filhas valorizem seu passado cultural, aceitem-se como parte dele.

No momento em que exibem seus poderes, as protagonistas começam a se libertar dos estereótipos raciais. São frequentes as notícias de uma criança negra com cabelo crespo tendo que sair da escola por não aceitarem seu penteado e de adolescentes negros sendo agredidos por policiais.

²¹ Trecho original: “They said they were inspired by Starr to speak up and speak out to make themselves heard. And that did me all the good in the world because I see them being exactly what I wanted Starr to be in the book. [...] they give me hope. Teenagers give me hope. We write them off so often. But I'm seeing a lot of things in this generation that's coming up that gives me a lot of hope for the future. [...] I think I can relax because I think you guys are going to do a great job.”

Esse controle é negativo e, como afirmado, busca perpetuar o indivíduo negro como objeto manipulado, sem o direito de se transformar, pertencer e representar. Em *Amor de cabelo*, a satisfação de Zuri em ter um moicano afro demonstra sua resistência ao padrão de cabelo liso. Seu aspecto psicológico vai sendo reforçado pela experiência positiva: a satisfação dos pais. Em *O ódio que você semeia*, vê-se a problemática do empoderamento político. Starr continuará a falar em nome daqueles jovens e a congregar a comunidade em vista a esse bem.

Sendo assim, o empoderamento é representado de forma positiva nas duas obras, pois quando cumprem seu objetivo, Zuri e Starr se tornam muito satisfeitas, com segurança e autoestima elevada. Entretanto, os discursos das personagens são diferentes, pois enquanto uma usa a voz, a outra usa sua imagem.

O empoderamento negro é resultado de um processo pois ainda há vítimas dos discursos e atitudes racistas. É necessária a colaboração de toda a sociedade, especialmente na escola — lugar em que crianças e adolescentes mais passam o tempo quando não estão em casa — para fortalecer a consciência e o respeito à diversidade, da união da comunidade.

Esse empoderamento ocorre no momento em que exibir o cabelo afro e denunciar o abuso de policiais contra negros é percebido como liberdade. E esse sentimento contribui para o pertencimento e a construção, fortalecimento da identidade, apta a atuar em todos os espaços. A luta por direitos iguais exige que todos os lugares sejam seguros, que não haja liberdade apenas dentro da casa.

Em *Amor de cabelo*, vê-se uma associação implícita ao feminismo negro na resistência inocente de Zuri. Geralmente, o cabelo é o traço de definição feminina e impedi-las de arrumá-lo a seu gosto é reduzi-las à falácia de que todas as mulheres vivem as mesmas experiências e se comportam da mesma maneira. Da mesma forma em *O ódio que você semeia*, a ideia do comportamento submisso é esperado dos negros quando diante de autoridades policiais, é o que o pai de Starr ensina aos filhos.

Os livros aqui pesquisados conduzem a essas reflexões, de como empoderar crianças e adolescentes negros, permitindo-lhes autodefinição e autoaceitação, bem como o estímulo de outros ao seu redor na luta antirracista. Apesar da opressão mostrada implícita e explicitamente, os livros encerram mais uma mensagem poderosa. As filhas são fortemente influenciadas por seus pais, mostrando o valor da família como fonte de empoderamento.

5 REFERÊNCIAS

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen, 2019. (Feminismos Plurais).

CHERRY, Matthew A. **Amor de cabelo**. Ilustrações de Vashti Harrison. Tradução de Nina Rizzi. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 271-310.

EVANS, Dayna. Talking With Angie Thomas, Author of the Best-selling YA Novel Inspired by Black Lives Matter. **The Cut**. 20 mar. 2017. Disponível em: <https://www.thecut.com/2017/03/angie-thomas-the-hate-u-give-interview-ya-novel.html>. Acesso em: 16 ago. 2020.

HINDS, Carolyn. Interview With Hair Love's Matthew A. Cherry. **Black Girl Nerds**. s.d. Disponível em: <https://blackgirlnerds.com/interview-hair-loves-matthew-cherry/>. Acesso em: 16 ago. 2020.

hooks, bell. Pedagogia engajada. In: _____. **Ensinando a transgredir**: A educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. p. 25-36.

KLEBA, Maria Elisabeth; WENDAUSEN, Agueda. Empoderamento: processo de fortalecimento dos sujeitos nos espaços de participação social e democratização política. **Saúde Soc.** São Paulo, v. 18, n. 4, p. 733-743, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/sausoc/v18n4/16.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2020.

KLEIBER, Shannon Henry; STRAINCHAMPS, Anne. Author Angie Thomas: Burn It All Down Or Use Those Emotions In My Art. **To The Best of Our Knowledge/ TTBOOK**. 05 jun. 2020. Disponível em: <https://www.ttbook.org/interview/author-angie-thomas-burn-it-all-down-or-use-those-emotions-my-art>. Acesso em: 16 ago. 2020.

MUNANGA, Kabengele. Críticas. In: _____. **Negritude**: usos e sentidos. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 57-74. (Coleção Cultura Negra e Identidades).

MUNANGA, Kabengele. Introdução. In: _____. **Negritude**: usos e sentidos. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 11-20. (Coleção Cultura Negra e Identidades).

NEWTON, Kamilah. 'Hair Love' creator Matthew Cherry aims to 'normalize black fatherhood' with Oscar-winning short. **Yahoo Entertainment**. 09 fev. 2020. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Q3CWzBtwabkJ:https://www.yahoo.com/entertainment/hair-love-creator-matthew-cherry-aims-to-normalize-black-fatherhood-with-oscar-nominated-short-133228437.html+&cd=15&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 16 ago. 2020.

THOMAS, Angie. **O ódio que você semeia**. Tradução de Regiane Winarski. 11 ed. Rio de Janeiro: Galera Record, 2019.

3. UM OLHAR MULTIFACETADO: ESTUDO SOBRE O NARRADOR CONTEMPORÂNEO E SUAS SIGNIFICAÇÕES NOS CONTOS OS SOBREVIVENTES E MORANGOS MOFADOS, DE CAIO FERNANDO ABREU

Mariane Santos Ferreira²²
José Dino Costa Cavalcante²³

1 INTRODUÇÃO

Analisar a figura do narrador no mundo contemporâneo é buscar compreender o papel dessa autoridade ficcional em confronto com elementos do social que contribuem para sua desierarquização. Um dos principais textos para se refletir sobre o narrador é o seminal ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin (1994b). Em seu texto o autor coloca em evidência o papel do narrador frente ao que está sendo narrado.

Outro texto que pensa o narrador contemporâneo é o clássico “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de Theodor Adorno (2003), em seu ensaio o teórico acentua um paradoxo em relação à inabilidade de narrar, embora o gênero romance exija narração, esse fato se dá, principalmente, devido a perda do romance para reportagem e para os meios da indústria cultural.

A literatura contemporânea brasileira, que data do período de 1960 até os dias atuais apresenta textos com variedade de estilos e tematizações dos autores, que em sua maioria rompem com a tradição da narrativa brasileira. É também frequente na produção literária contemporânea brasileira, personagens construídos com um tom negativo, que questionam sua existência e o seu próprio sentido. Assim, a nova percepção que o sujeito tem do mundo e de suas próprias personalidades influencia na maneira como o narrador conduz a narrativa. Diante disso, o narrador é colocado num lugar de desconfiança: é possível ainda narrar perante tantas mudanças na recepção e na maneira de se fazer arte? Além disso, a literatura contemporânea passa a direcionar seu olhar para a linguagem, não mais como coadjuvante, mas protagonista do texto.

Com base nessas concepções, notou-se que a contística de Caio Fernando Abreu, que teve sua produção literária datada entre o período de 1969 e 1996, apresenta uma singular postura do narrador em seus textos. Este estudo pretende direcionar a análise para dois contos em particular do escritor, “Os Sobreviventes” e “Morangos Mofados”, que fazem parte da coletânea *Morangos Mofados*, publicada pela primeira vez em 1982. As narrativas que compõem a obra fazem referência ao período da Ditadura Civil Militar, no Brasil. Composta de dezoito contos, a obra aborda temas como a solidão, medo, preconceito e homoerotismo, retratados em três partes, intituladas, respectivamente, de O mofo, Os morangos e Morangos mofados. Os dois contos contemplados para análise apresentam uma característica em comum, notou-se uma dificuldade em seus processos de narração, a partir de narradores que oscilam entre 1ª e 3ª pessoa, na medida que expõe um narrador fortemente imerso na subjetividade das personagens.

2 NARRADOR E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA

²² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras - UFMA – e-mail: mariannegrey@outlook.com

²³ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista - UNESP. e-mail: dinoufma@gmail.com

Benjamin em seu clássico *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1985), realiza reflexões sobre várias camadas que envolvem a categoria do narrador, no qual o principal argumento do teórico é a gradual perda de trocas de experiências, segundo o qual, esse fator se deve às experiências da guerra e reprodução técnica. Conforme o filósofo, o indivíduo moderno perde o interesse em narrar os fatos como uma informação ou relatório.

Dessa maneira, o autor compreende que o caráter de sociabilidade reverbera diretamente na posição deste narrador, por exemplo, o conto tradicional segue uma linha narrativa que se relaciona com as histórias que são passadas de pessoa a pessoa, oralmente. Desta forma, este narrador possui uma posição apenas de transmissão de sabedoria, contudo, na contemporaneidade, este papel sofre alteração.

Benjamin (1985) aponta que o surgimento do romance é uma das principais causas da morte da narrativa. A primeira causa diz respeito à circulação desse gênero que está atrelado ao surgimento da imprensa, isto é, a natureza do romance não advém da tradição oral e nem pode continuar fomentando-a. Nas palavras de Benjamin:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (BENJAMIN, 1985, p. 201)

Conforme esse pensamento, não é mais importante transmitir saberes, mas compartilhar experiências. Essa quebra de padrões sugere que no lugar de sabedoria, informação; memória perpetuadora em vez de breve memória; sentido da vida contra a moral da história”. Sobretudo, a difusão da informação é destacada por Benjamin como decisiva para a perda da narração, ele explica que o que acontece é que “quase nada está a serviço da narração, e quase tudo está a serviço da informação”(BENJAMIN, 1985, p.203). Não é possível manter arte da narratividade se todos os fatos chegam acompanhados de explicações, em que as histórias não se mostram surpreendentes e, por isso, segundo o autor, essa nova categoria comunicativa retira do leitor o seu espaço para interpretações.

As concepções benjaminianas sobre narrativa estão intrinsecamente ligadas com a experiência da memória coletiva, uma vez que sem seu texto ele define a memória como uma capacidade épica, que embora o romance tenha suas raízes na epopeia, existe uma diferença da atuação da lembrança neste gênero, conforme o escritor, há uma “memória perpetuadora do romancista, que entra em contraste com a breve memória do narrador” (BENJAMIN, 1985, p.211).

O filósofo entende que a narrativa preserva a pureza da poesia épica, fora baseada na tradição oral, enquanto o romance emancipa-se desta tarefa. Enquanto o romance preocupa-se com o “sentido da vida”, a narrativa volta sua atenção para “a moral da história”, sendo esta a principal diferença entre essas duas categorias, “permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma da outra” (BENJAMIN, 1985, p. 212).

O escritor estabelece que há uma relação entre memória e sabedoria na narrativa tradicional, enquanto o romance trabalha com a rememoração. Esse pensamento de Benjamin remete à ideia de que a narrativa tradicional enquanto gênero que objetiva a transmissão de saberes, necessita que o sujeito estabeleça relações com seu repertório cultural, que ele faz por meio da memória e nessa medida também a alimenta. Isto é possível porque este indivíduo pré-moderno não vivencia a decadência das experiências, como acentua Benjamin (1985).

No entanto, o autor traz a noção de reminiscência como diretamente atrelada ao romance e dessa maneira muda a forma como o sujeito lida com a história que ele faz por meio de uma

rememoração em que centraliza-se somente no próprio indivíduo, segundo o autor o leitor do romance é um solitário, enquanto quem ouve a história narrada está acompanhado pelo narrador. Benjamin traz a problemática da descartabilidade do homem. “Esta emana do capitalismo, do individualismo, de procedimentos violentos de destruição individual e coletiva, e se expõe de modo brutal em catástrofes históricas” (GINZBURG, 2012, p.203).

Enquanto Benjamin põe em evidência o contador de histórias tradicionais, Adorno em seu ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), prioriza o narrador como elemento essencial para produção de uma ficção. Contudo, os autores concordam que no contexto moderno não é possível mais narrar da mesma maneira como se narrava num mundo tradicional, especificamente na era da burguesia, período em que o romance surge. Nessa época, os processos narrativos eram desencadeados pelos padrões realistas, no entanto, na modernidade, essa figura ficcional se distancia dessa “sugestão do real”, promovida por esses autores, visto que não é possível representar o mundo de forma clara, tampouco explicá-lo.

Nessa perspectiva, o texto de Adorno aproxima-se do pensamento de Walter Benjamin (1985), ele afirma que “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56), principalmente depois da experiência das duas grandes guerras mundiais, que impossibilita narrar como se o mundo fizesse sentido. O filósofo considera que o indivíduo também sofreu com esse processo de desintegração. Nessa ótica, o teórico traz à tona uma questão importante para o pós-guerra: Como continuar narrando nos moldes do Realismo numa realidade social nunca antes habitada?

Conforme o autor, a mudança do romance foi acompanhada pelo surgimento de novas formas de arte, pois o gênero perdeu muito de suas funções tradicionais para a reportagem e cinema. Dessa forma, ele se concentra em buscar novos meios de narração, já que pela forma do relato não é possível dar conta de transmitir as novas formas de percepções de mundo. O escritor explica que ocorreu a perda da objetividade, o que gera mudanças estéticas “do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade”. (ADORNO, 2003, p. 55). Desse modo, o filósofo considera que a posição ocupada pelo narrador já é uma construção ideológica, antes mesmo da mensagem propriamente dita.

O filósofo alemão chama atenção para relação que o leitor mantém com o narrador na modernidade que se dá por meio de uma “distância estética”, enquanto que no romance tradicional essa distância era fixa. Contudo, essa posição torna-se mais dinâmica, “ela varia como as posições de uma câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). Sendo assim, é como se narrador dividisse com o leitor a função de tentar compreender o mundo, pois quando essa categoria ficcional deixa de representar do objeto, ele também assume a sua incapacidade de narração.

Diante dessa postura da narrativa do século XX, evidencia-se a fragmentação formal; surgem enredos não lineares e o narrador adquire posições diferentes em relação ao fluxo da consciência. O narrador, espaço, tempo e personagens não são apenas partes que constituem a narrativa, mas são moldadas pelo escritor, de acordo com as intenções dele de unir forma e conteúdo.

Segundo a pesquisadora Ana Teixeira Porto (2007, p. 99) “a composição do tempo e do espaço, o romance moderno apresenta outra dimensão: nega-se o caráter absoluto dessas categorias e prima-se pela relatividade e subjetividade, em que se funde a distensão temporal”. Ainda apresentam personagens que não possuem mais a nitidez de outrora, visto que não podem ser construídos de maneira plástica, pois a narrativa já não tem um enredo linear. Por isso, as narrativas deixam de mostrar “o retrato de indivíduos íntegros”, passando à fragmentação “à

desmontagem da pessoa humana e do ‘retrato’ individual”. (ROSENFELD, 1996 apud PORTO, 2007, p.100)

Jaime Ginzburg (2012) argumenta no texto *O narrador na literatura brasileira contemporânea* que esta categoria ficcional assume essa postura em decorrência da centralização de várias conjunturas sociais de poder. São estas a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. Nas palavras do autor:

Essas forças são muito necessárias em uma sociedade que historicamente cultiva preconceitos. Como examinou Anatol Rosenfeld, a presença e a expansão de preconceitos remetem, nos campos da política e da vida coletiva, à afirmação do autoritarismo, da violência e de “terríveis devastações psíquicas e sociais”². O preconceito reforça dificuldades para uma sociedade sustentar perspectivas de convivência pacífica e equilíbrio interno. (GINZBURG, 2012, p.201)

Ginzburg (2000) analisa que a subjetividade afetada pela violência histórica resulta em novas noções do sujeito, no qual submetido às experiências de perplexidade opressoras, ele tem dificuldade de perceber o seu mundo, gerando uma problemática no ato de narrar. Dessa forma, o sujeito abalado pela experiência de formação social do Brasil passa ser representado por meio de uma fragmentação formal que conforme o autor, tem suas bases na dizimação dos povos indígenas, na escravidão, Estado Novo e a Ditadura Civil Militar, mas que é consolidada somente na narrativa do século XX.

Na obra caiofernandiana há uma predominância do desconforto das personagens que vivem num conflito entre seus pensamentos e sentimentos diante da realidade social. Diante disso, o autor explora a intimidade desses narradores e personagens a partir das condições identitárias descoladas à conjuntura social de opressão.

A maneira como a linguagem de Abreu é construída se dá pela experiência subjetiva com esse contexto autoritário. Essa noção de subjetividade configura-se ficcionalmente na obra do escritor, que nega “a identidade clássica de sujeito universal e deve ser pensada não como identidade atemporal; identidade una e absoluta do sujeito, na perspectiva de um idealismo subjetivista”, visto que a “narrativa do escritor não é uma estrutura-ego, mas sim um Cogito partido, uma subjetividade múltipla, fragmentada e descentrada, que se produz na interação com o Fora”. (FORSTER, 2001, p. 91-92).

Forster (2001) afirma que os contos caiofernandianos são formados por “devires”, pois frente a um sistema arbitrário, “essa é a única maneira de escapar à produção de subjetividade imposta pelo sistema: abandonar nomadicamente o território e o que foi territorializado, traçar linhas de fuga, mergulhar em devires” (FORSTER, 2001, p. 100). O autor reitera que o papel da literatura deve ser o de “deixar-se atravessar por um devir”, dá lugar às vozes que são silenciadas, “colocando-se contra o aparelho de Estado e atuando assim, como máquina de guerra”. (FORSTER, 2001, p. 100).

Desse modo, tendo em vista o problema da pesquisa, considera-se que as configurações em torno da categoria do narrador como processo fundamental para construção do texto literário, na perspectiva de que a posição em que o narrador conduz o enredo dos contos, interfere na tessitura da obra e nas personagens. É perceptível na obra caiofernandiana que a escolha narrativa se mostra multifacetada: narradores que disputam o domínio da narração, vozes que variam entre 1ª e 3ª pessoa e que se confundem com as falas das personagens, dificultando entendimento do leitor, delimitando a este, uma posição de co-criação.

3 ESTRATÉGIAS DO NARRADOR CONTEMPORÂNEO E A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO NOS CONTOS *OS SOBREVIVENTES E MORANGOS MOFADOS*, DE CAIO FERNANDO ABREU

Tendo em vista os aspectos analisados anteriormente, objetiva-se, neste ponto, analisar a configuração dos textos literários, dando ênfase à maneira como os sujeitos e o narrador são moldados nos contos “Os Sobreviventes” e “Morangos Mofados”, de Abreu, na perspectiva da literatura contemporânea brasileira, além de examinar as demais estratégias narrativas, como a presença de intertextos e os discursos ideológicos.

Os contos “Os Sobreviventes” e “Morangos Mofados” são exemplos dos conceitos dispostos neste estudo acerca da experimentação formal da narrativa de Abreu. O primeiro texto inclui-se na parte O mofo e tem como temática a repressão sofrida por militantes contrários ao regime ditatorial. De início, o leitor já se depara com uma incerteza quanto à voz que fala na narrativa: não é possível distinguir em primeira instância, de que seja um narrador onisciente, um narrador-personagem ou apenas a fala da personagem. Na frase inicial do texto, o leitor toma conhecimento de que há duas vozes, indicados pelos pronomes “ela” e “eu”: “Sri Lanka, quem sabe? Ela me pergunta, morena e ferina, e eu respondo por que não?” (ABREU, 2015, p. 29).

Tais vozes durante o texto se sobrepõem frequentemente por meio de um diálogo entre as personagens que, inicialmente, falam sobre uma possível mudança de um deles para o Sri Lanka. Ao longo da narrativa, é possível identificar que uma voz é masculina e outra feminina, em que a primeira voz introduz o discurso da segunda, respectivamente, como nota-se no trecho a seguir: “mas inabalável ela continua: você pode pelo menos mandar cartões-postais de lá, para que as pessoas pensem nossa, como é que ele foi parar em Sri Lanka, que cara louco hein, e morram de saudade, não é isso que te importa?”. (ABREU, 2015, p. 29)

Esse diálogo funciona como abertura para um desabafo, cruel e doloroso da personagem que, ao som da cantora carioca Angela Ro Ro, despeja sobre seu amigo suas lamúrias, traumas e dores. Trava-se um debate entre os dois, eles revisitam seus passados políticos e culturais, a descoberta da sexualidade de ambos, quando descobriram juntos suas orientações homoafetivas. Na caoticidade do diálogo buscam compreender a atual circunstância em que se encontram.

A fala da personagem feminina carrega um tom de ironia sobre a mudança de seu amigo para outro país, um sarcasmo que esconde uma carência pela situação em que eles se encontram, visto que revela um desejo dos indivíduos de serem visto pelos outros. A personagem é descrita em um estado de inquietação e perturbação, notado pelo relato da fala do seu amigo: “sem parar, abana-se com a capa do disco de Angela enquanto fuma e bebe sem parar sua vodca nacional sem gelo”. (ABREU, 2015, p. 29)

A condição da personagem sugere um tom de desespero e desânimo com vida, bem como com o sistema político e com a rotina diária sem brilho e sem propósito que vivem: “Quanto a mim, a voz tão rouca, fico por aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca, um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá”[...]. (ABREU, 2015, p. 29-30).

Esse relato da personagem é interrompido pela voz masculina, que tenta entender o estágio atual de suas vidas, mas logo a mulher retoma o discurso, que também reflete as vivências do passado sexual deles: [...] “mas tentamos tudo, eu digo, e ela diz que sim, claaaaaaaro, tentamos tudo, inclusive trepar, .”(ABREU, 2015, p. 30).

Nota-se no trecho a sobreposição da voz da personagem mulher, que durante a narrativa domina o discurso em relação à fala do amigo, como se observa na extensão do termo “claaaaaaaro”, como estratégia discursiva utilizada pelo escritor para acentuar a expressividade da fala da mulher. Essa característica é comum nos textos da literatura contemporânea, como reitera Dalcastagné (2012). A autora afirma que nas narrativas é constante uma crescente de

vozes, em vistas do desejo da personagem em contar sua própria história, de reafirmar sua identidade, “até a possibilidade de reinterpretar o mundo, ainda que lhe emendando um outro” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 95). Observa-se também um tom de subjetividade na fala das personagens, que constantemente expõem seus sentimentos de frustração com o passado.

Dessa maneira, a narração fica à deriva, tal como a experiência subjetiva da personagem. Por exemplo, a falta de pontuação no trecho [...] Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê? (ABREU, 2015, p. 32), é um recurso utilizado pelo escritor para demonstrar o ritmo desesperado do desabafo da personagem.

Essa linha de pensamento revela uma dificuldade no ato de narrar, em vistas da fragmentação dos personagens, a tentativa de dizer o indizível, o desejo de desatar o “nó na garganta”, denuncia a aproximação da linguagem do escritor Caio Fernando Abreu com a linguagem clariceana. A personagem do conto de Abreu possui o mesmo sentimento de incompreensão com mundo dos personagens de Lispector. Os sujeitos caiofernandianos parecem elucidar a célebre frase do narrador de *A hora da estrela*, Rodrigo S.M., “porque há o direito ao grito. Então eu grito” (LISPECTOR, s.d, p. 19), visto que do lugar de marginalizados, eles ganham vozes dentro da narrativa, tal qual a representação que Macabéa recebe pelo olhar intelectual de Rodrigo S. M.

Retomando a narrativa em análise, verifica-se que os personagens, apesar de partilharem da mesma condição existencial, estão em posições diferentes em relação à situação. Enquanto a personagem feminina exerce um olhar pessimista sobre a mudança e a concretização de um futuro feliz, seu amigo já demonstra um certo olhar positivo sobre o presente, como nota-se neste fragmento do conto:

Hein? claro que deve haver alguma espécie de dignidade nisso tudo, a questão é onde, não nesta cidade escura, não neste planeta podre e pobre, dentro de mim? ora não me venhas com autoconhecimentos-redentores, já sei tudo de mim, tomei mais de cinquenta ácidos, fiz seis anos de análise, já prei de clínica, lembra? [...] você, solidário e positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo reage, companheira, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária e bababá bababá. (ABREU, 2015, p. 33).

A sobreposição de vozes dos personagens também caracteriza o embate moral entre eles. Enquanto a mulher ridiculariza os propósitos da sua geração, por meio do termo “bababá bababá”, que expressa um sentimento de desdém, o homem tenta perceber um lado positivo para as experiências traumáticas de ambos. A ambivalência demonstrada pelos posicionamentos dos personagens expressa um tom de esperança, uma sugestão de que apesar dos tempos sombrios e dolorosos, ainda é possível sonhar, ideia que é reforçada no final do conto.

A impossibilidade da concretização dos sonhos, impedido pela ação do regime político-militar, fica mais evidente quando, ao longo da narrativa, a personagem vai perdendo o fio de ironia na sua voz e atinge o apogeu do seu drama, percebidos em trechos como “eles não me permitiram ser a coisa boa que eu era” (ABREU, 2015, p. 35), que referencia a atitude opressora da ditadura.

O estado de fragilidade dos personagens é enfatizado no conto pela música que acompanha o drama dos sujeitos-personagens. A música de Angela Ro Ro, *Amor, meu grande, amor*, cuja letra fala sobre a busca de um amor sem julgamentos, acentua a dramaticidade e carência dos indivíduos, que sob essa trilha sonora, despejam, literalmente, os restos apodrecidos, fragmentos azedos, do sentimento indigesto de fracasso que carregam consigo.

A narrativa termina com um pedido de fé e esperança feito pela personagem feminina ao amigo, “me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me

faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez” (ABREU, 2015, p. 36), enquanto que o amigo responde com expressões de origem religiosa, como “Axé”, “odara!” que significam, respectivamente, “assim seja” e “tranquilidade”, “paz”.

No conto “Morangos Mofados”, o enredo é encadeado por meio da divisão de cinco segmentos, intitulados com nomes de peças musicais, “Prelúdio”, “Allegro agitato”, “Adagio sostuneto”, “Andante ostinato” e “Minueto e rondó”. Desde a epígrafe é notável o caráter musical do conto, que traz um fragmento da canção *Strawberry Fields Forever*, dos Beatles, um clássico do rock psicodélico. A escolha da música faz referência à geração de 1960, pertencente ao movimento da contracultura. A letra possui um caráter saudosista, pois remete às lembranças da infância do compositor John Lennon, quando brincava no jardim do orfanato “*Strawberry Fields*”, próximo a sua casa.

O mesmo sentimento saudosista é visto no personagem do conto em análise. No primeiro ato da narrativa, “Prelúdio”, o leitor conhece a personalidade do sujeito pela descrição do narrador em terceira pessoa. A voz introduz, nesse primeiro momento, um perfil interno de um indivíduo que tenta sobreviver:

No entanto (até no-entanto dizia agora) estava ali e era assim que se movia. Era dentro disso que precisava mover-se sob o risco de. Não sobreviver, por exemplo – e queria? Enumerava frases como é-assim-que-as-coisas-são ou que-se-há-defazer-que-se-há-de-fazer ou apenas é o mas-afinal-que-importa. E a cada dia ampliava-se na boca aquele gosto de morangos mofando, verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta. (ABREU, 2015, p. 203).

O trecho sinaliza que o comportamento do personagem é de alguém angustiado e confuso. Já que, apesar da consciência da necessidade de “mover-se sobre o risco de”, isto é, de viver apesar das incertezas, ainda não compreende um sentido para mover-se, como é notável em trechos como “que-se-há-de-fazer-que-se-há-de-fazer”, em que o uso do recurso gráfico do hífen acentua a fala desacreditada do sujeito. O discurso do narrador fecha esse fragmento com uma sugestão de que o personagem está num estágio emocional de amargura, ilustrado pela metáfora dos “morangos mofados”, sentimento que é esmiuçado no decorrer da narrativa.

Se na primeira parte do conto há somente a voz de um narrador, a partir do segundo segmento há um confronto entre duas vozes, alternadas em terceira e primeira pessoa. A identificação das vozes na narrativa exige um esforço atento do olhar do leitor. No segmento “Allegro agitato” encontra-se uma mudança de vozes entre dois personagens, ao passo que narrador onisciente introduz e comenta a fala deles. No trecho que inicia essa parte, tem-se, primeiramente, a fala de um sujeito que se remete a um interlocutor: “Pois o senhor está em excelente forma”. (ABREU, 2015, p. 203). Em seguida, o narrador, que não havia introduzido a voz da personagem, revela que o sujeito trata-se de um médico. À medida que o narrador descreve as características do personagem, o leitor conhece o interlocutor a qual o médico se dirige: “Acendeu outro cigarro, desses que você fuma o dobro para evitar a metade do veneno, mas não é no cérebro que acho que tenho o câncer, doutor, é na alma, e isso não aparece em check-up algum” (ABREU, 2015, p. 203). O comentário do paciente, que acredita ter câncer na alma, denuncia um comportamento depressivo do personagem. A partir da aparição do interlocutor do médico, a narrativa dessa parte é encadeada por meio de uma sobreposição de vozes entre eles;

A subjetividade do discurso do paciente pode ser verificada quando, após o médico lhe fazer recomendações, demonstra sua insegurança em vislumbrar um futuro promissor:

Mas se o futuro, doutor, é um inevitável finalmente alguém apertou o botão e o cogumelo metálico arrancando nossas peles vivas, bateu com cuidado o cigarro no cinzeiro, um cinzeiro de metal, odiava objetos de metal, e tudo no consultório era metal cromado, fórmica, acrílico, anti-séptico, im-po-lu-to, assim o próprio médico,

não ousando além do bege. Na parede a natureza-morta com secas uvas brancas, pêras pálidas, macilentas maçãs verdes. Nenhuma melancia escancarada, nenhuma pitanga madura, nenhuma manga molhada, nenhum morango sangrento. Um morango mofado - e este gosto, senhor, sempre presente em minha boca? (ABREU, 2015, p. 204).

No trecho acima, a fala do sujeito-personagem, que é atravessada pela voz do narrador em terceira pessoa, é carregada de metáforas. Na descrição da sala do consultório do médico, o narrador observa que o ambiente era decorado com objetos metálicos, de cores frias, limpos demais, o que desagradava o paciente, que percebe a falta de objetos, pinturas, que remetam a uma vivacidade como as dos frutos “pitanga madura”, “manga molhada”, “morango sangrento”. O incômodo do sujeito é explicado pelo desejo dele de retornar à vitalidade que outrora possuía; por isso, a metáfora do gosto de “morangos mofados” é utilizada para indicar um estágio de decomposição da sua condição existencial.

No parágrafo seguinte, o médico explica que o gosto de morangos mofados, sentido pelo sujeito, pode ser devido a uma “azia”, “má digestão”. O interlocutor, então, responde ao comentário com uma interrogativa “e o que fazer, afinal? Dançar um tango argentino, ou seria cantar?” (ABREU, 2015, p. 204). O trecho pode estabelecer uma correspondência intertextual com o poema “Pneumotórax”, do poeta modernista Manuel Bandeira. Assim como no conto de Abreu, no poema de Bandeira há um diálogo entre um médico e um paciente. Nos primeiros versos do poema, tem-se o relato de um moribundo e seu lamento sobre uma vida que não pode ser aproveitada, devido à doença. Ao final, o médico anuncia o final trágico do sujeito por meio de um eufemismo e ironia, “A única coisa a fazer é tocar um tango argentino” (BANDEIRA, 2009, p.73), uma vez que o estilo musical tango fala sobre tragédias.

No caso do texto de Abreu, o próprio paciente, que demonstra ter sintomas de alguém perturbado por um sentimento de derrota, ironiza sua situação dramática, quando canta um trecho do tango “quiero emborrachar mi corazón para olvidar un toco amor que más que amor fue una traición” (ABREU, 2015, p. 204). A citação da música “Nostalgia”, de Rocio Durcal, foi uma estratégia narrativa, escolhida com o intuito de enfatizar a melancolia do sujeito e, também, evidenciar seu sentimento saudosista.

É possível perceber a tensão da atmosfera vivida pela personagem por meio de elementos textuais, que evocam a inquietação do indivíduo, como um telefone que não para de tocar e um rádio reproduzindo uma “onda desgranhada de violinos” (ABREU, 2015, p. 206). Essa descrição do clima do ambiente, “um apartamento de homem solteiro”, não foi inserida em vão na narrativa, posto que serve como elemento que demarca o espaço urbano e a classe média do sujeito, reforçado no texto de Abreu pelo relato de uma empregada que não veio e o carro que o personagem não abasteceu. Estes são elementos que “compõem um território mundializado” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 117).

Neste segmento da narrativa, as vozes presentes no texto se tornam ainda mais difíceis de definir. O discurso do narrador em terceira pessoa é constantemente entrecortado pela voz do personagem, em primeira pessoa. Pela concepção dialógica de Bakhtin (2006), o entrelaçamento de dois discursos que expressam, simultaneamente, a mesma intenção, recebe o nome de bivocal. A narrativa de Abreu é conduzida pela bivocalidade, o que gera uma plurissignificação de perspectivas.

Em “Morangos Mofados” há duas camadas de narração. Na primeira, tem-se um discurso mais impessoal do narrador, em terceira pessoa, e na outra, a voz do personagem, em primeira pessoa, não havendo limite claros que demarquem as duas falas. O narrador, nesse caso, é configurado de forma dupla, já que as vozes se confundem, como uma espécie de debate entre eles. A distinção das vozes evoca múltiplos sentidos, pois não prioriza apenas uma visão. Enquanto que o narrador, em terceira pessoa, mantém um discurso mais direto sobre o personagem, embora tenha consciência do que ele sente e pensa, o discurso da personagem é

mais subjetivo, numa distinção que simboliza a necessidade de expressão da voz indivíduo, sendo somente este capaz de descrever, com verdade, o que sente.

No decorrer da trama é enfatizada a condição fragmentada do personagem pela metáfora dos “morangos mofados”. Atormentado pelo sentimento de frustração, o personagem vai diluindo-se, enquanto vomita os pedaços putreficados dos morangos, ou seja, trata-se de uma alegoria que demonstra o estado de autodecomposição do sujeito, já que os morangos simbolizam a geração transgressora que presenciou o desbunde lisérgico dos anos 60 e 70 do século XX, no Brasil, da qual o personagem fora representante.

Na última parte do conto, “Minueto e rondó”, logo no primeiro parágrafo o personagem vislumbra a chegada de um novo horizonte e uma possível saída de seu estado melancólico, “e viu que o azul do céu quase preto aqui e ali se fazia cinza cada vez mais claro em direção ao horizonte” (ABREU, 2015, p. 210), enquanto o narrador descreve sua condição de solidão: “[...] ele olhou segundo para baixo—e viu que na longa rua não havia rumores nem carros nem pessoas, só os sete viadutos também desertos. Não havia ninguém na rua, concluiu ainda. Debruçado no terraço, amanhecia”. (ABREU, 2015, p. 210).

O fato de o sujeito concluir que estava amanhecendo encaminha a uma interpretação metafórica ao surgimento de uma esperança, posto que o amanhecer simboliza o começo de algo, ainda incerto, na visão do personagem. A hesitação do protagonista é representada numa descrição dúbia, feita pelo narrador, em que se apresentam dois discursos que se confrontam na consciência do sujeito-personagem:

Ao mesmo tempo, em seguida, um de-dentro pensou: e se alguém realmente e finalmente apertou o botão? e se aquele cinza-claro no sucedâneo de horizonte for o clarão metálico? e se eu estava dormindo quando tudo aconteceu? e se fiquei sozinho na cidade, no país, no continente, no planeta? Sabia que não. E um outro de-dentro pensava também, se sobrepujando mais claro, quase organizado, não totalmente porque para dizer a verdade não era um pensamento nem uma emoção, mas algo assim como o cinza-claro brotando natural por sobre o horizonte, [...]. (ABREU, 2015, p.210-211).

Ao passo que a consciência “de-dentro” demonstra uma perspectiva negativa e pessimista sobre uma mudança de sua condição, “um outro de dentro” tenta acreditar que exista uma esperança para a sua situação atual de sofrimento, como a aparição de uma “luz” que o guie para um futuro feliz, promissor.

O sentimento otimista do personagem cresce na medida em que o conto encaminha-se para o fim. O indivíduo reflete sobre as experiências de sua vida, acreditando que tudo pelo que passou, na verdade, não resultou em perda, mas em acúmulos, embora tenha consciência de algumas perdas dolorosas, como a de sua amante Alice. Porém, pensa que haverá substituições para essas lacunas em sua vida. O narrador reitera que tais conclusões do personagem não foram feitas sob o efeito de química, aludindo a um estado de renovação e transformação do sujeito.

No parágrafo final, a ideia de esperança e crença na renovação de sonhos é intensificada, quando o protagonista, não mais sentindo o gosto de morangos mofados, “absolutamente calmo”, considera, ao observar os canteiros de cimento, a possibilidade de plantar morangos ali: “será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos. Achava que sim. Que sim. Sim”. (ABREU, 2015, p. 212)

Os morangos “frescos vivos vermelhos” simbolizam a renovação de uma vida, que surge em meio a dureza de uma realidade, como alegoriza o “cimento”, não mais corroída pelo mofo, que metaforiza a violência e opressão causados pela ditadura, mas com um futuro repleto de vivacidade, tal qual a do fruto imaginado pelo protagonista. Nesse excerto do conto, é pertinente fazer uma correlação a duas obras literárias modernistas. A ideia do morango que nasce em um canteiro de cimento, aproxima-se da imagem da flor que nasce do asfalto, do poema A flor e a náusea, de Carlos Drummond de Andrade. Em ambos os textos predominam

a concepção de mudança em relação a um presente ocioso, angustiante, inquieto. A segunda associação possível diz respeito à mesma metáfora dos morangos, presente no final da conhecida obra de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos” (LISPECTOR, s.d, p. 70), reforçando a ideia da possibilidade de sonhar com um tempo de esperança.

4 CONCLUSÃO

Os contos contemplados como objetos de estudo desta pesquisa, “Os Sobreviventes” e “Morangos Mofados”, foram escolhidos pela aproximação temática, posto que exploram as condições existenciais fragmentárias dos sujeitos-personagens, vítimas da opressão e violência da Ditadura Civil Militar no Brasil, como também por apresentarem estruturas narrativas que se diferenciam dos padrões dos cânones literários. Dessa forma, surgiu um desejo de demonstrar a maneira como os “sujeitos-fragmentos” são representados nos contos, e para isso o objetivo foi direcionado no intuito de analisar as estratégias narrativas às quais o escritor recorreu para dar corpo ao texto.

Com o olhar direcionado para a maneira como os elementos narrativos foram moldados, pode-se considerar que as narrativas evidenciam uma estrutura fragmentária, que não se restringe apenas à exposição do tema, mas à maneira como se dá a construção da narrativa. Em razão da experiência conturbada dos personagens, os textos seguem uma linha narrativa não-linear, em que não há uma sequência lógica dos fatos contados, sem demarcação clara de tempo. Cabe ao leitor juntar os fragmentos dos relatos dos narradores, para que se consiga captar a atmosfera caótica desses sujeitos.

Sendo assim, a composição narrativa não é feita de forma nítida. Nos contos, os narradores são ambíguos e subjetivos. Tanto no primeiro, quanto no segundo, há ocorrência de sobreposição de vozes, alternadas em primeira e terceira pessoa. Enquanto em “Os Sobreviventes”, o embate de vozes é entre os dois personagens centrais, em “Morangos Mofados”, o narrador e personagem principal disputam o controle da narração. Assim, a instabilidade das vozes narrativas sinaliza a união de forma e conteúdo, já que para dar sustentação à fragilidade em que se encontram os indivíduos, o enredo necessita de narradores que também sejam frágeis, para acompanhar o processo de subjetividade dos sujeitos-personagens.

Desse modo, vale lembrar que os conflitos que se travam no interior dos personagens revelam a experiência violenta com a ditadura militar. Sendo assim, a desordem estrutural das narrativas, instabilidade do foco narrativo, encaminham-se para representar o rompimento com o caráter neutro da forma literária tradicional, a fim de reforçar a problemática social revelada nos contos, gerando efeitos de perplexidade para quem ler.

As estratégias intertextuais, marca da escrita de Caio Fernando Abreu, aparecem nos dois contos. Por exemplo, o fato do drama das personagens serem embalados por músicas, indica o desejo intensificar o estado catártico deles, além de fazer referência ao passado rebelde. Citações a obras, autores, filmes, evidenciam o atravessamento do texto do escritor gaúcho com o discurso de outrem, construindo assim, um novo discurso.

A bivocalidade dos discursos, além de promover uma plurissignificação ao texto, pode significar um sentido democrático de partilhamento de vozes discursivas, de quebra de uma soberania narrativa e, mesmo, com fins de criticar o sistema ditatorial militar, do qual os indivíduos são passíveis e, no mais, impedidos de falar. Assim, o escritor destaca questões humanistas, sem delimitar um discurso fechado, mas tenta validar a necessidade da liberdade de expressão sem que ela seja impedida pela ação opressora de forças maiores.

5 REFERÊNCIAS

- ABREU, C. F. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ADORNO, T. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Notas sobre literatura I. São Paulo: Duas cidades. Ed.34, 2003.
- BANDEIRA, M. **Bandeira de bolso: uma antologia poética**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- BAKTHIN, M. Questões de literatura e estética: a teoria e romance. São Paulo: Editora Hucetec, 2002
- BENJAMIN, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In _____. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. 4ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 197-222
- DALCASTAGNÊ, R. **Literatura contemporânea brasileira: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- FORSTER, G. S.; SILVA, L. L. V. **Desterritorialização do “eu” em contos de Caio Fernando Abreu**. Rev. Let., São Paulo, v.51, n.1, p.91-108, jan./jun. 2011.
- GUINZBURG, Jaime. **Autoritarismo e literatura: a história como trauma**. Vidya (Santa Catarina), Santa Maria: Centro Universitário Franciscano, v. 19, n. 33, p. 43-52, 2000.
- _____. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. Revista Tintas: São Paulo. Universidade de São Paulo, 2012.
- LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Le livros. S.d..
- PORTO, A. T. **Crítica social e dialogismo na prosa de Sérgio Sant’Anna**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

4. O VERBO EMBEBIDO PELO VINHO: UMA LEITURA SOBRE O TEMPO DA POESIA EM ORIDES FONTELA²⁴

Cláudia Oliveira Silva Rocha²⁵

Rafael Campos Quevedo²⁶

1 INTRODUÇÃO

Difícil tarefa é definir o cenário atual da produção poética brasileira. Fábio Cavalcante de Andrade (2008, p. 116) explica que “o risco, [...], de tentar dar uma organização mínima à pluralidade do presente é imenso”. No entanto, ele aponta algumas tendências, sendo uma delas a de “renovação das formas tradicionais e do cotidiano” (ANDRADE, 2008, p. 119) – constatando uma certa presença clássica na lírica brasileira contemporânea, apesar das tentativas de ruptura após o século XIX. Na verdade, também se torna difícil pensar em um rompimento total com a tradição diante da recorrência de esquemas de pensar e de temas poéticos que atravessam as épocas literárias.

Segismundo Spina (2009, p. 41-42), estudioso brasileiro dos lugares-comuns na Literatura, reconhece que “há um fundo comum de sentimentos e de idéias na poesia de todos os povos e de todos os tempos, uma gênese comum de temas, processos técnicos e situações emotivas elementares na poesia de todos os povos”. Elencam-se, a propósito deste trabalho, o elemento do vinho, a meta-poesia e as reflexões sobre o tempo.

O “sumo invento”²⁷ de Dioniso, presente nos versos de Homero, Alceu, Anacreonte, Horácio e de tantos outros poetas, é relacionado à alegria, ao esquecimento dos males e das preocupações. A bebida também se apresenta na religião judaico-cristã carregada de significados. No dicionário de símbolos de Jean Chevalier (2018, p. 956), “o vinho é geralmente associado ao sangue, tanto pela cor quanto por seu caráter de essência de planta: em consequência, é a poção de vida ou de imortalidade” e o álcool permaneceu como “símbolo da juventude e da vida eterna” (CHEVALIER, 2018, p. 955). Observa-se ainda seu papel na criatividade. No *Problema XXX*, atribuído a Aristóteles (1998, p. 87), o efeito da bebida é comparado à natureza dos melancólicos – os homens de gênio: “o vinho, portanto, cria a exceção no indivíduo não por muito tempo, mas por um curto momento, enquanto que a natureza produz esse efeito para sempre, por todo tempo em que se vive”. Isso pode explicar a recorrência do tema do vinho pelos poetas líricos arcaicos, a exemplo de Arquíloco, como lembra Carl Kerényi (2002, p. 262-263), que “confessou que sabia como cantar o ditirambo tão logo o vinho lhe abalava a mente com seu raio”. Um nome do século XVIII é Voltaire, para quem o entusiasmo é como o vinho²⁸.

As reflexões na poesia sobre seu processo de criação também são frequentes e diversas, podendo ser sumariamente categorizadas em fontes externas, a exemplo da inspiração divina,

²⁴Trabalho resultado do projeto de iniciação científica (PIBIC) intitulado *O tema do “êxtase” poético na lírica brasileira contemporânea: Alexei Bueno, Hilda Hilst e Orides Fontela*, desenvolvido entre agosto de 2019 e julho de 2020.

²⁵ Graduada em Letras/Inglês pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: claudia.rocha2010.2@gmail.com

²⁶Orientador do Projeto. Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Professor Adjunto da Universidade Federal do Maranhão – Centro de Ciências Humanas – Departamento de Letras. Coordenador do PGLETRAS/Programa de Pós-graduação em Letras da UFMA. E-mail: rafaelquevedo2001@yahoo.com.br

²⁷ “[...] o filho de Semele, / que ao mundo trouxe o sumo invento: sumo / da vinha, licor puro! O triste anima-se / ao consumir a linfa da uva, fármaco / inigualável contra a dor, obliúvio”. (Eurípides In.: VIEIRA, 2010, p. 61).

²⁸ “Enthusiasm is precisely like wine. [...]” (VOLTAIRE, 2016, chapter 180).

e internas, tal como o trabalho do poeta. Apesar de estar presente na lírica de Horácio e de Íbico, a inspiração divina pode ser facilmente localizável na estrutura da forma épica, na invocação, como explica Christina Ramalho (2013, p. 374): “invocando a ‘musa’, registra o poeta seu pedido de inspiração, amparo, energia e clareza, para que o resultado seja adequado à matéria-épica enfocada”. A Musa, portanto, iria garantir a perpetuidade do canto.

A respeito dessa perenidade, partindo para uma discussão estrutural da lírica, surgem reflexões sobre o tempo da poesia, que parece não se inserir na concepção de tempo como sucessão. Como se houvesse uma violação do seu curso – conceito de anacronismo de Enzensberger (2003), cujo expositor por excelência é o poeta – ou um encontro de tempos em que se forma a poesia, como explica Alfredo Bosi (1997, p. 136): “o tempo presente que a ideologia filtra e reduz; o tempo sem tempo da forma feita de imagem; o tempo cíclico do som”. Assim, o emprego de vocábulos como “obsoleta” e “ultrapassada” não se aplicam à lírica porque ela não está presa à História. “O que Homero nos conta não é um passado datável”, explica Octavio Paz (1976, p. 52-53): “é uma categoria temporal que flutua, por assim dizer, sobre o tempo, sempre com avidez de presente. [...] A história é o lugar da encarnação da palavra poética”. Paz (1976, p. 54) afirma que “o poema é tempo arquetípico”. Assim, ele se torna manancial que “dá de beber a água de um perpétuo presente que é, também, o mais remoto passado e o futuro mais imediato”. Nesse sentido, o que se aventa é que se trata de uma temporalidade distinta.

Irradiações desse pensamento se observam na obra de Orides Fontela (1940-1998). Fátima Souza (2016, p. 107) atesta que “acompanhar o trabalho de Orides Fontela é permitir-se deslocar num tempo outro, mais interior, em silêncio e permissão”. Vejamos o poema “Ode”, do livro *Helianto*, inserido na sua *Poesia Reunida* (2006):

E enquanto mordemos
frutos vivos
declina a tarde.

E enquanto fixamos
claros signos
flui o silêncio.

E enquanto sofremos
a hora intensa

lentamente o tempo
perde-nos. (FONTELA, 2006, p. 133).

Aqui se estabelece um paralelo entre os tempos – o linear e o cíclico. Este pertencente à natureza (a tarde que declina e o silêncio que flui) e aquele às atividades humanas que parecem ser irreversíveis (morder, fixar, sofrer a passagem do tempo). Essa característica também se nota no poema com os paralelismos “E enquanto” seguido de verbos conjugados no presente. Esta forma verbal contribui para a leitura de uma vivência do presente. Elenca-se ainda o paralelo com a linguagem – significado (frutos vivos) e significante (claros signos). Este pode se relacionar com o fazer poético e aquele com a vida cotidiana.

É importante ressaltar que mesmo o cotidiano do poeta pode estar no âmbito da poesia. Alfredo Bosi (1997) fala da experiência do tempo do poeta:

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo ‘eterno’ da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória

o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos – mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um tempo forte (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem. (BOSI, 1997, p. 111).

A figura do poeta parece resgatar essa memória por meio dos seus versos, atravessando a história. Orides Fontela trabalha com essas imagens com versos curtos que operam o dito e o não dito – com o silêncio – que também faz parte da fala, do tempo “eterno”, como explica Bosi. Ressalta-se o último dístico: “lentamente o tempo/ perde-nos”, porque não é o eu lírico que perde o tempo, mas ele que o perde, como se ele não pudesse controlá-lo. Assim, abordando o fazer poético, o poema trata do tempo da poesia.

Vale destacar que não é intuito deste estudo discutir as condições factuais do fazer poético, mas tratá-lo como tema que se apresenta nos poemas por meio da meta-poesia, pois o tom de uma invocação, como salienta Ramalho (2013, p. 375), “pode remontar à mera artificialidade de um recurso retórico propositalmente inserido para tornar a obra compatível com um pressuposto ‘modelo épico’ [...]”. Da mesma forma, quando se lê em Anacreonte, na tradução de Almeida Cousin (1982, p. 155) “Logo, bebido, eu dançarei/ E, num delírio moderado,/ Cantando ao bárbito, animado,/ Ébrios conceitos clamarei”, não está em questão a condição do poeta no momento da criação.

Seguindo o mesmo raciocínio, também não está no escopo deste trabalho conceituar o tempo, pois isto implicaria em um risco, como alerta Fátima Souza (2016, p. 121): “ao invés, tentamos percorrer a visão poética traçada por ela [Orides Fontela], levando em conta o tempo como nossa experiência humana adquirida de maneira intuitiva a percorrer caminhos produtores de subjetividade”. Vejamos, então, como se apresenta esse enfrentamento dos tempos na meta-poesia da poeta brasileira.

2 ANÁLISE

Embora se tenha destacado a tendência da renovação das formas tradicionais, Fábio Cavalcante de Andrade (2008) insere Orides Fontela em outra categoria: a da Poesia Hermética – os poetas difíceis, obscuros. Andrade (2008) cita um comentário de um representante do hermetismo – Augusto Contador Borges – a respeito da escritora: “Orides Fontela, como Paul Celan, é daqueles artífices que clareiam o ser ao mesmo tempo em que propõem uma indagação essencial sobre o ser da própria poesia” (CONTADOR BORGES, 1999, p. 38 Apud ANDRADE, 2008, p. 159). Comentando “Poema”, do livro *Alba* de Fontela, Andrade (2008, p. 160) explica que o poético “adquire a dimensão de um tipo muito especial de conhecimento, quase incomunicável, intraduzível”. Ele acrescenta:

No caso específico de Orides, alguns signos – que ao longo de sua obra, pela recorrência, transformam-se em símbolos – costeiam esse centro ‘vazio’, ‘profanado por palavras’ revelando sempre a atenção dada ao universo circundante, à própria vida convertida em cenário privilegiado para a eclosão do sagrado, desse dizer silencioso. Entre esses símbolos estão a rosa, o sangue, o pássaro, o espelho, a palavra, o silêncio... todos elementos de sua mitologia pessoal, constituída na esteira mallarmeana de tentar dar um sentido mais puro às palavras da ‘tribo’. (ANDRADE, 2008, p. 160).

Por isso se faz necessário ler toda a obra poética da autora para desvendar os significados desses símbolos. Para este trabalho, no entanto, iremos nos ater ao símbolo do vinho. Vejamos o seu emprego na parte I do poema “Odes”, que se encontra no livro *Helianto*:

O verbo?
Embebê-lo de denso
vinho.

A vida?
Dissolvê-la no intenso
júbilo. (FONTELA, 2006, p. 117).

Observa-se aqui um paralelismo entre o âmbito da poesia (“o verbo”) e o da vida (“a vida”), formalmente evidenciado pela mesma quantidade de vocábulos e de sua disposição nos versos; pelas construções sintáticas; pelas aliterações (em “b” nos dois primeiros versos e em “d” nos versos 4 e 5; e em “v” nas palavras “verbo” e “vida”); e pelas rimas (a toante em “e”, nos verbos, e a consoante nos vocábulos “denso” e “intenso”). A orientação é de encharcar, sorver a palavra poética com vinho, o que também aponta para “experimentar sensação de êxtase”, como indica uma das acepções do verbo “embeber” no Dicionário Houaiss; e de dissolver a vida na alegria – um dos efeitos da embriaguez. Guilherme Messas (2014, p. 58) pontua que “a linguagem captura o sentido da embriaguez por meio do vocábulo ‘êxtase’”. Ele explica que “o estado extático revela a possibilidade humana de sair de si mesmo, de ex-stasis, de propulsão no sentido ‘para fora de um si mesmo contínuo’, [...]”.

Outra possibilidade de êxtase é pela poesia, como sugere Octavio Paz (1976, p. 50): “A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. [...]”.

Nesse sentido, por meio do paralelismo e das outras semelhanças formais, se estabelece uma aproximação da poesia com a embriaguez, pelos efeitos do êxtase. A própria escolha dos vocábulos “denso”, “intenso”, “vinho” e “júbilo”, dispostos no fim dos versos, favorecem essa leitura. De acordo com o dicionário Houaiss, “denso” pode indicar, no sentido figurado, algo intenso em conteúdo, como também diz respeito à fonética, da consoante oclusiva que se realiza com forte emissão de ar e fraca tensão dos músculos da boca – o que liga o significante ao campo semântico de “verbo”. Assim, os referidos vocábulos destacados apontam tanto para a intensidade/densidade da poesia, como da palavra “júbilo” – alegria extrema – e, por extensão, do vinho.

Embora não haja menção a um interlocutor, é possível depreender um tom exortativo de vivência do instante, que está ligada à criação poética. Semelhante ideia se observa em um dos *Rubáiyát* de Omar Khayyám (2005):

Suave e poético embora,
assusta e inquieta o luar
as noites sedentas de trevas.

Bebe!
Aproveita o instante único!
Por muito que vivas,
nenhum instante
a este se comparará.

Regozija-te, amigo!

Este mesmo luar brilhará,
pelos séculos adiante,
à beira do meu túmulo,
e à beira do teu túmulo... (KHAYYÁM, 2005, p. 122).

O eu lírico aponta para o cenário da natureza, propício para a criação poética, mas exorta o interlocutor (“amigo”) a beber e aproveitar o instante. Afinal, o “luar” continuará, não o homem. A bebida aparece como lenitivo ante a constatação da finitude humana, como se ela favorecesse a vivência do presente. Com um estudo sobre a essência temporal da embriaguez, Messas (2014, p. 64) explica que “a temporalidade da embriaguez é a do instantâneo, a entronização do instante como modalidade preferencial de estância no mundo”. Ele acrescenta que “essa entronização do instantâneo, também do ponto de vista temporal, caracteriza-se pela modificação das relações habituais entre as dimensões da temporalidade”. Há, nesse sentido, uma experiência do tempo pertencente à ebriedade. Interessante a escolha do verbo dissolver no poema de Fontela. A imagem que se tem é da bebida, do líquido, que pode indicar algo passageiro, do instante – a fugacidade da vida e da poesia.

A respeito do tempo da lírica e da épica, Hermann Fränkel (1975) elucida que enquanto esta mede o tempo pelos acontecimentos, a guinada da lírica está na constatação do homem de que ele não pode evitar o dia (seus eventos e circunstâncias), sendo controlado por ele²⁹. O homem é, portanto, efêmero, sujeito ao dia e às suas vicissitudes³⁰. Não há mais a crença em caracteres fixos, como aponta a épica. Agora o destino de homens que se foram há muito tempo não interessam mais ao poeta – a vida só pode ser entendida vivendo-a³¹.

A título de ilustração, vejamos essa passagem da preocupação com os episódios da vida de heróis para um tom mais subjetivo na análise do próximo poema de Fontela. Em primeiro lugar, observemos o uso do verbo cantar na primeira parte da *Eneida* e da *Ilíada*, na tradução de Carlos Alberto Nunes, e dos *Lusíadas* de Camões:

As armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Tróia
por injunções do Destino, instalou-se na Itália primeiro
e de Lavínio nas praias. [...] (VERGILIUS MARO, 1983, p. 9).

Canta-me a Cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida,
causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta
e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos
e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados
e como pasto das aves. [...] (HOMERO, 2015, p. 50).

As armas e os Barões assinalados
Que da Ocidental praia Lusitana
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando,
E aqueles que por obras valerosas

²⁹ “‘Day’ so conceived receives its character from the event that takes place on it, indeed becomes identical with the event it brings. [...]. The new turn which leads into lyric is bound up with men’s no longer believing in the possibility of avoiding the day (i.e., events and circumstances) but rather feeling themselves controlled by it in every respect”. (FRÄNKEL, 1975, p. 134).

³⁰ “Man is wholly ‘ephemeral’, that is, subject to day and liable to its vicissitudes”. (FRÄNKEL, 1975, p. 134).

³¹ “There is no longer any belief in fixed characters such as epic employs. [...] but now the fates of other men long ago do not interest the poet – life can now be understood only by living it”. (FRÄNKEL, 1975, p. 136).

Se vão da lei da Morte libertando,
 Cantando espalharei por toda parte,
 Se a tanto me ajudar o engenho e arte. (CAMÕES, 2000, p. 1).

Orides Fontela estabelece uma breve relação com a épica no poema “Cor”, do livro *Rosácea*:

Canto o mar púrpura e as insolentes
 naves
 que sangraram horizontes
 canto o mar cor de vinho o
 vinho
 púrpura púrpura o puro púrpura
 canto. (FONTELA, 2006, p. 241).

Como se observa pela escolha de “mar”, “naves”, “horizontes” e de “canto”, o eu poético descreve o seu canto que se assemelha às epopeias marítimas. Mas curiosa é a escolha da canção: o mar – como se ele carregasse a memória dos eventos.

Jacyntho Lins Brandão, em um artigo sobre o aspecto primitivo da água, com base nas tradições grega e hebraica, cita o estudioso Connery, que explica que o mar “aparece como uma espécie de outro sublime e inassimilável, não tanto um poder sobre os homens, mas um elemento externo e alienígena com relação ao humano, bem como externo ao tempo”. (CONNERY apud BRANDÃO, 2016, p. 35). Mencionando o período das grandes navegações, Brandão (2016, p. 37-38) afirma que “o imaginário ocidental de fato percebe o mar como algo que escapa a nossa ânsia de mensuração, classificação, repartição, nomeação e apropriação, por isso mesmo constituindo um incômodo”.

Destaca-se ainda a cor do mar (como sugerido pelo próprio título): vinho. A referência a essa cor também se observa no uso de “sangraram” e “púrpura”. De acordo com o Houaiss, “púrpura” pode ser uma substância corante extraída de moluscos, como um tecido tingido com essa substância, muito valorizado na Antiguidade e na Idade Média por dar *status* e ser símbolo do poder real e eclesiástico. A repetição desse vocábulo no verso 6, apontando para a cor do vinho, se mistura com o uso de “puro” para indicar um aspecto primordial e nobre da canção do eu lírico – sem mistura. Ressalta-se ainda o uso de “insolentes”, que contrasta com o respeito e piedade apontados pelo vocábulo “púrpura”, bem como a palavra “puro”. Com referência ao passado das epopeias e ao presente com a conjugação de “canto”, o poema de Fontela parece tratar desse poema que, assim, como o mar, subsiste. Aventa-se que a cor da bebida estabeleça uma relação metonímica com o vinho, que, dentro do campo semântica de pureza e nobreza, pode indicar também um aspecto primordial.

A relação da água com o vinho evoca o primeiro milagre de Jesus. Vejamos o poema “Bodas de Caná” de Fontela, do livro *Alba*, que se dedica ao tema:

I
 Da pura água
 criar o vinho
 do puro tempo extrair
 o verbo.

II
 Milagre (anti-
 milagre)
 era tornar em água
 o vinho
 vivo.

III

A água embriaga
mas para além do humano: no amor
simples.

IV
Para os anjos a
água. Para nós
o vinho encarnado
sempre. (FONTELA, 2006, p. 156-157).

O título remete ao primeiro milagre de Jesus, em um casamento em Caná da Galiléia (capítulo 2 do Evangelho de João). Na ocasião, a mãe de Jesus o informa que havia acabado o vinho. Embora ele houvesse dito que não era a sua hora, ele solicitou que se enchessem os potes com água e os servissem. A respeito da medida da quantidade de água para o preparo do vinho, o poeta grego Alceu concede as instruções ao seu interlocutor: “Põe duas partes de água, uma de vinho:/ Encham-se as taças até a beira,/ E sem demora siga-se uma taça a outra”. (Alceu. In. ACHCAR, 1994, p. 71).

No poema de Fontela, a intertextualidade com o episódio bíblico se evidencia no título e logo nos primeiros versos: “Da pura água/ criar o vinho”. Paralelamente, “do puro tempo extrair/ o verbo”. Vale destacar o uso do vocábulo “puro”, como visto no poema “Cor”. No caso da água que se torna em vinho, o uso de “puro” pode indicar o primeiro milagre de Jesus. Do verbo extraído do puro tempo, pode remeter a um tempo primigênio. “Verbo” pode indicar a palavra poética, como também a palavra primordial, geradora de vida, como se vê no Evangelho de João³².

Fontela associa o elemento aquático – primordial, criador – à criação poética. Algo semelhante se vê em o Arco e a Lira, de Octavio Paz (1982, p. 31), que explica que “o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador”. Ela, portanto, não está presa à linearidade da história, mas precisa se encarnar nela, como elucida Paz (1976):

Para ser presente o poema necessita fazer-se presente entre os homens, encarnar na história. Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela. Antes, por ser realidade arquetípica, impossível de datar, começo absoluto, tempo total e auto-suficiente. Dentro da história – e ainda mais: história – porque só vive encarnado, reengendrando-se, repetindo-se no instante de comunhão poética. (PAZ, 1976, p. 53-54).

Dessa forma, o tempo histórico é apenas um dos tempos da poesia. O que se pode observar nos versos de Fontela é essa percepção da realidade arquetípica do poema, especialmente pela relação com o sagrado – o milagre – que se estabelece nesse último poema.

Na segunda parte, se propõe o inverso, o “anti-milagre”: “[...] tornar em água/ o vinho/ vivo”. É como se a água pertencesse ao sagrado e o vinho ao humano. Isso se confirma na terceira parte, na embriaguez para “além do humano”, e na última parte, no que pertence aos anjos, a água, e no “vinho encarnado” aos homens: “sempre”. Seguindo o paralelismo, tanto o vinho quanto a poesia são para os homens, com um toque de sagrado e de eternidade.

3 CONCLUSÃO

³² “No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele, estava a vida e a vida era a luz dos homens”. (BÍBLIA, João, 1, 1-4).

O breve percurso interpretativo estabelecido associa o verbo e o canto à própria poesia. A simbologia do vinho se apresenta nos poemas de Fontela como um presente no sentido de dádiva e presente no sentido do agora, do instante. O verbo embebido pelo vinho é a poesia, que também é presente nas acepções referidas. Os elos que se constroem nos poemas analisados entre a bebida e a palavra poética dizem respeito à alegria, no poema “Odes”, que é um efeito da embriaguez, assim como a vivência de um instante singular.

Nos dois últimos poemas da análise, essa associação é feita com o elemento da água (do mar, e do milagre de Jesus) e seu aspecto primordial, de criação. Assim, com a relação intertextual com a primeira parte das epopeias e com o texto bíblico, se nota o canto que se perpetua – a resistência da poesia apontada por Bosi, e esse tempo arquetípico de Octavio Paz do poema que se encarna.

Não se pode deixar-se enganar pela brevidade das palavras. Os versos curtos de Orídes Fontela não tornam sua leitura simples. Apesar de trabalhar temas recorrentes na Literatura, a saber, a criação poética, a experiência do tempo e o vinho, a obra da poeta brasileira apresenta uma densidade/intensidade interpretativa, revelando seu aspecto original. A respeito do tempo, Fátima Souza (2016, p. 120) sintetiza que “Orídes instaura para o tempo uma perspectiva poética, onde no instante figura o fulgor, o brilho da palavra”. Pode-se dizer, a palavra que incita e embriaga.

4 REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ANDRADE, Fábio C. de. **A transparência impossível**: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual. 2008. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7213/1/arquivo3545_1.pdf . Acesso em 8 de agosto de 2020.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia, o problema XXX**, 1. Trad. de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BÍBLIA, N. T. João. In BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada Almeida Revista e Corrigida: Antigo e Novo Testamento**. Trad. João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil., 2009.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. – São Paulo: Cultrix, 1977.

BRANDÃO, J. L. No princípio era a água. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 20, n. 2, p. 22-41, 11 abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2689> . Acesso em 31 de maio de 2020.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. – 4ª. ed. – Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva. [et al.]. – 31a ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COUSIN. Almeida. **Odes de Anacreonte e suas traduções**. Rio de Janeiro, Achiamé, 1983.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. A Massa Folhada do Tempo: Meditação sobre o Anacronismo. In.: _____. **Ziguezague: ensaios**. Tradução de Marcos José da Cunha. – Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FONTELA, Orides. “Alba”. In: **Poesia Reunida [1969-1996]**. São Paulo: Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. “Helianto”. In: **Poesia Reunida [1969-1996]**. São Paulo: Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. “Rosácea”. In: **Poesia Reunida [1969-1996]**. São Paulo: Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

FRÄNKEL, Hermann. **Early Greek Poetry and Philosophy**. Translated by Moses Hados and James Willis. – Oxford: Alden Press, 1975.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. de Carlos Alberto Nunes. – [25.ed.] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KHAYYÁM, Omar. **Rubáiyát**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

KERÉNYI, Carl. **Dioniso**. Imagem arquetípica da vida indestrutível. Trad. de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odisseus, 2002.

MESSAS, Guilherme. **Psicose e embriaguez**: psicopatologia fenomenológica da temporalidade. – São Paulo: Intermeios, 2014.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Trad. Olga Savary. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RAMALHO, Christina. Sobre a invocação épica. **Cadernos de Letras da UFF - Dossiê**: Dossiê: Língua em uso n. 47, p. 373-391, 2013. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/47/diversa3.pdf> . Acesso em 8 de agosto de 2020.

SOUZA, Fátima Maria da Rocha. **Armadilhas do tempo** (fios de uma teia poética). – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2016.

SPINA, Segismundo. **Do formalismo estético trovadoresco**. – 2. ed. rev. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

VERGILIUS MARO, Publius. V497a **Eneida**. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Brasília, Editora Universidade de Brasília; São Paulo, A Montanha, 1983.

VIEIRA, Trajano. **As bacantes de Eurípides**. Trad. Trajano Vieira. – São Paulo: Perspectiva, 2010.

VOLTAIRE. **Philosophical dictionary**. Derived from The Works of Voltaire, A Contemporary Version, (New York: E.R. DuMont, 1901), A Critique and Biography by John Morley, notes by Tobias Smollett, trans. William F. Fleming. Web edition published by eBooks@Adelaide. The University of Adelaide Library. University of Adelaide, South Australia, 2016. <https://ebooks.adelaide.edu.au/v/voltaire/dictionary/chapter180.html> Acesso em 8 de fevereiro de 2019.

5. A BRINCADEIRA NO CARROSSEL E AS AVENTURAS NAS RUAS DE SALVADOR: O NARRATIVO NA OBRA DOS MENINOS-CAPITÃES, DE JORGE AMADO

Izabella Pimentel Franco ³³

João Benvindo de Moura ³⁴

1 INTRODUÇÃO

A Análise do Discurso (AD) possui uma gama interdisciplinar muito rica e diversa, e teve seu início propiciado pelo avanço dos estudos linguísticos desde o estruturalismo de Saussure até o enunciativismo de Benveniste. As contribuições desses estudos oportunizaram o cenário para o surgimento dessa disciplina, a partir dos trabalhos de Michel Pêcheux e Jean Dubois na década de 1960. Dessas ramificações, temos a Teoria Semiolinguística (TS), que tem como precursor Patrick Charaudeau e é conhecida também como Análise do Discurso Semiolinguística (ADS), considerando a abordagem psicossocial da linguagem.

Neste trabalho, nos propomos a fazer uma ponte entre a Literatura e o Discurso por compreendermos a necessidade de melhores contribuições de análise do texto literário a partir de uma perspectiva discursiva. Para isso, buscamos analisar a obra *Capitães da areia*, de Jorge Amado, através de uma dimensão psicossociolinguageira. Como dito anteriormente, tal abordagem busca analisar o discurso a partir de uma perspectiva psicossocial, pois visa o enunciador como sujeito, e atesta a inserção dos sujeitos enunciadore dentro de um quadro comunicacional instaurado pelo ato da enunciação. Esses sujeitos enunciadore possuem uma intencionalidade que guia seu projeto de fala.

Dado o nosso objeto de estudo, o discurso literário, é nos dada a obrigação de recorrermos à Análise do Discurso Literário (ADL), de Dominique Maingueneau, que configura o literário a partir de fundamentações discursivas. Tal abordagem tem sua relevância através da busca pela compreensão das condições de enunciação, proporcionando a superação da distinção entre texto e contexto. Considera o texto literário como uma produção não isolada, inferindo a impossibilidade de sua desvinculação de um contexto social. Desse modo, o texto literário é responsável pelas condições que abrem o caminho para a sua legitimação através dos sentidos que dele emergem. Por estar inserido em um determinado campo de produção verbal, o discurso literário dá significado aos atos de coletividade através da relação entre texto e enunciação.

Partindo, então, da necessidade do olhar discursivo perante o literário, buscaremos, pois, nesta pesquisa identificar e interpretar as significações que surgem desse discurso a partir dos fenômenos da TS, especialmente, o modo de organização do discurso narrativo. Nesse sentido, esta pesquisa está inserida na categorização de uma pesquisa qualitativa e interpretativa, pois como dito, buscamos identificar e interpretar o discurso literário através dos recursos semiolinguísticos na obra do escritor baiano, Jorge Amado. Temos como objetivo, analisar traços linguísticos que caracterizem o discurso literário – romance moderno – através dos instrumentos próprios de análise da TS desvelando o projeto semiolinguístico da obra.

Para isso, levaremos em conta pesquisas já desenvolvidas pelo NEPAD/UFPI – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Análise do Discurso e publicadas em Moura *et al* (2015, 2017);

³³ Graduanda da Universidade Federal do Piauí. Integrante do ICV/UFPI sob a orientação do Prof. Dr. João Benvindo de Moura. Teresina-PI. Endereço eletrônico: izabella.franco007@gmail.com

³⁴ Prof. Dr. João Benvindo de Moura. professor da Graduação e Pós-Graduação em Letras da UFPI, Coordenador do Curso de Letras-Português do PARFOR/UFPI e editor da revista Form@re (PARFOR/UFPI). Pesquisador e fundador do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Análise do Discurso - NEPAD/UFPI. Teresina-PI. Endereço eletrônico: izabella.franco007@gmail.com

Lopes *et al* (2018); Moura e Assunção (2017; 2018). Também lançamos mão de artigos publicados em periódicos, além de dissertações e teses que abordam o discurso literário.

Ademais, justifica-se a relevância deste trabalho por ser um recorte dos estudos já realizados na Iniciação Científica Voluntária (ICV) da UFPI, o que nos possibilitou maior domínio teórico para a utilização dos postulados e categorias de análise, além de exercitar o fazer científico através da produção escrita e da participação em eventos. Além disso, almejamos contribuir com os estudos da Semiologia no Brasil, buscando a valorização da pesquisa científica aqui realizada e da literatura brasileira.

Trata-se de uma pesquisa básica quanto à finalidade, uma vez que se propõe a aprofundar-se acerca do discurso literário de uma obra já bastante estudada. No tocante à abordagem, pode ser caracterizada como qualitativa, tendo em vista que analisa os fenômenos atribuindo-lhes interpretações de natureza subjetiva, dispensando técnicas e métodos estatísticos. Quando aos objetivos, podemos considerá-la como descritiva, visto que pretende esclarecer ao máximo um assunto já conhecido. Por fim, quanto aos procedimentos de coleta de dados, apresenta-se como bibliográfica pois tem como corpus uma obra literária.

Inicialmente, foi realizada uma releitura da obra com o objetivo de coletar evidências dos fenômenos de organização do discurso narrativo. No nosso *corpus* nos deparamos com o discurso literário, que se caracteriza pela linguagem peculiar e pela liberdade de criação próprias desse tipo discursivo. A partir disso, mapeamos e identificamos os trechos que melhor ilustravam os fenômenos pesquisados, selecionamos aqueles que demonstravam maior evidência para efeito de transcrição, estabelecemos a recorrência da manifestação dos fenômenos, isolamos as variáveis e, por fim, procedemos à análise e redação dos resultados.

Realizamos uma investigação minuciosa para detectar e registrar os modos de organização do discurso – com ênfase no modo narrativo. Por conseguinte, nos respaldamos no estudo bibliográfico com a finalidade de obtermos aprofundamento das concepções teóricas que fundamentaram nossa análise. Assim deu-se o desenrolar da coleta e interpretação de dados que foram avaliados qualitativamente dentro de um processo empírico-dedutivo, que consiste na aplicação das teorias discursivas aliadas à interpretação e compreensão dos sentidos manifestos no discurso analisado.

Por fim, a escolha do nosso *corpus* se deve à relevância da obra não somente no âmbito literário, mas, também, no contexto social brasileiro da época em que foi escrita (1937) até o presente momento, no qual se mostra tão atual quanto há 83 anos, quando foi publicada. Portanto, essa impressão de atemporalidade que a obra traz exerceu forte influência na sua escolha para esse estudo, assim como também foi fator determinante por ser um dos maiores sucessos de Jorge Amado, pois trata de uma narrativa que propõe denunciar uma realidade social velada e apresentar personagens tipicamente regionais.

O presente artigo está dividido em três capítulos: teoria, metodologia e análise. No primeiro, tratamos da Teoria Semiologia, seus postulados que nos serviram de instrumento de análise, e da Análise do Discurso Literário. No segundo capítulo buscamos esclarecer os passos metodológicos para a realização dessa pesquisa. E, por fim, o último capítulo que caracteriza o *corpus*, *Capitães da areia*, e descreve a análise realizada através do modo de organização do narrativo.

2 ANÁLISE DO DISCURSO E A SEMIOLINGÜÍSTICA

A Análise do Discurso Semiologia, como uma das correntes da AD, visa as trocas comunicativas mediante os discursos sociais e ações do sujeito-comunicante em relação ao discurso. Neste capítulo abordaremos a relevância da TS para a análise discursiva, a Análise do Discurso Literário (ADL) e o modo de organização narrativo.

2.1 A TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA (TS): UMA ABORDAGEM PSICOSSOCIAL

A Análise de Discurso surgiu no século XX, nos anos 60, a partir de seu fundador Michel Pêcheux. Sua formação teve influências de três pilares emergentes do século XIX, contribuindo, assim, para uma organização interdisciplinar. Esses três pilares foram a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. Os estudos linguísticos iniciais deram ênfase ao aspecto estrutural da língua, evoluindo para a capacidade geradora do indivíduo até chegar à teoria enunciativa de Benveniste. Essas evoluções da AD possibilitam dividi-la em fases.

Segundo Machado (1992), a Análise do Discurso da 1ª fase, sendo estruturalista, leva em conta somente abordagens do tipo lexical e sintático. Já a 2ª fase ultrapassa essas questões a partir da reflexão a respeito do significado, indagações como “como é construído o que foi dito?”, “como dizer?” e “como construir sentido para tal coisa?” proporcionaram o surgimento da Teoria Semiolinguística que concebe a linguagem numa prática reflexiva dentro do quadro analítico-descritivo.

Conforme Machado (1996, p. 100 apud MACHADO; MENDES, 2013) a Semiolinguística, apesar de ser nova, tem suas primeiras raízes no pensamento de aspectos valorizados por autores estruturalistas, como o modo de organização do discurso narrativo, que embora seja um modelo aberto, oferece aos pesquisadores um modelo de análise aplicável em variados conjuntos de textos a serem estudados. Assim, a autora diz:

sempre encaramos uma Teoria como algo que tem vida, sobretudo se pensarmos que ela está ligada aos usos linguageiros e às variações e flutuações destes e ainda mais se tal Teoria visar, como acontece com todas aquelas ligadas à Análise do Discurso, às trocas comunicativas entre parceiros de um determinado discurso. (MACHADO; MENDES, 2013)

Desse modo, compreendemos que a rica aplicabilidade da Teoria Semiolinguística. Tal teoria surgiu a partir dos trabalhos do linguista francês contemporâneo Patrick Charaudeau por volta da década de 1980. Essa teoria descarta a noção de assujeitamento defendida por Pêcheux e admite a intencionalidade do sujeito no discurso, justamente por compreender a relação existente entre a linguagem e o contexto psicossocial. Além disso, ela reúne elementos das ciências da linguagem, da psicossociologia, das ciências da informação e da comunicação.

Desse modo, é possível perceber que há uma grande variedade de teorias e metodologias que compõem a AD reforçando a sua heterogeneidade. A Teoria Semiolinguística (TS) é uma das muitas teorias que a compõe, constituindo-se como a principal base teórica desta pesquisa, tendo em vista sua abordagem psicossocial da linguagem e sua classificação dos sujeitos. A respeito da TS, Correa-Rosado afirma:

[...] a TS, enquanto uma teoria de análise do discurso, tem se revelado como uma teoria que possui um grande potencial na análise de discursos variados, como o publicitário, o midiático, o literário, o telenovelistico, o político entre outros, e também na compreensão de problemas sociodiscursivos diversificados como os gêneros do discurso, a questão da imagem de si (o ethos retórico) e das emoções na linguagem (o pathos retórico), as representações sociais engendradas pela linguagem, entre outros. (CORREA-ROSADO, 2014, p. 2-3)

Conforme tal situação, essas multipossibilidades proporcionadas pela TS reforçam seu conceito em não limitar-se em si, sendo um sistema fechado, e apontam para a riqueza que essa teoria tem proporcionar mais variados trabalhos, tais como as pesquisas já desenvolvidas pelo NEPAD/UFPI – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Análise do Discurso e publicadas em Moura *et al* (2015, 2017); Lopes *et al* (2018); Moura e Assunção (2017; 2018).

A respeito da visão semiolinguística do discurso, Charaudeau (2005) afirma que a Análise do Discurso se volta ao estudo dos meios das condições psicossociais que justificam os comportamentos languageiros (como dizer). Por isso, essa teoria aborda a linguagem de maneira psicossociolinguageira, ou seja, para que a linguagem possa ser entendida efetivamente é necessário levar em consideração seus usos e contextos psicológicos e sociais.

A partir disso, a TS não observa apenas o fenômeno linguístico, mas os saberes que contribuíram para a formação do que fora enunciado. Isto é, o ato de linguagem não significa apenas pelo sistema de signos visíveis, mas inclusive pelos saberes internos ativados para a produção e interpretação desse fenômeno languageiro. Logo, o objeto de estudo da TS é resultante dessas duas dimensões, a explícita e a implícita. Desse modo, é considerado os aspectos social e psicossocial.

Toda essa construção está dentro da situação de comunicação, e, de acordo com Charaudeau (1995) se existe comunicação, é com uma comunicação específica que se lida com o fato de que isso é alcançado através da linguagem verbal; se existe construção de significado, é específico porque essa construção ocorre em formas verbais; se houver construção de um texto, depende das regras de ordenação do verbal.

De acordo com Charaudeau (1995), criador da TS, justifica-se a nomenclatura *semiolinguística* a partir da construção de significado evocada mediante a relação entre forma e sentido. Assim, *semio* vem de *semiose*, que é um processo de construção de significados proporcionados pela relação forma-sentido, que nessa teoria está sob a responsabilidade de um sujeito de intencionalidade. A partir disso, é criado um quadro de ação, que é proposto através de um projeto de influência social. Compreendendo isso e o âmbito languageiro, podemos resumir a TS em uma teoria que trata do estudo da forma e do sentido que articulam a criação de diferentes atos de linguagem que dependem da situação psicossocial das suas condições de produção.

Assim, a TS questiona os atos de linguagem dentro do texto, observando o Explícito e o Implícito. A noção de signo saussuriana trata da relação entre o signo e seu conceito a partir da imagem acústica. Partindo desse princípio, a dupla dimensão (implícita e explícita) do ato de linguagem da TS compreende que o signo só existe no discurso. Concluindo o desenvolvimento desse pensamento, ele diz:

Nesse sentido, o ato de linguagem é o resultado de um Explícito, correspondente à configuração semiológica, incompleto sob a perspectiva da significação do ato, e de um Implícito, proveniente das circunstâncias de produção/interpretação do ato de linguagem ou Circunstâncias do Discurso. (CORRÊA-ROSADO, 2014, p.4)

Dessa forma, as circunstâncias psicossociais que contextualizam os sujeitos inseridos no discurso fazem com que o sujeito que interpreta (*TU interpretante*) – ser real - crie hipóteses a respeito dos saberes do sujeito que comunica (*EU comunicante*) – ser real -, sobre o ponto de vista, e sobre o que poderá ser dito por ele ao seu receptor. Respectivamente, o sujeito que enuncia cria hipóteses a respeito do sujeito que interpreta. Consequentemente, é possível destacar que além de analisar aspectos linguísticos e extralinguísticos, a TS leva em conta a duplicidade do sujeito falante, que é individual e único, e o sujeito coletivo que é condicionado de maneira prático-discursiva. Isso significa que o EUc (*EU comunicante*) cria projeções discursivas sobre o seu parceiro de troca, assim surge o sujeito que enuncia, EUe (*EU enunciador*), e o sujeito idealizado, TU destinatário, e por conseguinte, o TUi (*TU interpretante*) também que cria projeções sobre o EUc também através do TUD (*TU destinatário*). Tudo isso está inserido abaixo:

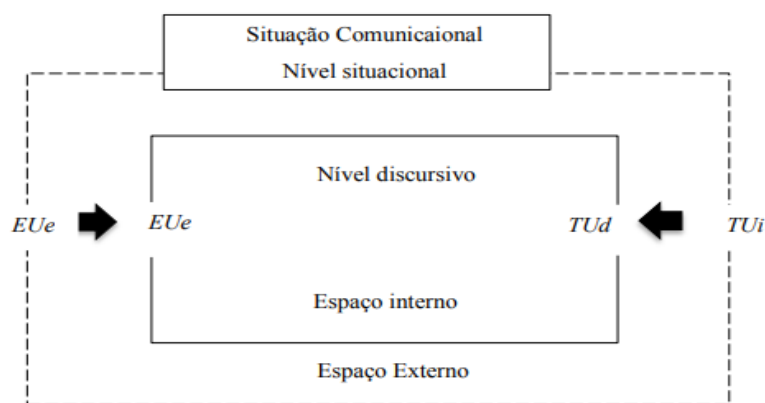


Figura 1 Situação de Comunicação

A partir da Teoria dos Sujeitos exposta no quadro acima, podemos constatar que perspectiva da Teoria Semiolinguística é capaz de observar todas as dimensões psicossociolinguageiras do sujeito. Ademais, é válido destacar que independente das projeções citadas anteriormente pode não haver correspondências entre realidade e expectativa, ou seja, o sujeito idealizado pelo enunciador pode ser totalmente diferente.

Para Charaudeau (1996) o que fundamenta o ato de linguagem é esse processo de semiotização do mundo -, que ocorre a partir da apropriação da língua pelo sujeito cuja intencionalidade está regida por um projeto de influência social, isto é, a enunciação. Em concordância a isso, ele diz que um ato de fala deriva de uma intencionalidade, a dos sujeitos falantes, parceiros de uma troca. Portanto, depende da identidade deste último, resulta de um objetivo de influência, carrega uma mensagem sobre o mundo em um determinado espaço e tempo (situação).

Tendo por base todos estes constituintes semiolinguísticos, atestamos a serventia multifacetada dessa teoria como instrumento de análise para as mais variadas significações presentes em diferentes discursos. Portanto, a seguir trataremos da modalidade responsável pela organização da matéria linguística do discurso; os modos de organização do discurso. Assim, esses modos podem ser: enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo. Tomaremos, então, por base o modo de organização narrativo.

2.1.1 O modo de organização narrativo: lógica e encenação

Os modos de organização do discurso partem de um contexto situacional e discursivo, que influenciam o sujeito falante a articular elementos linguísticos para a encenação discursiva. Dentro do emprego e da ordenação das categorias linguísticas segundo a finalidade discursiva do ato de linguagem estão eles.

Nesta pesquisa, o corpus consiste em uma narrativa que se encaixa no gênero romance. Para melhor esclarecer a diferença entre a narrativa, e a categoria do discurso a ser analisada (modo de organização do discurso narrativo), é importante compreender que, de acordo com Charaudeau (2016), para que haja narrativa, é necessário um contador, uma vez que narrar parte do contar. Esse contador é investido de uma intencionalidade, ou seja, a maneira com que ele irá representar a experiência de mundo ao destinatário será de uma determinada forma e em um determinado contexto de acordo com a intenção dele. Dessa forma, contar é uma atividade languageira. Assim, a narrativa é uma totalidade, pois responde à questão “o que contar?”, e o narrativo é um de seus componentes.

O discurso construído pelo Narrativo se dá através da organização da lógica narrativa e da encenação narrativa. A organização da lógica narrativa é classificada por Charaudeau (2016), como uma projeção sob um pano, pois se trata do mundo referencial. Já a encenação narrativa

constrói o universo narrado. A construção desse universo se dá pelo sujeito que está inserido em um contrato de comunicação com o destinatário da narrativa, proporcionando a relação entre narrador e destinatário, e ele age de acordo com a configuração da organização lógico-narrativa e sobre o modo de enunciação do universo narrado.

Até aqui é possível perceber a concomitância dos modos narrativo, descritivo e enunciativo na construção das significações do discurso. Mas a respeito dos outros modos trataremos posteriormente. De acordo com Xavier (2018) a lógica narrativa é uma hipótese de construção do que constitui a trama de uma história. A organização da lógica narrativa é composta por três componentes estreitamente ligados, e que dependem um do outro para serem definidos. Esses componentes são: actantes, processos e sequências.

Os actantes desempenham a ação por papéis narrativos, assim, os processos ligam os actantes entre si. Em relação a sua função narrativa, possui uma orientação funcional e é uma unidade de ação que se correlaciona com outras ações regidas por intencionalidade, assim transforma-se em função narrativa; as sequências integram processos e actantes de acordo com um propósito narrativo.

Os actantes narrativos se hierarquizam pelo ponto de vista de sua natureza e sob o ponto de vista de sua importância na narrativa, dessa forma existem actantes principais e actantes secundários. Eles não podem ser confundidos por personagens, por exemplo, no corpus que iremos analisar há vários personagens que podem ocupar o mesmo actante, por exemplo, de recompensador.

Os processos estão ligados a semantização das ações em relação a sua função narrativa, é perceptível assim constatar que estes possuem uma relação estreita com os papéis narrativos. Desse modo, como dito anteriormente, o processo possui uma orientação funcional e é uma unidade de ação que se correlaciona com outras ações regidas por intencionalidade, assim transforma-se em função narrativa. Da mesma forma que um actante pode estar em vários personagens, um processo narrativo pode estar em várias ações.

Por fim, as sequências são constituídas por princípios que a organizam, estes são: princípio de coerência, de intencionalidade, de encadeamento e de localização. O princípio de coerência é responsável pelas funções de abertura e fechamento desencadeadas por ações que proporcionam, como intitulado, a coerência da narrativa. A sucessão de abertura e fechamento parte de uma intenção do sujeito, o projeto fazer, este é o princípio de intencionalidade. De acordo com Charaudeau (2016), o princípio da intencionalidade ordena toda a sequência narrativa seguida por uma tríade base de falta, busca e resultado. Sendo assim, ele diz:

A intencionalidade pode então ser definida como: a tomada de consciência mais ou menos clara, por um sujeito, de uma dada situação de fala na qual ele se acha, situação que vai desencadear o desejo/projeto de preencher essa falta (busca). No final da realização dessa busca, o sujeito-agente tem êxito ou fracasso. (CHARAUDEAU, 2016, p. 168)

Essas ações ou situações movidas pela intencionalidade se organizam em sequências direcionadas pelo princípio de encadeamento. Por fim, essa sucessão de ações e sequências coerentes e motivadas ocorrem segundo um quadro espaço-temporal, que obedece ao princípio de localização.

A partir dessa organização, se constrói o mundo referencial da narrativa. Charaudeau (2016) diz que a configuração narrativa é o resultado de um processo de encenação da lógica narrativa. A configuração da narrativa acontece segundo procedimentos relacionados à motivação intencional, à cronologia, ao ritmo ou à localização espaço-temporal. Esses procedimentos seguem os princípios que abordamos anteriormente.

Os procedimentos ligados à motivação intencional obedecem aos princípios de coerência e intencionalidade, e consistem em atribuir ao agente de uma sequência da narrativa

alguma intenção de agir ou não, assim o agente pode ser voluntário ou não, pois pode ser consciente do seu projeto fazer ou não ter um projeto fazer. Nesse segundo agente, o não voluntário, suas ações podem seguir o que Charaudeau (2016) chama de manipulação humana. Isso ocorre quando o agente age sob influência de um outro agente, seja humano ou não, como força da natureza, destino etc.

Os procedimentos da cronologia obedecem ao princípio de encadeamento, e eles consistem no encaixe da ordem cronológica das sequências sobre a ordem e as relações de causalidade. Este encadeamento pode ser contínuo, seguindo uma progressão (cronologia contínua em progressão) ou invertido (cronologia contínua em inversão). Além deste, o encadeamento também pode ocorrer de maneira descontínua, devido a interrupções para descrições ou para o desenvolvimento de outra sequência, ou sequências. Esses processos podem ser, respectivamente, cronologia descontínua em expectativa, pois a descrição causa esse efeito de expectativa, ou cronologia descontínua em alternância.

Por fim, temos os procedimentos ligados ao ritmo, que também obedecem ao processo de encadeamento, e podem ser condensação ou expansão. A condensação diz respeito a sucessão de sequência condensada, breve, e a expansão diz respeito a uma interrupção, como um congelamento, que pode causar o efeito de expansão. Os procedimentos relacionados à localização espaço-temporal correspondem ao tempo, que pode ser passado ou presente, e ao espaço, que pode ser fechado ou aberto, e que neste pode ocorrer deslocamento ou então continuar no mesmo espaço, ocorrendo então uma fixação. Estes procedimentos obedecem ao princípio de localização.

Agora trataremos da encenação narrativa que, como dito anteriormente, constrói o universo narrado. A construção desse universo se dá por quem conta a história (dispositivo narrativo), que não é um ser real ou um indivíduo, mas um ser de papel, e o leitor é um ser idealizado, implicado a ser o destinatário da história narrada. Desse modo, são “montados” dois espaços: um fora do texto, extratextual, em que autor e leitor reais são seres com identidade social, o sujeito falante e o interpretante, e o espaço dentro do texto, intratextual, em que os sujeitos da narrativa se encontram, com identidade discursiva, o narrador e o leitor-destinatário. Desse modo, os quatro sujeitos podem estar inseridos numa mesma narrativa, de maneiras explícitas ou implícitas, e de diferentes formas.

Esses pares de sujeitos são os parceiros e protagonistas da encenação narrativa. Um par está no mundo da representação e o outro na produção e interpretação. Desse modo, Charaudeau (2016) oferece duas possíveis identidades ao autor, a de um indivíduo que vive e age na vida social, podendo ser testemunha de uma história vivida, convocando o leitor-real a verificar a veracidade de suas experiências. A segunda identidade do autor é o de autor-escritor, que é um indivíduo semelhante ao primeiro, mas desempenha o papel de escritor e nesta condição ele tem um projeto de escritura e convoca o leitor-real a reconhecer a natureza de sua escritura. Assim, o leitor-real passa a carregar as expectativas do autor-escritor, se tornando um leitor-possível.

Além dessa relação entre autor e leitor, há a relação entre narrador e leitor. A respeito do narrador Charaudeau (2016) diz que “O narrador é um ser de papel (ou de fala) que existe no mundo da história contada. Não tem, por tanto, outra identidade a não ser aquela, anônima, que lhe confere o papel de sujeito que conta.”. Assim, ele pode ser um narrador-historiador e um narrador-contador. O historiador implica um leitor-destinatário, e o contador segue na mesma implicação, mas com a condição de que o leitor-destinatário deve receber e partilhar, num mundo de ficção, a história contada.

Por fim, a encenação narrativa é composta por procedimentos de configuração que correspondem as intervenções e identidades do narrador, que podem ser por presença e intervenção do autor-indivíduo, do autor-escritor ou do narrador-contador, e ao estatuto do narrador, que é o contador, assim, ele pode contar a história de um outro, a sua própria história,

ou podem haver vários narradores. Além disso, pela narrativa ser contada através de um narrador, há o ponto de vista dele, que pode ser externo, objetivo, ou interno, subjetivo.

Mediante esses elementos da lógica e organização narrativa buscamos examinar o discurso literário proposto por Jorge Amado. A seguir, veremos a respeito da Análise do Discurso Literário.

1.2 ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO (ADL)

É possível observar que os três pilares (Linguística, Psicanálise e Marxismo) que ocasionaram o surgimento desse novo campo de estudos no século XX, o discurso, focam no sujeito. O que vale para a AD não é apenas o que o texto significa, mas como ele significa. Por isso, o material a ser analisado pela AD não é dado, pronto, ou facilmente delimitado, mas é tudo aquilo que influi no que fora enunciado. Portanto, o discurso é tido como a língua em movimento, porque se dá através da história, consequentemente através de aspectos sócio-históricos.

Nessa pesquisa, a partir da ramificação da AD, a Análise do Discurso Literário (ADL), analisaremos o discurso literário mediante o pressuposto de que a obra literária rompe os limites entre autor e texto, e também sofre influência social e histórica, além de conter formações discursivas diversas relacionadas às mais diferentes áreas do conhecimento.

A partir disso, pode-se compreender que a Análise do Discurso Literário, embora a literatura trate da análise de manifestação artística, livre, a análise desse discurso está no âmbito da linguagem, em como as ferramentas discursivas atuam no texto literário colaborando na ampliação dos sentidos produzidos na literatura. Em suma, além dessa abordagem teórica estar no âmbito da linguagem, por ser uma análise discursiva ela observa a atividade enunciativa dentro do texto literário.

O Discurso trata das condições de produção, não somente elementos interdiscursivos, mas também da identidade dos parceiros do ato de linguagem, o propósito da situação de comunicação, as circunstâncias materiais etc. Tais elementos citados estão presentes no contrato de comunicação, presente na Teoria Semiollingística de Patrick Charaudeau que fundamenta essa pesquisa. Uma vez que ADL trata do estudo do discurso no texto literário é importante ressaltar os constituintes do discurso a fim de esclarecer a aplicação das ferramentas discursivas nesta análise. Em suma, a ADL não considera apenas a forma de existência da obra, mas também a do autor, considerando sua intencionalidade e apontando outros fatores discursivos como a organização, a circulação, a manipulação, o posicionamento ideológico e quaisquer componentes vinculados aos sujeitos e seus contextos de enunciação.

Historicamente, o surgimento da ADL se deu três décadas após a AD, nos anos 90. Sendo então uma área recente, e ainda em fase de estruturação. Na dissertação de mestrado de Assunção (2018), a autora traça uma linha de sucessão temporal dos avanços lingüísticos com base em Maingueneau (2006), explicitando a relação entre Literatura e Discurso, que surgiu nas práticas da Filologia, na primeira metade do século XIX.

Etimologicamente, filologia é de origem grega, formado por *fil* e *logia*, o primeiro elemento vem da raiz de amar, e o segundo de *logos* que se traduz em fala, discurso, raciocínio, linguagem. E foi esse olhar da filologia, de acordo com Maingueneau (2006) em decifrar e comparar manuscritos, datá-los, determinar sua origem, acompanhar sua transmissão etc., que firmaram uma rica metodologia de “crítica textual”.

Os estudos filológicos foram prolongados pela abordagem marxista, a mesma que serviu de base a Análise do Discurso, e isso afirma que, conforme Maingueneau (2006), as obras devem ser lidas como um “reflexo” ideológico. Ou seja, as obras refletem algo relativo ao social. Desse modo, os marxistas contribuem no aspecto ideológico, porém, se estreitam ao aspecto político. Vejamos o que diz Assunção:

Utilizando-se de métodos formalistas, os marxistas se atêm no aspecto político da obra literária que limitam bastante a análise do texto, desconsiderando outros fatores que estão atrelados a tal produção e afastando-se um pouco do objeto literário. (ASSUNÇÃO, 2018, p 19.)

Além disso, o Estruturalismo propôs a visão da literatura fechada em si mesma, chamada autotélica, rompendo qualquer outro elo entre autor, obra e sociedade. Isso ocasionou um afastamento bastante considerável entre Literatura e Linguística, contudo a AD e outras teorias da enunciação se opuseram a essa proposta estruturalista literária. Nos anos 70, com a Sociocrítica Literária surge a aproximação entre literatura e teorias pragmáticas, proporcionando a relação de literatura com sociedade, e favorecendo, assim, o surgimento da Análise do Discurso Literário.

Dessa forma, a ADL surgiu com o propósito de analisar as atividades enunciativas dentro da obra, sem excluir seu prestígio como literatura, nem para substituir a crítica literária, mas com o objetivo de analisar toda a situação comunicacional existente no discurso enunciado na obra. Assim, considerando os fatores relacionados às condições de produção, diferente dos marxistas, e incluindo a relação entre obra, autor e sociedade. A respeito disso, Maingueneau diz:

[...] considerar o fato literário como “discurso” é contestar o caráter central desse ponto fixo, dessa origem “sem comunicação com o exterior [...] é renunciar ao fantasma da obra *em si* [...] As condições do *dizer* permeiam aí o *dito*, e o *dito* remete as suas próprias condições de enunciação”. (MAINGUENEAU, 2006, p.43.)

Portanto, nesta pesquisa buscamos analisar o discurso contido no literário, para isso faremos uso dos procedimentos analíticos do discurso, sem nos atermos a teorias literárias. A seguir, passaremos a abordar os procedimentos metodológicos deste trabalho.

3 PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA OBRA

A seguir, temos o capítulo de análise deste trabalho. Na análise tratamos, primeiramente, das circunstâncias que propiciaram o discurso analisado. Em seguida, analisamos o modo de organização do discurso narrativo.

3.1 AS CIRCUNSTÂNCIAS DO DISCURSO: CARACTERIZANDO A OBRA

A década de 1930 foi marcada por intensos movimentos artísticos em resposta à crise econômica instaurada após a queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, o pós-guerra e os regimes totalitários que emergiram nesse contexto. Esses movimentos propunham intervenção social e política em decorrência da crise instaurada após esses acontecimentos históricos. Muitos dos movimentos artísticos partiam de uma ideologia com o propósito de despertar uma consciência crítica nos sujeitos e, assim, gerar uma transformação na sociedade. Portanto, podemos afirmar que a literatura, inserida nesse contexto, é tanto um fenômeno artístico quanto político.

Dessa forma, a ideologia marxista se aproximava dos autores, influenciando-os. Alguns, como Lima Barreto, expressavam seu apoio aos movimentos anarquistas que surgiram entre os anos de 1912 a 1929 e defendiam um processo revolucionário que colocasse o Brasil nos mesmos trilhos que a URSS³⁵. Segundo Hograefe (2015), a Semana de Arte Moderna, a

³⁵ URSS é a sigla para União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, que foi um Estado socialista localizado na Eurásia, e existiu entre 1922 e 1991.

fundação do Partido Comunista e o Levante de Copacana contra a República Velha foram os acontecimentos que influenciaram diretamente o contorno da produção artística brasileira dos anos 1930. Ainda segunda a autora, o romance dessa época trouxe à cena vagabundos, prostitutas e tantos outros sujeitos excluídos da sociedade.

Jorge Amado surge, então, como artista simpatizante da ideologia marxista, e é autodeclarado comunista ao estreitar laços com o Partido Comunista Brasileiro se afiliando a este. Contudo, com o passar dos anos, ele rompe com o comunismo e passa a criticar a literatura submetida a influências partidárias. Segundo Ruy (2013), Jorge Amado sofreu represálias da crítica elitista e conservadora porque levantava bandeiras em prol das minorias. Ruy (2013) ainda revela como a crítica caracterizava os personagens amadianos, considerados psicologicamente vazios, semelhantes a caricaturas e criaturas estereotipadas.

De acordo com o posfácio cronológico presente na edição que temos do livro (2009), Jorge Amado se integrou a Academia dos Rebeldes em 1928. Nesse contexto, ele era repórter policial e admirador de *A Bagaceira*, de José Américo. A Academia dos Rebeldes pregava “uma arte moderna sem ser modernista.” Entre 1931 a 1935, Amado frequenta a Faculdade Nacional de Direito, no Rio de Janeiro e acaba se identificando com o Movimento de 1930, integrado também por José Américo, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. Por volta de 1939 o romancista baiano enfrenta problemas por estar filiado ao Partido Comunista Brasileiro, e neste período, *Capitães da areia* já havia sido publicado, em 1937.

Capitães da areia é um dos maiores sucessos amadianos, mas sua primeira edição foi incinerada após a implantação do Estado Novo, por ser considerada uma obra comunista. Confere-se abaixo trecho do Ato de Interação publicado no *Estado da Bahia* em 17 de dezembro de 1937³⁶:

Aos dezenove dias do mês de novembro de 1937, em frente à Escola de Aprendizes Marinheiros, nesta cidade do Salvador e em presença dos senhores membros da comissão de buscas e apreensões de livros, [...] os livros apreendidos e julgados como simpatizantes do credo comunista, a saber: 808 exemplares de *Capitães da areia*, 223 exemplares de *Mar morto*, 89 exemplares de *Cacau*, 93 exemplares de *Suor*, 267 exemplares de *Jubiabá*, 214 exemplares de *País do carnaval*, 15 exemplares de *Doidinho*, 26 exemplares de *Pureza*, 13 exemplares de *Bangüê*, 4 exemplares de *Moleque Ricardo*, 14 exemplares de *Menino de Engenho*, 23 exemplares de *Educação para a democracia*, 6 exemplares de *Ídolos tombados*, 2 exemplares de *Idéias, homens e fatos*, 25 exemplares de *Dr. Geraldo*, 4 exemplares de *Nacional socialismo germano*, 1 exemplar de *Miséria através da polícia*. [...] Os livros incinerados foram apreendidos nas livrarias Editora Baiana, Catilina e Souza e se achavam em perfeito estado.

Segundo Hograefe (2015), somente em 1944, a obra foi reeditada e circulou mundo afora. E hoje continua sendo uma obra atual, e é leitura obrigatória na grade do Ensino Médio.

A obra retrata a saga de um grupo de menores em situação de rua, denunciando o abandono, os maus tratos e a indiferença de que são vítimas, apelando para a realização de pequenos delitos para sobreviver. É interessante constatar que, embora pouco mais de 80 anos da primeira publicação da obra, a temática de menores abandonados não se faz distante da realidade brasileira. A partir desse olhar ao vulnerável pouco visto pela sociedade conservadora e elitista (tanto em 1937 quanto atualmente), Amado dá vida a criaturas enérgicas, cheias de esperteza e agilidade que retiram desses atributos os meios necessários de sobrevivência. Estas criaturas são as crianças que compõem o grupo *Capitães da areia*.

Os meninos liderados por Pedro Bala recebem esse nome porque vivem em um trapiche velho e abandonado em frente ao mar, no cais de Salvador, e neste lugar, que podemos chamar de lar dos capitães, quem governa são eles e governam mediante uma única lei: a lei dos

³⁶ Transcrito do jornal Estado da Bahia, disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio19.html> Acesso em: 23 de mai. 2020.

capitães. Essa lei refere-se à coletividade do grupo, colocando cada integrante do bando como membro de uma família, sendo, então, crime qualquer tipo de traição, roubo ou violência contra um de seus membros.

Pedro Bala é extremamente valente e busca, no decorrer da narrativa, mudar o destino dos pobres, principalmente quando descobre que é filho de um homem que morreu de bala perdida ao lutar pelos direitos dos pobres. Professor é o único do grupo que sabe ler, recebendo esse apelido por ler histórias para os meninos nas noites no trapiche. Gato é charmoso e esperto, tendo um romance com Dalva. Volta Seca é afilhado de Lampião e sonha com o dia em que estará junto de seu padrinho. Sem-Pernas recebe esse nome por ser manco, usando dessa característica para ser acolhido em casa e efetuar roubos juntamente com o restante dos capitães. Pirulito é um jovem devoto, muito amigo e admirador do Padre José Pedro, sonha em ser arcebispo. E, por fim, Dora que passa a fazer parte do bando como a única menina após ficar órfã de pai e mãe devido à epidemia da Varíola. Assim, por intermédio de Professor e João Grande, ela se torna membra dos capitães juntamente com seu irmão, Zé Fuinha.

O romance é dividido em quatro partes: “Cartas à redação”, “Sob a lua num velho trapiche abandonado”, “Noite da paz grande, da grande paz dos teus olhos” e “Canção da Bahia, canção da liberdade.” A primeira é configurada a partir de cartas do leitor publicadas no *Jornal da Tarde* - o principal veículo de informação fictício da obra - em resposta à reportagem “Crianças Ladronas” publicada no jornal. Essas cartas são de diferentes pessoas e, assim, recebem diferentes posições na estrutura do jornal, como a carta do secretário do chefe de polícia, que é colocada na primeira página do jornal e a carta de Maria Ricardina, costureira e mãe de um menor infrator, que é publicada entre anúncios. Assim, é revelada uma mídia “comprada” que também podemos identificar como uma crítica à mídia conservadora da época em que Amado escrevia esse romance.

A segunda parte da obra, “Sob a lua num velho trapiche”, trata de apresentar ao leitor quem são os meninos que foram alvos da reportagem e das cartas expostas no capítulo anterior. Primeiramente, em “O trapiche” somos apresentados à habitação dos meninos: um trapiche abandonado, no cais. Em “Noite dos capitães da areia”, segundo capítulo dessa parte, vemos o movimento do lar dos meninos, à noite, na hora de dormir. Uns escutam as histórias de Professor, outros dormem, e outros, como Sem-Pernas, não conseguem dormir por estarem com a mente borbulhando de memórias traumáticas. É nesse capítulo que somos introduzidos ao conhecimento dos meninos que comportam o bando.

No capítulo seguinte, “As luzes do carrossel” conhecemos a ludicidade infantil presente na mentalidade desses meninos ao se divertirem e expectarem pelo andar do carrossel que estava de passagem pela cidade e que, por um deles trabalhar para o dono do parque, todos poderiam brincar o quanto quisessem após o parque fechar. Também conhecemos Padre José Pedro, um benfeitor que busca a todo custo ajudar esses meninos. Em contraste a esse capítulo, “Docas” revela um lado sombrio. Pedro Bala e outros meninos vão até as docas por conta de um tralho e, neste lugar, Pedro descobre quem era seu pai: um estivador que morreu ao lutar em uma greve. Toda essa descoberta gera um misto de sensações em Pedro, como o orgulho de quem o pai foi e a vontade de vingar-se dos homens que o mataram, ricos que moravam na Cidade alta. Desse modo, atordoado por sentimentos e pensamentos, ele encontra em uma menina a possibilidade de esvaziar-se disso através do sexo. Contudo, por ser uma menina de 15 anos, ela recusa, e ele acaba a estuprando.

Em “Aventuras de Ogum” vemos Pedro Bala em uma aventura estratégica a fim de recuperar Ogum, que fora capturado pela polícia, e devolver à Don’Aninha, mãe de santo muito amiga dos meninos. Como forma de atestar o sincretismo religioso, vemos no capítulo seguinte “Deus sorri como um negrinho”, uma sequência similar. Pirulito fica encantado ao ver a escultura do Menino Jesus em uma loja, e da mesma forma que Pedro sai correndo com Ogum

em seus braços no capítulo anterior, Pirulito finda essa sequência cedendo à tentação e corre com o Menino Jesus em seus braços.

No capítulo “Família” conhecemos um pouco mais de Sem-Pernas, menino sempre muito irritado e maldoso, que acaba revelando seu lado mais frágil ao ser abrigado na casa de uma família – se tratava de um plano de furto dos capitães – não como hóspede, mas como filho. Assim como em “Luzes no carrossel” nos é revelada a carência vulnerável de uma criança. Em “Manhã como um quadro”, vemos Professor como um menino desenhista cheio de talento, que ganha um desfecho bem interessante na narrativa – torna-se pintor. Em “Alastrim” o enfoque é o impacto de uma epidemia na sociedade, especialmente para os mais desfavorecidos. E, finalizando a segunda parte da obra, “Destino” é um brevíssimo capítulo retratando uma discussão a respeito do destino: ele pode ser mudado, ou não?

Na terceira parte da obra é quando temos o primeiro contato com Dora em “Filha de bexiguento”. Nos capítulos sucessores, “Dora, mãe”, “Dora, irmã e noiva”, “Reformatório”, “Orfanato”, “Noite da grande paz”, “Dora, esposa” e “Como um estrela de loira cabeleira” temos todo o desenrolar da história dessa menina, que acabou se tornando a única integrante feminina dos *Capitães da areia* e a amada de Pedro. Dora é vista pelos capitães como mãe e irmã, e por Pedro, como noiva. Mas em um dos roubos realizados pelo bando Pedro é levado ao Reformatório e Dora ao orfanato. Então, os leitores encaram o sofrimento de Pedro e o seu desejo de encontrar Dora. Por fim, eles conseguem fugir e, se esse romance se tratasse de romance romântico, poderíamos dizer que eles foram felizes para sempre. Infelizmente, Dora acaba morrendo de uma febre que pegou no orfanato – mas não antes de se tornar esposa de Bala.

A última parte da trama revela – nos capítulos “Vocações”, “Canção de amor da vitalina”, “Na rabada de um trem”, “Como um trapezista de um circo”, “Notícias de jornal”, “Companheiros”, “Os atabaques ressoam como clarins de guerras” e “Uma pátria, uma família” – o desfecho dos meninos que ficaram balançados com a morte de Dora - mãe, irmã e esposa. Então, nos despedimos de Professor, que vai ser artista no Rio de Janeiro; de Gato, que decide ir embora com Dalva e de Volta Seca que consegue voltar na rabada de um trem para o seu cangaço. A despedida mais comovente, no entanto, é a de Sem-Pernas, que se joga de um muro ao fugir da polícia como um trapezista de circo, pois prefere a morte, a sofrer novamente as torturas que enfrentou nas mãos dos policiais. E, finalmente, temos o encontro de Pedro Bala com a revolução, o meio pelo qual a narrativa revela, ser a forma de “vingar” os pobres, lutando contra a diferença de classes.

Portanto, a partir da contextualização da obra, podemos compreender que devido à filiação partidária nos anos em que se dedicou a escrever suas primeiras obras, dentre elas *Capitães da areia*, Jorge Amado estava interessado em escrever não somente para a massa, mas sobre a massa. O olhar para os excluídos e a ideologia socialista revela a polarização do mundo – não somente – da obra. Assim, ele pontua na coletividade e unidade a possibilidade de uma revolução capaz de transformar a sociedade.

3.2 A LÓGICA E A ENCENAÇÃO NARRATIVA

A trama amadiana é composta por um encadeamento em paralelismo, pois há diferentes sequências regidas de maneira autônoma, desenvolvendo-se paralelamente, e por fim, se encontrando. A obra é dividida em quatro partes “Cartas à redação”, “Sob a lua, num velho trapiche abandonado”, “Noite da grande paz, da grande paz dos teus olhos” e “Canção da Bahia, Canção da liberdade”, dividida em respectivamente, onze, oito e oito capítulos.

Dessa forma, por ter diferentes microsequências, a obra tem vários pontos de abertura e fechamento, consequentemente vários processos desenvolvidos por actantes diversos. Por este motivo, selecionamos algumas sequências para análise.

No capítulo “Ponto das Pitangueiras”, ocorre uma sequência pequena em que a abertura se dá na espera (por parte de Pedro Bala, João Grande e Gato) por um homem ainda não identificado – recurso de indeterminação. O fechamento ocorre quando concluem a missão e vão embora “E, já em outra rua, os três soltaram a larga, livre e ruidosa gargalhada dos Capitães da Areia, que era como um hino do povo da Bahia”. (AMADO, 2009, p. 60). Quanto aos actantes, Pedro, João e Gato incorporam o papel de malfeitores, pois são contratados para roubarem um embrulho. Dessa forma, a falta é a necessidade de executarem o serviço de subtração do objeto, efetivando a busca que tem o êxito como resultado final. A partir dessa tríade (falta – busca – resultado final) verifica-se a presença do princípio da intencionalidade.

Em “Docas” ocorre uma sequência maior e uma menor nas quais Pedro Bala descobre, por meio de João de Adão, que seu pai foi um estivador, morto em uma greve, vítima de bala perdida. A abertura das duas sequências ocorre, também, por meio de uma espera. Pedro, Boa-Vida e Pirulito aguardavam Querido-de-Deus enquanto jogavam até que “Pedro Bala foi com Boa-Vida para as docas.” (AMADO, 2009, p.81). O fechamento da sequência menor, se dá quando Pedro desatina a correr pelo areal lutando contra seus sentimentos e inquietações. Nessa sequência, Pedro ocupa a função de actante de vítima, tendo em vista que perdeu o pai quando tinha “uns quatro anos” (AMADO, 2009, p.83), e de malfeitor quando, movido pela sede de vingança, abusa sexualmente de “uma negrinha bem jovem” (AMADO, 2009, p.87). A menina ocupa, conseqüentemente, o papel de vítima. O princípio de intencionalidade é regido pela sede de vingança de Pedro Bala, que busca no estupro uma fuga da realidade, muito embora sem êxito. O trecho abaixo ilustra essa passagem:

tinha vontade de se jogar no mar e se lavar de toda aquela inquietação, a vontade de se vingar dos homens que tinham matado seu pai, o ódio que sentia contra a cidade rica que se estendia do outro lado do mar, na Barra, na Vitória, na Graça, o desespero da sua vida de criança abandonada e perseguida, a pena que sentia pela pobre negrinha, uma criança também. (AMADO, 2009, p.92)

O fechamento da sequência maior, no entanto, se dá quando Pedro torna-se um organizador de greves procurado pela polícia, não mais líder dos Capitães da areia, que, por sua vez, passam a atuar como “brigada de choque” em manifestações grevistas. Assim, o personagem finalmente encontra uma razão para a vida: a revolução, “uma pátria e uma família” capaz de ajudar os pobres. (AMADO, 2009, p. 262).

Durante toda a narrativa, as personagens Pedro Bala, Sem-Pernas, João Grande, Volta Seca, Pirulito, Gato, Boa Vida e Professor oscilam entre os papéis de vítima e malfeitor. Estes são os principais actantes da trama, especialmente Pedro Bala, Pirulito e Sem-Pernas. Assim como oscilam entre agente voluntário e agente não voluntário.

No capítulo “Família”, a abertura ocorre quando Boa Vida conta a Pedro Bala sobre a “Casa da Graça”, uma casa que tinha muitos objetos de valor. O fechamento se dá, partindo do pressuposto de que este é o fim do processo, não havendo mais nenhuma consequência em outro capítulo, denominado “Trapezista de Circo”, quando Sem-Pernas comete suicídio ao fugir da polícia lembrando do trauma que tinha dos policiais, do que viveu em “Família” e outras experiências. Nessa narrativa do capítulo “Família”, o principal actante é Sem-Pernas que, como dito anteriormente, oscila entre vítima e malfeitor. Vítima, porque nunca recebera carinho de mãe, de uma família, e malfeitor porque oportunizou a estadia na casa de dona Ester e seu Raul através de sua má-formação na perna e de sua situação de menino órfão para roubar, juntamente com seus amigos, os muitos objetos de valor que havia na casa. O princípio de intencionalidade se manifesta no desejo incessante de Sem-Pernas em ser amado.

Essa busca constante se materializa em várias personagens da trama: na mulher que o acolheu como filho (capítulo “Família”); na mulher que se aproveitou sexualmente dele (capítulo “Canção de amor da vitalina”), e até mesmo no cachorro adotado por ele. Para seu

infortúnio, esse desejo nunca foi realizado. Assim, entre ser preso pela polícia novamente e reviver seu pesadelo (apanhar), decide, então se jogar de um muro.

Ainda a respeito dessa narrativa descrita no parágrafo anterior, podemos ver Sem-Pernas oscilar em agente voluntário e agente não voluntário. Movido pelo seu projeto fazer (propiciar mais um roubo do grupo) foi até a casa de dona Ester (mulher que o adotou ocupando actante de benfeitora.) Nisso, podemos comprovar sua encarnação em agente voluntário. Mas em contrapartida, quando e depois de ter se envolvido emocionalmente a dona Ester e seu esposo, Raul, ele age de maneira não voluntária, assim ocupa o posto de agente não voluntário ao trair essa família pela “lei dos Capitães”, agiu sem vontade, obedecendo uma regra interna: “Antes de tudo estava a lei do grupo, a lei dos Capitães da Areia.” (AMADO, 2009, p. 126)

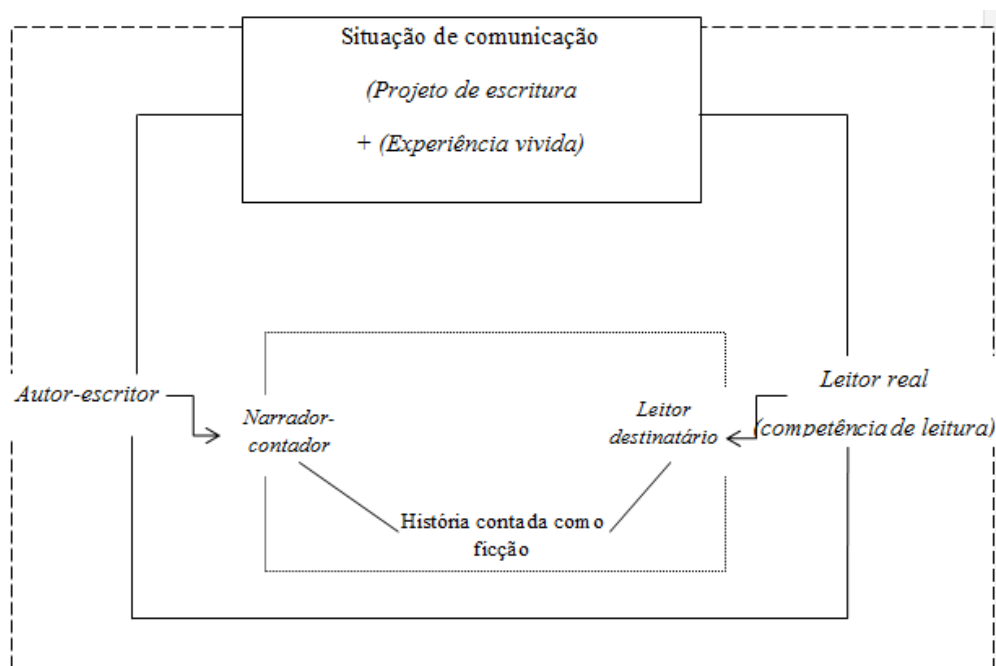
Quanto ao princípio de localização, relacionado ao espaço e tempo, conforme explicamos em “Componentes e procedimentos da construção descritiva”, a narrativa se passa em Salvador e possui um tempo não marcado, podendo ser recuperado, no entanto, a partir de fatos históricos contemporâneos mencionados, como a atuação de Lampião no nordeste brasileiro. A cronologia descontínua em alternância, pois o narrador alternar entre duas sequências narrativas, regidas cada qual por personagens diferentes. Por exemplo, o capítulo “Docas” e “Aventuras de Ogum” tratam de experiências vividas especialmente por Pedro Bala, “Deus sorri como um menininho negro” aborda Pirulito como figura principal, “Manhã como um quadro” aborda o talento para desenhista de Professor. Resumidamente, a trama é desenvolvida em capítulos que abordam todos os meninos e em capítulos específicos que levam o leitor a conhecer melhor cada personagem da trama.

Partindo do pressuposto de que, para que haja uma narrativa, é necessário um “contador”, isto é, narrador, a encenação narrativa em Capitães da areia concebe o narrador-contador, como um sujeito apagado, que controla a história, e age, na acepção de Charaudeau (2016), como se quisesse ora confiar-se ao leitor, ora guiá-lo em sua leitura. Esse narrador é um sujeito diferente daquele que escreve, o autor-escritor, que carrega consigo um projeto de escritura.

O narrador-contador, nessa narrativa, apresenta-se, como dito anteriormente, como um ser apagado, sendo sua presença e intervenção notadas apenas quando interpela discretamente o leitor-destinatário (seu parceiro na encenação narrativa), conclamando-o a compartilhar de seus pensamentos, julgamentos e opiniões. Tal fenômeno pode ser verificado nos seguintes trechos: “E Dora aceitou, como uma mãe aceita parte da guloseima do filho querido para que este fique satisfeito.” (AMADO, 2009, p. 181) “Sem-Pernas se rebenta na montanha como um trapezista de circo que não tivesse alcançado outro trapézio.” (AMADO, 2009, p. 243). Nestes trechos, não há provas linguísticas de uma interpelação entre o narrador-contador e o leitor-destinatário. O narrador-contador simplesmente narra, no primeiro trecho, o modo como Dora lidava com os meninos do bando, e no segundo trecho, como Sem-Pernas acaba cometendo suicídio. Em nenhum momento há uma interpelação do tipo “caro leitor”, ou “eu vi Sem-Pernas rebentar-se...”, ou seja, há esse distanciamento bem marcado.

Figura 2 - Dispositivo da encenação narrativa em *Capitães da areia*





O *autor-escritor*, segundo Chauradeau (2016, p. 186) “só transparece através da ordenação geral da narrativa” assim, ele é “testemunha do seu próprio ato de escrita”. O *autor-escritor* possui um *projeto de escritura* que pode ser verificado através de um prefácio.

No acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM), órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo (USP), é possível efetuar o *download* de um exemplar de *Capitães da areia* do seu ano de publicação, 1937. Nele há um prefácio intitulado “Romances da Bahia”, em que Jorge Amado revela seu *projeto de escritura*, cujo objetivo é traçar um retrato das crianças abandonadas nas ruas de Salvador. Ainda nesse comentário, Amado enfatiza o desejo de relatar em sua escrita a verdadeira Bahia, não como outros escritores que usaram a Bahia e seus cidadãos como cenários e personagens vazios, mas objetivando relatar a história do povo como ele é, através dos seus costumes, sua cultura e sua língua. Dessa forma, ocorre a troca entre *autor-escritor* e *leitor*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante as análises, foi possível compreender como se estabelece o narrativo em *Capitães da areia* (2009). Verificamos nos procedimentos narrativos o encadeamento em paralelismo, pois a obra é constituída de microssequências autônomas e paralelas. Por isso, há vários pontos de abertura e fechamento, consequentemente, vários processos e diversos actantes, dessa forma analisamos esses aspectos em três capítulos – “Ponto das pitangueiras”, “Docas” e “Família” – com o propósito de fazermos uma análise mais objetiva e menos enfadonha.

Além disso, a cronologia da obra é descontínua em alternância, pois não segue uma linearidade tão explícita como é possível revelar através da identificação de microssequências. Ainda no âmbito narrativo, o narrador-contador é um sujeito apagado, e revela-se em poucos momentos quando interage diretamente com o leitor-destinatário. Após identificarmos a relação entre narrador-contador e leitor-destinatário, configuramos a relação de autor-escritor e leitor-real através do conhecimento acerca do objetivo do autor-escritor em escrever *Capitães da areia* (1937), que é relatar a realidade baiana.

Portanto, concluímos que a Teoria Semiolinguística tem uma rica aplicabilidade de seus instrumentos para a análise do discurso literário. Sobre tudo o modo de organização narrativo

do discurso, na obra literária em análise, permite que se veja um mundo novo, a ser conhecido, através das mais variadas aventuras dos meninos-capitães, possibilitando, então, significações ricas para o texto literário. Assim, atestamos a capacidade de tal teoria para uma análise mais completa e fundamentada dos fenômenos literários, nos permitindo, então, relacionar a linguagem a sua exterioridade, e desvelar os fenômenos ideológicos.

5 REFERÊNCIAS

- ALVES, Carolina Assunção e. Narrar e descrever: modos de organização do discurso no filme narrativo de ficção. [S.l.] **Revista de Estudos da Linguagem**, vol. 22, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/5759>>. Acesso em: 09 de mar. 2020.
- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1937. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6845/1/45000008358_Output.o.pdf>. Acesso em: 22 de mar. 2020.
- ASSUNÇÃO, Érica Patrícia Barros de. **A paratopia criadora e o ethos de Abdias Neves: Análise do Discurso Literário de um autor marginal em Um manicaca**. Dissertação. Mestrado em Letras – UFPI. 130f. Teresina, 2018. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/12dtFCFkzJsfjKUAhBh_VviO7iFym8ty Acesso em: 19 de abr. de 2020
- ASSUNÇÃO, Érica Patricia Barros de; MOURA, João Benvindo. O discurso literário na obra Júlio César, de Shakespeare: disputa de sentidos num jogo de imagens. In: MOURA, João Benvindo de; BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; LOPES, Maraisa. **Sentidos em disputa: discursos em funcionamento**. Teresina: EDUFPI, 2017. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/11V18xIYEwS3LV3UnpkbjQj5xsuXK0zYf/view>>. Acesso em: 14 out. 2019.
- ASSUNÇÃO, Érica Patricia Barros de; MOURA, João Benvindo. A construção de sentidos no discurso literário: a paratopia numa perspectiva de interface. **Letras em Revista**. [S.l.], v. 8, n. 01, fev. 2018. ISSN 2318-1788. Disponível em: <<https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/41>>. Acesso em: 02 mar. 2020.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. [coordenação da equipe de tradução Angela M. S. Corrêa & Ida Lúcia Machado]. – 2. Ed., 3ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2016.
- CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise semiolinguística do discurso. **Revista Langages** n.º 117, Paris, março de 1995. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Une-analyse-semiolinguistique-du,64.html>>. Acesso em: 06 de mar. de 2020.
- CHARAUDEAU, Patrick. O discurso propagandista: uma tipologia. In: MACHADO, Ida Lucia & MELLO, Renato. **Análises do Discurso Hoje**, vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Lucerna) 2010, p.57-78, 2010. Disponível em:

<<https://www.patrick-charaudeau.com/O-discurso-propagandista-uma.html>>. Acesso em: 23 de abr. 2020.

CHARAUDEAU, Patrick. Dize-me qual é teu corpus, eu te direi qual é a tua problemática. **Revista Diadorim**. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 10, dezembro 2011. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Dize-me-qual-e-teu-corpus-eu-te.html>>. Acesso em: 02 de mar. de 2020.

CÔRREA-ROSADO, Leonardo Coelho. Teoria semiolinguística: alguns pressupostos. **Revista Memento**. v. 05, n. 2. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/1826/%20pdf_44 Acesso em> 23 de abr. 2020

HATOUM, Milton. O Carrossel das Crianças. In: AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOGRAEFE, Renata Paltrinieri. **Capitães da areia, um estudo comparado entre os Amados**: literatura e cinema em diálogo. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.8.2015.tde-16092015-154010. Acesso em: 22 de mai. 2020.

LOPES, Maraisa; BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; MOURA, João Benvindo de (Org.). **Linguagem, discurso e produção de sentidos**. São Paulo: Pá de Palavra, 2018.

MACHADO, Ida Lucia. A semiolinguística de Patrick Charaudeau: uma interessante opção de análise discursiva. **Contexto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**. N 2, 1992. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/7041>>. Acesso em: 22 de abr. 2020.

MACHADO, Ida Lucia; MENDES, Emília. A análise semiolinguística: seu percurso e sua efetiva tropicalização. **Revista latino-americana de estudos do discurso**. Vol. 13, n.2, 2013. Disponível em: <<https://raled.comunidadeled.org/index.php/raled/article/view/50/52>>. Acesso em: 22 de abr. 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. Editora Contexto: São Paulo, 2006.

MELLO, Renato de. O quadro do contrato comunicacional de Patrick Charaudeau e o texto literário. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, v. 8, 2003. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/370/325>>. Acesso em: 23 de abr. 2020.

MOREIRA, Jorge de Azevedo. **Texto literário e modos de organização do discurso: uma análise semiolinguística do conto fantástico Sonata, de Erico Verissimo**. Gragoatá, Niterói, v.24, n. 50, p. 895-921, set.-dez. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/34185/23361>>. Acesso em: 23 de abr. 2020

MOURA, João Benvindo de; BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; LOPES, Maraisa. **Discurso, memória e inclusão social**. Recife: Pipa Comunicação, 2015.

MOURA, João Benvindo de; BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; LOPES, Maraisa. **Sentidos em disputa: discursos em funcionamento**. Teresina: EDUFPI, 2017. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/11V18xIYEwS3LV3UnpkbjQj5xsuXK0zYf/view>>. Acesso em: 14 de out. 2019.

RUY, Marcos Aurélio. Centenário de Jorge Amado: “uma arte moderna sem ser modernista”. In: **Vermelho**, 2013. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2012/04/19/centenario-de-jorge-amado-uma-arte-moderna-sem-ser-modernista/> Acesso em: 22 de mai. 2020.

SOUSA, Rosa. A relação filológica/linguística – trajetória, percalços, impasses e convergências, **Revista de Humanidades** nº 4, Caicó, Rio Grande do Norte, junho de 2001. Disponível em: <<http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme>>. Acesso em: 2 de mar. de 2020.

XAVIER, Glayci Kelli Reis da Silva. A construção da lógica narrativa no “semimangá” de Maurício de Sousa. São Paulo, **Literartes**, n. 8, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/139921>>. Acesso em: 13 de mar. 2020.

XAVIER, Glayci Kelli Reis da Silva. A organização da encenação narrativa nos quadrinhos “Turma da Mônica Jovem”. [S.I.] **Anais do VIISAPPIL – Estudos de Linguagem**, UFF, nº1, 2016. Disponível em: <<http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VII-SAPPIL-Ling/article/view/439>>. Acesso em: 13 de mar. 2020.

6. O ESTILO EXISTENCIAL DE AINDA: EM VIAGEM, DE AGE DE CARVALHO

Adonai da Silva de Medeiros³⁷

Elielson de Souza Figueiredo³⁸

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Evidentemente que a relação entre forma e conteúdo faz do poema a sua realização máxima de consumação da poesia, de maneira que esta, sendo eterna, alcança sua consumação no instante do poema. A poesia apenas vem ao poema como tal porque possui um sujeito que, em seu modo de ser, consagra a expressão de seus elementos constitutivos, assim, “o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 1982, p. 17).

Para ter onde encontrar-se com a poesia, o poeta constrói o poema, faz dele o receptáculo capaz de suportar a vinda da poesia ainda que por curto instante, sempre eterno, contudo, em suas vigas, em suas palavras: “Esse instante [poético] que é como uma cintilação do eterno, constitutivo da poesia. A chama de uma contemplação ativa instantânea, que ilumina o fazer poético – esse instante absoluto do ser” (LOUREIRO. 2000, 316). O instante poético é mantido pelo desejo de caminhar ao encontro da poesia, e assim ele eterniza-se em seu agora. Não à toa o título do livro *Ainda: em viagem*, de Age de Carvalho (2015), revela bastante do “estilo existencial” de sua poesia: aquilo que permanece em constante movimento (*ainda*) é nutrido pelo transcurso/caminho do eterno tornar a si (*em viagem*), isto é, travessia poética no bojo da linguagem.

Neste sentido, o presente trabalho tem por objetivo interpretar o estilo existencial em poemas de *Ainda: em viagem*, de Age de Carvalho (2015). Para tanto, amparar-nos-emos em Micheletti (2014), no que tange aos estudos estilísticos do texto literário, cuja expressividade estabelece a relação profícua entre individualidades (poeta e leitor); em Paz (1982), em seu estudo acerca da linguagem poética enquanto ponto fundamental da constituição do poeta; em Sartre (2002), para bem entendermos os aspectos existenciais referentes à consciência, à possibilidade e à forma de ir do ser; e em Heidegger (2003, 2015) e Benedito Nunes (2000, 1992), no que se refere ao espaço favorável à construção do habitar poético, lugar este entreaberto pela conduta do ser rumo à linguagem mais próprio de seu ser.

Para este trabalho, escolhemos quatro poemas da primeira seção do livro, são eles: “E brilha”, “Andando pelo apartamento”, “O círculo vermelho” e “Cidreira”. A escolha justifica-se quando notamos que nestes poemas ocorre a contenção de um momento do eterno devir da poesia e do ser, cuja experiência do poeta com a linguagem é um instante de segurança que erige a harmonia e a sutileza ao manejar a linguagem como parte fundamental de si.

Além destas considerações iniciais, consta nesse trabalho uma seção destinada à fundamentação teórica que nos guiará até ao que chamamos de “estilo existencial”, por conseguinte, uma seção destinada à interpretação dos poemas escolhidos, esclarecendo a expressão que lançamos mão, por fim, tem-se as considerações finais.

³⁷ Graduando do Curso de Licenciatura Plena em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará. Membro integrante do Grupo de Pesquisa Linguagens Artísticas e Estilos Poéticos (LAESP). Monitor bolsista na área de Literatura (UEPA/CCSE). E-mail: adonai.medeiros18@gmail.com.

³⁸ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor Assistente I da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Membro dos grupos de Pesquisa: NARRARES (Estudos sobre Narrativas de Resistência) e LAESP (Linguagens Artísticas e Estilos Poéticos). E-mail: elielson.ppgl@gmail.com.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA: A CARACTERIZAÇÃO DO “ESTILO EXISTENCIAL”

Evidentemente que o poeta tem na linguagem o manancial de seu caminho poético, não apenas porque ela abre uma via originária e rumo, mas sim porque, como fenômeno que aproxima e permite a chegada e encontro do poeta com a poesia, surge como fonte poética à medida em que é já, além da via, a guia, o iniciante e o destino.

Ora, essa forma de linguagem é que garante ao poeta um início, um meio e um fim, fechando-o em um ciclo de ir e vir, de eterna procura. Procurar a si por meio da linguagem, revela o modo de ir de todo poeta. Assim, antes de tudo, o poeta é um ser existente, cujo modo de ser revela-se pelas palavras proferidas, pelo engendramento de seu discurso, em suma, pela sua linguagem poética. A linguagem do poeta é que faz dele um ser e possa existir como tal, não somente porque fornece a ele um instrumento capaz de exprimir seu pensamento, mas sim porque atribui a ele uma face oculta, um outro velado naquilo que se mostra e se manifesta como existente, assim é que “o existente, com efeito, não pode se reduzir a uma série finita de manifestações, porque cada uma delas é uma relação com um sujeito em perpétua mudança.” (SARTRE, 2002, p. 17).

A cada aparição das palavras, por intermédio da fala da linguagem vigorosa, o poeta vai ao encontro do ser que se revela e se manifesta no seio das palavras. O manancial do ser-poeta, deste modo, é ser e ir como aquele que se põe a caminho da linguagem, buscando sempre harmonizar-se com ela, uma vez que ao deixar-se “tocar propriamente pela reivindicação da linguagem, a ela nos entregando e com ela nos harmonizando” (HEIDEGGER, 2003, p. 121), o poeta realiza seu movimento cíclico de ir a ser e vir a ser no âmago do seu poema, tendo a poesia como disposição, de vez que “a poesia efetua esse retorno sempre renovado” (NUNES, 1992, p. 267). A maneira da poesia efetivar-se como uma instância que se mostra em cada momento poético e existencial do poeta, garante a possibilidade deste permanecer em busca de si mesmo, de forma que a sua procura, para lembrarmos a metáfora drummondiana no poema “A palavra mágica”, fica sendo a sua palavra, e dela nunca se desvencilha.

Neste sentido é que Octávio Paz (1982, p. 36) afirma que “(...) o homem é inseparável das palavras. Sem elas ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras”. As palavras existem como palavras porque a linguagem as sobreleva a essa condição nomeadora e fundadora de seres. A palavra, conforme Heidegger (2003), confere *ser* às coisas, logo, poder-se-ia afirmar que é por meio dela (e por ela) que o poeta caminha para alcançar a esse ser criado pela palavra. O homem não se separa das palavras porque sem elas sua existência escapa de si mesmo. A palavra garante ser às coisas, e estas, feitos entes, deixam que o ser apareça e seja passível de apreensão e compreensão da sua estrutura.

Ao conferir ser por meio da palavra, o homem-poeta encaminha-se rumo a esse ser que ele ainda não é. A sua compreensão, relativa à sua eterna subordinação ao desenvolvimento do seu ser ao destecer para continuar a tecer a roupagem que resguardará a poesia, eiva-o de uma negação referente ao ser que não é: “A negação torna-se assim um nexos de ser essencial, uma vez que pelo menos um dos seres sobre os quais recai é de tal ordem que remete ao outro, comporta o outro em seu coração como uma ausência.” (SARTRE, 2002, p. 237).

Ao harmonizar-se com a linguagem, o poeta passa a ser linguagem, e dessa maneira remonta-se sempre a si mesmo em cada aspecto do poético e do seu estilo mais próprio de manifestar-se como linguagem. Desta forma, o outro a que se remete é a possibilidade mesma de sua realização a partir da leitura por parte do leitor – enquanto terceira instância do processo de criação poética (cf. PAZ, 1982) –, de modo que o outro-leitor é a sua última realização e forma de ser e existir à medida em que se instaura, se (re)cria e se (re)constrói como/em linguagem, pois “(...) o homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo” (PAZ, 1982, p. 41-42).

Ao negar-se, o poeta garante sua existência essencial, bem como a possibilidade de ser o que não é. As palavras conferem ser às coisas, assim como confere ser ao ser do poeta que as eivou com essa capacidade quando se transformou em linguagem para poder “arrancar constantemente o compreender do projeto de possibilidades próprias” (HEIDEGGER, 2015, p. 244), de vez que o fenômeno a ser interpretado ontologicamente é a si mesmo enquanto linguagem.

A compreensão desse processo, e de se manifestar antes, durante e após ele, dá guarida a sua consciência de que ser poeta é ser e estar em apenas um momento do eterno devir da poesia. Sobre a consciência, diz-nos Sartre (2002, p. 34) que ela “é consciência de alguma coisa: significa que a transcendência é estrutura constitutiva da consciência, quer dizer, a consciência nasce tendo por objeto um ser que ela não é. Chamamos isso de prova ontológica.”. A consciência da consciência revela um ser capaz de transcender para além do dado de sua existência, cujo existente efetiva a si quando adquire a noção do seu modo de ser.

A consciência do ser-poeta não é senão a sua identificação enquanto existente por meio da palavra, sendo, desta maneira, linguagem. O poeta não se desvencilha da palavra justamente porque ela atua como o não-ser desse ser que está à procura de sua palavra mais própria, aquela que lhe nutre como fonte, enquanto manancial que precisa ser perfurado a fim de atingir ao ser que está encoberto pela negação: “(...) o poeta é aquele que perfura os mananciais, tomando os vocábulos como palavras dizentes. Seu caminho não vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra e escutando-as e fazendo-as falar” (NUNES, 1992, p. 267).

O comportamento do poeta ante a palavra é sempre de segurança, ainda que relativa, pois a palavra revela-o e dá-lhe a consciência de seu ser e seu caminho. A palavra, eivada de poeticidade, inaugura o reino que permite ser visto e entrevisto quando o articulador dos elementos linguísticos toma consciência de sua consciência enquanto homem-palavra. O que se revela nessa guinada é “a coisa” percebida como, necessariamente, a interpretação da jornada traçada, a qual o possibilitou a revelar e ser revelado como tal. Disso resulta a aprendizagem de ser aquele que, adiante a possibilidade fundada pela palavra, renuncia (re-anuncia) à vontade:

O poeta aprendeu a renunciar. Aprender significa: tornar-se quem sabe. Quem sabe é em latim *qui vidit*, quem viu e entreviu alguma coisa, de modo a não mais perder de vista o que viu. Aprender significa: alcançar essa visão. Para isso é preciso alcançar, estando a caminho, numa travessia. Fazer uma travessia, atravessar na ex-periência significa: aprender (HEIDEGGER, 2003, p. 176-177).

Tanto em um ponto da viagem, quanto em outro, ocorre, no sentido de um *acontecer*, um aprendizado do poeta em relação ao que se mostrou revelado e percebido, tendo em vista que aprender é deixar-se (ser visto pela palavra e por si mesmo) em travessia, de maneira que nessa travessia, a partir do momento em que a linguagem vai ao encontro do poeta, e quando o poeta entrega-se à linguagem, *acontece* uma transcendência por meio da palavra e da própria poesia que, de acordo com Benedito Nunes (1992), também dispõe ser às coisas. A entrega de um ao outro durante o encontro, erigindo um ser-linguagem, ocasiona o desvelamento de um no outro a fim de que surja uma intrínseca e renovada relação. É justamente o que nos diz Clarice Lispector, em sua reflexão no texto “Submissão ao processo”: “(...) – e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito” (LISPECTOR, 2020, p. 78). O “instante de reconhecimento”, dito por Clarice Lispector, vai ao encontro não apenas da tomada de consciência (da consciência), mas também do “instante poético” dito por Paes Loureiro (2000), de maneira que em cada instante sobreleva-se a revelação ao poeta em relação à sua poesia que se mostra e se deixa ser vista pela e na palavra.

Ora, a harmonização entre poeta e linguagem ocorre de forma inocente, pois, no sentido elaborado por Clarice Lispector, podemos inferir que a *inocência* não é senão um processo de aprendizagem revelado a partir de uma ação sem intenção, ou seja, o poeta aprende e fala pela não-palavra, e age por uma não-ação, na mais pura inocência que a palavra da poesia é feita (está claro que aqui estamos valendo-nos dos ensinamentos taoista de Lao-Tsé). Submeter-se a esse processo é desprender-se, e *desprendimento* “(...) é o começo de uma era crescente de mundo e não abismo de decadência” (HEIDEGGER, 2003, p. 65). O ato de desprender-se intenta efetivar a travessia do poeta, fazendo-o retornar para recomeçar, bem como intenta efetivar o seu pertencimento ao reino da palavra da poesia, da linguagem vigorosa, à medida em que o poeta fala por meio de seu poema, re-anuncia a um dizer que é tanto seu, enquanto interpretação, quanto da própria linguagem em que se transforma, pois, conforme Benedito Nunes (2000, p. 108, *acréscimo nosso*), “a fala é a linguagem [*do poema e da poesia*] existencialmente considerada, em que se prolonga a interpretação, na medida em que através dela se articulam a disposição e o projeto que a condicionam”.

Neste sentido, o estilo do poeta é que articula uma coisa à outra, uma relação à outra. O poeta diz porque quer expressar poética e linguisticamente algo. A palavra por ele utilizada, buscando atingir o poético, provém de uma necessidade existencial de ser-poeta. A forma de se expressar (e por isso lutar para criar e construir expressões) é o seu modo existencial de ser o artífice das palavras. Valendo-se dos instrumentos da língua, o ser-poeta que trabalha para construir o poema, procurando nele manejar a pá que (es)cavará a terra da página, almeja, com sua maneira de dizer, aproximar-se daquilo que está encoberto de/a si mesmo na própria palavra escrita, pois “(...) o poeta, aquele que diz³⁹, privilegia e preza essa jóia [*o vigor velado da palavra*] frente a tudo mais. A jóia passa a ser o que para o poeta é o mais digno de se pensar.” (HEIDEGGER, 2003, p. 188).

Podemos agora, após essa primeira discussão teórica, volvermo-nos ao título de nosso trabalho e o motivo de caracterizarmos o “estilo” como “existencial”.

Comumente ao lado da palavra “estilo” figura o adjetivo “poético”. Não queremos, de forma alguma, realizar nenhuma reviravolta, mas sim realçar outro aspecto: *o instante poético*. Ainda que não tenhamos expresso o termo “poético” no título de nosso trabalho, é sabido que ele se apresenta por meio do estilo de cada poeta.

Não seria errôneo, desta forma, se destacássemos as duas palavras: estilo poético-existencial. Se em “poético” explicita-se aquilo que é relativo à poesia, de maneira que o poeta faz as palavras remontarem-se à fonte de sua poeticidade; em “existencial”, por sua vez, explicita-se aquilo que é relativo à existência, isto é, no sentido ontológico, reporta-se a compreensão do ser acerca de sua existência e do seu próprio modo de ser em cada instante de sua efetivação como linguagem.

A prevalência do adjetivo “existencial” em detrimento ao “poético” é muito mais uma decisão de trazer o velado do estilo de Age de Carvalho no livro *Ainda: em viagem*, do que meramente uma escolha fortuita, pois é evidente que tanto o “poético” quanto o “existencial” são dignos de serem pensados. Contudo, é inevitável chegarmos ao “poético” quando caminhamos pelo “existencial” do poeta ao enfatizarmos o seu *instante poético* a partir de seu estilo, a fim de alcançar a expressividade visionada e sempre sugestiva do caminho do poeta. Além disso, “(...) fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que vem ao nosso encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula” (HEIDEGGER, 2003, p. 121). O poeta atravessa porque está sempre *em viagem*, recebendo e aprendendo a converter as palavras em linguagem poética.

O estilo do autor é o que nos possibilita chegarmos ao seu lugar, pois, para chegarmos efetivamente, é necessário que viajemos pela via instituída. Diz Heidegger (2002, p. 80) que a *instituição* do dizer poético ergue-se sobre três sentidos: doar, fundar e iniciar. O poeta doa suas

³⁹ E aquele que assume a palavra enquanto palavra.

palavras a alguém que o lerá, justamente para que funde ao poema enquanto lugar de iniciação pelo caminho da poesia, pois “um texto é sempre constituído por um discurso no qual há a expressão de uma individualidade que apela a outra”, de modo que “ele se patenteia nas escolhas linguísticas realizadas pelo locutor” (MICHELETTI, 2014, p. 387-388).

O signo enunciativo que no poema se instaura, forja uma realidade simbólica cuja função é despertar o leitor não apenas para o que, literalmente, está sendo nomeado e dito, mas para a forma como está sendo expresso esse nome e esse dito. Enquanto uma realização dos recursos linguísticos no texto, a expressividade demonstra a potência do discurso poético do locutor, de modo que cabe ao leitor servir de anteparo contendor para a explosão irradiante do poema.

O plano expressivo do poema revela a relação de individualidades, as quais são muito mais complementares em suas particularidades autônomas do que meramente entes que estão em monólogos, pois, “(...) para o poeta, a palavra se diz como aquilo a que uma coisa se atém e contém em seu ser” (HEIDEGGER, 2003, p. 129), de maneira que a possibilidade cíclica não deixa a travessia encerrar, mas sim, como força de empuxo, traz para si o que caminha ao redor.

Desta forma, o discurso do intérprete dialoga com o discurso poético porque, em seus respectivos gêneros e estilos, realizam a conversão dos signos linguísticos para o simbólico de suas formas. A “escolha linguística” realizada pelo enunciador-poeta, objetiva tanto existir em si mesma, como uma camada do poente em meio aos horizontes, quanto envolver-se na celebração entre as palavras que formam a um todo: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu.” (LISPECTOR, 2020, p. 25).

As palavras alegóricas de Clarice são precisas. Quem pesca a “coisa” não é o poeta, mas a própria isca, de vez que o pescador apenas puxa a vara de pesca para que o anzol engate na boca do peixe, mas quem atrai o peixe é a isca. Todavia, é o pescador quem procura o local onde a isca se encontra, é ele quem a retira da terra e a aloca no anzol, bem como é o pescador quem joga a linha e aguarda a fígada – em suma, todo o “trabalho manual” é do pescador.

A particularidade do dizer do intérprete revela-se tanto por sua capacidade de adentrar nos liames e nas estruturas únicas do estilo do poeta, envolvendo-se no funcionamento dos elementos linguísticos, quanto pela sua capacidade de fazer uma *ex-periência*, isto é, realizar uma travessia pelo instante poético que se consagra outra vez durante a leitura, fazendo com que a viagem nasça renovadamente:

Se o objeto da Estilística se encontra no sujeito, na subjetividade que parte dele com destino a um outro, parece que um enfoque se situa em como as relações entre o sujeito e o outro ou entre sujeitos e outros é tecida no texto. (MICHELETTI, 2014, p. 389).

A maneira de ir do poeta consolida-se pelo seu estilo, o qual revela também a forma do seu caminho, cujo sentido, de acordo com Micheletti (2014, p. 391), plasmado e emanado pela sua linguagem, apenas determina-se por conta da apreensão do leitor imerso em um contexto espaço-temporal, sempre afinado ao do autor. Persistindo em sua travessia, o poeta sempre garante a possibilidade de a palavra gerar novos seres, cujas origens encontram-se na poeticidade existencial imersa e velada do poema e seu ser que fala.

3 INTERPRETAÇÃO DOS POEMAS – A VIAGEM PELO ESTILO EXISTENCIAL

Se o poético provém da conduta do poeta em retirar a linguagem de seu uso comunicativo-usual, meramente instrumental e automatizado, Age de Carvalho conduz-se pelo instante poético a fim de encontrar-se com a poesia, o que faz de *Ainda: em viagem* uma travessia entrecortada e plena de sentidos e jogos, cujo dois pontos no meio de uma expressão

A segunda estrofe conserva a continuação da “Via”, reforçando o sentido inexaurível de sua “trilha” com o neologismo formado a partir de uma composição justaposta de uma preposição (*sem*) e um substantivo (*fim*). A função da preposição “sem” é estabelecer relação de subordinação entre os termos que serão conectados, todavia, o que temos aí, no verso isolado (“a trilha ao sem-fim”), é uma relação de caracterização para com o “brilho” que se expande ilimitadamente pela “Via Láctea”, abrindo um caminho “sem-fim”. Assim, a preposição “sem” deixa a sua função prática de lado para servir de escopo ao ilimitado da “trilha”, isto é, para informar uma ausência de finitude da “Via”, de vez que a sua luz não cessa de brilhar, formando um ciclo mágico ausente de fim.

O segundo verso da estrofe em questão, aparentemente vai de encontro ao que dissemos, porém, se bem observarmos, ele não anula nossa afirmação, mas a complementa, pois, à medida em que a “Via Láctea” brilha ao “sem-fim”, a sua luz atinge ao poeta que a ver, e este atravessa por sua trilha, fazendo com que ocorra uma transcendência metafísica, isto é, um espelhamento complementar, uma correspondência extensiva. Logo, por mais que a preposição “de” restrinja e vincule a “trilha” ao eu-lírico (“de mim”), este está intimamente transcendendo à imanência da Via Láctea por conta da quebra da estrutura linear frasal. O substantivo “estrela”, pelo mesmo motivo de “corte” do verso, tanto se liga à “trilha” quanto entreabre uma suspensão espaço-temporal, revertendo a visão do “estar” do ser para um momento do passado-presente⁴¹ memorial-memoriável.

O verbo “ver”, no particípio passado, inaugurando a terceira estrofe, consolida a passagem dos tempos e a conversão dos espaços, pois o eu-lírico, de um espaço amplo e vasto no presente, passa a um espaço restrito e específico de um momento do passado de sua juventude: *[estrela] vista daquele pier de Salinas*⁴².

O espaço “pier de Salinas” permite-nos – porque permite ao poeta – visualizar as estrelas brilhando (“fulgurações”) tanto no céu quanto na terra, nesta por meio das águas salinas da praia formada pelo oceano (“alcoóis”). Ora, as estrelas brilham nas águas salinas porque, durante a “noite admirada”, elas descem até as águas, ou seja, vêm ao encontro (e contato sensitivo) do ser-poeta: o neologismo “céu-juventude”, de bases substantivas, não apenas reporta-se e rememora o céu daquela “noite admirada” do “pier de Salinas”, mas condiciona o estado fulgurante do “céu” jovial e a beleza de um dossel estrelado ao jovem que o contempla, de modo que as bases substantivas fornecem uma à outra caráter brilhoso de Via Láctea (“alcoóis”).

A última estrofe, curta e breve, densa e concisa, retém a transcendência ao máximo. O poeta está na “Via Láctea”, e por ela/nela realiza seu caminho ao “sem-fim”, trilhando pelo rumo brilhoso da expansiva travessia. Encaminhar-se ao “sem-fim” é encontrar-se em devir, ser e estar em eterna viagem. Não apenas o poeta trilha pelo “sem-fim” da “Via Láctea”, mas esta também realiza e estende seu brilho e sua trilha até o poeta, atravessando-o. Daí podemos contemplar a primeira forma de uma curta frase: “comigo ainda”. Tendo em vista que a “noite admirada”, estando sempre em íntima companhia do eu-lírico (o pronome oblíquo manifesta isso), corresponde-se no céu e na terra a partir da memória do eu, a própria noite e o próprio ser deixam de ser, pois, feito “estrela”, explodem em luz e viajam pelo espaço da “Via Láctea” até atingir outra vez o céu e a noite admirada, convertendo o poeta, a luz e a noite em travessia: *comigo ainda,/ em viagem*.

Passemos ao segundo poema da nossa seleção:

⁴¹ Benedito Nunes (1992) intitula esse ato de *retroveniência* (passado-presente), uma vez que o passado não se encerra no pretérito, mas garante a possibilidade de o ser projetar-se ao futuro. Assim, o presente liga-se a todos os tempos, tornando-os presentes: *retroveniente*, *apresentante* (presente-presente) e *adveniente* (futuro-presente).

⁴² O pronome demonstrativo “daquele” também funciona, no contexto, como um relativo, ao aludir e retomar ao *pier de Salinas*.

ANDANDO PELO APARTAMENTO,
a cabeça
em outro lugar,

desaparecendo
cada vez menos corpo cab-
eçatronc-
oemembr-
os, cada vez
menos, menor
a mancha do ser essa chama
tremida na distância,

uma cruz,
traço logo
um ponto se apagando-
apagado na curva
nada

esse o-que-somos
(caminho de volta,
caminho de casa sempre)
esse para-onde-vamos

quando súbito se abre a estrada –
viagem – no meio da sala,
lã, capim e sonho
sob os pés.

Escurecendo,
primeiras estrelas.
(CARVALHO, 2015, p. 16)

De imediato, o poema revela-nos um estado do poeta, esse eu-lírico que está se movimentando em seu apartamento. A palavra apartamento sugere aqui, além da localidade, o seu sentido etimológico: colocar de lado, separar algo. O que o poeta coloca de lado é a sua “cabeça” (no sentido metafórico), isto é, sua persistente condição de ser e estar no mundo. A “cabeça” está em outro lugar porque o seu pensamento está separado de seus passos no apartamento, está desvincilhada do impacto emitido pelo agora temporal porque está imerso, o poeta, em um tédio profundo (o verbo “andar” no gerúndio demonstra a movimentação do eu-lírico, mas reparar e se deter no ato que está sendo realizado). O lugar, aparte ao apartamento, ocasiona, neste sentido, a perda de percepção sensorial e física do eu-lírico, esvaindo-se à media em que anda do cotidiano ao “caminho de casa”.

O “lugar” em que a cabeça do poeta se encontra reside em um espaço interno à sua própria casa, isto é, na palavra. Ora, sabemos que “a linguagem é a casa do ser” (HEDEIGGER, 2003, p. 127), assim é que temos a noção de que as palavras são seus compartimentos, as letras seus elementos constitutivos, e assim sucessivamente. À medida em que o poeta esvai-se do seu apartamento físico, compenetra-se em si mesmo, em seus elementos internos mais íntimos, daí, na segunda estrofe, um estado decomposto e residual de uma única palavra em deformação.

A perspectiva do ser, feito a chama de uma vela embevecida pela brisa do vento, faz seu corpo físico esvanecer e desmembrar-se de qualquer limitação fronteira, porém, sobra algo de comum dessa separação: o morfema sufixal “o(s)”, de “tronco” e “membros”, são extraídos de seus radicais na mesma posição. As vírgulas e os espaços são suprimidos porque o poeta quer demonstrar e sugerir uma totalidade que tremula e embaça o seu olhar (“a mancha de ser”) direcionado à palavra que o fundamenta (“essa chama tremida na distância”), resultando em

uma única e desconforme palavra provinda de uma decomposição dos espaços entre as palavras: *cab-/ eçatronc-/ oemembr-/ os*.

O estado tremido da chama/mancha do ser, “desconfigura” as palavras. Apenas a repetição de uma “cruz”, esse “traço” que se configura a partir de duas retas se entrecruzando em um único ponto, este sendo o lugar-palavra em que se encontra o poeta, faz com que exista o próprio signo “ser”, de modo que, a “cada vez” que o risco “menos” aparece, porque está sendo apagado, um novo risco é feito e traçado sobre ele a fim de realçá-lo, porém continua “apagando-se” e esvaindo-se, de novo pelo tempo, e o poeta volta a lutar para que o “apagando” (gerúndio: estado em consumação) não se perca no “apagado” (particípio passado: estado consumado). O hífen entre “apagando-apagado”, além de demonstrar uma justaposição, de vez que se forma uma única palavra, e a quebra do verso, manifesta a passagem gradual do presente ao passado, e mantém este naquele. Assim é que, nessa “curva” que converte o gerúndio em particípio, e transporta um verso ao outro, o “nada” surge como uma força motriz que não permite que o ser conquistado se perca, mas sirva como mola propulsora para que um novo “traço” (um dos significados de *signo*) seja riscado.

A quarta estrofe mostra-nos a *cruz* traçada pela via-trilha ao sem fim do poeta à medida em que o pronome demonstrativo “esse” aponta para a intersecção entre o poeta e nós leitores (“somos e vamos”), sugerindo o ciclo de riscar o que, “apagando-apagado”, nós seremos (“para-onde-vamos”) e “o-que-somos” (ora, o “somos” possui a mesma composição, quer da esquerda à direita, quer desta àquela). Os dois versos centrais da estrofe em questão, além de apresentar uma reflexão a parte, por meio dos parênteses, sobre o que ocorre no momento mesmo que *somos* e *vamos*, demonstra o eterno e imutável ponto de chegada, de vez que estamos a caminho, excepcionalmente, do que somos e seremos – *caminho de casa sempre*.

Retornar, no sentido expresso em *Tao Te Ching*, significa fazer o labor nascer eternamente a partir do momento em que, retornando à fonte, ao originário e à raiz que o fundamenta, o ser esvai-se à medida em que alcança o vazio, de maneira a preservar a constância do movimento renovador, transmutando o ser eternamente quando está no auge de seu repouso⁴³. Assim, a viagem, aberta pelo simples ato de andar pelo apartamento, é (re)inaugurada quando o poeta põe-se a atravessar: o sinal gráfico de travessão, nos primeiro e segundo versos da penúltima estrofe, remonta-nos à *travessia* da viagem que aconteceu, entreabrindo a “trilha ao sem-fim” no próprio tapete da sala, agora marcado pelas pegadas dos pés do eu-lírico, e este, “de súbito”, é transportado da “lã” do tapete para o “capim” da terra do reino da palavra, o seu transporte é realizado por meio do “sonho”, este que não é senão uma plena viagem imóvel, quando o ser, em seu sono, atinge a quietude do estado do repouso, logo, alcançando a sua máxima moção quando viaja “no meio da sala”.

Porque está imerso em tédio profundo, na plena quietude, absorto de qualquer aspecto do tempo cronológico, de vez que este fora suspenso, tanto lá fora, com o sol se pondo no poente (*escurecendo*), deixando a lua continuar, preservar e perdurar o movimento, de modo a iluminar, ao lado das *primeiras estrelas* que brilham, a terra com a luz emitida pelo sol, quanto dentro do apartamento, local onde o eu-lírico passa a notar a noite surgindo, conserva-se a “– viagem –”, e o verbo “escurecer” no gerúndio, mantém o ciclo de andar, ou seja, preserva o imutável, o devir do ser e das coisas e a viagem.

O poema “O círculo vermelho” demonstra e preserva a manutenção da constância do ir a ser ao vir a ser, harmonizando os extremos (o ser *dentro* da *Via Láctea*; a viagem ao andar pelo apartamento).

⁴³ Eis, nas palavras de Lao-Tsé (s/d, p. 19) em seu “Capítulo 16”, o ensinamento taoista referente ao “retorno”: “Alcançando o extremo vazio e permanecendo na quietude da extrema quietude/ Os dez mil seres se manifestam simultaneamente/ E, através disso, contemplamos o seu retorno/ Apesar da diversidade dos seres/ Cada um deles pode retornar a sua raiz/ O regresso à raiz se chama quietude/ Quietude se chama retornar a viver/ Retornar a viver se chama constância/ Conhecer a constância se chama iluminação (...)”

O CÍRCULO VERMELHO,
sob a copa,

seu céu escarlate-estrelado
no chão,

a flor do jambo,
que comemos.

(CARVALHO, 2015, p. 18)

À semelhança de um *haikai*, este poema trabalha a partir de duas imagens que são, aparentemente, opostas e, por isso, extremas, resultando em uma terceira, condensando um resultado das ideias das imagens anteriores: I) a copa da árvore, de onde provêm o jambo, II) e o fruto no chão, III) de onde o colhemos para a nossa alimentação.

Ainda sobre a estrutura semelhante ao *haikai*, se bem observarmos, o primeiro verso de cada estrofe refere-se a algo universal, pois a perspectiva delineada da flor do jambo forma ao “círculo vermelho” (a cor e a forma original e natural do jambo) que o eu-lírico visualiza imaginativamente, e disso resulta a justaposição dos adjetivos “escarlate” (equivalente semântico de vermelho) e “estrelado”, modificando a posição de onde consta o céu, plasmado tanto no alto (“estrelado”) quanto no baixo (“escarlate” e “flor do jambo”).

É neste sentido que, preservando o original e o universal, os acasos e a relatividade se estabelecem: ora o jambo “sob a copa” da árvore local onde sempre nasce, sua posição inicial; ora o jambo “no chão”, sua posição intermediária; ocasionando, assim, a partir de uma fusão das estrofes anteriores, um resultado, isto é, um amálgama entre as substâncias providas do universal e do relativo, efetivando e consolidando uma mistura harmônica – o jambo sendo apanhado e comido, sua “posição” final.

A junção do universal ao acaso, ao momentâneo e ao relativo, surge com igual força em “Cidreira”, cujo teor de instante poético (no qual Age de Carvalho domina com maestria), à semelhança do simples ato de andar pelo apartamento, sobreleva a singela contemplação da “cidreira” e a reflexão tendo como ponto de partida o seu nome-palavra:

CIDREIRA, o nome de uma planta
triste, doce melissa, seu feixe grisalho
que enredava a Cunca, a cozinha, manhãs
debruçadas no futuro.

O futuro, o seu há-de.

No Quem-dera, depois
da cerca.

(CARVALHO, 2015, p. 19, grifos do autor)

A *cidreira*, enquanto realidade simbólica, escrita no presente do poema, estabelece o vínculo afetivo do poeta ao passado⁴⁴, deixando-o alimentar-se do “enredamento” das palavras da “Cunca na cozinha”, e ao futuro, o lugar ao qual pretende chegar e voltar-se. Se estamos a

⁴⁴ Podemos notar esse “vínculo afetivo” quando o poeta enuncia “doce melissa”, de vez que esta denominação (melissa) refere-se ao nome popular da erva cidreira. Além de mostrar, ao proferir o nome “melissa”, um afeto relacionado à memória evocada, reforçada quando o adjetivo “doce” remonta-se não apenas para o sabor da erva cidreira, mas também para o “sabor” e o “cheiro” emanados da “cozinha”, agora providos da lembrança do eu-lírico, a cidreira também emite um “feixe grisalho”, isto é, sendo fonte, a planta transmite uma luz acinzentada, que pode ser relacionada a um aspecto da vida do eu-lírico que agora está se perdendo e se turvando (“apagando-apagado”), porém podendo ser recuperado, ainda que por “feixes”, pelas suas palavras poéticas.

“caminho de casa sempre”, volver-se para o passado não é senão adiantar-se (e por isso mesmo lançar-se e projetar-se) ao futuro. Neste sentido é que as “manhãs” do passado podem ser retornadas, pelo presente existencial do ato poético, a fim de buscar algo que não fora completamente contemplado (o verbo “enredar” conjugado no pretérito imperfeito garante nossa interpretação).

O poema possui duas expressões populares: “enredar”, com o sentido de “jogar conversa fora” e “contar algo que alguém fez”; e “quem dera”, como uma redução de “quem me dera se isso fosse possível”. Ora, convertendo essas expressões para o poético, o poeta conserva os sentidos que elas manifestam, porém acrescentando-lhes substância para, no primeiro caso, garantir a trilha de partida e de retorno do ser quando põe-se rumo ao seu destino (a trilha é garantida pelo de seu discurso, esse “enrendamento”); e, no segundo caso, lançando mão da ajuda de um provável ente divino (“Quem”), para poder ter acesso ao que se *deu* em um passado já remoto (pretérito mais-que-perfeito em “dera”), com o intuito de retirar a consolidação do já acabado.

Desta forma, o futuro, projetado a partir do passado, apenas pode ser “debruçado” como tal quando é estabelecido e mantido como continuação do movimento próprio do ser, ambos os tempos transpostos e convertidos na expressão “há-de”, evidente junção do verbo “haver” à espera de um complemento (“no Quem-dera”) que será unido por meio da preposição “de”, mas que sempre é mantido “depois da cerca”, isto é, empurrado para além da chegada do ser em seu destino.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Somos nós leitores que consolidamos o ciclo da viagem, recomeçando o caminho para a linguagem vigorosa em sua saga do dizer, isto é, do processo de “mostrar” e “deixar aparecer” do dizer vigoroso da linguagem. O caminho que aí se torna eterno e eternamente se abre, no sentido de compreensão do ser e de sua estrutura, de maneira a fornecer-lhe condições favoráveis à sua consolidação (NUNES, 2000, p. 106), encaminha o ser ao modo vigoroso da linguagem, que persiste e perdura por si enquanto nos encaminha para o seu cerne, garantindo a possibilidade existencial para que o poeta insira-se no caminho da linguagem como linguagem, de vez que a eles, o caminho e a linguagem, pertence (e faz-se pertencer) mais propriamente, pois o “próprio da linguagem abriga-se, portanto, no caminho, com o qual a saga do dizer deixa aqueles que a escutam alcançar a linguagem.” (HEIDEGGER, 2003, p. 205).

Neste sentido, o poema surge como a construção máxima desse caminho poético-existencial do poeta, gerando vias, como ramificações da *Via* originária, que precisam ser atravessadas enquanto linguagem e criação poética “original e única” (PAZ, 1982, p. 46), uma vez que “(...) escrever é prolongar o tempo, é dividi-lo em partículas de segundos, dando a cada uma delas uma vida insubstituível.” (LISPECTOR, 2020, p. 109). O tempo, nos poemas que interpretamos, é extraído e conservado do/no próprio instante prolongado por meio das palavras poéticas, sendo trazidos do passado, ou mesmo lançados ao futuro, de modo que permaneça, a viagem, sempre aberta ao leitor e ao poeta, os quais se encontram *ainda: em viagem*.

5 REFERÊNCIAS

CARVALHO, Age de. **Ainda: em viagem**. Belém: ed.ufpa, 2015. 104 p.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schubak. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universidade São Francisco, 2003. 219 p.

_____. A origem da obra de arte. In: _____. **Caminhos de floresta**. Tradução Irene Borges-Duarte *et al.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. p. 5-138.

_____. **Ser e tempo**. Tradução rev. Apr. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 10 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes; São Paulo: Universidade São Francisco, 2015. 600 p.

LAO-TSÉ. **O Livro do Caminho e da Virtude**. Tradução Wu Jyn Cherng. s/d. 84 p. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/le000004.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Ed. comemorativa amp. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. 156 p.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. A poesia. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. **João de Jesus Paes Loureiro. Obras reunidas** – vol. 3 teatro e ensaios. São Paulo: Escrituras, 2000. p. 309-316.

MICHELETTI, Guaraciaba. Novas tendências dos estudos estilísticos. In: OLIVEIRA, Esther Gomes de; SILVA, Suzete (Orgs). **Semânticas e Estilísticas: Dimensões Atuais do Significado e do Estilo**. São Paulo: Pontes Editores, 2014. p. 383-402.

NUNES, Benedito. Heidegger e a poesia. **Natureza Humana**, v. 2, n. 1, São Paulo: jun., 2000, p. 103-127. disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v2n1/v2n1a04.pdf>. Acesso em: 13 de nov. 2019.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger**. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1992. 304 p.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Tradução Paulo Perdigão. 11 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. 764 p.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. 2 ed. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p.

7. PERSPECTIVA RIZOMÁTICA E O USO DE MÍDIAS DIGITAIS COMO FERRAMENTA PARA A FORMAÇÃO DO LEITOR

Patrícia de Goes Wolf⁴⁵

Alice Atsuko Matsuda⁴⁶

1 INTRODUÇÃO

A ideia central do presente artigo é demonstrar como foi aplicada a perspectiva rizomática para o ensino de literatura. Para alcançar o objetivo, empregou-se uma metodologia que envolve o ciberespaço para a formação do leitor. As atividades contemplaram análises, reflexões, interações e discussões sobre o poema “Com Licença Poética”, de Adélia Prado, em uma turma do 9º ano do ensino fundamental, formada por 34 alunos, em uma escola pública do Paraná. As interações foram mediadas pela professora via *facebook* e em sala de aula. Houve a aplicação de atividades que envolvem a interdisciplinaridade, ou seja, o trabalho entre áreas de conhecimento como religião, história e sociologia. Além da comunicação com diversas linguagens contidas no ambiente digital, uma vez que a ideia inserida em um campo literário pode ser associada a uma multiplicidade de linguagens como a música, um filme, uma notícia, uma reportagem, etc. A teoria que embasa o presente artigo é a abordagem rizomática, termo de Gilles Deleuze, Félix Guattari (2017), além do estudioso Silvio Gallo, com sua obra *Deleuze & a Educação* (2008). Sabendo que toda obra literária apresenta linhas de fuga e de desterritorialização, os teóricos empregam a metáfora do rizoma. “Num livro, como em qualquer outra coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga [10] movimentos de desterritorialização e desestratificação” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 18).

O rizoma é uma espécie de raiz que cresce horizontalmente, possibilitando inúmeros caminhos, não há um começo, meio ou fim. A análise de uma obra literária pode muito bem ser condicionada à perspectiva rizomática, uma vez que sua leitura é múltipla, pois um termo pode referenciar mais de um conceito.

O rizoma [...] remete-nos para a multiplicidade [...] Diferente da árvore, a imagem do rizoma não se presta nem a uma hierarquização nem a ser tomada como paradigma, pois nunca há um rizoma, mas rizomas, na mesma medida em que o paradigma, fechado, paralisa o pensamento, o rizoma, sempre aberto, faz proliferar pensamentos. (SILVIO GALLO, 2008, p.76)

Partindo do pressuposto de que uma obra literária se desterritorializa a partir do momento que sua reflexão se expande para outras áreas de conhecimento, pensa-se na interdisciplinaridade, principalmente, devido às inúmeras possibilidades de percepções:

As propostas de interdisciplinaridade [...]; numa perspectiva rizomática, apontam para uma transversalidade entre as várias áreas do saber, integrando-as, senão em sua totalidade, pelo menos de forma mais abrangente [...]. A transversalidade rizomática [...] aponta para o reconhecimento da multiplicização, para a atenção às diferenças e

⁴⁵ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – PPGEL da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Curitiba – UTFPR-Curitiba. e-mail: patygoes0607@hotmail.com

⁴⁶ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina - UEL. Professora titular, Associado 1, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Curitiba – UTFPR-Curitiba. e-mail: alicem@utfpr.edu.br

à diferenciação, construindo possíveis trânsitos pela multiplicidade dos saberes [...]. (GALLO, 2008, p.79)

Convém ressaltar que é inegável a grande revolução digital pela qual passa a sociedade, isso se reflete em todos os setores e deve ser vista de maneira positiva. Com a tecnologia, por exemplo, inúmeras obras passaram a ser digitalizadas e se encontram em domínio público. Além disso, há obras digitais que já nascem da cultura digital. Diante disso, a escola não pode ficar distante dos benefícios que a revolução digital traz. Ao refletir sobre linguagem e tecnologia, é preciso que professores e alunos, para além do letramento, adquiram o letramento digital. Para isso, a leitura precisa ser entendida na sua relação com a tecnologia e a prática social.

Tal processo deve estar aberto à resignificação, à socialização, aproveitar as possibilidades e potencialidades oferecidas pelas tecnologias, permitir-se desestruturar pelas mudanças provocadas por elas e fazer disso um ato de criação, que permita um efetivo inserir-se da escola no mundo dos alunos. Essa dinâmica só será viável se for possível provocar em cada comunidade escolar, principalmente nos professores, uma ruptura com as concepções instituídas há décadas, de modo a abrir campos de possibilidades para outras significações, para a estruturação de novas territorialidades, para a constituição de redes na escola, redes que potenciam a colaboração entre professores e alunos, a produção de informação, conhecimento e cultura, a troca de experiências e ideias, os processos de aprendizagem, tanto dos alunos quanto dos professores e da própria instituição. (FREITAS, 2009, p.36)

Dessa forma, o tema do presente artigo torna-se relevante à medida que contempla uma proposta e aplicação de metodologia, com alunos de uma escola pública, que abarca a leitura e análise do poema “Com Licença Poética”, de Adélia Prado, lançando mão de meios digitais, contribuindo, assim, para o letramento digital e a formação do leitor. Não há como não mencionar a democratização do saber, pois, ao analisar uma obra, inúmeras associações poderão ser feitas, utilizando as mais diversas linguagens como a música, um curta-metragem, outras obras literárias, uma pintura, uma charge que poderão ser facilmente encontradas no meio digital. O tema também se faz importante porque contempla a interdisciplinaridade, por meio do rizoma, ao refletir sobre uma obra literária, inúmeros diálogos com outras disciplinas podem ser construídos.

Sabe-se ainda que os alunos vivem em um contexto de muita informação, a maioria possui acesso à internet e, conseqüentemente, às tecnologias digitais. O problema é que muitos não fazem o uso pedagógico dessa tecnologia. Como, então, estimular a leitura de um texto literário e suas infinitas associações diante de tantas possibilidades de leituras e informações disponíveis nas redes sociais e na internet em geral? Para isso, é preciso pensar em novas práticas de leitura que contribuam para o letramento digital, tais práticas geram significativos impactos sociais e tecnológicos na vida de nossos alunos. Sociais, no sentido de cada indivíduo refletir sobre o seu papel dentro da sociedade, por exemplo, ao ler um texto, o leitor deve saber das intenções e das ideologias presentes em cada discurso. Ao estabelecer a relação de uma obra literária com outros textos, o leitor deve refletir sobre os diferentes contextos de produção escrita, os papéis sociais de quem produz e de quem lê o texto. Impacto tecnológico, no sentido de que todo leitor, todo aluno, deve saber usar a tecnologia para ampliar o seu próprio conhecimento de mundo. O artigo tem como objetivo contribuir para a formação do leitor aplicando a perspectiva rizomática como metodologia de ensino de literatura e as mídias digitais como estratégia de interação e discussão sobre o texto lido.

2 PROJETO CHÁ COM POESIA

Segundo as Diretrizes Curriculares da Educação Básica do Paraná, a disciplina de língua portuguesa é dividida em três práticas discursivas: oralidade, escrita e leitura. A prática da oralidade contempla, dentre outros conteúdos básicos, os elementos extralinguísticos, que por sua vez, abarcam a entonação, a expressão facial, corporal e gestual.

Além disso, a Base Nacional Comum Curricular atesta algumas competências específicas para o ensino fundamental e define competência:

Como a mobilização de conhecimentos (conceitos e procedimentos), habilidades (práticas, cognitivas e socioemocionais), atitudes e valores para resolver demandas complexas da vida cotidiana, do pleno exercício da cidadania e do mundo do trabalho. (BRASIL, p.8)

As competências específicas de linguagens para o ensino fundamental, dentre outras, são:

Conhecer e explorar diversas práticas de linguagem (artísticas, corporais e linguísticas) em diferentes campos da atividade humana para continuar aprendendo, ampliar suas possibilidades de participação na vida social e colaborar para a construção de uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva. Utilizar diferentes linguagens – verbal (oral ou visual-motora, como Libras, e escrita), corporal, visual, sonora e digital –, para se expressar e partilhar informações, experiências, ideias e sentimentos em diferentes contextos e produzir sentidos que levem ao diálogo, à resolução de conflitos e à cooperação. (BRASIL, p. 65)

Ainda sobre a disciplina de língua portuguesa, no ensino fundamental - anos finais, a BNCC assegura ao aluno:

No âmbito do Campo artístico-literário, trata-se de possibilitar o contato com as manifestações artísticas em geral, e, de forma particular e especial, com a arte literária e de oferecer as condições para que se possa reconhecer, valorizar e fruir essas manifestações. Está em jogo a continuidade da formação do leitor literário, com especial destaque para o desenvolvimento da fruição, de modo a evidenciar a condição estética desse tipo de leitura e de escrita. Para que a função utilitária da literatura – e da arte em geral – possa dar lugar à sua dimensão humanizadora, transformadora e mobilizadora, é preciso supor – e, portanto, garantir a formação de – um leitor-fruidor, ou seja, de um sujeito que seja capaz de se implicar na leitura dos textos, de “desvendar” suas múltiplas camadas de sentido, de responder às suas demandas e de firmar pactos de leitura. Para tanto, as habilidades, no que tange à formação literária, envolvem conhecimentos de gêneros narrativos e poéticos que podem ser desenvolvidos em função dessa apreciação[...]. (BRASIL, p.140)

Com base no exposto acima, o colégio, onde a pesquisa foi aplicada, tem por tradição realizar um projeto intitulado “Chá com Poesia”. Isso ocorre com todas as turmas e são escolhidos dois autores cujos poemas serão declamados. No ano de 2019, os poetas selecionados foram Adélia Prado e Vinícius de Moraes. Ambos foram apresentados aos alunos que se reuniram em grupos e selecionaram os poemas para a apresentação. As declamações podem ser realizadas em grupos ou individualmente. Há o incentivo de ocorrer um teatro que estabeleça uma relação com a temática abordada pelo poema a ser declamado, ou seja, no dia determinado para o evento “Chá com Poesia”, cada grupo de alunos apresenta um teatro e em seguida declama o poema. Por exemplo, se o poema aborda o universo feminino, pode ser

apresentado um teatro sobre uma importante figura feminina. Pensa-se a literatura como a arte que cumpre o importante papel de fruição e de sensibilidade ao desenvolver a empatia, o colocar-se no lugar do outro e compreender a complexidade da natureza humana:

No caso da poesia, destacam-se, inicialmente, os efeitos de sentido produzidos por recursos de diferentes naturezas, para depois se alcançar a dimensão imagética, constituída de processos metafóricos e metonímicos muito presentes na linguagem poética[...] Por fim, destaque-se a relevância desse campo para o exercício da empatia e do diálogo, tendo em vista a potência da arte e da literatura como expedientes que permitem o contato com diversificados valores, comportamentos, crenças, desejos e conflitos, o que contribui para reconhecer e compreender modos distintos de ser e estar no mundo e, pelo reconhecimento do que é diverso, compreender a si mesmo e desenvolver uma atitude de respeito e valorização do que é diferente. (BRASIL, p. 138 e 139)

É preciso refletir, porém, sobre as atividades de leitura a respeito da composição poética dos autores em questão. Partindo desse pressuposto, é que foi possível pensar numa reflexão que pudesse ir além da declamação e que também fizesse uso dos recursos digitais. Assim, primeiramente, foi apresentada a proposta de trabalho para a turma, o levantamento dos alunos que possuíam perfil no *facebook* e o incentivo para a criação da conta para os alunos que ainda não a possuíam. Dos 34 alunos, 8 não tinham, em suas residências, acesso à internet e por isso não tiveram o interesse de criar uma conta no *facebook*, isso motivou a adaptação de algumas atividades.

Embora esteja localizado em uma região central, o colégio, onde a pesquisa foi realizada, recebe muitos alunos que residem em áreas rurais. Ressalta-se, que segundo dados levantados, 45% de alunos do ensino fundamental são residentes na zona rural e 55% residentes na zona urbana. Isso vai ao encontro da realidade da turma, dos 34 alunos, 18 residiam na zona urbana e 16 na zona rural. Em relação aos níveis de renda familiar, média de 58% recebem até 2 salários mínimos. É interessante mencionar que 90% das famílias entrevistadas possuem celular, porém, no ensino fundamental, apenas cerca de 40% dos alunos possuem o seu próprio aparelho.

Salienta-se, ainda, que o colégio conta com 19 funcionários, 56 professores e cinco pedagogas. Funciona nos períodos matutino, vespertino e noturno. Há 786 alunos, distribuídos em 28 turmas, entre elas, o ensino fundamental II, ensino médio, ensino médio profissional e Celem- que oferta o curso de língua espanhola⁴⁷. Segundo a prova SAEP (2019)⁴⁸, que mede o nível de proficiência e padrão de desempenho dos estudantes em língua portuguesa, mais de 60% dos alunos - entre discentes do ensino médio e fundamental – encontram-se no nível adequado ou avançado de leitura, ultrapassando assim a média geral do nível de desempenho

⁴⁷ Espaço pedagógico para o ensino de línguas estrangeiras modernas (LEM), português para falantes de outras línguas (Pfol) e Língua Brasileira de Sinais (Libras), com funcionamento nas instituições de ensino da rede estadual de ensino. O Celem oferta cursos das seguintes línguas estrangeiras modernas: Alemão, Espanhol, Francês, Inglês, Italiano, Japonês, Mandarim, Polonês e Ucraniano. Além disso, oferece curso de Português para falantes de outras línguas (Pfol) e de Língua Brasileira de Sinais (Libras).

⁴⁸ O SAEP é um sistema próprio de avaliação do Estado do Paraná e tem como objetivo disponibilizar informações relevantes quanto ao desenvolvimento cognitivo dos estudantes, descrevendo os conhecimentos desenvolvidos em Língua Portuguesa e Matemática, além de se deter nos fatores associados a esse desempenho, com resultados e análises produzidos desde o nível do estudante até o do Estado. A avaliação externa fornece informações para que gestores da escola e professores possam realizar um diagnóstico nas áreas em que atuam e planejar ações educativas mais eficientes. Em Língua Portuguesa é avaliada a leitura, prática que perpassa todas as disciplinas da escola. Na disciplina de Matemática, os conceitos são avaliados por meio da metodologia de resolução de problemas. Essa metodologia pode proporcionar ao estudante condições para que pense matematicamente, aplicando conhecimentos matemáticos, também, em situações problemas do cotidiano.

em leitura do Estado. Ainda assim, são muitos desafios a serem enfrentados, uma vez que menos de 50% das famílias possuem o hábito da leitura e cerca de 50% dos alunos possuem hábitos de estudo com frequência. Dessa forma, torna-se imprescindível a prática de atividades que promovam a formação do leitor. A biblioteca do colégio conta com um acervo de cerca 12.700 obras, os professores incentivam os empréstimos de livros e uma vez por mês é realizado o dia da leitura, no qual, durante uma aula, a escola para suas atividades corriqueiras para a realização da leitura de livros ou revistas.

3 O USO PEDAGÓGICO DAS REDES SOCIAIS – FACEBOOK

Segundo a Base Nacional Comum Curricular, há duas competências gerais da educação básica que estão relacionadas ao uso da tecnologia e isso demonstra o quanto o letramento digital deve ser uma constante dentro das escolas. São elas:

Competência 4: Utilizar diferentes linguagens – (*oral ou visual-motora, como libras, e escrita*), **corporal, visual, sonora e digital** –, bem como conhecimentos das linguagens artística, matemática e científica, para se expressar e partilhar informações, experiências, ideias e sentimentos em diferentes contextos e produzir sentidos que levem ao entendimento mútuo. Competência 5: **Compreender, utilizar e criar tecnologias digitais de informação e comunicação de forma crítica, significativa, reflexiva e ética nas diversas práticas sociais (incluindo as escolares) para se comunicar, acessar e disseminar informações, produzir conhecimentos, resolver problemas e exercer protagonismo e autoria na vida pessoal e coletiva.**(BRASIL, p. 9).

Entende-se, portanto, que é imprescindível que se construa e aplique metodologias que permitam que nossos alunos se apropriem do conhecimento e também se tornem ativos na propagação de saberes. Buscou-se isso por meio da rede social facebook e dos links postados.

Na turma em que foi aplicada a metodologia, como já mencionado, dos 34 alunos, 8 não possuíam conta na rede social *facebook*, não possuíam celular nem outros aparelhos que possibilitassem o uso da internet. Para os referidos alunos, as atividades foram adaptadas para a sala de aula. Segundo dados levantados, o perfil dos estudantes do colégio, em relação às atividades de lazer, no ensino fundamental, 93,9% preferem música, 87,9% filmes, 84,8% rede social e 24,6% esportes. Percebe-se, portanto, que o uso das redes sociais ocupa um lugar considerável no lazer dos estudantes.

Dos que possuem acesso à internet, todos acessam diariamente suas redes sociais e metade possui entre 500 e 1000 amigos no *facebook*. Verificou-se, portanto, que os estudantes acessam suas redes sociais diariamente, porém não fazem o uso pedagógico dela. A partir disso, surgiu a ideia de criar um grupo fechado na rede social *facebook* para que professor e alunos pudessem interagir e compartilhar saberes. Houve, então, o compartilhamento de informações e o *feedback* por parte do professor.

Poema “Com licença poética”

Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira

Cargo muito pesado pra mulher,
 esta espécie ainda envergonhada.
 Aceito os subterfúgios que me cabem,
 sem precisar mentir.
 Não sou tão feia que não possa casar,
 acho o Rio de Janeiro uma beleza e
 ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
 Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
 Inauguro linhagens, fundo reinos
 - dor não é amargura.
 Minha tristeza não tem pedigree,
 já a minha vontade de alegria,
 sua raiz vai ao meu mil avô.
 Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
 Mulher é desdobrável. Eu sou.

O poema “Com licença poética”, de Adélia Prado, traz como tema o universo feminino. Ele estabelece intertextualidade com o “Poema de sete faces” que consta no livro “Alguma poesia” (1930), de Carlos Drummond de Andrade.

“Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida[...]”. Esses primeiros versos de Drummond representam para Adélia o impulso para a subversão e sugerem o seguinte título “Com licença poética”, poema publicado no livro “Bagagem” (1976). É como se a autora pedisse licença para subverter o escrito de Drummond: “Quando nasci um anjo esbelto,/ desses que tocam trombeta, anunciou:/ vai carregar bandeira[...]”. Em outras palavras, Adélia nos dá indicações sobre a ideia contida em seus versos, que seria a negação de um destino fracassado, fato que se comprova em Drummond.

Apresenta versos livres, característica do movimento literário no qual a autora está inserida que prima pela liberdade artística em suas composições. Há o uso de metáforas e ironias que nos permitem adentrar ao universo feminino.

A ironia é marcada pelos valores sociais impostos culturalmente à mulher, como por exemplo: “[...] Não sou tão feia que não possa casar,/ acho o Rio de Janeiro uma beleza[...]”. Tais versos nos remetem ao fato da beleza ser uma das condições para se casar. É importante pensar que o casamento, principalmente para a sociedade na qual Adélia vivia, era o que dava prestígio à mulher, elas eram educadas a esse fim. Esse fato é algo marcante em suas composições, por exemplo, por meio do poema “A bela adormecida”, do livro “O pelicano” (1987), há um eu lírico adormecido em virtude da submissão ao homem e das amarras de sociedade patriarcal, conforme os seguintes versos “[...] Minha alma nasceu desposada/ com um marido invisível./ Quando ele fala roreja,/ quando ele vem eu sei,/ porque as hastes se inclinam./ Eu fico tão atenta que adormeço/ a cada ano mais [...]”. Há a menção da cidade do Rio de Janeiro porque a metrópole se tornou símbolo da beleza feminina, principalmente por meio dos versos de Vinícius de Moraes, quando este compõe “Garota de Ipanema” (1962). Além disso, há um verso célebre de Vinícius: “As muito feias que me perdoem/ Mas beleza é fundamental”, do Poema “Receita de Mulher” (1959), que demonstra uma visão machista e é contrariado pelo poema de Adélia.

Em um primeiro momento, nos versos de Adélia, há a ideia de uma mulher que aceita algumas condições impostas a ela “[...] Aceito os subterfúgios que me cabem, /sem precisar mentir [...]”. Muito interessante perceber também, que a autora se destacou em um ambiente predominantemente masculino e esse fato se reflete em suas composições. Para além de um casamento e a aceitação de seu destino, há alguém que escreve, que produz conhecimento e constrói sua própria história “[...] mas o que sinto escrevo/ cumpro a sina[...]”.

O poema da autora é composto de apenas 1 estrofe e 18 versos, o que poderia indicar a totalidade do ser, não há um ser despedaçado, não há a fragmentação. Pelo contrário, trata-se de um eu lírico seguro, que sabe o que quer e que luta para conquistar o seu espaço. Pode-se afirmar que a composição poética é dividida em duas importantes partes, estruturada em 18 versos, os 10 primeiros versam sobre as intempéries que recaem sobre a figura feminina, em seguida, os versos abordam a força que permite a superação das adversidades vividas “[...]Minha tristeza não tem pedigree,/ já a minha vontade de alegria,/ sua raiz vai ao meu mil avô [...]”. Destaca-se o uso da metonímia, ou seja, a tristeza da mulher não tem genealogia porque ela nasceu para ser feliz e carregar bandeira que pode significar defender uma causa.

4 PROPOSTA RIZOMÁTICA: ATIVIDADES DESENVOLVIDAS

Para dar início à abordagem do poema aos alunos, foi apresentada uma charge de Moisés Cartuns em que há uma mulher diante de uma escada, em cada degrau está escrito uma adversidade imposta à mulher, por exemplo, dupla jornada, feminicídio, assédio moral, assédio sexual, etc. Em um degrau está escrito “Parabéns” e sobre a mulher há um balão de pensamento escrito “Nossa! Já estamos em março!”. Foram propostas reflexões como “Que tipo de mulher está representado na charge?”, “O que poderia significar cada degrau?”. Muitas interações vieram ao encontro da temática abordada, como por exemplo, o fato de que por meio da imagem, as mulheres, ao longo de suas trajetórias de vida, enfrentam inúmeros desafios como as mais variadas formas de violência, a dupla jornada de trabalho, os mais variados assédios, etc. Isso independe de classe social e ocorre por diversos fatores, dentre eles, fatores históricos e ideológicos. Dessa forma, a professora pôde apresentar o poema à turma.

Os primeiros versos do poema tematizam um nascimento “Quando nasci um anjo esbelto, / desses que tocam trombeta, anunciou:/vai carregar bandeira. /Cargo muito pesado pra mulher, / esta espécie ainda envergonhada [...]”. Foi abordado o fato de que o nascimento de uma criança gera muitas expectativas, trata-se da celebração da vida tão valorizada por muitos povos. Adélia Prado constrói uma espécie de diálogo com a tradição judaico-cristã em parte de sua obra poética. Isso foi significativo para que os alunos entendessem algumas características dos poemas da autora. No poema em questão, é retomada a história bíblica na qual um anjo anuncia o nascimento de Jesus Cristo a um grupo de pastores que guardavam seus rebanhos. Há ainda, na história descrita no livro de Lucas, capítulo 2, versos 10, 11 e 13, um destino traçado que é descrito por um anjo:

O anjo, porém, lhes disse: Não temais; eis aqui vos trago boa-nova de grande alegria, que o será para todo o povo: é que hoje vos nasceu, na cidade de Davi, o Salvador, que é Cristo, o Senhor[...] E, subitamente, apareceu com o anjo uma multidão da milícia celestial, louvando a Deus [...] (A BÍBLIA, 1997)

Observa-se que é possível realizar um estudo interdisciplinar com a história e a religião proporcionado pela perspectiva rizomática. Os alunos foram questionados sobre qual história bíblica o poema poderia fazer menção. Alguns lembraram dos sete anjos do apocalipse que tocaram as sete trombetas e assim pudemos discutir sobre a importância do toque da trombeta para os povos antigos (anunciação de um evento grandioso) e do significado do número sete. Enfatiza-se que o número sete *Sheva* (שֶׁבַע ou 7 / sete) é muito importante para a cultura judaica e cristã. Sete é o número da perfeição, da divindade e também considerado o “descanso” visto que o mundo foi criado em seis dias e ao sétimo Deus descansou - *shabat*. É o número da espiritualidade, da comunhão com o “supremo”, por isso ele é mencionado na Torá – Bíblia

hebraica e na Bíblia cristã em diversas ocasiões. Ao mencionar a trombeta associada ao número sete, pensa-se na trombeta como símbolo da perfeição, ou seja, confirma-se o fato de que o próprio ser supremo, divino é quem traça a história feminina.

Há no poema, a celebração da vida e um destino a ser traçado. O destino feminino é carregar bandeira que, segundo o poema, pode ser interpretado como um cargo pesado para uma mulher, espécie ainda envergonhada.

Assim, foi encaminhado o seguinte questionamento: Como é possível entender a expressão “Vai carregar bandeira, cargo pesado pra mulher? Uma das respostas dada por um aluno(a) foi muito interessante: “Carregar bandeira pode significar defender causas, resignificar a vida, enfim se desdobrar”. A bandeira, portanto, pode significar a defesa de uma causa que pode ser pesada. Por exemplo, lutar contra a violência física (que é uma causa) não é algo fácil, por isso é algo pesado.

Para completar a reflexão, foi postado, no grupo do *facebook*, um *link* de um vídeo da música “Mulheres de Atenas”, de Chico Buarque, e os alunos tiveram que pesquisar, postar e comentar *links* que relatavam sobre como era a vida das mulheres em Atenas (Grécia antiga) e o porquê da mulher ainda hoje ser uma espécie envergonhada, fazendo a relação entre o passado e o presente, estabelecendo assim a interdisciplinaridade com a história.

Ressalta-se a importância conferida à letra da canção que nos remete a um passado histórico: a organização da sociedade ateniense dos séculos V e IV a.C. Destaca-se o papel social da mulher descrito já nos primeiros versos: “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas/ Vivem pros seus maridos [...] Quando fustigadas não choram/ Se ajoelham, pedem, imploram/ Mais duras penas/ Cadenas [...]”.

A função social é se sujeitar ao “ser masculino”, há a imagem de uma mulher submissa, sem voz, que vive sob uma espécie de cativo, típico de uma sociedade patriarcal. A submissão está enfatizada por meio da figura de linguagem gradação que confere uma ordem crescente à semântica da palavra submissão “se ajoelham, pedem, imploram”. A letra da música é rica em figuras de linguagens, ainda se destacam a anáfora e a ironia. A anáfora é um importante recurso linguístico que consiste na repetição de uma ideia, dessa maneira, a expressão “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas” é mencionada seis vezes. Tal ênfase é proposital no sentido de enfatizar uma ironia que significa não ser como as mulheres de Atenas.

A palavra “mirem-se” é um verbo empregado no modo imperativo cuja voz denota uma ordem, há, portanto, um hino, um louvor, um apelo para uma transformação. O dever ocorre a partir do momento em que há, ironicamente, o revisionismo histórico, uma vez que aponta para fatos históricos que não podem mais se repetir na sociedade atual. Na instituição matrimonial, as mulheres da sociedade ateniense serviam apenas para a procriação, gerar filhos: “Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas [...]”.

Observa-se que há um discurso ideológico que reflete uma visão de mundo, quem são as mulheres de Atenas, para que não sejamos como elas? Quem são os homens de Atenas para os quais as mulheres se submetem? Assim, as designações que fazem referência às mulheres e aos homens são construídas para além da ironia, por meio de eufemismos. Às mulheres são dadas as designações “falenas, pequenas Helenas, lindas sirenas morenas, jovens viúvas marcadas, gestantes abandonadas, Serenas” em:

[...] Quando eles se entopem de vinho/ Costumam buscar o carinho/ De outras falenas[...]/ “Quase sempre voltam pros braços/ De suas pequenas/ Helenas [...] O seu homem, mares, naufrágios/ Lindas sirenas/ Morenas [...] Temem pros seus maridos, heróis e amantes de Atenas/ As jovens viúvas marcadas/ E as gestantes abandonadas [...] Se confortam e se recolhem/ Às suas novenas/ Serenas.
(HOLLANDA, 1976)

As mulheres de Atenas não são somente as esposas submissas, mas também há as que são falenas – que também se submetem aos prazeres sexuais dos homens. Falena, na linguagem denotativa, significa mariposa de voo noturno. No sentido conotativo, significa prostituta, trata-se de um eufemismo, uma vez que são procuradas por homens casados, no período noturno. É interessante observar a semântica da palavra “outra”, que pode ser entendida como se as próprias esposas também fossem falenas, no sentido pejorativo, pois prestam um serviço sexual ao homem, uma vez que são “usadas” para a procriação. Isso demonstra que os homens daquela sociedade não valorizavam nenhuma mulher, ou elas serviam para procriar ou serviam para satisfazer os impulsos carnavais. A expressão “pequenas Helenas” remete à história da personagem Helena na obra *Ilíada* de Homero que é dada como prêmio à personagem Páris para o servir.

Há, portanto, mais uma vez a ideia da subserviência e a desumanização da mulher, uma vez que ela é dada como uma “coisa”, um “prêmio” e para quem os maridos retornam após se satisfazerem nos deleites noturnos com “outras falenas”. A expressão “lindas sirenas morenas” faz referência à mulher vista como uma sereia e, portanto, também ser apenas um instrumento de beleza e satisfação sexual - isso também é abordado nos poemas de Adélia Prado - uma vez que os homens atenienses se aventuravam ao mar e ao amor de outras mulheres que não fossem suas esposas. Às mulheres e às esposas, o destino é viver sem sonhos, sem gosto, sem vontade. Aos homens, a aventura, o mar, o naufrágio, as lindas sereias. O destino da mulher ateniense é implacável, sem vontade própria eram “jovens viúvas e gestantes abandonadas” que serviam somente para procriar e que ficavam sob a tutoria de um homem (pai ou filho), caso o marido morresse, “serenas”, as mulheres eram educadas para serem dóceis, obedientes, submissas, calmas e serenas destinadas aos afazeres domésticos, reclusas em suas casas. Os homens para as quais as mulheres eram submetidas, conforme as designações conferidas – de modo irônico, são: [...], maridos, orgulho, raça de Atenas/ [...] maridos, poder e força de Atenas/ [...] soldados/ [...] maridos, bravos guerreiros de Atenas [...] / [...] maridos, heróis e amantes de Atenas [...] maridos, orgulho e raça de Atenas”. Conforme visto, o valor dado à mulher ateniense era nulo, mas, ao homem, seu valor era medido em detrimento de sua força e poder.

Além das discussões quanto à temática do feminino muito pertinente que a canção de Chico Buarque suscita, foi possível também analisar a forma: a construção métrica e rítmica do texto. Verifica-se um trabalho de ourives, um poema altamente lapidado, uma joia poética.

O curta-metragem brasileiro de animação *Vida Maria* (2007), do diretor Marcio Ramos, vencedor do *Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo* também serviu como instrumento de análise. O curta relata a história de uma criança chamada Maria que vive no sertão nordestino e é obrigada a deixar de estudar, pela mãe, a fim de realizar os afazeres domésticos. Conforme as ações do filme se passam, percebe-se que Maria é apenas mais uma vítima de um destino que é naturalizado e que se perpetua há gerações e que infelizmente, por diversos fatores, ela cresce e dá continuidade a ele. Um destino, cruelmente, imposto à mulher por meio de heranças culturais, sociais, ideológicas que se caracteriza pelo fato de que, para a sociedade na qual Maria vive, ser mulher é se privar dos estudos a fim de cuidar da casa, dos filhos e do marido, deixando de sonhar, de viver um mundo que vai além dos muros de sua casa. Os alunos, então, estabeleceram a relação do curta com os versos “Cumpro a sina./ Inauguro linhagens, fundo reinos (...)” Ou seja, quais foram as linhagens inauguradas, quais reinos foram fundados por Maria – personagem central do curta e os motivos que a levaram a obter determinado comportamento?

Também foi postado, no grupo fechado do *facebook*, o *link* do vídeo “Malala - uma menina entre muitas” e tiveram que traçar o paralelo entre os reinos fundados por Malala e os reinos fundados por Maria. A história da paquistanesa, que recebeu o prêmio Nobel da paz (2014), consiste em sua luta por fazer valer o direito das meninas à educação, uma vez que, em

seu país, as meninas foram impedidas de frequentar o ambiente escolar. No vídeo mencionado, há um discurso no qual a ativista relata a necessidade de não se calar frente às injustiças, existe um apelo para que haja o direito à igualdade de oportunidades, o de viver com dignidade e que educação deve ser um direito exercido e valorizado por todas as mulheres. O interessante é que todos os alunos já conheciam a história de Malala Yousafzai, devido a outros projetos do colégio que permitiram o conhecimento da ativista pelo direito das meninas à educação. A partir disso, puderam refletir sobre os motivos pelos quais levaram Maria a inaugurar uma linhagem diferente de Malala e assim foi estabelecida a interdisciplinaridade com a sociologia, pois se refletiu sobre os aspectos culturais, sociais e ideológicos que levam a um determinado tipo de comportamento feminino. Para completar a atividade, os alunos postaram *links* com entrevistas, reportagens, notícias sobre a vida de Malala Yousafzai.

Por meio dos versos “[...]Aceito os subterfúgios que me cabem, /sem precisar mentir[...]”, percebe-se que o eu lírico, voz feminina, aceita sua condição (do que é ser mulher) imposta culturalmente. Há um legado, da tradição judaico-cristã, de que mulher precisa sofrer com as dores de parto. Trata-se do castigo/destino imposto a Eva por sua desobediência, *porém, por meios dos versos “ora sim, ora não, creio em parto sem dor”, há a percepção de alguém que já não quer mais “aceitar” algumas condições impostas à mulher – condições que são heranças históricas e culturais.* A partir da palavra “mas” (ideia de adversidade), reforça-se ainda mais, a negação de um destino imposto à mulher.

Nos versos “[...] *Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. Mulher é desdobrável. Eu sou*”, percebe-se um eu lírico que busca a igualdade de gênero, ou seja, a superação das desigualdades, alguém que quer defender seu lugar dentro de uma sociedade patriarcal e também machista, além do intertexto com o poema de Drummond. Apresenta-se, portanto, uma mulher que triunfa diante de todas as adversidades que lhe foram impostas e que por isso seu nascimento foi anunciado por um anjo esbelto que toca trombeta.

As primeiras reflexões sobre o poema foram pautadas sobre mulheres que sofrem, por exemplo, a charge mostrou todos os degraus que a mulher precisa subir para poder triunfar, a música “Mulheres de Atenas”, bem como a história dessas mulheres, mostrou como a vida delas era restrita à submissão e aos afazeres domésticos, pela ironia, há um hino para que as mulheres, atualmente, assumam uma postura diferente frente a isso. O mesmo ocorre no curta-metragem “Vida Maria”, em que leva aos receptores o desejo de quebrar esse círculo vicioso.

As reflexões seguintes foram pautadas em mulheres que triunfaram, venceram obstáculos. Além de Malala Yousafzai, há inúmeros exemplos de mulheres que enfrentaram as condições de vida impostas às suas vidas ao longo da história. Foi solicitado, então, que os alunos postassem vídeos, reportagens, imagens, *blogs* que mostrassem mulheres que representassem os últimos versos de Adélia Prado, como por exemplo: Chiquinha Gonzaga, Enedina Alves Marques, escritoras brasileiras – como a própria Adélia Prado, etc.

A fim de completar as atividades propostas, a turma participou do projeto “Chá com poesia” apresentando o teatro “Eu sou Malala” e declamou o poema “Com licença poética”.

O estudo em questão nos leva a pensar sobre o papel social da mulher que desde os primórdios da humanidade foi inferiorizado, disso se dá importância da história e da sociologia para compreender cientificamente o comportamento humano. Tais reflexões vão ao encontro das contribuições da escritora Simone de Beauvoir “[...] a mulher é indispensável, é preciso integrá-la na sociedade: na medida em que ela se submete à ordem estabelecida pelos homens [...]” (BEAUVOIR, 1970, p.101). A figura feminina é importante e necessária à medida que cumpre o seu papel social de gerar e, dessa maneira, ordenar a sociedade. A autora ainda afirma:

A história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro. Esta condição servia os interesses dos homens,

mas convinha também a suas pretensões ontológicas e morais [...]. (BEAUVOIR, 1970, p.179)

Para que a figura feminina triunfe é necessária a transformação de seu papel social conforme os últimos versos de Adélia Prado “[...] Minha tristeza não tem *pedigree*,/ mas já a minha vontade de alegria,/ sua raiz vai ao meu mil avô./ Vai ser coxo na vida é maldição pra homem./ Mulher é desdobrável. Eu sou”.

Essa transformação só será possível a partir da emancipação feminina:

[...] Dir-me-ão que todas estas considerações são bem utópicas, posto que fora necessário refazer a mulher [...]. Sem dúvida, se colocamos uma casta em estado de inferioridade, ela permanece inferior: mas a liberdade pode quebrar o círculo[...]. Basta a estas prosseguirem em sua ascensão e os êxitos que vêm obtendo incitam-nas a tanto; parece mais ou menos certo que atingirão dentro de um tempo mais ou menos longo a perfeita igualdade econômica e social, o que acarretará uma metamorfose interior. (BEAUVOIR, 1967, p.497).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das atividades elencadas, percebeu-se que os alunos passaram a pensar, a refletir sobre um texto literário. Além disso, jamais haviam participado de um grupo no *facebook* que discutisse poesia, literatura e isso contribuiu para a formação do leitor crítico. Puderam conhecer as características da obra de Adélia Prado, e muitos jamais ouviram falar nos movimentos literários. A atividade oportunizou também abordar o universo literário que fará parte de suas vidas escolares a partir do ensino médio. Percebeu-se que houve a ampliação do letramento digital dos alunos, uma vez que aprenderam a anexar arquivos em suas postagens, muitos nunca haviam realizado isso e, principalmente, fizeram uso das redes sociais de forma pedagógica e útil. Assim, proporcionou também pensar que a tecnologia está à disposição para uso benéfico à sociedade, entretanto, muitos fazem uso inadequado dela. Dessa forma, puderam compartilhar informações fazendo uso de *links* – imagens, vídeos, músicas, reportagens, etc. Os alunos puderam interagir por meio de “fóruns” de discussões, pois puderam externar seus sentimentos, emoções e impressões sobre a vida e sobre a própria poesia, isso estimulou a sensibilidade e também a criatividade, aprendendo a usar a tecnologia de forma pedagógica.

Sobre a perspectiva rizomática, pôde-se pensar em como o conhecimento de uma disciplina se desterritorializa, uma vez que ele não se encontra dentro de uma gaveta fechada. É preciso entender que o saber envolve a reflexão de muitas disciplinas que interagem entre si e essa reflexão permite ao aluno obter uma leitura crítica frente aos inúmeros textos que lhe são apresentados. Ainda sobre a perspectiva rizomática, o navegar na *internet* em si já é algo rizomático, pois se trata de um conhecimento horizontal que permite a desterritorialização, a navegação por inúmeras hipermídias.

Buscou-se, por meio deste trabalho, colocar o aluno no lugar de protagonista nesta “complexa” tarefa que é o ensino/aprendizagem. Utilizaram-se das tecnologias digitais para produzir conhecimentos, compartilhar informações e dessa forma, se tornarem leitores críticos. Ademais, oportunizou empregar o *facebook* para fins pedagógicos, uma vez é uma rede social extremamente comum na vida dos estudantes. Infelizmente, por diversos motivos, alguns alunos só puderam ter acesso à internet dentro da escola e por isso algumas atividades tiveram que ser readaptadas.

6 REFERÊNCIAS

LUCAS. In: **A BÍBLIA**: Tradução João Ferreira Almeida. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1997. BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: experiência vivida. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BOBERG, Hiudéa Tempesta Rodrigues; STOPA, Rafaela Rodrigues. **Leitura literária na sala de aula**: propostas de aplicação. Curitiba: CRV. 2012.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. **Base nacional comum curricular**. Brasília, DF, 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/Acesso> em: 18 ago. 2019.

BUARQUE, Chico. **Mulheres de Atenas**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MabbVn0Rlv4> mulheres de Atenas. 1 vídeo (4 min e 27 seg). Publicado por MTeresaSoares. Acesso em: 05 jun. 2019.

CANAL OFICIAL VIDA MARIA. **Vida Maria**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yFpoG htum4> vida Maria. 1 vídeo (8 min e 35 seg). Publicado por Vida Maria. Acesso em: 05 jun. 2019.

CUNHA, Ary. Laranjal e feminicídio mostram um Brasil que não respeita suas mulheres. In: **Correio Braziliense Blog do Ari Cunha**. Disponível em <http://blogs.correiobraziliense.com.br/aricunha/loranjal-e-feminicidio-mostram-um-brasil-que-nao-respeita-suas-mulheres/>. Acesso em: 05 jun. 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, v. 1 Trad: Ana Lúcia de Oliveira et al. 2. ed. São Paulo: Ed 34, 2017.

FERNANDES, Angela Maria. **Convite para desvendar enigmas**: uma proposta para a construção do letramento literário na leitura de poemas. 2019. 195 f. Dissertação (Mestrado em letras), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

FREITAS, Maria Tereza Assunção. (Org.). **Cibercultura e formação de professores**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

GALLO, Sílvio. **Deleuze & a educação**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ISRAEL. **Conexão com Israel**. Disponível em <http://shemaysrael.com/numeros-na-biblia/>. Acesso em: 24 set. 2019.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **Como ler os textos literários na era da cultura digital?** Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 47, p. 203-228, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n47/2316-4018-elbc-47-00203.pdf> Acesso em: 23 fev. 2019.

Malala, uma menina entre muitas. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=A6SD8vph8-8> malala. 1 vídeo (3 min e 8 seg). Publicado por Plan International Brasil. Acesso em: 05 jun. 2019.

PPP – **Projeto Político Pedagógico do Colégio Estadual Barão de Antonina** – EFM, 2018.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. São Paulo: Siciliano. 1993.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Arx. 1991.

RIBEIRO, Ana Elisa; NOVAIS, Ana Elisa Costa. **Letramento digital em 15 cliques**, v. 1. Belo Horizonte: RHJ, 2012.

ROCHA, José Atanásio. **Análise da letra de Mulheres de Atenas**. In: Canal MTeresaSoares, <https://www.youtube.com/watch?v=MabbVn0Rlv4> mulheres de Atenas. Disponível em [https://web.archive.org/web/20110825011553/http://www.mundocultural.com.br/analise/Mulheres de Atenas.PDF](https://web.archive.org/web/20110825011553/http://www.mundocultural.com.br/analise/Mulheres_de_Atenas.PDF) Acesso em 23. set. 2019.

8. ANÁLISE DOS ARQUÉTIPOS DA *PERSONA* E DA *SOMBRA* EM *CLUBE DA LUTA*

Jullia Marão Queiroz¹
Naiara Sales Araújo²

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O livro *Clube da Luta* foi lançado em 1996 pelo escritor norte-americano Chuck Palahniuk. A obra descreve, com o narrador em primeira pessoa, a vida monótona de um insone trabalhador de uma empresa de seguros e a reviravolta que acontece quando ele conhece o misterioso Tyler Durden e, juntos, criam um clube de luta clandestino para aliviar o estresse que o dia-a-dia traz. Ao longo da história, o narrador passa a olhar a sociedade de uma maneira diferente e faz uma série de descobertas sobre a sua própria existência. O romance foi muito bem aceito pela comunidade crítica literária, mesmo com a sua temática macabra e perturbadora, e ganhou uma adaptação para o cinema, em 1999, a qual contou com a direção de David Fincher e com a participação de renomados atores — como Brad Pitt, Edward Norton e Helena Bonham Carter. Levando em consideração o impacto sociocultural que esse livro teve para o mundo literário, este artigo se propõe a analisar a obra sob a ótica da psicanálise de Jung e suas noções de *arquétipos* e *inconsciente coletivo*.

De acordo com o psicanalista, a mente humana é dividida em três camadas: o *consciente*, o *inconsciente pessoal* e o *inconsciente coletivo*. Para Jung (1959, p. 15), esse último, sendo a camada mais profunda da mente, “possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos”, em outras palavras, o *inconsciente coletivo* é responsável por armazenar imagens psicológicas e instintos universais que podem ser encontrados em todos os seres humanos, constituindo uma espécie de camada “psíquica supra pessoal” nas profundezas da psique humana. Jacobi (2016) afirma que o inconsciente coletivo é, para a pessoa, a matriz da soma acumulada de milhões de anos e condições psíquicas básicas, tendo uma amplitude e profundidade incomensuráveis. Em outras palavras, esta camada psíquica, acredita-se, é responsável por armazenar as informações e aspectos da psiquê humana, as quais facilitariam a sobrevivência da espécie.

Essas imagens psicológicas — ou seja, os conteúdos do inconsciente coletivo — são chamadas de *arquétipos*. Esses, como mencionado anteriormente, são imagens psíquicas primordiais que influenciam, de forma inconsciente, na construção e adaptação do *ego*, ou seja, do consciente. Como afirma o psicanalista suíço, esses *arquétipos*, em sua essência, pertencem ao inconsciente.

De acordo com Jacobi (2016), os *arquétipos* também são elementos essenciais para a construção do caráter único do indivíduo. Ela afirma que “cada indivíduo se desdobra, no curso do seu desenvolvimento natural, no sentido de uma inteireza que inclui os diversos componentes” (JACOBI, 2016, p. 60), ou seja, os *arquétipos* são inerentes ao desenvolvimento do processo de individualização do homem, o estabelecimento de uma personalidade única ao indivíduo.

Contudo, para Jung (1959, p. 17), essa imagem arquetípica “se modifica através de sua conscientização e percepção”, isto é, mesmo com a sua natureza inconsciente, os *arquétipos* podem ser remodelados pelo *ego*, de maneira intencional, quando são manifestados. Cabe ao *ego* a habilidade de modificação dos *arquétipos*. Embora haja essa posição de controle do primeiro sobre o segundo, a relação existente entre o *ego* e as imagens arquetípicas é de codependência, uma vez que “imagens e ideias motivam poderosamente o ego e geram valores e significações” (STEIN, 1998, p. 94). Com base nessas ideias, Carl Jung postulou inúmeros *arquétipos*, dentre esses, encontram-se quatro *arquétipos* principais, que são diretamente

responsáveis pela modelagem da psiquê: *persona*, *sombra*, *anima* e *animus*. Para a pesquisa deste artigo, utilizaremos as concepções dos arquétipos da *persona* e da *sombra*. Essas duas imagens arquetípicas são, em sua essência, complementares, uma vez que são responsáveis por mediar a relação entre o mundo interior, o *ego* e o mundo exterior — a sociedade.

O centro do universo interior, o *ego*, possui um papel de extrema importância na interação e manifestações das imagens arquetípicas, uma vez que esse arquétipo é responsável por reunir e armazenar as experiências e memórias da psiquê, desenvolvendo, assim, a divisão entre o inconsciente e o consciente. O *ego* também atua no papel de direcionador, quando influencia as ações tomadas enquanto estamos no estado consciente.

O arquétipo da *persona*, também conhecido como máscara social, é a imagem criada para estabelecer a ligação do *ego* com o meio social, está diretamente ligado aos lugares sociais ocupados pelo indivíduo e pode se modificar para que haja melhor adaptação ao longo do tempo, isto é, a ‘máscara social’ é remodelada por influência de fatores externos à mente. Para Stein (1998, p. 102-103), “a *persona* é um construto psicológico e social adotado para um fim específico. [...] O caráter é alterado para ajustar-se a situações ou circunstâncias específicas”.

Em contrapartida, a apresentação da *sombra* é contrária à da *persona*, uma vez que o arquétipo da *sombra* é uma espécie de mecanismo de defesa inconsciente e incontrolável do *ego*. A *sombra* é responsável por ‘esconder’ os desejos e instintos mais profundos do *ego*, os quais não seriam aprovados no meio social. É importante lembrar que por ter esse caráter inconsciente, a *sombra* só se manifesta por acidente, no inconsciente, e quando compelida por situações extremas. Conforme Stein (ibid., p. 98):

De modo geral, a *sombra* possui uma qualidade imoral ou, pelo menos, pouco recomendável, contendo características da natureza de uma pessoa que são contrárias aos costumes e convenções morais da sociedade. A *sombra* é o lado inconsciente das operações intencionais, voluntárias e defensivas do *ego*.

A análise, presente nesse trabalho, dar-se-á com base na semelhança dos comportamentos das personagens da obra *Clube da Luta* com os perfis da *persona*, do *ego* e da *sombra*, traçados por Jung. Mais especificamente, serão explicados os comportamentos e ações do *narrador-personagem*, não-nomeado, e de seu coprotagonista, Tyler Durden, à luz da psicanálise de Jung. Iremos estudar a relação que esses dois personagens possuem com os arquétipos da *persona*, do *ego* e da *sombra*.

2 O NARRADOR COMO A REPRESENTAÇÃO DA PERSONA E DO EGO

O livro *Clube da Luta* é descrito em primeira pessoa por um narrador-personagem, que conta os fatos ocorridos em sua vida a partir da sua percepção das coisas. Vale ressaltar que o autor não optou por escrever em uma ordem cronológica, sendo a história iniciada do final do enredo. O narrador, que não é nomeado, não se apresenta por suas características físicas e sim por sua condição clínica de insônia e por seu vício em frequentar grupos de apoio.

Eu não dormia havia três semanas. Três semanas sem dormir, e tudo se transforma numa experiência extracorpórea. [...] Do jeito que minha cara caiu, amassada, murcha como fruta velha, você diria que eu já estava morto. Não chorei no meu primeiro grupo de apoio, dois anos atrás. Não chorei nem no segundo, nem no meu terceiro grupo de apoio. [...] Tudo fica muito distante, a cópia da cópia da cópia. A insônia distancia tudo, você não pode tocar em nada e nada toca em você. (PALAHNIUK, 1996, p. 18-23)

Vê-se que a descrição que o narrador faz de si mesmo contempla características que podem estar apenas em sua imaginação possibilitando a construção de um personagem que pode não ser ele mesmo. As palavras iniciais do narrador sugerem um conjunto de ideias que dialogam

com regras sociais pré-definidas, diretamente ligadas à instância psíquica denominada *persona*, como veremos no tópico a seguir.

2.1 A *PERSONA*

Sob a ótica da teoria psicanalista junguiana, o narrador apresenta comportamentos que podem ser comparados à ideia do arquétipo da *persona*. Retomando a noção de que a imagem da *persona* é um construto psicossocial e que é diretamente influenciada pelo mundo externo à psiquê, podemos tomar o Narrador como a representação da *persona* do ego. Ao descrever suas idas aos grupos de apoio e o seu primeiro encontro com a personagem Marla, podemos observar o quanto a influência externa — Marla — afeta a *persona* que já está estruturada e adaptada para sua integração ao meio social no qual está inserido, uma vez que a *persona* é “usualmente sensível às expectativas de outras pessoas” (STEIN, 1998, p. 103). Essa relação pode ser exemplificada nas passagens:

Eu me entreguei ao repouso, ao escuro, silencioso e completo repouso, e quando finalmente me afastei daquele peito macio, na camisa de Bob havia uma máscara úmida de tanto que chorei. [...] Era a liberdade. Liberdade é perder toda a esperança. Se eu não dissesse nada, as pessoas do grupo pensariam o pior. Elas choravam muito. Eu chorava muito. (PALAHNIUK, 1996, p. 26-27)

Para Marla, eu sou falso. Desde a segunda noite em que a vi não consigo dormir. E ainda assim, era eu o grande fingidor [...]. Nesse momento, a mentira de Marla reflete a minha mentira e eu só vejo mentiras. Em meio a tanta verdade. (Ibid., p. 29)

Como é possível perceber, o Narrador, primeiramente, modificou-se para que pudesse ser “aceito socialmente” nesse novo grupo em que estava se inserindo. Em seguida, ao se deparar com o “obstáculo”, Marla, o Narrador, por não ter conhecimento das expectativas que a nova integrante possui, acaba tendo um bloqueio e, por isso, perde a noção da sua relação com o seu lugar social. Essa característica mutável é um dos fatores principais da *persona*, uma vez que, para se adaptar, o indivíduo precisa estar atento às expectativas externas ao grupo ou lugar social ao qual desejaria se integrar. Stein (1998, p. 104) entende que a *persona* é, de modo geral, “[moldada] por exigências emocionais e uma aquiescência cômoda em nome do conforto e da conveniência”.

Essas influências modeladoras são chamadas, por Jung, de *atitude*. Para o autor, esse fenômeno é “uma combinação de fatores ou conteúdos psíquicos que [...] determinarão a ação nesta ou naquela direção definida” (JUNG, 1928 apud STEIN, 1998, p. 103). E, por conta dessas “atitudes”, somos capazes de entendermos e nos adaptarmos à posição social na qual estamos inseridos. Na obra de Palahniuk, podemos compreender essas “atitudes” como a relação de empatia demonstrada pelos membros dos grupos de apoio e a aparição repentina de Marla. Ainda levando em consideração as ideias de Jung, “quanto mais tempo uma atitude persiste e quanto mais frequentemente ela for chamada a satisfazer as exigências do meio, mais habitual ela se torna” (Ibid., p. 103), ou seja, a manifestação da *persona* de um indivíduo está diretamente relacionada à regularidade com a qual uma “atitude” se apresenta. Esse fenômeno é perceptível quando o Narrador conta que, a partir da primeira vez que chorou em um grupo de apoio, isso vem ocorrendo muito mais facilmente todas as noites da semana, há dois anos.

Não chorei no meu primeiro grupo de apoio, dois anos atrás. Não chorei nem no segundo, nem no meu terceiro grupo de apoio. [...] Isso foi há dois anos, a minha primeira noite nos Remanescentes Unidos. E desde então, em quase todos os encontros, Big Bob me faz chorar. (PALAHNIUK, 1996, p. 23-27)

Outro fator é a identificação do *ego* com a *persona*. De modo geral, o *ego* identifica-se com a *persona*, uma vez que essa é a manifestação consciente de uma imagem arquetípica armazenada no inconsciente. Contudo, a *persona* de Palahniuk apresenta uma condição peculiar. Stein diz que essa condição “reside em não prestar atenção suficiente ao mundo dos objetos externos e em ficar envolvido, de modo exageradamente exclusivo, com o mundo interior” (STEIN, 1998, p. 108). Em outras palavras, esse fenômeno ocorre quando o *ego* importa-se mais com o mundo interior, desconsiderando a parte externa de seu *ser* e, também, a falta de “personalidade” do *ego*, uma vez que esse passa a ter a *persona* como única representação psíquica (ALMEIDA; NASCIMENTO; RAMOS; FIUSA, 2015). Essa condição causa a perda ou esquecimento da essência coletiva do indivíduo, ou seja, ele não consegue mais se identificar com o meio social no qual está inserido. Utilizamos como exemplo o fragmento abaixo:

Atrasei meu relógio duas horas ou adiantei três, Pacífico, Montanha, hora no Centro ou no Leste; perdi uma hora, ganhei uma hora. Essa é a sua vida, ela vai terminando a cada minuto. [...] Eu me dissolvo e me dilato no momento da aterrissagem quando a roda encosta na pista, mas o avião pende para o lado e não sabe se corrige a inclinação ou se tomba. Agora nada mais importa. (PALAHNIUK, 1996, p. 41-45)

Nesse fragmento, é possível perceber a ausência de conexão entre o mundo exterior e o *ego*, ficando evidente como os acontecimentos ao seu redor não conseguem afetá-lo. Por conta dessa condição, a modelagem da *persona* é afetada de maneira profunda, uma vez que essa precisa de motivadores internos e externos para se adequar, haja vista que, sem um deles, a *persona* fica deslocada no espaço social. Sendo o papel dual da *persona* “relacionar-se com os objetos e proteger o sujeito”, quando essa não se manifesta de forma integral, o indivíduo e as suas relações sociais são afetados.

2.2 O EGO

O *ego* é o centro do microuniverso que a psiquê humana representa. De acordo com Stein (1998, p. 23), o *ego* é a “experiência que a pessoa tem de si mesma como um centro de vontade, de desejos, de reflexão e ação”. A escolha por um narrador-personagem sem características próprias marcantes também pode ser considerada como um aspecto importante na identificação e na análise do *ego* na obra. Essa peculiaridade pode ser uma das indicações que o leitor encontra para o caráter “onisciente” do *ego* sob a interação do mundo exterior com o interior. Na visão psicanalista, o narrador do livro *Clube da Luta* apresenta características que podem ser tanto a representação da *persona* como a do *ego*.

A percepção consciente que o Narrador possui acerca dos fatos que ocorrem ao seu redor mostra o caráter reflexivo do *ego*, uma vez que, “naturalmente, o nosso juízo intelectual busca sempre uma interpretação inequívoca do arquétipo, perdendo assim o essencial” (JACOBI, 2016, 60), ou seja, o *ego* está sempre tentando analisar e julgar o mundo externo, o qual é assimilado de maneira tendenciosa pelos arquétipos, já que o *ego* não entra em contato direto com o externo. É possível observar o supracitado nas passagens a seguir:

Eu tinha de perguntar. Precisava saber o que Tyler ficara fazendo enquanto eu dormia. Se eu pudesse acordar em outro lugar, numa outra época, seria outra pessoa? (PALAHNIUK, 1996, p. 48)

Marla não tinha câncer testicular. Marla não tem tuberculose. Ela não está morrendo. Está certo que, filosoficamente falando, estamos todos morrendo, Marla não está morrendo como Chloe morreu. (Ibid., p. 58)

Outro fator apresentado na obra literária é a necessidade que as ações da psiquê possuem do *ego*. Para a mente humana, o *ego* é “condição necessária para tornar qualquer coisa consciente – um sentimento, um pensamento, uma percepção ou uma fantasia” (STEIN, 1998, p. 23). Na obra, as ações e as personagens são estabelecidas pela “visão” do narrador, o que significa que as ações dos arquétipos, *persona* e *sombra*, dependem do narrador, *ego*, para que sejam estabelecidas. Como afirma Jacobi (2016): “Somente no encontro com o consciente, isto é, quando a luz do consciente incide neles e eles se tornam por isso ‘perceptíveis’” (JACOBI, 2016, p. 66), ou seja, apenas quando o *ego* toma consciência do mundo exterior, esse passa a “existir”. Essa condição se mostra, de forma mais explícita, quando o Narrador “conhece” Tyler Durden, a *sombra*, mostrando que a existência desse só ocorre por intermédio do primeiro, ou seja, do *ego*.

Na sala de projeção, Tyler fazia a troca de projetores se o cinema fosse muito velho. Nas trocas, você tem dois projetores na cabina e só um deles está rodando. **Sei disso porque Tyler sabe disso.** (PALAHNIUK, 1996, p. 33)
Tyler desenhou uma linha reta na areia, alguns metros à frente. Depois voltou para pôr o tronco em pé e socou areia ao redor da base. **Só eu estava vendo isso.** (Ibid., p. 47)

Na passagem acima, é perceptível como o *ego*, o Narrador, toma consciência de sua *sombra*, Tyler, pela primeira vez. A consequência desse fenômeno é a legitimação da manifestação dessa imagem arquetípica. De acordo com Stein (1998, p. 23) e Jacobi (2016, p. 70), “o grau em que um conteúdo psíquico é tomado e refletido pelo *ego* é o grau em que se pode afirmar que ele pertence ao domínio da consciência” e “[a forma arquetípica] da parte do consciente, essa forma logo está sendo preenchida com material imaginado, aparentado e semelhante, tornado perceptível”, em outras palavras, quando o *ego* toma consciência de alguma ação psíquica, essa passa a se manifestar na parte consciente do indivíduo.

Portanto, é possível perceber, no personagem do Narrador, dois arquétipos canonizados por Jung, a *persona* e o *ego*. Na obra, o *ego* apresenta consciência das ações ao seu redor, contudo prefere não interferir diretamente no influxo que o rodeia. Por conta dessa posição do *ego* em relação ao mundo exterior, a *persona* apresenta dificuldades de se conectar ou de ter percepção das expectativas externas, o que causa, como resultado, a deficiência no papel psíquico da *persona*.

3 A REPRESENTAÇÃO DA SOMBRA EM TYLER DURDEN

Como vimos anteriormente, a *sombra* é, ao contrário da *persona*, uma representação psíquica inconsciente, ou seja, o *ego* não projeta a sua *sombra* de forma intencional e “não possui sequer consciência de que projeta sombra” (STEIN, 1998, p. 98). Em *Clube da Luta*, no final do enredo, o leitor descobre que o Narrador e Tyler são, na verdade, a mesma pessoa, que assume outra personalidade. Na maior parte da estória, o Narrador não possui consciência — ou opta por se iludir — de quem Tyler realmente é. Analisando essa parte sob a ótica da psicanálise de Jung, podemos deduzir que o Narrador, em sua posição de *ego*, não possui consciência de que está manifestando a sua *sombra*. Tomemos as passagens abaixo como exemplos:

Conto vinte cabeças. Vinte cabeças raspadas. O motorista vira-se para trás e me chama no banco do fundo. — Sr. Durden, senhor, tenho muita admiração pelo que vem fazendo. **Eu nunca o vi na vida.** (PALAHNIUK, 1996, p. 373)
Não sou Tyler Durden. [...] — Tá, tá, tá — diz o mecânico. Ele está no meio do corredor segurando a faca na sua frente. — O senhor mesmo disse que diria isso.

Está bem, então sou Tyler Durden. Sou. Sou Tyler Durden, sou eu quem dita às regras e estou dizendo, abaixe essa faca. (Ibid., p. 377)

Outra característica marcante da *sombra* em Tyler é o caráter imoral que ambos apresentam. A *sombra* é responsável por “executar operações desagradáveis que ele [ego] não poderia realizar sem um conflito moral” (STEIN, 1998, p. 98), em outras palavras, a *sombra*, por ser uma ação do inconsciente, possui a capacidade de praticar ações taxadas como indecorosas e pervertidas pela sociedade. Dessa maneira, o *ego* pode continuar na sua ignorância sobre os seus desejos e instintos mais profundos. Guiñazú (2011, p. 34) também afirma que a *sombra* “puede ser figurada como un saco, una bolsa en la que se arroja, vía represión, lo que no puede ser aceptado o tolerado por el yo”, ou seja, pode-se conjecturar que a *sombra* é criada como uma “identidade” em que o *ego* armazena todos os aspectos que não são congruentes com a sua “personalidade” ou com as expectativas as quais almeja. Nos trechos abaixo, é possível identificar esse aspecto peculiar da *sombra* e a posição que o *ego* toma em relação a esta imagem arquetípica.

Eis mais uma que um projecionista não deve fazer: Tyler faz slides das melhores cenas dos filmes. Ninguém se esquece daquele primeiro nu frontal da atriz Angie Dickinson. (PALAHNIUK, 1996, p. 40)

O mecânico do clube da luta me perguntou o que eu gostaria de fazer antes de morrer. Gostaria de sair do emprego. Dei minha permissão para Tyler. Fique à vontade. Mate meu chefe. (Ibid., p. 372)

— Tem de ser grandiosa — diz Tyler. — Imagine só: você no alto do edifício mais alto do mundo, o prédio todo tomado pelo Projeto de Ações Violentas. Rolos de fumaça saindo pelas janelas. As mesas caindo sobre as pessoas na rua. Uma verdadeira ópera da morte, é isso o que vamos fazer. Eu digo, não. Você já me usou demais. (Ibid., p. 405)

Nas passagens acima, conhecem-se as ações imorais que Tyler praticou sem o “conhecimento” do *ego*, o Narrador. Como debatido anteriormente, essas práticas são o resultado dos anseios e ambições que o Narrador possui, bem como também são frutos de suas frustrações contra a ordem e o sistema social. Como afirma Guiñazú (2011, p. 34), a *sombra* representa um aspecto repugnante para o *ego*: “[debe ser] mantenido lo más alejado posible de la conciencia, pues posee todos los aspectos que el yo no ha podido integrar por ser incompatibles con la imagen que el sujeto tiene de sí mismo y con el ideal que persigue”, em outras palavras, o *ego* sempre opta por distanciar-se da *sombra*, uma vez que esta é a representação das mais cruéis características da personalidade ou das expectativas do grupo social em que o indivíduo está inserido. Stein (1998) também afirma que “o *ego* tem a capacidade, em sua *sombra*, para ser extremamente egoísta, obstinado, insensível e dominador”. Retornando à estória, encontramos, em Tyler, a maior parte dessas características pertencentes ao arquétipo da *sombra*, uma vez que ele apresenta uma necessidade de dominação, de controle e certa obstinação com o seu plano anárquico, ou seja, Tyler representa tudo que o Narrador não pode manifestar por si mesmo.

Eu não quero Marla, e Tyler não me quer ver por perto, nunca mais. Isso não tem nada que ver com *amor*, como na *proteção*. Tem que ver com *propriedade*, como no *domínio*. Sem Marla, Tyler não teria nada. (Ibid., p. 10)

Com todas essas características distintas, a *sombra*, quando manifestada, apresenta-se de forma tão diferente do *ego* e da *persona* que, algumas vezes, ela pode ser considerada outro indivíduo. Como já comentado, o próprio *ego* se dissocia da *sombra* como mecanismo de defesa contra a repercussão social sobre seus desejos e vontades. De acordo com Stein (1998), o *ego* assume “uma postura inocente ou de simples observação”, enquanto a *sombra* é entendida como

“um bode expiatório”, considerada um “monstro cruel” para o *ego*. Na maior parte da narrativa, encontramos o *ego* dissociado da *sombra*, ou seja, na maioria das vezes, o Narrador se referenciava e possuía a concepção de que Tyler era uma pessoa diferente. Ainda guiando-nos por Stein (1998), utilizamos a ideia de que a *sombra* é “uma subpersonalidade que a *persona* não permitirá”. Na passagem abaixo, é possível vislumbrar a percepção que o Narrador tem sobre Tyler e sobre si.

Marla disse que me viu matar alguém hoje. Se ela se refere ao meu chefe, digo, sim, sim, sim, eu sei, a polícia sabe, estão me procurando para me aplicar uma injeção letal, mas foi Tyler quem o matou. Por acaso Tyler e eu temos as mesmas impressões digitais, mas isso ninguém vai entender. (PALAHNIUK, 1996, p. 390)

Outro fator intrigante é a completude do *ego* e da *sombra*. A manifestação da *sombra* — além da compreensão e legitimação desta por meio do *ego* — faz parte das relações principais da psiquê humana. Conforme Stein (1998), quando o *ego* “[abre-se] para a experiência da sombra, entretanto, uma pessoa fica manchada de imoralidade, mas alcança um maior grau de totalidade”, ou seja, mesmo com seu caráter imoral, o *ego* precisa da *sombra* para viver em completude. O fato de que as ações da psiquê, em sua maioria, dependem umas das outras causa a união entre o *ego* e a *sombra*, acarretando na completude do ser. Nas passagens abaixo, encontramos o Narrador aceitando a sua versão arquetípica, ou seja, aceitando que ele e Tyler são a mesma pessoa. Mesmo que de forma perturbada, o Narrador toma consciência de sua força quando está em seu estado completo e da sua necessidade da *sombra*.

Existe uma espécie de triângulo entre nós. Eu quero Tyler. Tyler quer Marla. Marla quer a mim. Eu não quero Marla, e Tyler não me quer ver por perto, nunca mais. (Ibid., p. 10)

Esta noite, vou ao Armory Bar e as pessoas se abrem como zíper para me deixar passar. Para todos aqui, sou Tyler Durden, o Grande, o Poderoso. Deus e pai. (Ibid., p. 397)

O último ponto de análise relacionado à *sombra* é a razão do aparecimento dela. O arquétipo da *sombra* só é manifestado por motivos extremos para a psiquê, como acidentes, sonhos ou quando empurrada por fatores externos. Com relação à obra de Palahniuk, o Narrador, o *ego*, faz o esclarecimento de que a causa para o surgimento de Tyler, sua *sombra*, foi uma forma de tentar se aproximar do objeto de seu desejo, Marla. Como vemos na passagem abaixo, o Narrador demonstra compreender o surgimento de Tyler.

Sei por que Tyler aconteceu. Tyler amava Marla. Naquela noite em que eu a conheci, Tyler ou parte de mim queria encontrar uma maneira de ficar com Marla. Não que isso tenha importância. Ao menos agora. Mas todos os detalhes estão voltando enquanto sigo pela noite em direção ao clube da luta mais próximo. (Ibid., p. 396)

É possível perceber com clareza que o comportamento do personagem Tyler Durden apresenta inúmeras características que o relacionam à *sombra* do *ego*. Por conta da deficiência da *persona* e da incapacidade de conexão do *ego* com o mundo exterior, a *sombra*, Tyler, foi projetada para a proteção da psiquê do Narrador.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita de Palahniuk em seu livro *Clube da Luta* é considerada, pela crítica literária, como minimalista. Contudo, esse estilo de escrita não impediu o autor de criar personagens complexos que prendem o leitor e apresentam estruturas que podem ser encontradas na base da matriz da psicanálise, tanto de Freud como de Jung. Como mencionado anteriormente, a proposta deste trabalho foi analisar a obra literária *Clube da Luta* pela ótica da psicanálise junguiana, teoria essa que afirma a existência de três camadas da psiquê e que, na parte mais profunda, encontram-se imagens psicológicas presentes no *inconsciente coletivo* de todos os indivíduos, Jung as denomina de *arquétipos*.

Não se sabe se Chuck Palahniuk teve a intenção de construir as suas personagens como representações arquetípicas. Ainda assim, as personagens principais da obra, o Narrador e Tyler Durden, apresentam características específicas que remetem à ideia de mais de um dos arquétipos de Jung — a *persona*, o *ego* e a *sombra*.

O Narrador, quem tomamos como o *ego* do indivíduo, apresenta consciência de suas ações e descreve, ao leitor, seu fluxo de ideias e sentimentos em relação a determinada situação. Entretanto, esse *ego* não consegue se conectar com as influências externas a ele, isso faz com que ele desenvolva certa melancolia, e, ainda, demonstra que não consegue encontrar razões e motivos para as ações que pratica.

Ainda na análise do Narrador, ele não apresenta somente características do *ego*. Podemos, também, identificar características da *persona*. Uma vez que a *persona* é uma imagem arquetípica pertencente ao *ego*, e sendo ela a mediadora entre o mundo social e a essência do indivíduo, não é de se estranhar a aparição da *persona* no comportamento do Narrador. No entanto, por conta das dificuldades que o *ego* expõe, a *persona* também se mostra afetada quando não consegue, na maioria das vezes, situar-se em sua posição social. Essa falta de percepção com relação ao que está em volta afeta a condição dual da *persona*, o que traz como consequência a sobrecarga do *ego*, dificultando ainda mais a saúde da psiquê do Narrador.

Como resultado da sobrecarga do *ego*, o Narrador passa a projetar uma *sombra*, ou seja, o lado obscuro do *ego* começa a se manifestar para fora da psiquê. Durante a narrativa, a *sombra*, identificada como Tyler Durden, toma o controle das ações do *ego*, que opta, por autopreservação, por não tomar conhecimento da existência dessa *sombra*. É possível identificar que essa projeção inicia quando o *ego* se vê em um dilema: o Narrador deseja se conectar com Marla, mas não consegue, então, inconscientemente, ele projeta a *sombra* para agir como mediadora entre o *ego* e o mundo externo, uma vez que a *persona* está impossibilitada de realizar essa função.

Como um todo, no livro de Chuck Palahniuk, encontram-se diversas críticas psicológicas e sociais. A análise psicanalítica realizada nesse trabalho tem a intenção de apresentar ao leitor uma nova maneira de interpretar essa complexa obra literária, sendo a visão psicanalista apenas a ponta do *iceberg* que é apresentado em *Clube da Luta*.

5 REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fernanda B.; NASCIMENTO, Patrick; RAMOS, Rosangela de S.; FIUSA, Dayla R. D. **Inconsciente coletivo e o arquétipo da Persona: noções introdutórias**. Revista Saberes da UNIJIPA. Rondônia. v. 2, n. 2, p. 1-5, 2015.

GUIÑAZÚ, Rafael P. Díaz. **Arquetipo de la sombra y su influencia en las adicciones**. Diálogos: Revista Científica de Psicología, Ciencias Sociales, Humanidades y ciencias de la Salud. San Luís, v. 2, n. 2, p. 33-41, jun. 2011.

JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipos e símbolos na psicologia de C. G. Jung**. (Milton Camargo, Trad.). 1ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000b. (Obras completas de C. G. Jung v. IX/1)

PALAHNIUK, Chuck. **Clube da luta**. (Cassius Medauar, Trad.). São Paulo: LeYa, 1996.

STEIN, Murray. **Jung – O Mapa da alma**. São Paulo: Cutrix, 2000.

• SITES

INSTITUTO FREEDOM. **O Universo dos Arquétipos na Concepção de Jung - Parte I**. Disponível em: <<https://institutofreedom.com.br/blog/o-universo-dos-arquetipos-na-concepcao-de-jung-parte-i/>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

MARCELLO, Carolina. **Filme Clube da Luta**. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/filme-clube-de-luta/>>. Acesso em: 22 jun. 2019.

9. O ALIENISTA: UMA CARACTERIZAÇÃO DO PERSONAGEM SIMÃO BACAMARTE.

Luíla Silva Lima⁴⁹
Emanoel Pires de Assis⁵⁰

1 INTRODUÇÃO

Em linhas gerais, Machado de Assis teve a oportunidade histórica de aprofundar a literatura ao explorar os problemas humanos universais a partir da realidade brasileira (KAVISKI, 2014), disponibilizando em *O Alienista* uma crítica ao cientificismo exacerbado do século XIX, através do personagem Simão Bacamarte. Nesse sentido, esse trabalho interessa-se pela figuração do personagem e as suas modalidades de existência no texto ficcional.

De início, convém lembrar que os estudos sobre personagens não são um campo novo de pesquisa, pois, desde a Grécia Antiga, há obras que também abordam esse viés, como a *Arte Poética*, de Aristóteles, que fala sobre os gêneros (tragédia, comédia, sátira e epopeia), as suas semelhanças e diferenças e como os caracteres (personagens cuja complexidade se acentua, gerando conflitos insolúveis) são apresentados em cada um.

Para entendermos o papel do personagem, adotamos a proposta de Brait (1985) e Cândido (2009). Em relação à caracterização do Dr. Simão Bacamarte, o estudo utilizou as considerações de Foucault (1979, 1996), Freitas (2004), Gomes (1993), Gomes (2007) e Rosa (2015). Sabemos que o processo de caracterizar um personagem machadiano possui enredamentos, pois os mesmos não são facilmente enquadráveis. Pensando nisso e no foco principal desse trabalho, foram selecionadas para análise passagens que aparentam melhor caracterizar o personagem Simão Bacamarte.

Frisamos que caracterizar significa destacar as características, incluindo suas particularidades, de algo ou alguém, como ações, ciclos sociais, estrutura física, etnias, falas, idade, pensamentos, vestimentas, etc...

2 A PRODUÇÃO DO PERSONAGEM

Segundo Brait (1985), para sabermos alguma coisa a respeito de um personagem, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas. É sob essa perspectiva que o escopo da nossa pesquisa alicerça-se em uma abordagem do que é dito pelas palavras que melhor descrevem o protagonista na obra, baseando-se em três eixos: Ciência, Loucura e Poder. Julgamos que esses eixos constituem possíveis faces do Dr. Simão Bacamarte: o sábio, o alienista alienado e o ditador, respectivamente.

Essa tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra, necessariamente, na questão do narrador, esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente (BRAIT, 1985). *O Alienista* inicia-se com um narrador que identifica o protagonista, em:

As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos trinta e quatro

⁴⁹ Graduanda em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Email: luylalima4@gmail.com.

⁵⁰ Professor do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Maranhão. Email: emanoel.uema@gmail.com

anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia (ASSIS, 2014, p. 19).

Baseado nos estudos de Charaudeau (2008) que, considera que o ato de descrever consiste em ver o mundo com um olhar parado fazendo existir os seres ao nomeá-los, localizá-los e qualificá-los singularizando-os, observamos que a figura renomada do Dr. Bacamarte é desenhada através de nomeações⁵¹, localizações⁵² e qualificações⁵³. Esses três elementos descritivos podem ser realçados em outras falas, e por essa razão cada um deles são explicados separadamente.

2.1 NOMEAÇÃO

O escritor é como um bruxo que vai misturando porções em um caldeirão recorrendo a artifícios oferecidos por um código para delinear suas criaturas (BRAIT, 1985). E essas porções são recursos descritivos, como a nomeação.

O ato de nomear é mais que enquadrar ou rotular, é dar existência a algo ou alguém. Essa atividade baseia-se em métodos de identificação, que podem ser genéricos ou específicos. Na forma genérica, são nomeados por *nomes comuns*, como adjetivos: "O nosso *médico* mergulhou inteiramente no estudo e na prática da medicina" (ASSIS, 2014, p. 20).

E no modo específico são denominados por *nomes próprios*: "*Simão Bacamarte* compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de 'louros imarcescíveis'" (ASSIS, 2014, p. 20-21).

De fato, é possível notar que a figura do protagonista é apresentada de forma singular como o Dr. Simão Bacamarte e que esse processo de identificação é o produto do posicionamento do narrador, ou melhor, dos cronistas citados pelo narrador: "A aflição do egrégio Simão Bacamarte é definida pelos cronistas itaguaienses como uma das mais medonhas tempestades morais que têm desabado sobre o homem" (ASSIS, 2014, p. 86).

2.2 LOCALIZAÇÃO

É possível caracterizar Simão Bacamarte pelo espaço que costuma frequentar, uma vez que o lugar tem um significado dentro da narrativa. O local frequentado pelo sujeito diz algo sobre seus hábitos. E em várias passagens do livro, o médico é situado nas proximidades da Casa Verde, reforçando vertentes que conduzem para a sua função na história: "Sem este asilo, continuou o Alienista, pouco poderia fazer; ele dá-me, porém, muito maior campo aos meus estudos" (ASSIS, 2014, p. 24).

Nesse fragmento, a narrativa situa o personagem próximo à Casa Verde, de uma forma direta. Através do pronome demonstrativo "este", nota-se a proximidade do personagem com o asilo. No fragmento a seguir, vemos de forma indireta a narrativa posicionando Simão Bacamarte dentro da própria Casa Verde, através do discurso do narrador: "Agora, principalmente, que o marido assentara de vez naquela povoação interior" (ASSIS, 2014, p. 30).

No conto são usados procedimentos verbais para localizar o protagonista. Essa descrição da localização faz parecer que de fato o Dr. Bacamarte está possivelmente nas proximidades da Casa Verde, caracterizando-o, de acordo com os fragmentos anteriores, como um aplicado ou obsessivo médico.

⁵¹ Médico, Simão Bacamarte;

⁵² Vila de Itaguaí, Brasil, Portugal, Espanhas, Coimbra e Pádua, Coimbra, universidade, Lisboa;

⁵³ Filho da nobreza da terra e o maior dos médicos, aos 34 anos;

É importante lembrar que Simão é retratado em outros ambientes além da Casa Verde, por exemplo, na Câmara de vereadores: "Simão Bacamarte começou por meter o secretário na Casa Verde, e foi ali à câmara, à qual declarou que o presidente estava padecendo da 'demência dos touros'" (ASSIS, 2014, p. 70).

2.3 QUALIFICAÇÃO

Os procedimentos linguísticos que caracterizam o protagonista são porções que quando misturadas adequadamente, criam um personagem consistente. Uma dessas porções essenciais para tal caracterização é a qualificação, ou seja, o destacamento de alguns aspectos que diferenciam o personagem, sejam físicos, sociais, ideológicos, comportamentais, argumentativos, etc.

Sabemos que o Dr. Simão Bacamarte é um médico da corte, que volta a Itaguaí, sua terra natal, para dedicar-se ao estudo da ciência. Casou-se com Dona Evarista aos quarenta anos, valorizando apenas seus dotes biológicos. Depois de algum tempo, esse ilustre médico opta por estudar os limites entre a razão e a loucura, por isso constrói a Casa Verde (Gomes, 2007, p. 4). O fragmento que estamos utilizando é o posicionamento do Dr. Bacamarte realçando a imagem vivaz do Alienista, segundo Gomes (1993), que surge como um moderno cavaleiro andante da ciência:

O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade (ASSIS, 2014, p. 24).

Com os seus estudos a todo vapor, em tempo integral, o Alienista esquece de si mesmo e de Dona Evarista. Oferece à esposa um remédio para consolo da alma, uma viagem ao Rio de Janeiro. Após a partida, Simão Bacamarte alongou seus olhos pelo horizonte adiante e “todo tempo que lhe sobrava dos cuidados da Casa Verde, era pouco para andar na rua, ou de casa em casa, conversando as gentes, sobre trinta mil assuntos, e virgulando as falas de um olhar que metia medo aos mais heróicos” (ASSIS, 2014, p. 33).

Após alguns dias de estudos, começa a surgir uma enxurrada de recolhidos à Casa Verde. Alguns casos eram considerados normais como o caso do Chico, do Costa, do José Borges, e do Mateus, entre tantos outros. Nisto chegou do Rio Dona Evarista, que naquele momento era considerada a única capaz de minorar os infortúnios do asilo. Porém, não supriu as expectativas: "Um dia de manhã [...] a vila inteira ficou abalada com a notícia de que a própria esposa do alienista fora metida na Casa Verde" (ASSIS, 2014, p. 72).

Para ele, a ciência não fracassa, e tratando disso não dá ouvidos a ninguém mantendo “os olhos acesos na convicção científica”. Surge, então, uma rebelião liderada pelo barbeiro Porfírio, que promete destruir a Casa Verde. Porém, não abala o alienista que diz:

Meus senhores, a ciência é coisa séria, e merece ser tratada com seriedade. Não dou razão dos meus atos de alienista a ninguém, salvo aos mestres e a Deus [...] poderia convidar alguns de vós, em comissão dos outros, a vir ver comigo os loucos reclusos; mas não o faço, porque seria dar-vos razão do meu sistema, o que não farei a leigos, nem a rebeldes (ASSIS, 2014, p. 55).

Esse fragmento é um discurso que desqualifica aqueles que vão contra os seus atos. Colocando-se acima do bem e do mal, julga seus opositores com traços de algum desequilíbrio mental.

O barbeiro ao chegar ao poder alinha-se ao Doutor Bacamarte, fazendo um pacto, traindo os seus companheiros de rebelião, surpreendendo o próprio Simão, que passa a considerá-lo um louco e o recolhe à Casa Verde. Uma prova da sua fidelidade ao estudo da loucura.

Esse episódio motiva outra revolta e vários acontecimentos que resultam em uma crise itaguaiense, marcando também o grau máximo da influência de Simão Bacamarte.

Vemos então um protagonista que veleja pelos mares do Homem sábio, alienista, alienado, poderoso e tirano.

3 CIÊNCIA, LOUCURA E PODER

O bosque da Ciência é o único caminho para o Dr. Bacamarte: "A ciência, disse ele a Sua Majestade, é meu emprego único; Itaguaí é meu universo" (ASSIS, 2014, p.19).

Gomes (1993), ao falar que em *O Alienista* a ciência não é retratada enquanto tal, nem sobre seus métodos, sua validade ou sua pretensão de conhecimentos, é coeso, pois não se fala da ciência, mas da sua autoridade e da capacidade de emanar imunidades e privilégios, como vemos no fragmento a seguir:

Meus senhores, a ciência é coisa séria, e merece ser tratada com seriedade. Não dou razão dos meus atos de alienista a ninguém, salvo aos mestres e a Deus [...] poderia convidar alguns de vós, em comissão dos outros, a vir ver comigo os loucos reclusos; mas não o faço, porque seria dar-vos razão do meu sistema, o que não farei a leigos, nem a rebeldes (ASSIS, 2014, p. 55).

O alienista repete seu mantra: "A ciência é coisa séria", a fim de silenciar os movimentos contra a ciência. Esse fragmento é o discurso mais perfeito sobre as imunidades e privilégios difundidos pela mesma (Gomes, 1993, p. 158). A ciência é colocada durante toda a narrativa acima de tudo, silenciando várias vozes e proporcionando um volume máximo para seu representante.

Ao percorrer esse bosque científico, o principal objetivo é germinar luz para as selvas da loucura, puindo as raízes do projeto psiquiátrico. Machado não recende olhares analíticos sobre a loucura, não conceitua-a e nem a inspeciona: "O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal" (ASSIS, 2014, p. 24).

A preocupação do Simão Bacamarte em estudar a loucura é uma maquiagem para seu discurso alienado. Na verdade, o próprio Bacamarte excita a produção da loucura, gerando loucos e decretando uma verdade que determina loucos ou não.

A loucura de se pretender alcançar uma explicação exaustiva e racional para a "mente humana". Aí está a origem e o fundamento das imunidades e privilégios que o Alienista a si concede [...] Aquilo de que se fala, portanto, é deste saber que, pretendendo esgotar – de forma objetiva e rigorosa – o conhecimento total do mundo e, portanto, se destina ao fracasso (GOMES, 1993, p. 152)

A jornada pelo bosque da ciência com saídas às selvas da loucura possui veredas, estradas que levam o Alienista ao ápice do poder. É visível a busca pelo poder na obra, observamos isso através das internações ocorridas em Itaguaí, na postura da câmara ao legislar sobre Simão Bacamarte e suas internações, e na intenção de Porfírio em chefiar uma revolta para prosperar na política, deixando assim evidente as ambições humanas.

A verdadeira busca pela penetração da luz na selva calma itaguaiense está no poder da ciência que a retórica científica pretende mascarar. Mira-se por trás dessa hipocrisia humanitária na insanidade do exercício de poder inerente à concepção de conhecimento (GOMES, 1993, p. 153): "Uma das mais vivas provas do poder do ilustre médico achamo-la na podridão com que os vereadores, restituídos a seus lugares, consentiram em que Sebastião Freitas também fosse recolhido ao hospício" (ASSIS, 2014, p. 70).

Em suma: de todos os eixos o mais escorregadio e mascarado é o poder. E nenhum poder é inocente e inerente a quem o possui.

4 AS MÚLTIPLAS FACES DO DR. SIMÃO BACAMARTE

É perceptível que ler Machado de Assis é algo fascinante, pois são narrativas construídas com muita ironia, ambiguidades, personagens em situações esdrúxulas e recheadas de críticas sociais. E todos esses ingredientes estão presentes nesse conto.

Segundo Rosa (2015), *O Alienista* é uma obra repleta de camadas de interpretação com críticas à sociedade do século XIX que vestem as personagens. O personagem Porfírio, por exemplo, é vestido como um líder que maquia as suas ambições pessoais nas reivindicações coletivas. A dona Evarista veste-se de uma mulher submissa e objetificada. O protagonista é um cientista clichê.

O protagonista do conto, objeto de estudo dessa pesquisa, pode ser visto de vários ângulos, com variadas faces ao longo do conto. Seleccionamos três dessas facetas: sábio, louco, tirano – Ciência, loucura e poder respectivamente.

4.1 O HOMEM SÁBIO

No início da narrativa, é nos dado um spoiler sobre esse perfil sábio de Bacamarte, um homem, que segundo o narrador, deixou a corte e suas missões que o el-rei oferece e parte para Itaguaí, seu universo, em busca do seu único emprego, a ciência. Um verdadeiro homem da ciência que segue a rigor os seus vereditos acerca da mesma.

O retrato desse perfil de Bacamarte se apoia na seriedade que trata seu trabalho, seu objeto de estudo: "Nosso médico mergulhou inteiramente no estudo e na prática da medicina" (ASSIS, 2014, p. 20).

Simão Bacamarte era capaz de penetrar nas ideias e intenções das pessoas, como ocorreu com dona Evarista: "Mas aquele grande homem, com a rara sagacidade que o distinguia, penetrou a intenção da esposa e redarguiu-lhe sorrindo que não tivesse medo" (ASSIS, 2014, p. 21).

Na página 73, o narrador compara o médico com Hipócrates, o pai da medicina, e a Catão, famoso político militar latino, qualificando-o como um grande homem austero: "Era um grande homem austero, Hipócrates forrado de Catão" (ASSIS, 2014, p. 73).

A postura persuasiva de Bacamarte é notada em inúmeras passagens. Algumas merecem destaque: a primeira, quando vai "à Câmara, onde os vereadores debatiam a proposta, e defendeu-a com tanta eloquência, que a maioria resolveu autorizá-lo ao que pediria" (ASSIS, 2014, p. 22). A segunda, é quando caminha até a varanda e profere um discurso sobre a ciência, de tal maneira que "a multidão ficou atônita; era claro que não esperava tanta energia e menos ainda tamanha seriedade" (ASSIS, 2014, p. 56). A terceira é "a docilidade com que a Câmara lhe entregou o próprio presidente" (ASSIS, 2014, p. 70).

Além desses exemplos que qualificam o personagem como eloquente, enérgico e sereno, Simão Bacamarte possui um discurso tão persuasivo e autêntico “que é capaz de produzir a loucura” (GOMES, 1993, p. 150) e que leva o leitor a acreditar nas suas teorias, ou na sua própria loucura.

A grandeza do alienista foi, em certo período, reconhecida pela população local, como vemos nesse fragmento que o qualifica como um ser ativo e sagaz:

Simão Bacamarte, ativo e sagaz em descobrir enfermos, excedeu-se ainda na diligência e penetração com que principiou a tratá-los. Neste ponto todos os cronistas estão de pleno acordo: o ilustre alienista fez curas pasmosas, que exercitaram a mais viva admiração em Itaguaí (ASSIS, 2014, p. 82).

A imagem de Simão Bacamarte estudando sobre a loucura e exercendo sua função de médico, fazendo ou indo em busca de curas pasmosas e espantosas para o fenômeno da loucura, reforça seu perfil sábio, sereno e trabalhador.

4.2 O ALIENISTA ALIENADO

Já foi dito algumas vezes anteriormente que Simão Bacamarte exercita a produção da loucura, gerando loucos antes inexistentes, decretando normas que incluem ou excluem certos indivíduos da loucura (GOMES, 1993, p. 151). Há várias passagens que mostram essa silhueta de Bacamarte, como quando ele recolheu Costa à Casa Verde, sendo Costa “um dos cidadãos mais estimados de Itaguaí” (ASSIS, 2014, p. 38). E logo depois trancafiou na galeria dos alucinados uma pobre senhora que se atreveu a procurá-lo: “O alienista trancasse na casa verde uma senhora perfeitamente ajuizada, que não tinha outro crime senão o de interceder por um infeliz” (ASSIS, 2014, p. 41).

Não faltam passagens do alienista imerso no seu próprio universo, a Casa Verde: “Agora, principalmente, que [...] assentara de vez naquela povoação” (ASSIS, 2014, p. 30).

Ou envolto da sua própria reflexão com atitudes minuciosas como quando o boticário Crispim foi para a Casa Verde e “Simão Bacamarte recebeu-o com a alegria própria de um sábio, uma alegria abotoada de circunspecção até o pescoço” (ASSIS, 2014, p. 34).

Um exemplo em que o Dr. Bacamarte está envolto em suas reflexões é a passagem em que a população itaguaense vai ao hospício gritando pela sua morte e D. Evarista “correu à sala interior onde o marido estudava [...] os olhos dele, empanados pela cogitação, subiam do livro ao teto e baixavam do teto ao livro, cegos para a realidade exterior, videntes para os profundos trabalhos mentais” (ASSIS, 2014, p.54).

Outro exemplo em que o Dr. Bacamarte estava alheio ao mundo externo é citado momentos antes de recolher-se à Casa Verde: “Era assim que ele ia, o grande alienista, de um cabo a outro da vasta biblioteca, metido em si mesmo, estranho a todas as coisas que não fosse o tenebroso problema da patologia cerebral” (ASSIS, 2014, p. 85).

Sobre o alienista, o vereador fez a seguinte reflexão: “Nada tenho que ver com ciência; mas se tantos homens em quem supomos juízo são reclusos por dementes, quem nos afirma que o alienado não é o alienista?” (ASSIS, 2014, p. 52).

O narrador reforça a imagem de Bacamarte como o “homem de ciência, só de ciência, nada o consternava fora da ciência” (ASSIS, 2014, p. 31). *Alienado* e de *ciência* qualificam o personagem, ressaltando o seu estado mental e seu comportamento científico.

Cabe ressaltar ainda passagens que mostram o protagonista estudando, lendo, trabalhando e alheio ao ambiente em volta:

Ao mesmo tempo estudava o melhor regime, as substâncias medicamentosas, os meios curativos e os meios paliativos, não só os que vinham nos seus amados árabes, como os que ele mesmo descobria, à força de sagacidade e paciência. Ora, todo esse trabalho levava-lhe o melhor e o mais do tempo. Mal dormia e mal comia; e, ainda comendo, era como se trabalhasse, porque ora interrogava um texto antigo, ora ruminava uma questão, e ia muitas vezes de um cabo a outro do jantar sem dizer uma só palavra a D. Evarista (ASSIS, 2014, p. 28).

A imagem do louco Bacamarte começa a surgir por meio de alusões nas falas dos personagens. E não faltam exemplos da alienação do alienista, voltado para a ciência e fechado para todo o resto em sua volta.

No entanto, Simão não escapou da sua nova teoria da verdadeira loucura, que corresponde como loucos aqueles com perfeito equilíbrio das faculdades mentais, como vemos nesse fragmento da obra:

Simão Bacamarte achou em si os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral; pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o rigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto (ASSIS, 2014, p. 86).

A imagem de louco justifica o fim trágico do conto, o próprio fim do personagem na busca para a cura do fenômeno loucura, uma cura nunca encontrada por ele. Cabe salientar que no conto a imagem do sábio, do grande homem de ciências se associa à do alienado.

4.3 O DÉSPOTA

Em seus estudos, Foucault (1979) relata que o estatuto político da ciência e as funções ideológicas que podiam veicular era um problema e que duas palavras podiam resumir uma série de questões: poder e saber. No conto, o protagonista é considerado poderoso, sábio, ou alienado em diversos momentos, o que ressalta as suas faces.

As pretensões de poder do alienista sobre o alienado correspondiam às pretensões da sociedade (moderna) de ser senhora de si mesma (FREITAS, 2004), que é ressaltado pelo Alienista, de Machado de Assis, em algumas passagens, como no seu discurso à multidão: "Meus senhores, a ciência é coisa séria, e merece ser tratada com seriedade. Não dou razão dos meus atos de alienista a ninguém, salvo aos mestres e a Deus" (ASSIS, 2014, p. 55).

O poder decorrente do saber científico o concede privilégios e o legitima como pessoa que tem o direito de falar sem ser contestado, e esse poder de Simão Bacamarte pode ser notado pelos lugares de atuação; então, a Casa Verde se torna um lugar de poder. Na cena da página 55, onde o alienista é situado na varanda e defronte para trezentas cabeças, é reforçada a sua posição de poder e de superioridade ao povo, nesta mesma cena é possível notar o seu poder discursivo.

Segundo Gomes (1993), é dessa forma que a fala da medicina psiquiátrica é tratada como exercício de poder, autorizando Bacamarte a agir virgulando as falas de um olhar que metia medo nos heroicos. O discurso é o meio pelo qual se exerce o poder, assim como se torna o lugar de luta para exercê-lo.

Foucault (1996) supõe que em cada sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos números de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, pesquisar sua pesada e terrível materialidade.

O alienista produz seus discursos evidenciando domínio sobre alguns acontecimentos ocorridos em Itaguaí, ligando os seus saberes ao poder e tornando a Casa Verde um espaço de legitimação da verdade e soberania em relação aos leigos e rebeldes.

Para Bacamarte, a ciência não deve explicações a ninguém, nomeia-se como alienista colocando-se debaixo apenas dos mestres e de Deus. Então assume sua dupla face: um grande cientista e um déspota que justifica seu poder com um discurso que só precisa dele mesmo:

Meus senhores, a ciência é coisa séria, e merece ser tratada com seriedade. Não dou razão dos meus atos de alienista a ninguém, salvo aos mestres e a Deus [...] poderia convidar alguns de vós, em comissão dos outros, a vir ver comigo os loucos reclusos; mas não o faço, porque seria dar-vos razão do meu sistema, o que não farei a leigos, nem a rebeldes. (ASSIS, 2014, p. 55).

O alvo do texto é o poder concedido ao Dr. Simão Bacamarte, porém existe uma relação entre política (os vereadores), ciência (o alienista) e a sociedade (povo itaguaiense) que necessita de descrições mais detalhadas, sendo objeto de estudo para outra pesquisa.

5 CONCLUSÃO

Como podemos ver, o personagem do Dr. Simão Bacamarte é o resultado das transformações ocorridas ao longo da narrativa visualizada de alguns ângulos. O ponto de visão do leitor, do narrador, dos cronistas, da população, do padre e de outras personagens interfere na construção dessa personagem machadiana, possibilitando as suas múltiplas faces, formas e silhuetas. Foram esboçadas três delas: sábio, louco e tirano.

A produção dessa personagem permite vários questionamentos acerca da sua construção descritiva objetiva, pois apesar dos inúmeros procedimentos permitidos na obra para caracterizar o alienista, a sua maioria são subjetivos, que acarretam contradições, ambiguidades e algumas incertezas, mas também associa sua figura sábia à imagem de um déspota

Se o foco for ajustado para a ciência, vê-se um sábio, o qual a loucura é amenizada pelo status e a ditadura é racionalizada. Se ajustarmos esse foco para a loucura, nasce um alienista alienado, um sábio arrogante e insano. Se o foco for ajustado para o ângulo do poder, revela-se um déspota que abusa do seu conhecimento para manter-se no poder e sempre provido da verdade e da ciência, vemos também um Alienista alienado e preso no seu subconsciente, onde a loucura e todas as suas ramificações prendem seu corpo na sua única verdade – a ciência.

6 REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *O alienista*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985. Disponível em: <http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>.

CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. Disponível em: < www.sabotagem.cjb.net >

FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1867820/mod_resource/content/1/FOUCAULT%2C%20Michel%20-%20A%20ordem%20do%20discurso.pdf

FREITAS, Fernando Ferreira Pinto de. *A história da psiquiatria não contada por Foucault*. Ciências, Saúde- Manguinhos, vol,11(1): 75-91, jan.-abr. 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702004000100005

GOMES, Maria Vilani Calvacante. Análise do personagem Simão Bacamarte: *Protagonista da obra 'O Alienista', de Machado de Assis, à luz da Filosofia Clínica*. Instituto Interseção, 2007. Disponível em: <https://docplayer.com.br/5842721-Analise-do-personagem-simao-bacamarte-protagonista-da-obra-o-alienista-de-machado-de-assis-a-luz-da-filosofia-clinica.html>

GOMES, Roberto. *O Alienista: loucura, poder e ciência*. Tempo Social;Ver. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 145-160, 1993. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/ts.v5i1/2.84953>>

KAVISKI, Ewerton; FUMANERI, Maria Luísa Carneiro. *Literatura Brasileira: uma perspectiva histórica*. Paraná : InterSaberes, 2014.

ROSA, Fábio Pereira. *O discurso e as relações de poder em O Alienista, de Machado de Assis*. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.fespsp.org.br/upload/usersfiles/FABIOPEREIRAROSA.pdf>

10. O ESPAÇO E AS DIFERENTES CONCEPÇÕES DE LUGARES EM ONDINA

Vanessa Soeiro Carneiro⁵⁴

1 INTRODUÇÃO

Os contos de fada permeiam o imaginário popular e encantam tanto crianças quanto adultos há várias gerações. O objetivo desse trabalho é, através de uma pesquisa bibliográfico-qualitativa utilizando o método dedutivo aliado a fenomenologia, analisar a forma como o espaço é percebido no decorrer do conto Ondina, de Friedrich de La Motte-Fouqué e de que maneira as experiências e os sentimentos das personagens principais influenciam no processo de percepção do espaço e em suas concepções particulares de lugar. Analisar-se-á também o mútuo processo de influência que ocorre entre os diferentes espaços das obras e as personagens através das experiências pessoais dos protagonistas com o ambiente. Dessa forma, será traçado um paralelo entre Literatura e Geografia a partir do viés humanista-cultural. A Geografia Humanista Cultural procura compreender o ser humano através do seu comportamento, das suas reações e sentimentos em relação a um determinado ambiente físico. Para melhor análise dos contos, serão utilizados conceitos desenvolvidos pelos seguintes teóricos: Yi-Fu Tuan, Eric Dardel e Edward Relph. A escolha desse conto em particular ocorreu porque nele é possível perceber com clareza a influência que o espaço possui em relação ao estado emocional e ao comportamento das personagens. Além disso, em diversos momentos dessas narrativas, a paisagem é responsável por influenciar também nas decisões que as personagens tomam e por auxiliar no desenvolvimento do enredo.

2 A GEOGRAFIA HUMANISTA CULTURAL

A Geografia Humanista Cultural (GHC) busca compreender o ser humano através do seu comportamento, das suas reações e sentimentos em relação a um determinado espaço ou lugar. Ela acredita que as experiências de uma pessoa com um determinado ambiente, assim como sua experiência pessoal e cultural, influenciam consideravelmente na forma como esse indivíduo vê esse ambiente. Ela também acredita que não só o ser humano pode influenciar uma paisagem, mas que o contrário também é passível de ocorrer: a paisagem influenciar o ser humano.

Um dos principais expoentes dessa vertente geográfica é o francês Eric Dardel (2011, p.02 – *grifos do autor*), para quem

O espaço geométrico é homogêneo, uniforme, neutro. Planície ou montanha, oceano ou selva equatorial, espaço geográfico é feito de espaços diferenciados. O relevo, o céu, a flora, a mão do homem dá a cada lugar uma singularidade em seu aspecto. Único; ele tem *nome próprio*: Paris, Chapagne, Saara, Mediterrâneo. (...) O espaço geográfico tem um horizonte, uma modelagem, cor, densidade. Ele é sólido. Líquido ou aéreo, largo ou estreito: ele limita ou resiste. A geografia é, segundo a etimologia, a “descrição” da Terra; mais rigorosamente, o termo grego sugere que a Terra é um *texto* a decifrar, que o desenho da costa, os recortes da montanha, as sinuosidades do rio, formam os signos desse texto. O conhecimento geográfico tem por objetivo

⁵⁴ Professora Mestra em Letras pela Universidade Federal do Maranhão

esclarecer esses signos, isso que a Terra revela ao homem sobre sua condição humana e seu destino.

Ou seja, o espaço geográfico é o espaço geométrico no qual a atividade humana está inserida e com ele estabelece uma relação simbiótica. Esse espaço pode se apresentar tanto de forma visível, quanto invisível, tanto móvel, quanto estática. Além disso, o espaço geográfico pode ser: *material, telúrico, aquático, aéreo* ou *construído*. Para esse artigo, destaca-se o espaço aquático que “é um espaço *líquido*. Torrente, riacho ou rio, ele corre, ele coloca em movimento o espaço.” (DARDEL, 2011, p. 19).

Segundo Holzer (2008), o trabalho de Dardel foi responsável pela constituição de categorias espaciais como *paisagem* e *lugar*. O lugar seria um ponto inerte capaz de definir a existência do sujeito e que, além de lhe ser necessário, lhe serviria de base. Dardel define lugar da seguinte maneira:

Antes de toda escolha, existe “lugar” que não podemos escolher, onde ocorre a “fundação” de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. Podemos mudar de lugar, nos desalojarmos, mas ainda é a procura de um lugar; nos é necessária uma base para assentar o Ser e realizar nossas possibilidades, um *aqui* de onde se descobre o mundo, um *lá* para onde nós iremos. (DARDEL, 2011, p. 41 – *grifos do autor*)

Já paisagem ele define como sendo

... a geografia compreendida como o que está em torno do homem, como ambiente terrestre.

Muito mais do que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma “impressão” que une todos os elementos. (...) a paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social. (DARDEL, 2011, p. 30, 32)

Ou seja, Dardel entende paisagem como mundo vivido, que não apenas serve de palco para o cotidiano humano, mas interage com o homem e com ele estabelece uma ligação.

Outro importante teórico da GHC é o geógrafo chinês Yi-fu Tuan, Dentre os diversos conceitos desenvolvidos por Tuan (1980, p.140), três aspectos dos seus estudos merecem uma atenção particular.

Em primeiro lugar, é importante destacar que, “a paisagem é um arranjo de aspectos naturais e humanos em uma perspectiva grosseira; os elementos naturais são organizados de tal forma que proporcionam um ambiente apropriado para a atividade humana”.

Em segundo lugar, deve-se levar em consideração que a paisagem pode ser vista como sendo *lugar* ou como sendo *espaço*. O lugar transmite a sensação de segurança e é algo que o ser humano precisa. Já o espaço é algo indiferenciado e abstrato, transmite a sensação de liberdade e é algo que o ser humano deseja. Segundo Tuan (1983, p. 6), “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”. Nogueira (2008, p. 226, 227) destaca ainda o fato de que para Tuan: “o lugar possui *espírito, personalidade*, diz ele, existe um *sentido* do lugar, este sentido do lugar é dado pela experiência do corpo, que através dos sentidos percebe cada lugar de forma diferente e com características específicas.”

Em terceiro lugar, diferentes pessoas podem desenvolver diferentes sentimentos em relação a um mesmo espaço ou lugar. Isso vai depender das experiências e do relacionamento que cada indivíduo tem com o ambiente físico e das suas experiências de vida. Se os sentimentos desenvolvidos forem positivos e ele criar um elo afetivo com esse lugar, Tuan (1980) irá chamar esse sentimento de *topofilia*. Mas se os sentimentos desenvolvidos forem de rejeição, aversão, desconforto ou medo, ele chamará esse sentimento de *topofobia*.

É perceptível a influência de Dardel no trabalho desenvolvido por Tuan. Outro geógrafo que foi fortemente influenciado pelo teórico francês foi o canadense Edward Relph. Em seus estudos Relph (2012, p.31) define lugar da seguinte maneira:

Lugar é uma reunião e uma abertura do ser com potencial para a continuidade. (...) Lugar não é meramente aquilo que possui raízes, conhecer e ser conhecido no bairro; não é apenas distinção e apreciação de fragmentos da geografia. O núcleo de significado de lugar se estende, penso eu, em suas ligações inextricáveis com o ser, com a nossa própria existência. Lugar é um microcosmo. É onde cada um de nós se relaciona com o mundo e onde o mundo se relaciona conosco.

É interessante destacar que, conforme Nogueira (2008), Relph não estabelece limites entre espaço, lugar e paisagem. Para ele, “lugares têm paisagem, e paisagem e espaços têm lugares.” (RELPH *apud* NOGUEIRA, 2008, p. 227). Ainda assim, dentre esses, ele enfatiza mais a noção de lugar.

Ele também desenvolveu diversos conceitos relacionados ao lugar e entre esses é interessante destacar o de *lugar-sem-lugaridade*. Para ele, quando um local continua transmitindo segurança e conforto para alguém, mas esse indivíduo já não sente mais topofilia e intimidade por esse lugar, ele perde a sua identidade de lar e a sua lugaridade. Segundo Relph (2012, p. 25):

Em sentido trivial, como localização, toda parte é um lugar, mas, em um nível mais complexo, lugar se refere às configurações diferenciadas do seu entorno, pois são focos que reúnem coisas, atividades e significados. Sempre que a capacidade do lugar de promover a reunião é fraca ou inexistente temos não-lugares ou lugares-sem-lugaridade. (...) A relação entre lugar e lugares-sem-lugaridade não é uma simples oposição binária. Os processos que levam à diferenciação estão em toda parte comprometidos em uma luta contra aqueles que levam à ausência de lugaridade.

3 DO REGATO AO RIO: O DESENROLAR DA HISTÓRIA

O espaço aquático influencia constantemente o desenvolvimento do enredo de *Ondina*. Segundo Dardel, “com mais frequência o espaço em movimento das águas se apresenta como um espaço portador. Ele é cruzado sobre a piroga ou no vaso de guerra; ele une os povos e os continentes.” (2011, p.21). Ou seja, o espaço aquático muitas vezes tem a função de unir as pessoas por maior que seja a distância entre elas e em *Ondina* a água constantemente intervém de forma a promover a união entre Ondina e Huldbrand.

A primeira vez em que o espaço aquático aparece influenciando o desenrolar da história é através de um regato:

Por fim, estávamos rumando diretamente para um abismo rochoso quando, de súbito, pareceu-me que um homem alto e branco arrojou-se bem em meio ao caminho diante do corcel alucinado. Este, sobressaltando-se, estacou. Consegui dominá-lo outra vez, e somente então percebi que meu salvador não era um homem alvo, mas sim um regato cristalino que se arrojara para baixo de uma colina ao meu lado, cruzando bruscamente a trajetória de meu corcel e detendo-o. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 46).

O regato impede que o cavaleiro caia em um abismo e morra e faz com que ele se desvie de seu caminho e siga por um outro que acaba conduzindo-o ao encontro do pescador. Posteriormente, o espaço aquático volta a interferir no enredo através do transbordamento do rio:

– Pensei que gostasse de me ver aqui. Por que agora fica feliz quando tratamos da minha partida?

– Porque você não pode ir embora – retorquiu Ondina. Por que você não tenta atravessar a enchente do rio da floresta com um bote, ou a cavalo, ou sozinho, como bem lhe aprouver? Ou melhor, não tente, pois seria destroçado pelas pedras e troncos que estão sendo velozmente arrastados pela correnteza. E quanto ao lago, sei muito bem que meu pai não poderá adentrar longe o suficiente com a sua barca. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 49, 50).

O transbordar do rio transforma o promontório em uma espécie de ilha, impedindo Huldbrand de voltar para a cidade e obrigando-o a ficar hospedado na casa da família do velho pescador. Sabendo que é necessário tempo para que uma pessoa se familiarize e crie intimidade suficiente com um ambiente físico ou com outra pessoa para que desenvolva sentimentos de afetividade, o rio age de forma a proporcionar a Ondina e Huldbrand justamente esse tempo necessário para se conhecerem e se apaixonarem. E não apenas isso: ele também proporciona ao jovem casal um ambiente propício ao florescimento do amor. Ao manter o cavaleiro no promontório, o rio afasta o casal de namorados de qualquer preocupação que não diga respeito à rotina de ambos, ele cria uma espécie de mundo particular onde só existem Ondina, Huldbrand, o pescador e sua esposa. Dessa forma, ele dá ao jovem casal a oportunidade de se preocuparem apenas um com o outro (e com o casal de idosos) e de aprenderem a satisfazer as necessidades do outro. O rio também promove a união dos apaixonados ao levar até o promontório um sacerdote que possa efetuar a cerimônia de casamento de ambos:

– Mas, – continuou ele – mal a nossa pequena embarcação adentrara as ondas, abateu-se portentosa tempestade que ainda continua esbravejando sobre as nossas cabeças. Era como se as águas apenas estivessem esperando para então envolver-nos em um bailado dos mais turbulentos e rodopiantes. Os remos logo foram arrebatados das mãos dos meus condutores e impelidos aos pedaços pelas ondas à nossa frente, cada vez mais para longe. Nós estávamos submetidos à surda força da Natureza, que nos impulsionava, desamparados, com as mais elevadas vagas até esta distante margem que já víamos sobressair-se por entre as névoas e águas espumosas. Por fim, o barco começou a girar cada vez mais furioso e em maior torvelinho. Não sei se ele emborcou ou se fui arremessado para fora. Sentindo indistintamente o temor diante da morte próxima e terrível, fui sendo levado até que uma onda jogou-me aqui, sob as árvores desta ilha. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 59, 60).

Dessa forma, o rio promove a união oficial e sagrada do casal e só então é que ele permite a Huldbrand retornar para a cidade. Segundo Karin Volobuef (2005), na introdução para a tradução de *Ondina*, a natureza é uma personagem ativa capaz de influenciar o rumo tomado pela história. De uma maneira mais específica, pode-se afirmar que a natureza se torna uma personagem ativa principalmente na forma de espaço aquático (o regato, o rio, o lago). O interessante é que um dos motivos para o espaço aquático intervir com tanta frequência na história é a sua ligação com Kulehborn, tio de Ondina.

Por ser um ondím (masculino de ondina), Kulehborn encontra no espaço aquático o seu lugar. A sua ligação com a água é tão explícita no texto que em momento algum ele aparece longe dela e eles se tornam espelhos um do outro, de forma que Kulehborn demonstra em seu comportamento características do espaço aquático de modo a personificá-lo. Segundo Dardel (2011, p. 21 – *grifos do autor*).

O mar é uma força envolvente, *ambiência* em seu sentido mais apropriado; ele é um *elemento*. A tempestade releva brutalmente o seu desejo de tragar. (...) Contra o homem, acima do homem, força hostil e superior, o mar em fúria faz às vezes pensar que uma potência sem alma surge das entranhas do mundo.

Apesar de Dardel considerar o mar como principal expoente do espaço aquático, as características por ele apresentadas também podem pertencer ao espaço aquático composto por água doce. É possível perceber, através da maioria de suas aparições na história, que Kulehborn é impulsivo e impetuoso. Ele é violento e incapaz de perdoar e muitas vezes demonstra se considerar superior aos seres humanos. Porém, esses aspectos de seu comportamento serão analisados posteriormente. Para Dardel (2011), o lugar pode funcionar como uma extensão da existência humana. Em *Ondina*, a intimidade e a força da relação existente entre Kulehborn e a água, enquanto seu lugar, são tão fortes que eles se tornam indissociáveis não só de forma metafórica, mas também de forma literal. Por ser um ondím, ele é capaz de controlar o espaço aquático (quando sob seu domínio) e de se dissolver na água, transformando ambos em um único elemento. Esse fato é exemplificado através da seguinte fala de Ondina:

Eu mergulharei nesse arroio – que é o meu tio e que, longe dos demais amigos, leva aqui na floresta a sua estranha vida de eremita. Mas ele é poderoso, prezado e estimado por muitos grandes rios, e, tal como me conduziu até o casal de pescadores quando eu era uma criança leve e sorridente, assim também poderá conduzir-me de volta para meus pais, agora que sou uma mulher que sofre, ama e tem alma. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 74, 75).

Levando esse fato em consideração, é possível afirmar que as intervenções do espaço aquático na trama são conscientes e intencionais. Todas as ações efetuadas pela água podem ser atribuídas a Kulehborn (exceto quando elas são de autoria de Ondina) e vice-versa. Outro trecho da história que corrobora para essa conclusão é quando o tio da protagonista admite ser o responsável por levar o padre até o promontório:

Aliás, o velho sacerdote ali soube recordar-se de mim melhor do que você aparentemente o faz, pois asseverou-me há pouco que eu lhe pareço muito familiar e que provavelmente devo ter estado naquela barca da qual ele caiu na água. De fato estava mesmo, pois fui justamente a tromba d'água que o arremessou para fora e que acabou por trazê-lo para a cerimônia de suas núpcias em terra firme (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 81).

Assim, é compreensível o porquê de o espaço aquático sempre intervir de forma a unir Huldbrand e Ondina. Desde o início da história – quando atraiu Bertalda para a água e a levou até o duque e sua esposa e guiou Ondina até o promontório ao encontro de pescador e sua esposa –, Kulehborn tinha como função guiar e proteger sua sobrinha até que ela conseguisse uma alma. Por conta de sua estreita ligação com seu lugar, essa função passa a pertencer também ao espaço aquático que estava sob seu domínio. É por isso que posteriormente, quando Huldbrand começa a se apaixonar por Bertalda, o espaço aquático volta a interferir na história, dessa vez não apenas com a intenção de unir um casal, mas também de separar outro. Isso pode ser comprovado em dois diferentes momentos do enredo:

– Você conhece, meu amado senhor, o malvado tio Kulehborn e, malgrado seu, cruzou com ele por diversas ocasiões nas galerias deste burgo. Algumas vezes ele assustou Bertalda a ponto de deixá-la enferma. Isto porque ele não tem alma, é um mero espírito elementar, um espelho do mundo exterior que não consegue refletir o íntimo. Assim ele percebe que de tempos em tempos você fica insatisfeito comigo, que o meu temperamento infantil me faz chorar por isso, e que por acaso Bertalda talvez justamente nesse momento esteja rindo. Em consequência, ele imagina as coisas mais terríveis e, sem ser chamado intervém de diversas maneiras em nosso círculo. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 107,108).

O cavaleiro inclinou-se para fora do carro e viu que os animais caminhavam ou quase já nadavam na água espumante. As rodas da carroça reluziam e soavam como as rodas de moinhos, e o carreiro subira ao veículo para escapar da correnteza que se avolumava.

– Que tipo de caminho é este? Ele leva diretamente para dentro do rio! – gritou Huldbrand para seu guia.

– Não, meu senhor, – retrucou este rindo – é justamente o contrário. O rio está vindo diretamente para o nosso caminho. Olhe à sua volta, veja como tudo ficou alagado. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 119).

Nos excertos acima, é possível verificar também o aspecto impiedoso do espaço aquático. Kulehborn se utiliza da força e da violência da água para garantir que Huldbrand e Bertalda não fiquem juntos e também sofram como consequência por terem magoado Ondina. Fundidos, espaço aquático e ondim tentam encontrar um meio de afastar Bertalda do casal e conduzir o cavaleiro e a sereia para o seu final eucatastrófico. Mas apesar das tentativas, eles acabam falhando.

Durante todo o enredo, o espaço aquático é o responsável por desencadear os eventos que vão unir e reunir Huldbrand e Ondina, mas é também o responsável por finalmente separá-los. Apesar de todas as interferências que a água faz na trama, ela não é capaz de manter os sentimentos do cavaleiro constantes. Quando ele rejeita a esposa sob o rio Danúbio, o espaço aquático intervém uma última vez, levando Ondina embora consigo.

Mais do que meramente um cenário, a água se transforma em uma das personagens mais influentes em *Ondina*, sendo indispensável para o desenvolvimento da trama.

4 A FLORESTA: UM ESPAÇO DE MEDO E MISTÉRIO

Outra paisagem que – no início do conto – possui influência no desenvolvimento do enredo de *Ondina* é a floresta. Na história, a floresta é percebida pelas pessoas como um espaço topofóbico. Ela despertava o medo e por isso poucos tinham a coragem de adentrá-la, como mostram as seguintes passagens de *Ondina*:

... raramente ou quase nunca se viam pessoas nesse belo lugar, exceto o pescador e seus familiares. Isto porque atrás do promontório havia uma floresta muito selvagem que – devido à escuridão e falta de caminhos transitáveis e também às estranhas criaturas e fantasmagorias que, segundo se dizia, podiam ser encontradas lá dentro – amedrontava demais as pessoas para que estas por lá se aventurassem sem necessidade. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 21).

Ela tentou impelir diversos jovens cavaleiros que diligentemente a cortejavam para que seguissem o nobre aventureiro na floresta. Não quis, porém, oferecer sua mão como prêmio do arriscado empreendimento, talvez porque ainda tivesse a esperança de Huldbrand retornar e ela vir a pertence-lhe. E, por outro lado, se a dádiva era apenas uma luva ou uma fita, ou mesmo um beijo, ninguém se dispunha a arriscar a vida para trazer de volta um rival tão perigoso. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 83).

Todo esse medo que a floresta despertava naqueles que viviam em seus arredores pode ser justificado através das características que Dardel a ela atribui. Para ele,

Ela preenche o espaço, envolve o homem em mistério e temor. (...) A floresta comunica ao espaço sua profundidade e seu silêncio. Obscuridade solene, sonoridade sufocada que amplifica o menor barulho, misteriosa quando a luz, peneirada, filtrada em raios vem se lança sobre seus sub-bosques, ela assombra a imaginação dos homens, favorece sua sensibilidade e sua meditação. (DARDEL, 2011, p. 19).

Ou seja, toda a estrutura que compõe a floresta, o seu “*design*” natural, propicia o desenvolvimento de um ambiente assustador. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012), ao mesmo tempo em que a floresta é capaz de gerar serenidade e simpatia, ela é capaz de gerar angústia e opressão e são justamente estes últimos que se destacam na narrativa. Além disso, o fato de haver boatos sobre a existência de criaturas sobrenaturais habitando a floresta contribuía ainda mais para que ela se tornasse um espaço topofóbico.

É importante destacar que, ao mesmo tempo em que ela despertava medo nos corações das pessoas, também lhes atiçava a curiosidade pelos mesmos motivos. Toda a aura misteriosa que a envolvia, aguçava a imaginação das pessoas, fazendo com que elas se perguntassem quais eram os segredos guardados no interior da floresta. (DARDEL, 2011). É por isso que, quando Bertalda tem a oportunidade, ela desafia Huldbrand a entrar na floresta: “‘Dou-lhe a luva se entrar, e entrar sozinho, na mal-afamada floresta e me contar como é lá dentro’, disse ela”. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 44). Quando Huldbrand aceita esse desafio, seu encontro com Ondina torna-se inevitável. A floresta então torna-se, de forma indireta, responsável por impulsionar a incursão do cavaleiro em seu interior e diretamente responsável por conduzir Huldbrand ao encontro de Ondina, o que gera a base para o desenvolvimento da trama da narrativa.

Por ser considerado um espaço topofóbico pelo qual poucos ousavam se aventurar, a floresta acaba se tornando uma espécie de barreira que separava o promontório da cidade. Dessa forma, ela contribui para que tanto o promontório, quanto os que nele vivem, fiquem isolados do restante da sociedade. O interessante é que, diferentemente das pessoas que moravam na cidade, o pescador não percebia a floresta como uma paisagem topofóbica. O texto não deixa claro se ele sentia alguma topofilia por ela, no entanto a ausência de topofobia é notável, principalmente na passagem abaixo:

Isto porque atrás do promontório havia uma floresta muito selvagem (...) No entanto, o velho e bondoso pescador nunca era incomodado nas muitas vezes que a percorria, levando os magníficos peixes apanhados em seu belo promontório para uma grande cidade que ficava logo atrás da imensa floresta. Para ele era tão fácil atravessar a mata, talvez, em particular, porque quase só se ocupava com pensamentos devotos, e, além disso, sempre que penetrava as sombras agourentas, costumava a entoar à viva voz e de coração aberto um cântico religioso. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 21).

A partir desse excerto, percebe-se que o pescador não sentia medo da floresta porque sabia o que fazer para espantar o medo graças ao seu coração devoto. Apesar de permanecer a dúvida quanto ao fato de o pescador sentir ou não afeição pela floresta, pode-se deduzir que, se existia alguma topofilia, era justamente devido ao fato de ela ser responsável pelo isolamento do promontório. Esse isolamento garantia a permanência da paz e quietude já existentes no promontório e permitia que o pescador e sua família criassem um mundo particular, sem interferência de outros e sem se aterem às normas da sociedade.

5 O LUGAR PARA ONDINA: DOS BRAÇOS DA ÁGUA PARA OS BRAÇOS DE HULDBRAND

Assim como Kulehborn, Ondina também encontra seu lugar no espaço aquático por ser uma ondina. Esse fato fica claro no texto quando ela, ao contrário das demais personagens, se mostra à vontade em meio a espaços líquidos, mesmo em situações consideradas perigosas e assustadoras. Um exemplo disso é quando, logo após a chegada de Huldbrand, ela foge da

cabana, em meio a uma tempestade, para uma ilha que se formou no meio do lago devido à inundação e se mostra completamente à vontade e confortável naquele espaço. A ligação entre Ondina e o seu lugar é tão intensa que ela incorpora em sua personalidade características do ambiente aquático de forma a personificá-lo. Segundo Dardel (2011), o espaço aquático é movimento porque ele é líquido e é capaz de correr e “serpentear”, colocando o espaço em movimento. Além disso, ele explica que:

O registro afetivo da alegria propõe seu vocabulário para qualificar o mundo aquático. O *riso* das águas, o trinado ou a canção do riacho, sonoridades alegres da cascata, a amplidão feliz do grande rio. Apelo à alegria, vivacidade material do espaço, juventude transparente do mundo.

Mas o espaço aquático é também o da discrição. Algo reservado e calmo. (DARDEL, 2011, p. 20).

Da mesma forma, em *Ondina*, a protagonista é muitas vezes descrita como alegre e travessa, de modo que sua felicidade e suas traquinagens são capazes de contagiar ou irritar todos ao seu redor. Assim como a água, ela é incapaz de manter um estado de serenidade por muito tempo e, em determinado momento da obra, seu pai adotivo inclusive faz uso dessa similaridade para descrevê-la:

– Ora, ora – disse sorrindo o dono da casa – você tem a sua labuta com Ondina e eu com o lago. Repetidas vezes ele também rompe meus diques e rasga minhas redes e, ainda assim, eu lhe quero bem, tal como você à graciosa menina, apesar de todo sofrimento e atribulações. Não é verdade? (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 26).

Outra característica do espaço aquático que Ondina incorpora em seu comportamento é a inconstância. Retomando a citação de Dardel acima transcrita, ele afirma que, apesar de ser alegre e vivaz, “o espaço aquático é também o da discrição. Algo reservado e calmo.” Dardel (2011) também afirma que o mar tanto une quanto divide; o mar se retira, causando destruição e morte e o mar sobe os grandes rios, suscitando portos ativos; ele é responsável por causar destruição e transformação. É preciso ratificar novamente que Dardel atribui essas características ao mar por ele ser o principal exemplo de espaço aquático, mas elas também servem para o espaço aquático de uma forma geral. Ambas as citações enfatizam uma das principais características do ambiente aquático: sua inconstância. Da mesma maneira, Ondina se mostra imprevisível: ora travessa e alegre, ora calma e obediente. Esse fato pode ser comprovado através do seguinte trecho do conto:

Ondina mostrara-se muito bem comportada e serena antes e depois da cerimônia, mas agora foi como se em compensação todos os seus extravagantes caprichos viessem à tona aos borbotões de modo ainda mais atrevido e petulante. Com toda sorte de gracejos pueris, ela importunou o noivo e os pais adotivos, e inclusive o sacerdote, já não mais tão venerável assim. (...) Tão logo a noiva percebia a insatisfação de seu amado – e isso deu-se várias vezes – ela tornava-se de fato um pouco mais tranquila e sentava-se ao seu lado, afagava-o ou segredava-lhe sorridente algo ao ouvido, com o que se alisavam as rugas que haviam se formado na testa de Huldbrand. Mas logo em seguida, alguma ideia desatinada levava-a de volta a seu comportamento caprichoso, desta feita de maneira mais desagradável que antes. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 65).

Assim como Kulehborn e a água, Ondina e o espaço aquático são espelhos um do outro e a ninfa das águas tem a sua identidade diretamente associada ao seu lugar, pelo menos até ela conhecer Huldbrand. Depois de conhecer o cavaleiro, Ondina começa a se apaixonar por ele e, aos poucos, este amor começa a sobrepor a afeição que ela sente pelo espaço aquático.

Para Tuan (1983), o processo de amadurecimento do ser humano inclui depender cada vez menos de outras pessoas, sendo possível para alguém encontrar apoio e segurança na busca de ideias, em localidades, em objetos, etc. Entretanto,

Para muitas pessoas, as posses e as ideias são importantes, mas outros seres humanos continuam sendo o centro de valor e a fonte de significação. Dizemos dos jovens apaixonados que um mora no olhar do outro. Não estão presos às coisas e à localidade; deixarão suas casas e, se preciso, fogem pra casar. (...) Por isso falamos em *descansar* na força de outra pessoa e em *morar* no amor de outrem. (TUAN, 1983, p. 154).

Em outras palavras, uma pessoa também pode ser considerada um lugar e é essa noção de lugar que Ondina passa a assumir para si. Até então toda a sua identidade e personalidade estavam construídas com base no relacionamento com o espaço aquático, mas, à medida que ela vai convivendo com Huldbrand e conhecendo-o, a sua concepção de lugar vai se modificando e ela encontra no cavaleiro a segurança e a satisfação que outrora encontrava no espaço aquático.

Porém essa transferência de sentido de lugar não ocorre de forma completa até depois da noite de núpcias do casal. Com a consumação do casamento, Ondina finalmente ganhou uma alma e, junto com a alma, adquiriu uma nova identidade agora centrada em seu marido. Essa mudança de identidade se torna perceptível principalmente através de seu comportamento que até então era inconstante e imprevisível refletindo o comportamento do espaço aquático, mas que depois das bodas se transformou em obediente e prestativo. Isso pode ser comprovado através da seguinte passagem:

Todos quiseram ir ao seu encontro, mas permaneceram em seus lugares tomados de assombro, tão diferentes lhes parecia a jovem esposa e, ao mesmo tempo, tão familiar. O sacerdote, com amor paternal rebrilhando em seus olhos, foi o primeiro que dela se acercou, e, quando ergueu a mão para abençoá-la, a formosa mulher caiu de joelhos à sua frente, arrebatada pela devoção. Em seguida, com algumas palavras gentis e humildes, ela pediu-lhe perdão por quaisquer tolices que tivesse dito na noite anterior e rogou-lhe em um tom muito comovido que rezasse pela salvação de sua alma. Depois ergueu-se, beijou seus pais adotivos. (...) Mal notou, porém, que a dona da casa pretendia cuidar do desjejum, já postou-se junto ao fogão, cozinhando e preparando, e não permitindo que a boa e velha senhora fizesse qualquer trabalho que a fatisasse.

Ela permaneceu assim ao longo de todo esse dia – serena, amável e cuidadosa – uma dona de casa maternal e, ao mesmo tempo, uma donzela delicadamente pudica e virginal. Os três, que já a conheciam há mais tempo, aguardavam a cada momento uma transformação brusca e caprichosa de seu temperamento inconstante. Mas esperaram em vão. Ondina manteve-se terna e doce como um anjo. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 70, 71).

A mudança no comportamento de Ondina revela que ela já não personificava mais o espaço aquático e já não sentia mais tanta necessidade de estar próxima dele. Como Huldbrand havia se tornado seu lugar, ela não demonstra resistência em deixar o promontório que há tantos anos era seu lar e nem em se afastar da água que o cercava. Como a ausência da pessoa certa é capaz de fazer um local perder todo o seu significado (assim como a sua presença tem o efeito contrário), não fazia mais sentido para Ondina continuar morando no promontório se o cavaleiro não estivesse ali. Ele havia ampliado o mundo da inocente ondina de tal forma que ele agora era o mundo dela. (TUAN, 1983). Um dos momentos em que fica claro que Huldbrand se tornou o lugar de Ondina é quando ela admite que aprendeu a amar depois de conhecê-lo e que sua lealdade agora era dele:

De qualquer forma, eles não de sofrer ao se separarem de mim, mas se além disso ainda perceberem a lealdade em minha alma e quão sinceramente agora sei amar e honrar, com certeza verterão tantas lágrimas, que seus olhos já fracos, acabarão por anuviar-se por completo. Por ora eles ainda tomam minha serenidade e devoção por nada mais que aquilo que outrora significava: a mansidão do lago quando o ar está calmo. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 77, 78).

É interessante destacar que, como explica Volobuef (2005), ainda que o espaço aquático não represente mais um lugar para Ondina, ela ainda mantém certo contato com esse ambiente. Por ser uma espécie de ninfa aquática, Ondina é incapaz de se desassociar por completo da água, no entanto o local que um dia havia sido seu lugar se tornou, para ela, um lugar-sem-lugaridade.

Retomando o relacionamento entre Ondina e o marido, percebe-se que, no decorrer da trama, ocorre uma mudança na dinâmica do relacionamento deles. À medida que Huldbrand se apaixona por Bertalda, ele se afasta emocionalmente da esposa. Outrora sempre amável e apaixonado, o cavaleiro se torna inconstante no que concerne ao tratamento dispensado à Ondina. Ora ele age de forma carinhosa e atenciosa, ora de forma rude. Essa oscilação revela a natureza indecisa e não confiável que o cavaleiro até então não havia demonstrado. Com esse comportamento ele se torna incapaz de continuar provendo segurança, suporte e estabilidade para Ondina. Portanto, ele perde algumas das principais características que um lugar deve ter, podendo ser visto como um lugar-sem-lugaridade no que diz respeito à sua relação marital.

No entanto, tanto a concepção de lugar elaborada por Dardel (2011), quanto às elaboradas por Tuan (1983) e Relph (2005), têm a sua definição estruturada sob o ponto de vista de quem experiencia o espaço. Ou seja, é a maneira como Ondina percebe o espaço (no caso Huldbrand) e se sente em relação a ele que vai definir se esse espaço é apenas espaço ou lugar ou lugar-sem-lugaridade. Apesar do cônjuge não ser mais afetuoso e não poder ser considerado uma fonte de apoio e segurança, ela ainda o amava e o considerava seu centro de valor e significação; ele ainda despertava nela sentimentos topofílicos. Isso é suscitado na história em diferentes momentos quando, mesmo sendo preterida por Bertalda, Ondina intervém nos ataques de Kulehborn para proteger Huldbrand e Bertalda. Esses exemplos, somados ao fato de ela continuar obediente ao marido e carinhosa, levam a crer que, apesar da frequente indiferença do cavaleiro, ela ainda o considerava como seu lugar.

Além disso, quanto à diferenciação entre lugar e lugar-sem-lugaridade, Relph explica que esses conceitos não são essencialmente opostos e nem mutuamente exclusivos. Para ele:

A relação entre lugar e lugares-sem-lugaridade não é uma simples oposição binária. Os processos que levam à diferenciação estão em toda parte comprometidos em uma luta contra aqueles que levam à ausência de lugaridade. Assim, qualquer parte, não importa o quão uniforme possa ser, tem alguns elementos de lugar. Não importa o quão forte seja o espírito do lugar, este possuirá alguns aspectos de ausência-de-lugaridade compartilhados com outros lugares. (RELPH, 2012, p. 25).

Ou seja, para Relph, um lugar pode ter níveis de lugaridade. Trazendo essa ideia para *Ondina*, pode-se compreender que, após se apaixonar por Bertalda, Huldbrand começa a oscilar entre diferentes níveis de lugaridade em sua relação com Ondina. De acordo com Tuan (1983), as pessoas são capazes tanto de restringir quanto de ampliar o mundo de outrem, e o cavaleiro com frequência pratica as duas ações em seu casamento. A partir desse ponto de vista, é possível compreender que ambas as análises anteriormente realizadas são viáveis: Huldbrand pode ser considerado tanto lugar quanto lugar-sem-lugaridade, dependendo do viés abordado.

Todavia, para a família biológica de Ondina, não bastavam os sentimentos que ela nutria pelo esposo. Quando Huldbrand a desrespeita sob o rio Danúbio, a sereia é obrigada a voltar a viver no espaço aquático e é então que esse espaço configura-se como um lugar-sem-lugaridade. Por ser uma ondina, Ondina não poderia se separar completamente do espaço aquático e, por

sua vez, esse espaço sempre lhe proveria segurança e abrigo. No entanto, desde que conhecera o cavaleiro, ela já não se sentia tão à vontade na água como quando estava nos seus braços. Ao ser obrigada a retornar ao espaço aquático e viver longe dele, Ondina sofre imensamente, como pode ser observado no seguinte excerto:

Alegrou-se muito com isso pois podia ver Ondina sentada sob diáfanas abóbodas de cristal. É verdade que ela estava chorando copiosamente e parecia desolada, como jamais o estivera nos tempos felizes que haviam passado no burgo Rigstetten, especialmente no começo e também mais tarde, pouco antes de darem início à funesta viagem pelo Danúbio. (...)

– Ainda que esteja morando aqui embaixo das águas – disse ela – eu trouxe comigo a minha alma. E por causa dela posso chorar, ainda que você não consiga sequer adivinhar o que essas lágrimas representam. Também elas são bem-aventuradas, como são bem-aventurados todos aqueles que são habitados por uma alma repleta de lealdade. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 137, 138).

A verdade é que não importava onde ela vivesse desde que Huldbrand estivesse junto, porque sua ausência tornava quase insuportável a vida onde quer que ela morasse. A ligação que Ondina sente com o marido, enquanto seu lugar, é tão grande que, mesmo depois da morte dele, ela não consegue se separar do cavaleiro e por isso ela se transforma em uma fonte, jorrando água sempre ao redor de seu túmulo.

É interessante observar como, no decorrer da trama, Ondina é capaz de encontrar seu lugar tanto em um ambiente físico quanto em uma pessoa, valorizando ambos com a mesma intensidade. Também é importante destacar que sua noção de lugar, somada ao local onde ela se encontrava, influenciavam fortemente seu comportamento e sua personalidade. Quando ela considerava o espaço aquático como seu lugar, ela se comportava de maneira semelhante a ele, incorporando seus trejeitos e personificando-o. No entanto, quando Huldbrand se transforma em seu lugar, ela muda o comportamento radicalmente, tornando-se uma esposa ideal e só se sentindo completa perto dele. É perceptível no conto que o lugar para Ondina é extremamente importante e necessário. Ela é capaz de se conectar ao seu lugar – independente do quê ou de quem ele seja –, de tal maneira que a própria existência perde o sentido se não estiver associada a ele.

6 O ESPAÇO PARA HULDBRAND: A BUSCA POR UM LUGAR

Enquanto Ondina é capaz de reconhecer seu lugar com facilidade e se envolver com ele sem receios, Huldbrand passa todo o conto tentando descobrir qual é o seu lugar e como se conectar com ele. A princípio o cavaleiro parece ter encontrado seu lugar no promontório, como demonstra o seguinte trecho da narrativa:

Talvez você, meu prezado leitor, depois de muitas idas e vindas pelo mundo afora, já tenha chegado a um recando no qual se sentia bem. Aquele amor inato que cada um de nós tem pela paz serena e pelo próprio lar desabrochou novamente em você, e foi como se de sepulturas mui amadas a terra natal despontasse de novo com todas as flores de infância e com o mais puro e terno amor, e você acreditou que ali seria o lugar acertado para morar e construir uma cabana. Se isso foi um equívoco que mais tarde você expiou com penar, não vem ao caso, e decerto você não quererá mortificar-se voluntariamente com o gosto amargo que lhe restou. Apenas desperte em seu íntimo aquele doce e inefável prenúncio, aquela oração de paz – e você poderá imaginar o estado de espírito do cavaleiro Huldbrand enquanto vivia no promontório. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 51).

Essa passagem da narrativa demonstra claramente a ligação que o cavaleiro desenvolveu com o promontório durante o tempo em que morou na cabana do pescador. Devido ao transbordamento do rio, o promontório ficou completamente isolado da cidade, criando, assim, uma atmosfera intimista para aqueles que nele habitavam. Em *A poética do espaço*, o epistemólogo e crítico literário francês Gaston Bachelard (2008) disserta sobre o poder de atração das regiões de intimidade quando afirma que “não há intimidade que repila. Todos os espaços de intimidade designam-se por uma atração. Reiteremos mais uma vez que seu ser é bem-estar. Nessas condições a topoanálise traz a marca de uma topofilia.” (BACHELARD, 2008, p. 31) Ou seja, o promontório, enquanto região de intimidade, tornou-se irresistível para o cavaleiro, e o desenvolvimento de um sentimento topofílico se revelou inevitável.

Esse sentimento de intimidade causado pelo isolamento é reforçado pela cabana na qual viviam. Para Bachelard (2008), a cabana representa uma zona de proteção, um refúgio das preocupações cotidianas. Por sua vez, para Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 151), a cabana tem “função iniciática, serve como átrio que conduz a outro mundo.”. Dessa forma, a cabana permite a Huldbrand adentrar o mundo particular de Ondina e sua família e com eles criar um novo mundo, distante da correria da cidade e de suas preocupações resultantes de sua posição social de nobre. Consequentemente, ela também gera as condições necessárias para os jovens se apaixonarem, como pode ser observado na parte da história abaixo descrita:

Esse mesmo isolamento, aliás, incutiu no jovem Huldbrand a ideia de que já era noivo de Ondina. Sentia-se como se não houvesse mais mundo para além daquela correnteza que os rodeava ou, pelo menos, como se nunca mais fosse possível alcançar o outro lado e reunir-se a outras pessoas. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 52).

Resgatando a ideia de Tuan (1983) de que um lugar requer familiaridade e intimidade e somando às experiências vividas por Huldbrand no promontório, compreende-se que o jovem passou a considerar o promontório como seu lugar. Lá ele encontrou segurança, apoio e o amor de uma linda mulher. Isso é perceptível em mais dois momentos do conto: “Desde as últimas palavras do sacerdote, sentiu que a região do outro lado da água ia se afastando e tornando-se indistinta, ao passo que a florida ilha na qual vivia ia-lhe parecendo mais risonha e arraigava-se com mais vida em seu íntimo. (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 61); “– Mas por que, afinal, deveríamos viajar ainda hoje? Certamente não encontraremos lá fora dias tão aprazíveis como os que vivemos nesse pequeno recanto oculto e protegido. “Proponho que ainda fiquemos aqui para presenciar o pôr-do-sol mais duas ou três vezes.” (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 75).

Apesar de ter aprendido a considerar o promontório como um lugar, Huldbrand decidiu retornar para a cidade. Para Tuan (1983), enquanto o lugar é segurança e o ser humano precisa dele, o espaço é liberdade e o ser humano o deseja. Enquanto cavaleiro, Huldbrand desejava aventuras e glórias que o promontório não poderia lhe oferecer e por isso ele decidiu partir, deixando o lugar em busca da liberdade do espaço. Entretanto ele se recusou a partir sem a esposa, mesmo depois de saber que ela era uma ondina. Dessa forma, Ondina passa a representar para Huldbrand o promontório, tornando-se dessa maneira o seu lugar. Isso possibilita ao cavaleiro partir em busca da liberdade que tanto almeja, sem perder a segurança oferecida pelo lugar.

Porém, com a convivência com Ondina fora da intimidade do promontório e a inserção da presença de Bertalda na vida cotidiana do casal, o cavaleiro começou a perceber sua esposa de maneira diferente. Ela já não era mais para ele apenas a personificação do promontório, mas também a personificação do espaço aquático de maneira negativa. Longe do mundo que haviam criado quando estavam morando na cabana, se tornou impossível para Huldbrand desassociar Ondina de sua natureza como um ser elementar aquático. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012), na mitologia germânica, as ondinas eram consideradas seres maléficos que seduziam marinheiros e cavaleiros e os matavam. Esse fato, somado às constantes interferências de

Kulehborn na vida do casal, fizeram com que o cavaleiro temesse a sua esposa. Ondina adquire assim uma dupla significação para Huldbrand: ao mesmo tempo em que ela representa o promontório onde viviam felizes e pelo qual seu marido sentia uma forte topofilia, ela representa também o espaço aquático imprevisível, por vezes assustador e pelo qual Huldbrand ocasionalmente sentia topofobia. Esse fato pode ser comprovado através da seguinte passagem:

Ele sabe muito bem que seria possível descrever passo a passo e de forma muito artística como o coração de Huldbrand começou a se apartar de Ondina e volver-se para Bertalda, como Bertalda correspondia cada vez mais ao jovem com um amor ardente, e os dois pareciam antes temer a pobre esposa e vê-la como um ser estranho do que compadecer-se dela, e como Ondina chorava e suas lágrimas provocavam remorsos no cavaleiro, sem contudo despertarem o antigo amor, de modo que ele a tratava às vezes com candura, embora um calafrio gelado logo dela o afastasse e o impelisse para junto de Bertalda, a filha dos homens (MOTTE-FOUQUÉ, 2005, p. 104).

Esse trecho do conto também revela que Ondina começou a se tornar um lugar-sem-lugaridade para seu cônjuge, enquanto ele começou a se apaixonar por Bertalda e a crer que poderia encontrar nela um lugar. Segundo Volobuef (2005), em contraposição a Ondina, Bertalda representava a cidade e os valores da sociedade. Ela exigia de Huldbrand constantes provas de bravura, o que dava ao cavaleiro oportunidades de provar seu valor e um significado para a sua existência. Ela personificava a previsibilidade e a estabilidade da cidade, o que transmitia ao cavaleiro uma sensação de segurança e significância, fazendo-o considerar Bertalda como um lugar.

Porém, no decorrer do desenvolvimento da trama, percebe-se que Huldbrand não consegue decidir entre Ondina e Bertalda, sua afeição constantemente oscila entre as duas mulheres. Ora ele se revela apaixonado por Ondina e age como se a considerasse seu lugar, ora ele a rejeita e se mostra enamorado por Bertalda, agindo como se considerasse a primeira um lugar-sem-lugaridade e a segunda como seu lugar. Toda essa indecisão ocorre porque o cavaleiro anseia pelo conforto de um lugar, mas não consegue se decidir entre o aconchego e a intimidade do promontório – representados por Ondina – ou a vida em sociedade na cidade e as aventuras exigidas por ela – representados em Bertalda. Para Volobuef (2005, p. 14, 15),

Ele sintetiza o homem fraco, incapaz de decidir-se entre duas mulheres; na verdade, incapaz de decidir-se entre duas aspirações diferentes. Embora anseie pelo encantamento e simplicidade da vida na cabana, ele está intimamente apegado a valores aristocráticos como honra, coragem e a superioridade íntima de sua casta; motivo pelo qual nutre dúvidas em relação a Ondina. (...) Mais do que um dilema amoroso, implica em decidir-se pela sujeição às imposições sociais (representadas por Bertalda) ou por desenvolver uma esfera mais intimista, no qual prevaleciam os valores verdadeiramente humanos (representados por Ondina). Estes dois personagens femininos não apenas têm temperamentos totalmente diversos, mas estimulam no cavaleiro tendências opostas.

Além disso, Huldbrand é constantemente influenciado pela paisagem ao seu redor. Tanto a sua noção de lugar quanto o seu comportamento e a mulher que ama variam de acordo com o espaço no qual ele está inserido. A respeito disso, Volobuef (2005, p. 15) explica que “o entendimento entre Huldbrand e Ondina é sempre maior nos aposentos privados, domínio da esfera intimista. Entre ele e Bertalda, por sua vez, há maior intimidade nos espaços de convívio social.”

Quando morava na cabana, ele passou a considerar o promontório seu lugar e se apaixonou por Ondina e nem mesmo se importou quando ela lhe revelou que era uma ondina, porque no mundo que eles criaram isso não era importante. Por isso que, posteriormente,

sempre que ele e a esposa estão em locais de intimidade, que recriam o aconchego existente na cabana, o coração dele se volta para ela e ele passa a considerá-la e ao promontório o seu lugar. Por outro lado, quando ele voltou a morar na cidade, ele se deixou influenciar pelas regras da sociedade e passou a repelir sua esposa. Ele passou a ter medo dela por ela ser uma ondina. Mesmo ela deixando de ser uma personificação do espaço aquático, ele continuou vendo-a dessa forma e ocasionalmente sentindo aversão por ela. Foi nesse contexto que ele se apaixonou por Bertalda e por isso, sempre que ambos estavam em locais fora da esfera intimista, seu coração voltava-se para ela e ele considerava-a e à cidade o seu lugar.

Huldbrand se revela um homem não-confiável e de natureza volúvel. Sua incessante busca por um lugar é um reflexo de seu dilema interior sobre quem ele é e o que é realmente importante para ele. Apenas no momento de sua morte é que ele parece finalmente tomar uma decisão e encontrar seu lugar nos braços de Ondina. Huldbrand se mostrou um noivo triste durante a cerimônia do seu casamento com Bertalda e, quando Ondina foi ao seu encontro para matá-lo, ele se emocionou e pediu para morrer com um beijo dela. Nesse momento, parece que o cavaleiro finalmente reconheceu Ondina (e, conseqüentemente, o promontório) como sendo seu verdadeiro centro de valor e segurança, aquela que dava sentido a sua existência, o seu lugar. Entretanto, talvez o fato de estarem em um aposento extremamente íntimo e ele saber que estava prestes a morrer o tivessem influenciado a ver em Ondina o seu lugar simplesmente pela necessidade, sendo essa “decisão final” apenas mais uma de suas indecisas oscilações.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sentido de lugar pode se manifestar através de diferentes maneiras, não precisando necessariamente estar condicionado ao ambiente físico. Além disso, o fato de seres humanos poderem se ligar a um espaço a ponto de personificá-lo contribui ainda mais para a possibilidade de uma pessoa também ser vista como lugar. Ondina, por exemplo, era capaz de encontrar seu lugar tanto em um ambiente físico quanto em uma pessoa.

É interessante destacar também que, a partir da análise de Ondina, nota-se que a ideia de lugar não é imutável. Na medida em que as necessidades e os valores de alguém mudam ou em que ela conhece novos espaços, seu lugar também pode mudar, sendo transferido para uma paisagem que até então era-lhe percebida apenas como espaço. O contrário também é passível de ocorrer. A mudança do conceito de lugar de alguém pode ocasionar uma mudança em seu comportamento e em sua personalidade.

Não importa se percebido em uma paisagem ou se percebido em uma pessoa, o sentido de lugar é extremamente importante para todo ser humano. Mais do que apenas um espaço íntimo capaz de transmitir segurança e ser um centro de valores, o lugar é um reflexo daquele que assim o percebe, parte de sua identidade e, conforme Dardel (2011), uma extensão de sua existência. A ausência de uma concepção definida de lugar implica em dilemas existenciais e em uma busca incessante por autoconhecimento e uma identidade. Huldbrand não conseguia decidir por um lugar justamente por não saber distinguir o que realmente precisava do que ele apenas desejava. No caso do cavaleiro, a constante oscilação entre suas noções de lugar refletia sua natureza volúvel e influenciável, revelando também o quão suscetível ele era à influência do espaço ao redor e das regras sociais nele incutidas. Não só suas decisões, mas seu comportamento, a sua noção de lugar e até a mulher que amava mudavam de acordo com o espaço no qual ele se encontrava inserido. Assim, é possível compreender a sua busca por um lugar como sendo uma busca por sua identidade, por descobrir quem realmente ele era.

Além disso, os simbolismos e significações atribuídos às diferentes paisagens eram capazes de influenciar na forma como as personagens percebiam esses ambientes. Além disso, os diferentes simbolismos implícitos, por exemplo, na água (enquanto espaço) e na floresta

explicam a maneira como esses espaços auxiliavam no desenvolvimento das tramas dos contos analisados. Percebe-se então que, em *Ondina*, a dinâmica existente entre espaço e personagens é uma via de mão dupla na qual um influencia o outro, outrossim essa dinâmica acaba sendo um espelho da forma como as personagens percebem a si e ao mundo circundante. Já a necessidade de um lugar reflete muito mais do que a necessidade de segurança: reflete a necessidade que todo ser humano tem de possuir uma identidade.

8 REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston, **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HOLZER, Werther. A Geografia Humanista: uma revisão. In: **Espaço e Cultura** (Edição Comemorativa, 1993-2008). Rio de Janeiro: UERJ, p. 137-147, 2008.

MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de la. **Ondina**. São Paulo: Landy Editora, 2005.

NOGUEIRA, Amélia Regina Batista. Uma interpretação fenomenológica na geografia. In: **Geografia**: ciência dos complexos: ensaios transdisciplinares. Aldo A. Dantas da Silva; Alex Galeno. (org.) Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: **Qual o espaço do lugar?** Eduardo Marandola Junior; Werther Holzer; Livia de Oliveira (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2012.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

VOLOBUEF, Karin. Introdução. In: **Ondina**. Friedrich de la Motte-Fouqué. São Paulo: Landy Editora, 2005.

11. TSUKI NO ME: APROXIMAÇÕES ENTRE OS CONCEITOS DE UTOPIA E DISTOPIA A PARTIR DA SÉRIE NARUTO

Wagner dos Santos Rocha⁵⁵

1 INTRODUÇÃO

Naruto foi um dos mangás mais relevantes da *Weekly Shonen Jump*⁵⁶ no Japão durante os anos 2000. Tendo sido publicado durante 1999 e 2014, vendeu mais de 250 milhões de cópias em mais de 40 países, sendo a quarta série mais vendida de todos os tempos e além disso, a sua popularidade aumentou exponencialmente quando foi adaptada para duas séries de animação (*Naruto* e *Naruto Shippuuden*) durante os anos de 2002 e 2017, as quais foram distribuídas em mais de 80 países.

Seu autor, Masashi Kishimoto nasceu na cidade de Okayama em 1974 e sempre teve o sonho de ser um autor de mangás, sobretudo em razão da influência de obras clássicas como *Akira* (1982), *Blade of the Immortal* (1993) e *Rurouni Kenshin* (1994). Após entrar em uma faculdade de artes em sua província, ele submeteu em 1996, o argumento de *Karakuri*, seu primeiro mangá publicado durante o ano de 1998. No ano seguinte, *Naruto* vem à tona e se torna um sucesso de público e crítica com sua arte peculiar, aguçado desenvolvimento de personagens e uso de referências culturais da mitologia japonesa.

A trama se passa em uma sociedade de ninjas, distribuídos entre nações com seus próprios sistemas de relações interpessoais e políticas. Um diferencial entre estes ninjas e os da vida real, é que além de serem especialistas em artes marciais e as usuais técnicas de sabotagem, espionagem e infiltração, os personagens em *Naruto* conseguem fundir a energia física e a mental resultando no *chakra*, uma energia que possibilita a criação de efeitos como andar sobre a água, criar clones, expelir fogo, ou liberar algo relacionado aos demais elementos, curar pessoas e até mesmo criar ilusões contra o inimigo. A história principal segue o protagonista Naruto Uzumaki, um órfão que vive no maior conglomerado da série, a Aldeia Oculta da Folha⁵⁷. O personagem não sabe a princípio, mas em seu corpo está selada a Raposa de Nove Caudas⁵⁸, um gigantesco monstro de *chakra* que atacou a aldeia há 12 anos, resultando na morte de centenas de pessoas, incluindo o antigo líder da vila, o quarto Hokage, em razão disso, o garoto é tratado com ódio pela população, sentindo-se sozinho e sem apoio na maior parte do tempo, por isso ele tem o sonho de superar seus limites e se tornar a pessoa mais importante e reconhecida da aldeia.

A série é dividida em duas partes, a primeira delas conta a história de desenvolvimento de Naruto, bem como a criação de seus laços interpessoais com os demais ninjas da sua idade, é aqui que conhecemos o sistema social dos ninjas da série, desde seu sistema hierárquico até suas questões políticas e econômicas. Também surgem nomes importantes e que possuem relevância durante toda a narrativa como são os casos de seus companheiros de equipe, Sasuke Uchiha e Sakura Haruno, além de seu professor Kakashi Hatake e seu mestre Jiraiya, um dos três ninjas lendários da Folha, ao lado de Tsunade e de Orochimaru, um dos mais importantes antagonistas da história.

⁵⁵ Mestrando do programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí.

⁵⁶ A *Weekly Shonen Jump* é uma das mais importantes revistas de mangás do Japão. Publicada pela editora Shueisha desde 1968, suas séries que transitam entre a ação e a comédia são dedicadas ao público masculino (*shonen*), sendo publicadas com periodicidade semanal. Posteriormente os capítulos são republicados em volumes individuais das próprias séries e comercializados.

⁵⁷ Konohagakure no Sato, no original.

⁵⁸ Kyuubi no Youko, no original.

A segunda parte gira em torno do surgimento de uma organização de ninjas renegados, a Akatsuki, que tem como objetivo capturar todos os monstros com caudas existentes, pois além de Naruto, descobrimos que existem outras oito pessoas com eles selados em seus corpos. A intenção desse grupo é a realização do chamado plano Olho da Lua, tática que nos interessa nesta pesquisa, e a qual é vista como a única possibilidade de modificar as desavenças desse mundo considerado corrompido por estes antagonistas. A proposta do plano consiste na criação de uma grande ilusão de bem-estar que possa alcançar todas as pessoas do mundo, e em razão da grande quantidade de *chakra* despendida na tarefa, isto só pode ser feito por meio da absorção das bestas com caudas.

O grande embate final da série gira em torno da batalha entre Naruto e os seus amigos, que tentam impedir os planos da Akatsuki e seu líder Madara Uchiha, o qual pensa estar resolvendo todos os problemas de guerras, intrigas e desuniões políticas ao criar a utopia de cada um. A força destas perspectivas é uma das grandes problemáticas que cerca a luta, e a qual podemos compreender através dos conceitos de utopia e distopia como colocados pelos Estudos Críticos da Utopia. Percebidos como forças inerentes ao espírito humano que projeta sonhos e pesadelos de cunho social, os conceitos estão ligados a uma extensa literatura que remonta ao Renascimento através dos trabalhos do humanista Thomas More.

Nossa intenção neste trabalho é atentar para as idealizações e os antagonismos que envolvem o Plano Olho da Lua, e a partir disso, observar como a utopia e a distopia carregam mais semelhanças do que inconformidades, uma vez que partimos da hipótese colocada nos Estudos Críticos da Utopia de que utopia e distopia não são negações uma da outra, não atendendo a divisão bom/ruim que se convencionou acreditar através de críticas errôneas e pelo senso comum. A escolha por *Naruto* se deu em razão da conexão da série a uma tendência não-maniqueísta, e que por isso se torna esclarecedora para nossa discussão, que pretende compreender os conceitos apontados como lados distintos de perspectivas que se entrecruzam para gerar os conflitos das narrativas.

2 UM CONTO DE UTOPIAS E DISTOPIAS

A princípio partiremos da ideia de utopismo, conceito que é amplamente utilizado nos Estudos Críticos da Utopia, foi colocado por Lyman Tower Sargent, que o define como os “sonhos e pesadelos que dizem respeito à maneira pela qual grupos de pessoas organizam suas vidas e que normalmente vislumbram uma sociedade radicalmente diferente daquela em que vivem esses sonhadores” (SARGENT, 1994, p. 3), então, estamos diante de uma mentalidade pessoal que advém das diferentes formas de pensar sobre um lugar ideal, uma perspectiva plurívoca que acompanha o pensamento humano desde o início dos tempos.

Dada esta dinamicidade do fenômeno, Sargent o dividiu em três tipos, ou faces, de acordo com sua nomenclatura (SARGENT, 2010, p. 5): a teoria social utópica, que envolve diferentes visões da utopia enquanto método de análise da realidade social; a prática utópica, que compreende os modos de atividade social e política com o objetivo de colocar em exercício uma melhoria na sociedade através de uma visão utópica; e finalmente, a utopia literária, que são as manifestações textuais que envolvem a construção verbal de uma sociedade situada em um espaço-tempo radicalmente diferente da realidade em que o autor vive. Estes textos surgiram a partir da *Utopia* (1516) de Thomas More, texto inaugural que instituiu as bases do gênero literário e que também deu nome a esse pensamento que está conosco desde sempre e que fora sintetizado de forma única pelo humanista inglês. Em razão da natureza narrativa de nosso trabalho, nos debruçaremos com mais afinco sobre a face literária, mas é importante lembrar que como parte integrante do utopismo, ela não se dissocia das demais.

Um dos principais problemas envolvendo os estudos sobre as utopias literárias é o que diz respeito à sua definição, pois se pensarmos em utopia a partir de sua etimologia (*ou-* [não] e *-topos* [lugar]), é possível afirmar que todos os tipos de literatura seriam utópicos, já que seus autores, mesmo quando escrevem sobre lugares reais, constroem “não-lugares” por meio de suas descrições e/ou narrativas. Assim, ela é um gênero universal que

[...] emula gêneros anteriores e contemporâneos à sua criação, tais como o diálogo socrático (estabelecendo, inclusive, uma forte relação intertextual com *A República*, de Platão), as alegorias medievais, a sátira, os espelhos de príncipe, a narrativa de viagem, dando origem a um gênero híbrido, posteriormente exercitado por outros/as autores/as (LIMA, 2017, p. 32).

Sendo assim, a utopia literária é um modo de agregar milênios de discussão sobre o bem-estar (e posteriormente o mal-estar) social através da escrita. Podemos identificar um ideal moralizante e progressista no gênero utópico, que ao pensar um espaço radicalmente diferente daquele que existe, forja visões alternativas para eles e através de sua verbalização consegue alcançar os indivíduos e fazê-los repensar sobre as construções vigentes em determinada época. Em razão disso, “grande parte da ficção utópica escrita ao longo dos séculos continua a significar, estética e politicamente, nos dias de hoje” (LIMA, 2017, p. 33).

Sargent identifica mais duas causas que contribuem para essa confusão, a primeira diz respeito ao fato de que “muitos estudiosos simplesmente ignoram o problema ou fingem que ele desaparece considerando apenas o ‘mainstream’ do gênero e ignorando a vasta maioria da literatura (SARGENT, 1975, p. 137), enquanto a segunda envolve a criatividade por trás do gênero, pois como “os escritores de utopias continuam inventando novas formas para a apresentação de suas ideias, qualquer definição deve ter limites um pouco porosos” (SARGENT, 2010, p. 6). Ao mesmo tempo que esses fatores dificultam uma definição fixa desta vertente literária, eles também demonstram a relevância que as utopias possuem, evidenciando o seu trânsito constante, precisando ser estudadas de forma continuada para que não se limitem apenas a um determinado número de características que caibam a apenas alguns trabalhos, e também ter consciência da adição frequente de narrativas com traços distintos, mas que ainda assim agregam o signo da idealização e do sonho social.

Uma definição que até hoje é bastante esclarecedora foi colocada por Sargent, para quem a utopia literária é a escrita de “uma sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço” (SARGENT, 2010, p. 6). Esta é uma proposição que pode soar incompleta em razão de seu pouco detalhamento, contudo, ela reflete a intersecção das três faces do utopismo, propostas pelo mesmo autor. A abertura presente na conceituação sargentiana é proposital, já que para o autor ela funciona apenas como o início de uma classificação taxonômica que têm por objetivo uma maior organização das manifestações textuais desse gênero. Até o ensaio *Three faces of utopianism revisited* (1994), o autor considerava a existência de sete tipos de textos utópicos, para nossos propósitos nos concentraremos em apenas quatro: utopia, eutopia, distopia e antiutopia.

Para ele, utopia pode ser usada conforme foi definida anteriormente, mas também como equivalente para “eutopia⁵⁹” ou “uma sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço que o autor pretendia que um leitor contemporâneo visse como consideravelmente melhor do que a sociedade na qual esse leitor viveu” (SARGENT, 1994, p. 9). Essa equivalência é de extrema valia para os conceitos que o

⁵⁹ A palavra eutopia surgiu pela primeira vez na introdução da primeira edição de *Utopia*, através de um poema de seis linhas em que o eu-lírico conta sobre as maravilhas da ilha de Utopia, e como é tão boa que poderia ser chamada de Eutopia, do grego *-eu* (bom) e *-topos* (lugar). O termo é utilizado para enfatizar que determinada obra descreve uma sociedade melhor. Essa equivalência abordada no texto é mais evidente no idioma inglês, em que as palavras “utopia” e “eutopia” tem a mesma pronúncia.

autor desenvolve na forma desse quadro classificatório das diversas manifestações textuais existentes dentro da utopia literária, as quais são todas sociedades descritas no espaço-tempo, mas que modificam determinados aspectos de acordo com sua proposição.

Por exemplo, a única diferença na definição entre eutopia e distopia do autor é a substituição do termo “melhor” na primeira para “pior” na segunda (SARGENT, 1994, p. 9), e mesmo que esta definição pareça apenas uma oposição à eutopia, ela esclarece muitas dúvidas primárias sobre seus aspectos. A distopia enquanto forma literária acompanhada de uma palavra que a definisse só surgiu no século XX, porém, assim como utopia, a ideia sugerida pelo termo ainda no século XVIII em um poema atribuído a Henry Lewis Younge, significando “país infeliz” (CLAEYS, 2017, p. 273). Mais tarde, em 1868, o economista John Stuart Mill atribui o significado mais corrente, no Parlamento Britânico enquanto discursava sobre as políticas coloniais impostas à Irlanda e afirma que as ações do império britânico no país eram “ruins demais para serem praticadas” (CLAEYS, 2017, p. 273), o que entrava em desacordo com a perspectiva do Governo, o qual se denominava utópico, quando na verdade, para ele, devia se chamar distópico em razão de suas ações. Ao cunhar esta palavra, o autor ressignifica o termo cunhado por More, atribuindo-lhe uma função oposta.

Formada pelos prefixos gregos *-dys* (mau, ruim) e *-topos* (lugar), a distopia enquanto manifestação textual funciona como uma sombra da eutopia, disposta em seu mesmo plano semântico e se diferenciando da primeira apenas pela descrição detalhada de um lugar pior do que aquele em que o autor vive. Autores como Pavloski afirmam que a distopia é um lugar que costumava ser uma utopia, mas que

[...] por meio da utilização maciça de instrumentos de controle, transforma o corpo social em um objeto a ser moldado segundo diretrizes particulares que envolvem a padronização dos comportamentos individuais e a universalização de princípios que orientam o regime (PAVLOSKI, 2014, p. 72).

Podemos perceber que a forma distópica pouco se difere da eutópica, pois mesmo que suas etimologias lhes confirmem um caráter maniqueísta e as limitem como se fossem contrárias, se as percebemos mediante questões morais, existem várias dificuldades conceituais em seu entremeio. Tal problema como observa Moylan ocorre em razão de uma intensa negligência por parte dos críticos, que ainda mais no caso das utopias/eutopias, já que “a clareza de termos e categorias era frustrada por uma tendência de reduzir textos distópicos e antiutópicos a uma única categoria ‘antiutópica’” (MOYLAN, 2016, p. 44), o que justifica a confusão que envolve distopia e antiutopia, muitas das vezes tratadas como sinônimas em razão de seu caráter negativo. No entanto, como o próprio Moylan argumenta (MOYLAN, 2016, p. 79), a distopia é um tipo de texto essencialmente narrativo que negocia um espaço de existência entre duas forças antinômicas históricas: a Utopia e a Anti-Utopia⁶⁰, as quais se manifestam nas culturas humanas em geral na forma de “sonhos sociais”, recuperando o argumento sargentiano (SARGENT, 2010, p. 5), desde as artes até manifestações religiosas e/ou filosóficas, ou seja, esses textos são embebidos pelo que o autor categoriza como “pessimismo militante” (MOYLAN, 2016, p. 21).

Pontuar isto é necessário para que não caiamos em um erro comum dentro dos estudos acerca da utopia: a ideia de que a distopia é o contrário da utopia. O equívoco que é comum diante do maniqueísmo existente na etimologia das duas palavras, as colocam em polos distintos, mas como acabamos de ver a distopia é apenas uma “utopia que deu errado”. Autores como Szachi, frisam que não se deve construir esse muro separando as duas formas, ao argumentar que:

⁶⁰ A grafia dos termos, com as iniciais maiúsculas, ocorre a fim de diferenciar as categorias de suas formas textuais correspondentes: a utopia e a antiutopia (MOYLAN, 2016, p. 79).

Como toda utopia [a distopia], destrói a satisfação com o que é, derruba a ponte que liga a realidade ao dever ser. Neste sentido ela faz o mesmo trabalho que os antigos projetos otimistas de sociedades ideais. Mostra um mundo dividido sempre por um “ou – ou”, por conflitos e escolhas fundamentais (SZACHI, 1972, p. 124).

Assim, reforçamos as colocações anteriores, apenas adicionando um novo paradigma, que antevê uma possibilidade de conscientização, ou seja, se a obra de More, bem como todas as outras eutopias que se seguiram, guardavam uma intenção crítica em relação ao momento de sua escrita por meio de um lugar ideal, as distopias seguiram pelo mesmo rumo, mas por vias contrárias, criticando o âmbito político-social em que estão inseridas através da apresentação das piores alternativas possíveis de vida em sociedade.

Em meio a isso, nos deparamos com o conceito de antiutopia, outra das manifestações textuais da utopia literária e que de acordo com Sargent é “uma sociedade não existente, descrita de forma minuciosa e normalmente localizada em um tempo e espaço que o autor desejou mostrar a um leitor contemporâneo como uma crítica ao utopismo ou a uma eutopia específica” (SARGENT, 1994, p. 9). Esse tipo de texto comumente é confundido com a distopia, sobretudo em razão de seu pessimismo acentuado, contudo, ele possui uma oposição total ao fenômeno das utopias, enquanto a distopia é uma eutopia com traços negativos, como já observamos. Lima (2017) pontua que a antiutopia possui

[...] uma postura resignada, calcada na desesperança, o que, dentre outros aspectos, manifesta-se pela sua tendência narrativa ao final fechado (em oposição ao final em aberto) em termos de possibilidade de mudança dos paradigmas da sociedade ficcional apresentada nessas obras (LIMA, 2017, p. 38).

Os motivos apontados são suficientes para que haja confusão entre a distopia e a antiutopia, já que as primeiras, pelo menos em seus exemplos mais clássicos como *Admirável mundo novo* e *1984*, apresentam um caráter fechado, em que as estruturas sociais apresentadas permanecem inalteradas, apontando para uma mudança apenas fora das páginas e através da ação humana. No entanto, a forma antiutópica nem mesmo isso prevê e apenas se concentra em apontar os erros existentes nas utopias e demonstrar como elas nunca foram opções aceitáveis.

3 O OLHO E A LUA

As considerações teóricas acima nos dão sustentação inicial para pensar os conceitos comentados dentro da narrativa de *Naruto* e mais especificamente nos alicerces do plano Olho da Lua⁶¹. Para nossa análise, voltaremos nossa atenção especialmente para o capítulo 467 do mangá, no qual Madara tem uma conversa aberta com líderes da Grandes Nações, lhes explicando suas intenções, e até mesmo declarando uma guerra caso eles não atendessem aos seus desígnios. Além disso, também observaremos alguns aspectos dos capítulos 677 e 678, partes em que o plano é executado.

Toda esta narrativa pertence à segunda parte do mangá, que cobre os capítulos de 245 a 700. A história é situada dois anos e meio após a primeira parte, e começa com a volta de Naruto à Aldeia Oculta da Folha depois de ter passado esse tempo treinando fora com seu mestre, o excêntrico Jiraiya. Logo, a aparente paz é perturbada quando uma organização de ninjas renegados de várias aldeias, a Akatsuki, começa a se movimentar capturando as bestas de caudas seladas em nove ninjas espalhados pelas Grandes Nações, sendo um dos primeiros deles o *Kazekage*, líder da Aldeia Oculta da Areia. Esse processo de tomada ocorre

⁶¹ *Tsuki no me*, no original.

concomitantemente às narrativas da série, e no capítulo 467, a organização tem em suas mãos sete dos nove monstros.

Até este momento, temos pouca noção do porquê destas capturas, mesmo que seja óbvio que ter o poder destes monstros à sua disposição é de grande valia para dominar as estruturas sociais deste mundo, mas em um plano de desenvolvimento da narrativa é de se suspeitar que um motivo maior ronda esse empreendimento, é quando descobrimos sobre as verdadeiras intenções da Akatsuki. Citado pela primeira vez no final do capítulo 453, a menção ao Plano Olho da Lua anuncia o prólogo do último grande arco da série, a Quarta Guerra Mundial Ninja. Na história, Madara é um dos mais poderosos membros do clã Uchiha, uma família da Aldeia da Folha que tem um poder ocular especial, o *Sharingan*, capaz de potencializar as habilidades gerais dos ninjas, sobretudo a projeção de ilusões que já citamos, conhecidas como *Genjutsu*.

A revelação do plano acontece durante uma reunião com os líderes das Cinco Grandes Nações, os *kages*⁶², que decidem se reunir para decidir o que fazer com a Akatsuki, a fim de proteger os dois últimos ninjas com monstros de caudas restantes, no caso Naruto e Killer Bee, um ninja da Aldeia da Nuvem, e evitar qualquer eventualidade que pudesse acontecer. O encontro, no entanto, é interrompido por Madara e seus subordinados, que tinham como intenção fazer os dirigentes de reféns para serem trocados pelas duas últimas bestas, mas isto acaba sendo inviável dado o poder destes indivíduos. De qualquer forma, ele revela o que espera realizar e porque suas intenções envolvem os monstros de *chakra*.

Segundo Madara, existe um monumento de pedra na Aldeia da Folha que atravessou as gerações de Uchihas e que só pode ser lido por aqueles que possuem o *Sharingan*. Pensado como uma profecia para os membros da família, na tábua está gravada uma história do passado, a qual fala que no início de tudo havia um monstro que devastava a Terra sem motivo algum, o *Juubi*. Este monstro foi derrotado pelo primeiro ser humano a dominar as artes ninjas, o Eremita dos Seis Caminhos⁶³, o qual para fazer tal esforço selou a besta dentro de si e controlou seu poder para o bem da humanidade. Mais tarde perto de sua morte, para que o poder não escapasse de seu corpo quando morresse, ele o dividiu em nove partes com consciência, que são os monstros que a série apresentou até então, treinando-os para coexistir em paz com os humanos. No entanto, a ganância das pessoas fez com que esse desejo fosse abandonado, pois mais elas queriam absorver essas massas de *chakra* com intuítos bélicos, o que fez eventualmente os monstros se desiludirem e fugir para os lugares mais inóspitos.

Desta maneira, a intenção do líder da Akatsuki é reunir o poder das nove bestas para recriar o *Juubi* e absorver seu poder. Isto faria com que o seu poder ocular fosse aumentado ao máximo e ele conseguisse projetar um *genjutsu* de escala global na superfície da lua, o *Mugen Tsukuyomi*, o qual seria refletido na Terra inteira subjugando todos às suas próprias ilusões e a partir disso recriar o mundo a seu bel-prazer. Segundo o personagem: “Será um mundo sem ódio ou conflito. Tudo se tornará um comigo, tudo unido. Esta é a Operação Olho da Lua” (KISHIMOTO, 2019, p. 56). Aqui podemos ver que Madara carrega consigo um desejo que a atual configuração social do mundo ninja não conseguia, criar um mundo em que não existe desavenças, com muitas das quais nós sabemos ao longo da história ele sofreu profundamente e o que levou à sua vontade por modificar essa situação.

⁶² Assim como a Aldeia da Folha possui seu líder, as demais nações que atendem ao mesmo sistema social, também possuem o seu. *Kage*, que vem do japonês sombra, significa que cada líder é como a sombra que protege o respectivo país com uma aldeia ninja. São eles: Hokage (sombra do Fogo), Kazekage (sombra do Vento), Mizukage (sombra da Água), Tsuchikage (sombra da Terra) e Raikage (sombra do Raio).

⁶³ *Rikudou Sennin*, no original.

Imagem 1: Madara fala sobre o Plano Olho da Lua aos cinco *kages*.



De prontidão, os líderes pensam que aquele discurso é absurdo, pois se funda em um mito da unidade existente, algo que seria impossível dada a configuração social e os interesses que cada país possuía, além disso, cativar as pessoas por meio de sonhos, mostra-se um objetivo ao mesmo tempo ilusório e autoritário, que resultaria num mundo sem esperança e que diferentemente do que ele pensa, não significaria união, mas que ele teria o controle sobre todos. É quando o personagem também os confronta ao afirmar que eles não poderiam fazer nada melhor, e que eles já deviam ter percebido que: “a esperança não existe nesse mundo! É um conceito que não significa nada além de desistir. Uma palavra que não possui significado” (KISHIMOTO, 2019, p. 57). Assim, a única solução vista por ele é reconstruir todo o sistema social preconizado no mundo ninja, uma vez que ele não fez nada além de criar problemas entre nações, intrigas políticas e guerras que trucidaram os meios de vida dos menos favorecidos.

Aqui reside o cerne de nossas discussões. Por razões óbvias, o plano de Madara flerta com a utopia da reconstrução, a ideia de mudar a realidade falha é um deleite bastante prazeroso diante do que se tem, afinal, para um mundo que em menos de cem anos de existência já fora assolado por três guerras mundiais, inúmeras guerras civis e golpes de estado, além de práticas internas que deixaram muitos traumas no sistema. Ele remonta ao ideal previsto na Pólis platônica e na Utopia moreana, ambas soluções que adiantaram por meio da reorganização estrutural da sociedade. Além disso, ao recuperar o conto do Eremita, Madara vai ao cerne das construções utópicas: os mitos, como são os casos da Era de Ouro, Jardim do Éden ou o Jardim do Pessegueiro Chinês (LIMA, 2017, p. 32).

Assim, entendemos que sua ânsia por melhoria não vem de um lugar vazio ou é feita simplesmente por maldade, mas de algo histórico que é iminente à alma humana por cogitar um espaço diferente daquele em que se vive. Numa perspectiva histórica, os motivos que levaram a organização do Olho da Lua estão ao mesmo tempo envoltas pela função da utopia, isto é, o impacto que ela causa em um leitor, incentivando-o a agir (VIEIRA, 2010, p. 6); e sua consequência mais imediata, o desejo por uma vida melhor, “causado pelo sentimento de descontentamento contra a sociedade em que se vive (VIEIRA, 2010, p. 6). Sem falar que os personagens, a maioria deles com alguma grande perda em seu histórico, em razão dos conflitos citados anteriormente, ou anseio profundo por realizar, poderia viver em uma realidade que fosse só sua sem se preocupar com eventuais problemas, já que os mesmos desapareceriam, o que retorna ao argumento sargentiano do não-lugar no tempo e no espaço que é melhor do que o lugar em que o autor vive na realidade (SARGENT, 1994, p. 9).

Imagem 2: Os kages (líderes das Cinco Grandes Nações) se opõem às intenções de Madara.



Entretanto, a ideia de paz do autor do plano parece o caminho para um fim não muito aceitável na perspectiva de outras pessoas. Como Vieira (2010) nos lembra:

As sociedades utópicas são feitas por humanos e criadas para eles. E porque os utopistas muitas vezes desconfiam da capacidade dos indivíduos de viverem juntos, que muito frequentemente encontramos um conjunto rígido de leis no coração das sociedades utópicas (VIEIRA, 2010, p. 7).

Então, uma vez que ele é regido por meio de uma ilusão que apenas projeta anseios mais profundos das pessoas, o bem-estar pretendido aqui parece estar envolto de um hedonismo que remonta ao *Admirável mundo novo* huxleyano, em que as pessoas viviam apenas pelo seu próprio prazer. Além disso, o fato de Madara se tornar o líder desse novo mundo e fazê-lo do modo que bem entende, mostra um caráter autoritário e problemático à nova construção social, pois como coloca Popper (1974), “o método de estabelecer primeiramente um alvo político definitivo e depois começar o movimento para ele é fútil se concordarmos em que tal alvo poder ser consideravelmente alterado no decurso de sua realização” (POPPER, 1974, p. 176). Com isto, o antagonista parece não se importar com os eventuais problemas que seu novo mundo pode trazer, o que deixa sua posição bem mais próxima de uma ditadura, já que o poder aqui é centralizado e atende apenas a ele.

Berlin (1991) também argumenta que essa “busca pelo ideal”, além de inatingível é conceitualmente incoerente, em razão do que ele chama de pluralismo, isto é, “a ideia de que existem muitos fins diferentes que podem ser buscados pelos homens, fazendo com que estes se sintam plenamente racionais, plenamente realizados, capazes de iluminação, compreensão e iluminação mútuas” (BERLIN, 1991, p. 21), o que faria com que o ideal de Madara antes fosse um desrespeito ao sistema anteriormente criado e às opiniões daqueles que o formaram e até aquele ponto auxiliam em sua manutenção. O autor também acredita que diante desta pluralidade é impossível que não haja conflitos, mas que estes “podem ser minimizados mediante a promoção e a preservação de um equilíbrio precário, o qual é constantemente ameaçado e constantemente precisa de reparos” (BERLIN, 1991, p. 27), ou seja, é apenas necessário reparar os erros da sociedade a fim de mantê-la decente.

Este pensamento é o mesmo de Popper, que entende que não é necessária uma mudança radical de tudo que já existe, mas apenas um reparo das áreas mais deficientes por meio do que ele chamou de mecânica gradual que consiste em “pesquisar e combater os maiores e mais prementes males da sociedade, em vez de buscar seu bem definitivo e combater por ele” (POPPER, 1974, p. 173), ela se opõe à atrativa mecânica utópica, uma tentativa convincente de

estrutura sociopolítica, que enquanto projeto é bastante aceitável, mas quando posta em prática demonstra suas falhas mais profundas.

Diante destas duas possibilidades surge um impasse, no qual nos perguntamos até que ponto estaríamos realmente lidando com uma utopia e não com uma antiutopia, já que as intenções de Madara também apontam para esse lado quando observadas de acordo com as opiniões apontadas acima. Sendo assim, chegamos à conclusão de que o Olho da Lua também pode ser visto como distopia, quando colocado diante dos opositores da Akatsuki, que observam a ruína para todos em seu dito plano utópico, ou seja, enquanto o plano é a utopia do Uchiha, ele é a distopia do mundo ninja e vice-versa.

Esta afirmação só é possível de ser pensada, pois estamos lidando com terreno narrativo, em que o texto é “edificado ao redor de uma narrativa [da ordem hegemônica] e uma contranarrativa [da resistência]” (BACCOLLINI, 1995, p. 293). Pensando no que temos até o capítulo 467, o que chamamos de narrativa seria composta pelo atual sistema de organização da série, no qual as Grandes Nações preconizam os modos de vida naquele espaço, enquanto a contranarrativa seria Madara, que se opõe a eles, pensando por meio das suas convicções que aquilo é nocivo. Depois da execução do Olho da Lua o antagonista conseguiria inverter este quadro se tornando a ordem geral do mundo, constituindo uma nova narrativa, enquanto todos estariam envoltos em suas realidades aparentes, vivendo como ele havia planejado, logo, impedir que isso ocorra naquele presente significa não apenas deter um plano que seria fatal para as estruturas consolidadas como para manter uma hegemonia que já estava estabelecida.

Então, podemos perceber que, como Philmus afirma, a utopia e distopia se relacionam a uma questão de ponto de vista, em todos os sentidos da expressão (PHILMUS, 1973, p. 3 *apud* MOYLAN, 2016, p. 92), já que chegar a um consenso sobre bem-estar difere entre populações e até mesmo entre pessoas que convivem em um mesmo espaço. O antagonista principal de *Naruto* e seus seguidores acreditam que recorrer ao poder de alguém que já conseguiu unificar o mundo uma vez é eficaz, uma volta ao passado que reafirma que o que se tinha antes era melhor do que aquele mundo sem esperança do agora, por outro lado, o mundo foi reorganizado depois da morte do Eremita, resultando nas divisões do mundo ninja que se tem até ali com seus benefícios e malefícios, sendo este último apenas o fator levado em consideração por Madara.

É necessário então que evitemos perceber estas duas formas textuais como opostas, pois ao fazer isso estamos facilitando um problema que já foi percebido por Sargent (1975) e que diz respeito a crítica em torno deles, que tende a reduzi-las a um certo conjunto de obras e características que estão sempre em trânsito, além disso a abrangência utópica e sua maleabilidade entre os campos sócio-políticos e a literatura deve ser entendida com cuidados básicos, pois mesmo que se correlacionem ainda geram a possibilidade de interferir no modo como estes conceitos são percebidos. Como Abdelbaky (2016) coloca “o conceito de utopia não pode ser examinado completamente sem considerar o conceito de distopia, uma vez que cada um define o outro devido às suas várias intersecções conceituais” (ABDELBAKY, 2016, p. 18), ou seja, não se deve opor os dois tipos, pois como já vimos a utopia é formada de distopia, assim como o contrário é verdade.

Se avançamos até os capítulos 677 e 678, quando no final da guerra pelos monstros restantes Madara ativa o *Mugen Tsukuyomi* por alguns minutos realizando seu plano, temos vislumbres dos mundos idealizados de alguns personagens, que consistem na realização de seus desejos mais íntimos, alguns deles são bem simples como se casar, conquistar o rapaz ou a garota querido/a ou vencer os oponentes que mais acham desafiadores; enquanto outros lidam com aspectos íntimos e profundos como a volta de entes queridos à vida ou uma infância diferente que possa corrigir todos os problemas. Todos estes tipos de sonhos se inscrevem na categoria dos “sonhos diurnos” como pensados por Ernst Bloch, que configuram os desejos mais profundos que habitam nosso interior (SARGENT, 2010, p. 110). É a partir da fusão destes

sonhos que se é possível chegar à utopia concreta, já que eles expressam a possibilidade de mudança, partindo do interior das pessoas. Em razão da natureza dessa habilidade, não podemos pensar muito mais nos conceitos blochianos para o entendimento destes momentos, contudo, eles ainda podem ser observados como utópicos, pois advêm do desejo humano por sempre ter algo a melhorar (SARGENT, 2010, p. 111).

Imagem 3: Os sonhos dos personagens Hinata e Kiba, os quais envolvem desejos pessoais, como ficar ao lado do amado e se tornar um grande líder.



Imagem 4: O sonho de Tsunade, que envolve a volta de seus entes queridos de volta à vida, seu amado Dan, o irmão menor Nawaki e os melhores amigos, Orochimaru e Jiraiya.



Ao mesmo tempo, o inverso ocorre enquanto Madara, feliz em ter realizado seu maior feito, acomoda todos os habitantes da Terra em casulos, onde podem usufruir de seus momentos mais alegres, mas às custas de sua energia vital, o que faz com que, paradoxalmente, o custo de viver seus sonhos seja estar num estado de letargia. Até mesmo o personagem, que surge com um discurso exacerbado de salvação do mundo, em que se considera o responsável por “transformar o inferno que era o mundo ninja em paraíso” (KISHIMOTO, 2017, p. 173), demonstra incerteza, afinal o que vemos ao seu redor é um espaço de destruição que pouco se relaciona com as boas imagens dos personagens mostradas anteriormente.

Assim, parece que mesmo tendo batalhado tanto para conseguir aquilo ele não tem ideia de como proceder a partir de então, o que nos leva a repensar as palavras de Popper, quando este argumenta que “não é razoável admitir que uma reconstrução completa de nosso mundo social conduzirá imediatamente a um sistema capaz de funcionar” (POPPER, 1974, p. 183), ou seja, ainda que tenha feito tudo de acordo com o que havia planejado não parece existir um projeto que possa amparar os problemas que esse novo mundo já traz consigo, revelando as falibilidades de sua dita utopia, e trazendo à tona novamente a distopia como *modus operandi*.

4 CONCLUSÃO

Como fomos capazes de observar o plano Olho da Lua (*Tsuki no me*) carrega consigo signos que são ao mesmo tempo Utópicos e Anti-Utópicos, sendo assim, quando nos voltamos para o campo narrativo, temos algo que transita entre o texto utópico e a sua sombra, a distopia, que como vimos é um texto que se move entre as antinomias citadas acima. Desta forma, não existe como contrapor uma forma à outra, já que este aspecto em *Naruto* corresponde ora a uma delas ora à outra, impossibilitando o fechamento narrativo, o que prova a complexidade destas formas da utopia literária. Com isto, podemos concluir que é errôneo considerar utopia como o contrário de distopia e vice-versa, pois ambas dependem de um ponto de vista em particular para serem consideradas como verdades, o que pode ser adotado por determinadas pessoas de acordo com o que elas consideram como pior ou melhor na configuração social em que vivem.

Neste ponto, o caráter não maniqueísta de *Naruto* mostra o quão é necessário que estejamos atentos aos diversos pontos de vistas existentes nas narrativas, até mesmo dos antagonistas. É importante que a crítica não feche os olhos às mutações que o gênero utópico tem a oferecer, a fim de não colaborar para a perpetuação dessa vertente oposicionista que pouco se relaciona com o caráter dinâmico que as utopias e distopias possuem. Dada a sua maleabilidade histórica e geográfica, é importante percebê-las como um sinal de deslocamento, que se tornou

[...] uma figura cultural com possibilidades semióticas gerativas. Na medida em que o utópico em outro lugar é sempre indecente – indireto, oblíquo e tendencioso –, seu modo característico o abre a questionamentos, escrutínios, revisões, apagamentos e traduções constantes. (CAVALCANTI, 2015, p. 265).

Assim, reconfigurações são os principais aspectos que envolvem não apenas estas formas narrativas, mas os fenômenos de ordem cultural e política que os cercam. Desta forma, enquanto construtores de pensamento, é inviável ser unilateral para comentar um aspecto multiforme, recuperando as palavras de Sargent (1975), que identifica este como um dos pontos que mais inviabiliza o estudo crítico das utopias e distopias enquanto narrativas.

Logo, foi de bastante valia analisar as bases do plano Olho da Lua como parte essencial da narrativa em *Naruto*, pois se pensarmos que ativar o *Mugen Tsukuyomi* é o sonho de Madara, pois é capaz de acabar com uma situação que ele considera nefasta e opressora, mas ao mesmo tempo é nociva para todo o sistema adotado pelos ninjas e que alcançou tanto vitórias como

derrotas. Então, nem a radicalização do antagonista nem a estabilidade das Grandes Nações pode ser considerada melhor ou pior sem que haja pontos conflitantes para corroborar seus pontos de vista, logo, pensar em uma contrariedade diminui as questões postuladas pela série e tira a complexidade destes sujeitos.

Da mesma forma, somos capazes de entender que a utopia e a distopia não são pólos opostos, mas na verdade carregam mais semelhanças do que as pessoas normalmente tendem a imaginar. Por isso, pensamos que quanto mais narrativas preconizarem o caráter plural dessas formas textuais, mais poderemos observar como não trabalhamos com uma simples divisão entre forças contrárias, entre sonhos e pesadelos, mas várias realizações advindas da mente humana, que multiplicam as formas de pensar sobre os nossos desejos e pensamentos mais íntimos.

5 REFERÊNCIAS

ABDELBAKY, Ashraf. Perfect World or an Oppressive World: A Critical Study of Utopia and Dystopia as Subgenres of Science Fiction. **International Journal of English Language, Literature and Humanities**, Bhopal, v. 4, n. 3, 2016.

BACCOLINI, Raffaella. “It’s not in the womb the damage is done”: memory, desire and the construction of gender in Katharine Burdekin’s *Swastika night*. In: SICILIANI, Erina; CECERE, Angela; INTONTI, Vittoria; SPORTELLI, Annamaria (Org.). **Le trasformazioni del narrare**. Fasano: Schena, 1995. p. 293-309.

BERLIN, Isaiah. **Limites da utopia**: capítulos da história das ideias. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAVALCANTI, Ildney. Da terra desolada ao deslocamento da utopia: as mobilidades do experimento de Vik Muniz. In: CORDIVIOLA, Alfredo; CAVALCANTI, Ildney (Org.). **Os retornos da Utopia**: Histórias, Imagens, Experiências. Maceió: EdUFAL, 2015. p. 211–236.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia**: a natural history. Oxford: Oxford University Press, 2017

KISHIMOTO, Masashi. **Naruto**. v. 70. Barueri: Panini, 2017.

_____. **Naruto**: Gold Edition. v. 50. Barueri: Panini, 2019.

LIMA, Felipe Benício de. **Sob o signo de Janus**: uma análise de Clube da luta em suas relações com a ficção distópica. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió.

MOYLAN, Tom. **Distopia**: fragmentos de um céu límpido. Maceió: EdUFAL, 2016.

PAVLOSKI, Evanir. **1984**: a distopia do indivíduo sob controle. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014.

POPPER, Karl R. **A sociedade aberta e seus inimigos**. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1974.

SARGENT, Lyman Tower. Utopia: the problem of definition. **Extrapolation**, Kent, v. 16, n. 2, p. 137-148, 1975.

_____. The three faces of utopianism revisited. **Utopian Studies**, Missouri, v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994.

_____. **Utopianism**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SZACHI, Jerzy. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory (Org.). **The Cambridge companion to utopian literature**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

WEEKLY Shonen Jump. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Weekly_Shonen_Jump. Acesso em 01 ago. 2020.

12. A ORIGEM DA LITERATURA MARANHENSE

José Ricardo Costa Miranda Filho⁶⁴

1 INTRODUÇÃO

A concepção da literatura maranhense se deu a partir do Romantismo no século XIX, mais precisamente em 1832 com a publicação do poema *Hino à tarde*, de Odorico Mendes. Pode-se dizer que a construção de uma ideologia na criação literária se deu no Brasil aos poucos, tendo em vista o processo civilizatório no país, além de ser importante analisar que o desenvolvimento do Brasil como país se deu de forma lenta, ocorrendo de fato em 1822 após a independência em relação à Portugal e após mais de três séculos de colonização.

Percebe-se, de certo modo, que a introdução e o desenvolvimento literários no país ocorreram bem devagar, a princípio, devido às primeiras produções locais não terem nenhum parâmetro artístico propriamente por partes dos escritores locais, mas apenas sobre o local. Pode-se afirmar que os escritores presentes no país no início de sua formação literária eram oriundos de Portugal, mas, mesmo assim, contribuíram para a produção artística da época, como afirma Joaquim Norberto de Sousa Silva: “os autores brasileiros começaram de aparecer no começo do século décimo, no meio da luta da invasão holandesa, que ainda hoje conhecemos pelo nome de ‘Guerra brasílica’” (SILVA, 2002, p.54).

Argumenta-se, no entanto, que os primeiros escritos eram apenas sobre o Brasil, mas não foram perpetrados por brasileiros natos, ainda mais devido à literatura feita até então estar intrinsecamente ligada a Portugal, como se pode notar com os primeiros textos feitos no início do século XVI, que eram basicamente de viajantes como Pero Vaz de Caminha o qual apenas descreveu o que vira ao chegar a território até então desconhecido – além disso, esse tipo de texto era literatura de informação, ou seja, “são informações que viajantes e missionários europeus colheram sobre a natureza e o homem brasileiro”(BOSI, 2006, p.13) -, e das produções feitas até início do século XIX com o advento do Romantismo em 1836, época até a qual a maioria dos escritores eram portugueses ou filhos de portugueses, mas nascidos no Brasil colônia, como era o caso de Gregório de Matos, que nascera na Bahia, mas tinha formação na Universidade Coimbra e, por isso, ainda discutia em seus textos assuntos muito atrelados à Portugal, embora negativamente como quando escrevia “contra algumas autoridades da colônia, mas também palavras de desprezo pelos mestiços e de cobiça pelas mulatas” (Idem, p.37).

Pode-se afirmar, portanto, que a literatura brasileira teve início com o Romantismo, o qual ocorreu com grande força no Maranhão, tendo sido nesta época em que houve uma imensa necessidade de se começar a escrever sobre aspectos propriamente nacionais com o objetivo de se construir uma identidade própria e sem aquela influência portuguesa que ainda havia nos séculos anteriores. A partir daí, começa-se a notar uma enorme produção literária acerca dos assuntos nacionais ao se destacar questões sobre as necessidades que havia em território brasileiro, a natureza e assuntos sócio-históricos, no entanto por meio de um olhar puramente romântico, cuja formação não foi diferente em território maranhense que teve escritores com grande importância para a formação literária local, como Gonçalves Dias, Sotero dos Reis, Sousândrade, Antonio Lobo, Odorico Mendes, entre outros nomes que compuseram as primeiras gerações de grandes escritores maranhenses, os quais, assim como na produção

⁶⁴ Mestrando do Programa de Pós-graduação de Letras da UFMA - Mestrado Acadêmico em Letras (ênfase em Teoria Literária). E-mail: ricardomiranda88@yahoo.com.br

nacional, tentaram colocar na escrita algo que demonstrasse as características que os identificassem, ou seja, a intenção era formar uma literatura sem nenhuma influência externa, como vinha acontecendo até aquele momento na literatura brasileira.

Pode-se dizer, portanto, que o intento foi perpetrado em um momento que a economia maranhense estava no auge após São Luís ter sido escolhida como sede da Companhia do Grão-Pará e Maranhão, o que contribuiu com o recebimento do codinome *Atenas Brasileira*, pois este grande desenvolvimento econômico ajudou a cidade a obter um enorme crescimento literário com o surgimento de nomes importantes que formaram três grupos importantes: *Grupo dos Maranhenses* formado por Gonçalves Dias, Odorico Mendes, Joao Francisco Lisboa, Sotero dos Reis, Sousândre e Maria Firmina dos Reis; *Grupo dos Emigrados* formado por Arthur Azevedo, Aluísio Azevedo e Raimundo Corrêa; e os *Novos Atenienses* formados por Antônio Lobo, Fran Paxeco, Nascimento de Moraes, Viriato Corrêa, Humberto de campos, Maranhão Sobrinho.

Embora tivesse ocorrido um enorme desenvolvimento econômico com a produção de açúcar e algodão, no início do século XIX a economia maranhense entrou em queda “com a Abolição da Escravidão, em 1888, a queda da Monarquia e a derrocada da agroexportação” (OLIVEIRA; AZEVEDO; 2010, p.141), o que ocasionou numa queda da produção literária no Estado. Deste modo, pretende-se, neste artigo, debater sobre a formação literária no estado do Maranhão, discutir sobre o contexto sócio-histórico na literatura maranhense e analisar e descrever a origem da produção literária maranhense para se compreender os questionamentos de construção de identidade.

2 PANORAMA SOCIOCULTURAL E HISTÓRICO DE SÃO LUÍS

O objeto de estudo é a análise sobre o panorama sociocultural e histórico de São Luís para se compreender a origem da literatura local, além de esclarecer o motivo de dar à cidade o epíteto de *Atenas Brasileira*. Além disso, pretende-se avaliar e debater o percurso histórico da origem da literatura maranhense e entender as influências recebidas para a formação discursiva da identidade local que ocasionou uma nova interpretação sobre a literatura que começou a ser tratada com um viés mais nacional a partir do Romantismo.

A Literatura Maranhense sempre foi tendenciosa a ser um berço de inúmeros escritores de imensa qualidade, pois, como afirmou Jomar Moraes, havia uma “expressão regional de vida literária, tão eloquente testemunho de cultura e talento, que logo justificariam, para nosso raciocínio, afeito a comparações com valores do mundo greco-romano, o cognome de *Atenas Brasileira*” (MELO, 2017). Assim, pretendeu-se percorrer a história para se compreender a formação dos aspectos literários em São Luís durante a origem do epíteto *Atenas Brasileira*. Pode-se dizer que, para analisar esse termo, deve-se verificar os discursos promovidos na época para se destacar a literatura de qualidade que foi desenvolvida durante o século XIX, momento que serviu de marco literário, histórico e político para a literatura local. Deste modo, a intenção principal desse artigo é propiciar e destacar como a Literatura Maranhense se originou e ganhou destaque a nível nacional durante o século XIX, quando se começou a construir traços literários sobre a identidade ou identidades pátrias.

É importante analisar a sociedade maranhense com o intuito de se entender as origens de sua literatura. Antônio Cândido, em sua obra *Literatura e sociedade*, afirma que é tão importante compreendermos tanto a sociedade como a obra em si, fato que contribui melhor no desenvolvimento da estrutura interna da obra.

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na

matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. (CÂNDIDO, 2016, p.16)

Pode-se afirmar, deste modo, que já uma importância extrema compreender este caráter sociológico/social da literatura a fim de se analisar suas influências nas produções literárias, pois, como afirma Cândido, “o elemento social se torna um dos elementos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros” (Idem, p.18). Assim, justifica-se dizer que a literatura possui uma relação primordial com a memória e a identidade de um indivíduo e de uma coletividade, como diz Maurice Halbwachs: “a memória é a compilação dos fatos que ocupam o maior espaço na memória dos homens” (HALBWACHS, 2006, p.80). Deste modo, é necessário analisar o quanto é importante o estudo minucioso sobre uma sociedade de determinada época para compreendermos as origens de certos comportamentos, fato que contribui para a formação sociocultural de algum movimento artístico ou tradição.

Faz-se necessário entender como o limite de tempo entre gerações influencia diretamente na formação de um novo olhar, de uma nova perspectiva que diferencia duas gerações. Maurice Halbwachs afirma que:

Em realidade, no desenvolvimento contínuo da memória coletiva, não há linhas de separação nitidamente traçadas, como história, mas somente limites irregulares e incertos. O presente (entendido como estendendo-se por uma certa duração, aquela que interessa à sociedade de hoje) não se opõe ao passado, configurando-se dois períodos vizinhos. Porque o passado não mais existe, enquanto que, para o historiador, os dois períodos têm realidade, tanto um quanto o outro. (Idem, p.84)

Tentar compreender as origens de uma literatura maranhense nos primórdios do século XIX é verificar uma necessidade de se tentar construir traços que definam o caráter e a identidade da sociedade maranhense dentro da literatura, assim como estava acontecendo no resto do Brasil, principalmente após a independência em 1822. Entende-se, a partir daí, que a origem de um novo movimento literário, assim como o estilo, sempre está em constante diálogo com questionamentos sobre acontecimentos históricos de determinada sociedade que interferem diretamente em sua formação, pois nota-se que “a sequência dos acontecimentos históricos é descontínua, cada fato estando separado daquele que o procede ou que o segue por um intervalo” (Idem, p.88).

Embora haja essa separação, é necessário que se entenda existir uma ligação direta entre as ações individuais e as coletivas, ou seja, há uma interferência na constituição de uma identidade de uma sociedade que faz necessário construir seus próprios traços. Antônio cândido explicou que:

[...] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que se possam ter a respeito os artistas e os receptores da arte. (CÂNDIDO, 2016, p.30)

Portanto, por meio desta análise, pretende-se analisar os questionamentos existentes no século XIX para se compreender a origem da literatura maranhense e como cada autor foi influenciado para destacar essa necessidade de construção de identidade literária que aos poucos

fez surgir inúmeros exímios escritores, os quais constituíram ao Maranhão o epíteto *Atenas Brasileira*, certo de que este define e influencia a formação de novos escritores nos dias atuais.

3 LITERATURA MARANHENSE: ORIGEM

A identidade da literatura maranhense, como já foi dito, começou a ser delineada a partir de 1832 com a publicação do poema *Hino à tarde*, de Odorico Mendes. Antes desta época, havia uma enorme discussão acerca da literatura brasileira enquanto vista e escrita com seus próprios termos e visões, logo sem nenhuma influência externa como a dos portugueses. É notório que essa busca pelo próprio ser nacional foi uma das causas de a literatura maranhense ter se tornado pródiga em escritores exímios tanto na prosa quanto na poesia.

Entende-se que, deste modo, a literatura brasileira se deu a partir do Romantismo, pois o que se escrevia era a partir do viés de escritores portugueses os quais tinham mais acesso à escrita e às casas editoriais. Apesar de ter havido movimentos literários no Brasil antes do século XIX, é perceptível que as características ainda estavam entrelaçadas com o contexto do que acontecia na Europa, a exemplo do Padre Antônio Vieira que passou parte de sua vida no Maranhão à época do Barroco.

Responsável pelo desenvolvimento da prosa no período do barroco, Padre Antônio Vieira é conhecido por seus sermões polêmicos em que critica, entre outras coisas, o despotismo dos colonos portugueses, a influência negativa que o Protestantismo exerceria na colônia, os pregadores que não cumpriam com seu ofício de catequizar e evangelizar (seus adversários católicos) e a própria Inquisição. Além disso, defendia os índios e sua evangelização, condenando os horrores vivenciados por eles nas mãos de colonos e os cristãos-novos (judeus convertidos ao Catolicismo) que aqui se instalaram. Famoso por seus sermões, padre Antônio Vieira também se dedicou a escrever cartas e profecias. (PADRE ANTÔNIO VIEIRA)

A necessidade se ter uma prioridade em destacar a identidade nacional era importante para os escritores locais, que ainda viam a constante mimeses aristotélica, no entanto era um reflexo de realidade vista através dos olhos portugueses. Logo, essa trajetória começou a se modificar com a utilização do pensamento e de traços literários do Romantismo no Brasil (1836 – 1871) a partir do qual se começou a trabalhar assuntos direcionados a um nacionalismo puro, que até então não era visto na literatura brasileira tendo em conta que toda a construção da sociedade brasileira passou por um processo de colonização e exploração de sua terra até que obtivesse algum tipo de ação contrária a um tipo de aculturação que vinha ocorrendo. Deste modo, afirma-se que:

O objetivo, portanto, com a adoção do conceito de *processo civilizatório* ou *civilizador*, foi demonstrar, dentro dos limites do possível, como houve um empenho particular de um grupo de intelectuais e literatos, no Brasil, no sentido de estimular os cidadãos a adotar o sentimento patriótico, um comportamento amante da ordem e das leis, da religião e do estado, tendo a literatura e a história como instrumentos propagadores da ação civilizatória no sentido de dar coesão e *civilidade* aos diversos agrupamentos sociais da pátria recém-nascida. (LEÃO, 2013, p.47)

Entende-se que esse debate acerca do *processo civilizatório* contribuiu para uma criação literária sobre a discrição da natureza como modo de inspiração a qual começou realmente após a vinda de portugueses no país. Entretanto, com o Romantismo, a natureza era debatida sob outro olhar, pois:

Não éramos mais ‘filhos de Portugal, mas também não éramos indígenas, uma vez que tínhamos absorvido costumes e cultura da civilização europeia. O período literário do Romantismo, como recorte temático, foi movido por fortes acontecimentos históricos e políticos ajudando a construir a identidade da nação. (NERES, 2010, p.132)

Além disso, pode-se argumentar que a nova visão literária no Brasil passou a ser diferente da tratada e discutida em Portugal e, a partir disso, notar uma diferença de características do Romantismo entre os países:

A natureza, como fonte estética e forma para a escrita durante a formação da literatura brasileira, começou a ser utilizada a partir da chegada dos portugueses ao Brasil. O primeiro texto escrito nestas terras foi a carta de Pero Vaz de Caminha retratando o espaço descoberto de modo direto e mostrando as diferenças entre a colônia e a metrópole. De certa forma, escrevia sob as características básicas do Quinhentismo, em cujo contexto histórico o europeu apenas se preocupava com as conquistas materiais, resultado das Grandes Navegações, e espirituais, consequência da Contra-Reforma – atributos da literatura medieval europeia. Ou seja, expandia-se entre fé e comércio uma relação cujo objetivo era apenas a riqueza da metrópole, e a paridade entre fé e natureza, esta vista como uma dádiva de Deus. Pode-se dizer ainda que, a partir deste momento, formava-se a literatura informativa a qual não é considerada brasileira, mas uma literatura sobre o Brasil para Portugal. (MIRANDA FILHO, 2012)

A literatura brasileira começou a se delinear aos poucos com o objetivo de ter suas próprias características, além de ter de construir uma valorização do que era elaborado em território nacional.

Com isso, os jovens poetas foram aos poucos revelando a ‘face’ brasileira aos brasileiros e ajudando a construir uma identidade nacional. Como principais representantes dessa geração têm-se Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias; este consolidou o Romantismo no Brasil referindo-se a temas nacionais; este consolidou maranhenses, ele é o que mais integrou a nossa literatura à literatura nacional. (NERES, 2010, p.135)

Percebe-se, deste modo, que a construção da literatura nacional propriamente dita começou a ser destacada aos poucos por meio de traços que separavam o que era europeu e realmente brasileiro, ou seja, o Romantismo começou a trazer a consciência para a valorização da cultura local sob a visão do próprio povo local. Pode-se entender que a questão de identidade literária e social começou a se tornar mais importante a partir daí, pois:

A compreensão destas e de outras questões constitui-se em um mecanismo fundamental para a apreensão dos significados produzidos ao redor da noção de Atenas Brasileira. A constatação de a História do Maranhão ter sido fruto do amálgama entre Literatura e História nos possibilitou entender o local ocupado pelas elaborações literárias no processo de construção de identidades durante o século XIX no Maranhão e, de maneira mais específica, promoveu a problematização do modo como a idéia de singularidade da cidade de São Luís colocou-se no bojo das produções históricas do Maranhão, também durante grande parte do século XX nestas terras. (RESNDE, 2010, p.71)

No século XIX, houve grandes mudanças no desenvolvimento do Brasil como nação desde o processo de independência em 1822. O cenário social adquiria novas visões, principalmente com os crescimentos cultural e econômico que ocorriam lado a lado em virtude

da chegada de novas instituições que a Corte Portuguesa havia trazido após sua chegada em 1808, fugindo da ameaça francesa de Napoleão Bonaparte: por exemplo, a educação – que antes era escassa e passada por religiosos – mudou, como afirma Laurentino Gomes: “outra novidade foi a introdução ensino leigo e superior. Antes da chegada da corte, toda educação era estava restrita ao ensino básico e confiada aos religiosos” (GOMES, 2007, p.217).

Pode-se afirmar que, a partir desse momento, o acesso ao ensino se tornou mais fácil para os intelectuais que pretendiam aprofundar seus conhecimentos, pois nota-se que anteriormente as pessoas que pretendiam se formar em um curso superior deveriam fazê-lo em outra cidade fora do Maranhão – como o Rio de Janeiro – ou fora do país, como em Portugal, no entanto somente uma pequena parcela da população tinha condição financeira suficiente para bancar estudos fora do estado ou do país.

Além do crescimento educacional com a chegada da corte portuguesa que gerou maior acesso ao conhecimento e, conseqüentemente, aumento de intelectuais no Maranhão, pode-se analisar que um fator foi importante para essa ampliação de conhecimento: a economia que girava em torno da produção de cana de açúcar, por exemplo, e que foi melhorada com a fundação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão, como afirma Ricardo Leão:

A próxima etapa consistiu em realizar um levantamento sobre a fundação da Companhia de Comércio do Grão-Pará e Maranhão (1755 – 1775), apontando a importância deste empreendimento mercantilista para lançar os fundamentos econômicos que permitirão o nascimento de uma elite letrada no Maranhão e, conseqüentemente, de uma sociedade e cidade letradas, assim como demonstrar como um passado, através da historiografia local, teve a sua destacada importância para o surgimento das tradições maranhenses, sobretudo no tocante à atividade letrada. (LEÃO, 2013, p.50)

Percebe-se, assim, que a criação literária maranhense – assim como a brasileira em geral – começou a dar mais valor ao que deveria ser produzido pelo olhar do maranhense com o objetivo de produzir obras sem o sentimento europeu, principalmente português, como acontece até o início do século XIX. A partir das obras do escritor caxiense Gonçalves Dias, passou-se a não se importar mais temas de outros locais. Logo, conseguiu-se colocar o Maranhão em um patamar maior na literatura e, com isso, adquirir reconhecimento nacional. Por meio dessas mudanças, vários grupos de intelectuais começaram a se destacar após a utilização de temas indianistas. No entanto, foi com o Grupo Maranhense (formado por Odorico Mendes, Sotero dos Reis, Gonçalves Dias, Joao Francisco Lisboa) que São Luís recebeu o codinome *Atenas Maranhense* principalmente por estar repleta de escritores ou “homens de impressionante genialidade e intelectualidade elevavam o Maranhão a ser comparado com a mais famosa das cidades-estados gregas” (NERES, 2010, p.137). A partir daí, começa-se a perceber que:

[...] São Luís conheceu o que é hoje chamado de Grupo Maranhense, grupo de autores que escreviam em estilo romântico e que tiveram destaque nacionalmente. Composto por várias personalidades das letras maranhenses, dentre as quais se destacaram nomes como Gonçalves Dias, Odorico Mendes, Sotero dos Reis, Sousândrade, dentre outros, que em função do reconhecimento de suas obras, ajudaram a ‘forjar’ o título de *Atenas Maranhense*, para a capital da Província do Maranhão. (SILVA)

Como a cidade de São Luís era considerada uma nova Atenas, a literatura maranhense começou a se tornar visivelmente reconhecida a nível nacional por ter tornado a literatura brasileira ainda mais rica em temas, expressões e padrões clássicos reinventados ao modo nacional. O conjunto de intelectuais maranhenses da época se viu com

uma necessidade de aprimorar ainda mais a quantidade de conhecimento a qual a cidade de São Luís vinha recebendo com as extensas mudanças socioeconômicas, e, deste modo, a cultura e a literatura maranhenses cresciam a passos largos em virtude do surgimento de uma nova visão através da qual se pretendia haver uma identidade nacional posta na criação literária. Afirma-se, assim, que o surgimento do epíteto *Atenas Brasileira* ocorreu devido a este crescimento desenfreado na cultura, e, segundo Ricardo Leão, compreende-se que atenienses são:

[...] um grupo de intelectuais surgidos durante o século XIX, mais especificamente em São Luís do Maranhão, decorrente do epíteto *Atenas Brasileira* que a cidade recebeu em função da movimentada vida cultural e do número expressivo de intelectuais e literatos ali nascidos ou residentes – depois em parte migrados para a Corte, no Rio de Janeiro –, com um papel muito importante na configuração da vida política e literária do país que tinha acabado de emancipar-se da antiga metrópole portuguesa. Os *Atenienses* são, portanto, os vários grupos de intelectuais e homens de letras surgidos em torno da *cidade letrada* de colonização portuguesa, como São Luís, a qual teria sido um dos poucos centros de intensa atividade intelectual dos primeiros e segundo períodos imperiais brasileiros. (LEÃO, 2013, p.35)

Logo, a sociedade maranhense acabou se tornando cada vez mais letrada e imitando os costumes europeus em relação ao gosto pela cultura mais “elevada” a fim de ir ao encontro de mais conhecimentos.

É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (CÂNDIDO, 2016, p.14)

É nesse sentido que o valor social passou ter outro sentido à literatura maranhense que passara a ser feita para o povo local. A produção literária brasileira, no geral, se situava na mesma condição, visto que, segundo Alfredo Bosi, havia a necessidade de fundar um novo país e uma nova literatura dissociada do ideal europeu, assim como ele afirma: “o romance colonial de Alencar e a poesia indianista de Gonçalves Dias nascem da aspiração de fundar em um passado mítico à nobreza recente do país” (BOSI, 2006, p.2006).

Percebe-se, assim, que havia uma tentativa de construir um caráter próprio dentro da criação literária brasileira, embora houvesse uma aproximação com as características portuguesas – mesmo que a cidade de São Luís tenha sido fundada por franceses em 1612 - em virtude de, principalmente, o Brasil ter sofrido uma colonização lusitana, cujo “período áureo do lusitanismo maranhense começou com o empreendimento mercantil proporcionado pelo Marquês de Pombal e findou com a Independência Política do Brasil” (LEÃO, 2013, p.293), que aconteceu no Maranhão “somente em 28 de julho de 1823” (idem, p.294), pois ainda havia certos costumes que se tentava adotar da Europa de onde saíam grandes revoluções literárias e filosóficas, como o Romantismo inglês e português e o Iluminismo da França, e, deste modo:

A classe dominante maranhense foi assimilando e adotando os costumes europeus, cultivando as artes e as letras. O teatro mudou de feição. Companhia líricas vinham à São Luís cantar para um público requintado. Esse é o discurso registrado em jornais e na literatura requintada da ‘Atenas Brasileira’. (NERES, 2010, p.140)

A literatura maranhense começou a se tornar visivelmente reconhecida a nível nacional por ter tornado a literatura brasileira ainda mais rica em relação a temas, expressões e padrões clássicos reinventados ao modo nacional. Logo, a sociedade maranhense acabou se tornando cada vez mais letrada e imitando os costumes europeus em relação ao gosto pela cultura mais “elevada” a fim de ir ao encontro de mais conhecimentos.

No entanto, a economia - que abastecia a região e, portanto, o cenário literário - entrou em declínio com o fim da escravidão em 1888, visto que esta mão de obra abastecia boa parte dos serviços mais lucrativos do Estado, como as atividades de agroexportação. Assim:

O discurso da crise nesse sentido - evidenciado a partir da segunda metade do século XIX - além de marcar o sistema econômico da Província através da estagnação econômica, se estendera também no âmbito cultural e na política. (ROCHA, 2017)

Além disso, pode-se dizer que outro ponto importante que contribuiu para o declínio da literatura maranhense foi o falecimento dos principais escritores do Grupo Maranhense: Gomes de Sousa, Trajano Galvão, Odorico Mendes e Gonçalves Dias. Depois desse ocorrido, notou-se que o desenvolvimento e a produção da literatura começaram a se tornar diferente principalmente devido a ausência de estímulos de políticas da época, e “com a Abolição da Escravidão em 1888, a queda da Monarquia e a derrocada da agroexportação, o discurso mudara, as luzes da iluminada ‘Atenas Brasileira’ começam a se apagar”.

Além disso, havia outros fatores – tantos nacionais quanto internacionais – que incentivaram para a crise econômica no Maranhão, como afirma Ricardo Leão:

[...] a economia agrária e escravista que dá sustentação e base aos empreendimentos e à riqueza da Província é um dos pontos fundamentais de articulação para a elaboração do discurso em torno de um período de riqueza e desenvolvimento. Contudo, uma série de acontecimentos provocou um imenso abalo na estrutura econômica, e consequentemente, em toda a sociedade maranhense. Além dos surtos algodoeiros internacionais, causados com a saída dos Estados Unidos do mercado, então o principal abastecedor do produto para a indústria inglesa, em duas ocasiões – a Independência daquele país e a Guerra de Secessão -, tiveram um profundo impacto os movimentos e revoltas sociais, como a Balaiada, que provocaram enormes perdas financeiras em todas as fazendas do interior, afetando, portanto, o equilíbrio das exportações e as gerações de divisas. (LEÃO, 2013, p.323)

No entanto, começou-se a perceber que houve uma reviravolta nesse processo de declínio entre o início do século XIX e começo do XX a partir do surgimento dos *Novos Atenienses* que foi criado após a Academia Maranhense de Letras ter sido inaugurada em 1908 com o comando de Antonio Lobo e Fran Paxeco, escritores que contribuíram com a criação de um novo discurso literário, além de desenvolverem o surgimento de novos intelectuais, como Inácio Xavier de Carvalho, José Maranhão Sobrinho, José do Nascimento Moraes, entre outros.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho pretende discutir como literatura maranhense se originou durante o século XIX. Pretendeu-se analisar as características literárias a partir dos aspectos do Romantismo, principal movimento literário brasileiro, a partir do qual se começou a se preocupar com a formação de identidade da nação vista sem influências da tradição europeia, especialmente portuguesa.

É necessário e importante, portanto frisar que a produção do artigo partiu da análise do contexto social, econômico, cultural e histórico pela qual a cidade de São Luís passava com

o objetivo de explicar como a literatura maranhense se tornou tão formidável a nível nacional. Logo, é perceptível que as mudanças sociais permitiram o surgimento de uma classe de intelectuais que modificaram o modo de ver o país sem o parâmetro do outro, sem o olhar do colonizador português. Pretendeu-se explicar como:

A elite letrada se constituiu como Atenas Brasileira e que fatores sociais fizeram com que eles se apropriassem de diferentes posições em cargos públicos. Assim, tomando como base os fundamentos sociológicos, a formação de determinado grupo de intelectuais se organiza a partir de posições que ocupam num dado momento do tempo na estrutura do campo intelectual. Nesse âmbito as classes dirigentes ou dominantes se agregam entre si, e constroem dentro da sociedade algo para se afirmar e consolidar. (Idem)

A partir da pesquisa bibliográfica, almejou-se alcançar explicações e análises acerca do panorama literário maranhense para se compreender até que ponto se justificava o recebimento do epíteto *Atenas Brasileira*, além de se discutir como em pouco mais de cinco décadas a cidade entraria em uma forte crise econômica e, devido a isso, praticamente perderia a grande percepção que se tinha da produção literária da época. Logo, pretendeu-se explicar como:

[...] o campo intelectual maranhense da Primeira República se ergueu apropriando-se do legado simbólico, a Atenas Brasileira, deixado pelos seus epígonos ou mestres da literatura maranhense de outrora, como uma estratégia de se consagrarem intelectualmente, culturalmente e simbolicamente [...] (Idem)

Pode-se falar, deste modo, que uma pesquisa acerca da origem literatura maranhense nos permite compreender como a sociedade maranhense se formou a partir dos questionamentos sobre identidade nacional os quais objetivavam de adquirir características e aspectos próprios sem a influência do colonizador, fato que foi forte destaque na construção dos cenários políticos, econômicos e intelectuais da atualidade.

Neste trabalho, tentou-se explicar a origem do epíteto *Atenas Brasileira* para a cidade de São Luís, cuja literatura se iniciou em 1832 durante o Romantismo e com as publicações do poeta Odorico Mendes. Além disso, o objetivo central do artigo foi analisar e esclarecer o percurso sociocultural e histórico da literatura maranhense, tendo em vista uma reflexão que contribuísse com um entendimento sobre a vida cultura do início do século XIX, época na qual ocorreu um grande desenvolvimento na literatura maranhense.

Pode-se afirmar, portanto, que estudar as origens da literatura maranhense é compreender como ocorreu o percurso sociocultural e histórico para que a cidade se tornasse o que é hoje. Além disso, destaca-se a necessidade de se estudar a sociedade da época a fim de compreender como, de maneira satisfatória, “focalizar aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária nos seus diferentes momentos” (CÂNDIDO, 2016, p.27).

Assim, faz-se necessário estudar os questionamentos sociais a fim de se compreender como a formação de identidade colaborou para a valorização da história literária local, além de corroborar a formação do entendimento de uma sociedade tal qual ela é com suas próprias características.

Compreende-se, deste modo, que os questionamentos sobre a historicidade e literalidade estão interligados de maneira eficaz por contribuírem para o desenvolvimento da noção e conceito do que é indivíduo e social. Portanto, estudar as origens da literatura maranhense é buscar apreensão acerca de sua formação histórica que permita entender as suas estruturas atuais, o que permitiu a cidade ser reconhecida como *Atenas Brasileira*.

5 REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2016.
- GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e o Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- LEÃO, Ricardo. **Os atenienses e a invenção do cânone ocidental**. 2 ed. São Luís: Geia, 2013.
- MELO, Carla. **Atenas maranhense desencontros sobre Atenas Brasileira**. Disponível em: <<http://maranhaomaravilha.blogspot.com.br/2010/10/atenas-brasileira-desencontros-sobre.html>>. Acesso em: 03 mar 2017.
- MIRANDA FILHO, Ricardo. **Literatura (não)nacional**. Disponível em: <<http://www.ricardomirandafilho.recantodasletras.com.br/visualizar.php?id=3722407>>. Acesso em: 26 junho 2017.
- MORAES, Jomar. **Apontamentos de literatura maranhense**. São Luís: edições Sioge, 1976.
- NERES, José (org). **Tábua de papel: estudos de Literatura Maranhense**. São Luís: Café & Lápis, 2010.
- OLIVERIA, Maria das Neves; AZEVEDO, Silva. São Luís, Atenas Brasileira: um percurso histórico sobre a construção da identidade literária ludovicence. In: NERES, Jos. (org). **Tábua de papel: estudos de Literatura Maranhense**. São Luís: Café & Lápis, 2010.
- PADRE Antônio Vieira**. Disponível em: <<http://www.soliteratura.com.br/barroco/barroco06.php>>. Acesso em 9 fev 2017.
- RESENDE, Rafael Serra de. Da Ágora ao Pantheon: intelectuais de “Atenas” e a literatura do Maranhão. **Revista Outros Tempos**. Volume 3, número 4, 2007, p.70-90. Disponível em: <<http://www.outrostempos.uema.br/Volume04/vol04art07.pdf>>. Acesso em: 8 fev 2017.
- ROCHA, André Gusmão da. **Os novos atenienses: apropriação do imaginário da Atenas brasileira na Primeira República**. Disponível em: <<http://www.outrostempos.uema.br/oitocentista/cd/ARQ/07.pdf>>. Acesso em: 9 fev 2017.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. **História da Literatura Brasileira e outros ensaios**. Organização, apresentação e notas de Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mario Editor, 2002, p.54.
- SILVA, Renato Kely Marques. **Literatura, Gênero e Escritoras em São Luís, Maranhão**. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST66/Renato_Kerly_Marques_Silva_66.pdf>. Acesso em: 10 fev 2017.

13. A REPRESENTAÇÃO DO CANGAÇO NO ROMANCE *CAPITÃES DA AREIA*, DE JORGE AMADO: ALGUMAS REFLEXÕES DISCURSIVAS DA PERSONAGEM “VOLTA SECA”

Emilly Cristina Camara Miranda⁶⁵

Welistony Câmara⁶⁶

Ana Maria Sá Martins⁶⁷

1 INTRODUÇÃO

Jorge Amado produziu uma obra que abarcava conteúdos considerados tabus sob o governo da década de 1930, pois esta, como outras narrativas, estavam diretamente ligadas às transformações políticas, sociais e econômicas da época. O romance *Capitães da Areia* foi escrito assim, com uma linguagem que rompia com as estéticas antigas, voltando-se para as raízes nacionais.

Dentre as várias personagens da obra, centraremos aqui uma análise crítica da relação entre a sociedade e o homem, através da figura de um menino sertanejo morador de rua. Isso porque Jorge Amado permite ao leitor uma reflexão sobre a realidade dos menores infratores que desafiavam a polícia e a própria sociedade por não terem sido bem acolhidos pelo Estado, abandonados à própria sorte para denunciar a mazelas que assolavam a sociedade de sua época.

A obra está enquadrada na ótica explicitamente ideológica do escritor. Faz parte de sua fase de militância política. Depois de tecer sobre a sorte do menino moradores de rua, ele mostra como nasce a violência nas fases iniciais do homem nordestino, ou seja, na adolescência. Os cangaceiros surgem então a partir das injustiças sociais e o desprezo do estado.

Partindo do que observamos na obra *Capitães da Areia*, esta pesquisa fará uma análise de discurso, com o intuito de responder ao problema de pesquisa: qual a ideologia do cangaço o autor apresenta ao leitor através da personagem Volta Seca? Portanto, este trabalho tem como objetivo geral realizar uma análise de discurso acerca das diversas interpretações suscitadas na obra sobre o cangaço. Para tanto, levantamos algumas hipóteses, a saber: existe na referida obra uma denúncia incultida no discurso da personagem Volta Seca, abordando as mazelas da sociedade em que vivia através do sujeito da narrativa? O autor, por meio de sua ideologia, apoiava o movimento banditista social, cangaço, como resultado de uma política de desigualdade social que perdura até os dias atuais?

Desta forma, este trabalho se justifica pela necessidade de um estudo mais aprofundado sobre os motivos que levam à marginalização do homem em relação a sociedade que vive, bem como sobre os meios que utiliza para sobreviver em meio as desigualdades sociais. Uma vez que o cangaço é recorrente em várias obras, este trabalho permitirá uma nova visão sob o ponto de vista suscitado na obra *Capitães da Areia* acerca desse movimento banditista social, por meio da Análise de Discurso (AD), como solução para o enfrentamento da opressão sofrida na órbita de vivência da personagem em questão.

⁶⁵ Graduanda em Letras – Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) – E-mail: emillyccmiranda@outlook.com.

⁶⁶ Graduando em Letras – Língua Portuguesa, Língua Espanholas e Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Bolsista PIBIC/FAPEMA/UEMA. E-mail: euplatonyco@gmail.com. E-mail: euplatonyco@gmail.com.

⁶⁷ Mestre em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFCE), Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora adjunta II de Linguística no Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e professora da Rede Municipal de Ensino. E-mail: anamariasapericuma@gmail.com.

Sabe-se que não existe apenas uma linha de Análise de Discurso (AD), mas, sim, muitos estilos diferentes e enfoques variados, que partem de diversas teorias, embora todas reenvindiquem o mesmo nome. Contudo, a AD não é uma metodologia, então, vale ressaltar que ela é uma disciplina de interpretação fundada pela intersecção de epistemologias distintas, pertencentes a áreas da linguística, do materialismo histórico e da psicanálise (CAREGNATO; MUTTI, 2006). Este trabalho está fundamentado na AD de linha francesa, que tem como fundador dos estudos sobre o discurso Michel Pêcheux. Esse pensador, segundo Caragnato e Mutti (2006), estabelece uma relação existente no discurso entre língua/sujeito/história ou língua/ideologia. Portanto, este estudo seguindo a linha francesa, articula o linguístico com o social e o histórico, trabalhando o sentido da obra aqui analisada, e por conseguinte sua ideologia. Utilizaremos os trabalhos de Maria do Rosario Valencise Gregorin (1995) como base para aplicar a metodologia de uma análise de discurso crítica sobre a narrativa.

1.1 UMA BREVE BIOGRAFIA DE JORGE AMADO

Jorge Amado nasceu a 10 de agosto de 1912, na fazenda Auricídia, no distrito de Ferradas, município de Itabuna, sul do Estado da Bahia. Este, Publicou seu primeiro romance, *O país do carnaval*, em 1931. Casou-se em 1933, com Matilde Garcia Rosa, com quem teve uma filha, Lila (AMADO, 2001).

Formou-se pela Faculdade Nacional de Direito, no Rio de Janeiro, em 1935. Militante comunista, foi obrigado a exilar-se na Argentina e no Uruguai entre 1941 e 1942, período em que fez longa viagem pela América Latina (AMADO, 2001). Aos 34 anos, comprova sua condição de romancista de grande prestígio popular. Recebido como herói pela imprensa de esquerda, segue, sem saber, os passos de Nísia Floresta: reside no Quartier Latin e estabelece relações não apenas com outros exilados brasileiros e latino-americanos, mas também com intelectuais e artistas europeus, como Aragon, Éluard, Picasso e tantos mais.

De volta ao Brasil, Jorge Amado afastou-se, em 1955, da militância política, sem, no entanto, deixar os quadros do Partido Foi eleito, em 6 de abril de 1961, para a cadeira de número 23, da Academia Brasileira de Letras, que tem por patrono José de Alencar e por primeiro ocupante Machado de Assis. A obra literária de Jorge Amado conheceu inúmeras adaptações para cinema, teatro e televisão, além de ter sido tema de escolas de samba em várias partes do Brasil.

Amado morreu em Salvador, no dia 6 de agosto de 2001. Foi cremado conforme seu desejo, e suas cinzas foram enterradas no jardim de sua residência na Rua Alagoinhas, no dia em que completaria 89 anos (AMADO, 2001).

1.2 SOBRE A OBRA: CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

A instauração do Estado Novo, que vigorou até 31 de janeiro de 1946, formou um campo propício ao desenvolvimento de um romance caracterizado pela denúncia social, o que deu espaço para uma literatura engajada de denúncia documental do verdadeiro retrato do Brasil.

Segundo Velloso (1987) houve até mesmo tentativas de sufocar essa “literatura destinada à subversão moral” e à agitação popular, visto que ela estava voltada para a realidade brasileira e de como estava a relação homem x sociedade em meio à implantação do Estado Novo.

Segundo Lima (2010), Jorge Amado preferiu seguir a linha do romance regionalista do Nordeste para mostrar a “desgraça e a opressão do negro, do pobre e do trabalhador, nas zonas cacauceiras e urbanas da Bahia”. O autor analisa toda a sociedade através de tipos

marginalizados utilizando uma linguagem popular e “cuja ideologia se sobrepõe na forma de uma necessidade premente de justiça social”.

1.2.1 aspectos históricos do cangaço

O Cangaço adveio da onda do banditismo, crime e violência que se alastrou por quase todo o Sertão Nordestino. No século XVIII, Segundo Távora (1876) “José Gomes, o Cabelereira, juntamente com seu pai Joaquim Gomes e o negro Teodório, espalharam o terror nas vilas e povoados do interior de Pernambuco”, sendo considerado até hoje o precursor do Cangaço no Nordeste. Sem uma estrutura definida, os primeiros bandos atuavam de acordo com as secas e epidemias que abalavam o Sertão Nordestino, conforme explica Meneses (2012, p.17):

As constantes estiagens destruíam plantações, dizimavam os rebanhos e provocavam a fuga em massa de sertanejos para o litoral e para outras regiões do país, como a Amazônia, sobretudo no período áureo do Ciclo da Borracha, que vai do século XIX até a primeira década do século XX.

Além disso as constantes desavenças políticas entre importantes famílias nordestinas e a falta de controle do poder central sobre as áreas distantes e esparsamente povoadas, o monopólio de terras nas mãos de uma minoria e a cruel exploração que os coronéis impunham aos trabalhadores geraram uma insatisfação que culminou na origem do Cangaço.

Em contraste dos trabalhadores nas propriedades rurais, os cangaceiros acumularam com o tempo grandes riquezas. Segundo Pericas (2010, p.193), além da modernização, outro fator que contribuiu para o fim do Cangaço foi a morte de Lampião em 1938, pois não havia outro líder que reunisse as qualidades do “Rei do Cangaço”. Em 1940, um dos sobreviventes do ataque que matou Lampião e Maria Bonita, Corisco, e que também tentou assumir o lugar do chefe foi Corisco, foi morto num ataque que encerrou a era do Cangaço.

2 RESULTADOS E DISCUSSÕES

A história, *Capitães da Areia* é um romance proletário que retrata ora vida citadina de Salvador de meninos moradores de rua e ora a vida rural. Ainda que o romance não tenha propriamente um enredo, Jorge Amado se preocupou em estruturar sua obra. Ao todo são três partes, subdivididas em capítulos, precedidas de um pequeno prólogo de caráter jornalístico, que irá caracterizar e mostrar diversas visões sobre o caso. Para esta análise utilizaremos várias passagens que contam a história da personagem em questão (*Volta Seca*), o que caracteriza uma narração.

Com valores antagônicos (miséria e prosperidade) que são as bases do romance do autor e com uma estrutura que articula diversos e diferentes elementos, percebemos previamente, baseado na metodologia de análise do discurso elaborada por Maria do Rosario Valencise Gregorin (1995), que:

I. *Nível Fundamental*

Nesta primeira etapa do percurso de geração de sentidos, verificamos a relação de oposição de dois termos semânticos. O romance fala sobre a miséria dos meninos moradores de rua em busca de prosperidade e de uma vida melhor; portanto a narrativa irá desenvolver-se nesse sentido:

	Miséria	Prosperidade	Miséria
OU			
	Prosperidade	Miséria	Prosperidade
Fonte: Gregolin, 1995.			

No romance de Jorge Amado, teremos o percurso da miséria (retratado na vida cotidiana das personagens centrais e da personagem secundária que analisaremos) para a prosperidade (momento em que as personagens almejam seus sonhos e em especial Volta Seca que entra para o bando de cangaceiros que sempre desejou). A “tímica”, ou oposição dos pontos eufóricos (prosperidade) e disfóricos (miséria), irá determinar a linha argumentativa do romance.

II. *Nível Narrativo*

O sujeito irá narrativizar os valores fundamentais, ou seja, através de Volta Seca perceberemos uma simulação da história do sertanejo explorado (homem) em busca de uma vida melhor, mesmo que para isso renuncie aos seus princípios (valores, contratos e conflitos que marcam o relacionamento humano). O nível narrativo ocupa-se dos valores atribuídos ao objeto modal, um elemento que corrobora para a performance principal (querer, dever, saber, poder, fazer,) e o objeto de valor que, segundo Fiorin (1999), é o objeto último da ação narrativa. Em seu estado mínimo, a narrativa apresenta um estágio inicial e um final, mas quando complexa, apresenta quatro fases canônicas: manipulação, competência, performance e sanção. É uma sequência canônica “porque, de um lado, revela a dimensão sintagmática da narrativa e, de outro, mostra as fases obrigatoriamente presentes no simulacro da ação do homem no mundo, que é a narrativa (FIORIN, 1999). Observe os itens a seguir, presentes em *Capitães da Areia*:

a) **MANIPULAÇÃO**: a manipulação é uma manobra que induz alguém a suspeitar e alterar a realidade. Nela perceberemos um sujeito transmitindo a outro um querer e/ou um dever (FIORIN, 1999). Existem quatro formas de manipulação: sedução, em que o elogio incita o destinatário a querer fazer; tentação, em que a demonstração do querer fazer gera recompensas; provocação, em que a depreciação é usada como arma induzindo o destinatário a dever fazer e a intimidação, em que o destinatário deverá fazer a partir de uma ameaça (TATIT, 2002, p.191). A vida clandestina do bando de cangaceiros atrai a atenção de Volta Seca, por esta ser uma “porta de entrada” para a concretização de uma vida melhor. A manipulação aqui é obtida através da tentação, o destinador (lâmpião e seu bando) demonstra poder fazer o destinatário (Volta Seca) querer fazer, apresentando-lhe uma recompensa (vida melhor) de algum modo irrefutável.

b) **COMPETÊNCIA**: competência é a capacidade de fazer algo, uma atribuição ou conjunto de habilidades, saberes, conhecimentos. Acerca disso, Fiorin (1999) estabelece a seguinte relação: “quando, num conto maravilhoso, uma fada dá a um príncipe um objeto mágico, que lhe permitirá realizar uma ação extraordinária, está dando-lhe um poder fazer, figurativizado pelo referido objeto mágico.” Perceba que o sujeito (Volta Seca) que realizará a ação central se qualifica para realiza-la. Por sua vez, a qualificação pode ser o *saber*, *poder* ou *querer fazer*. Volta Seca, agora manipulado, precisa adquirir competência para realizar a ação. Na

competência do SABER, ele precisará estar atento à forma de atuação e vida dos cangaceiros. Na competência do PODER, ele irá adquirir ao ingressar no bando de Lampião, e na competência do QUERER, Volta Seca influenciado pelo espírito de vingança, agora como cangaceiro, irá fazer seu ingresso no bando fazer valer a pena.

c) **PERFORMANCE**: a performance é o desempenho em que ocorre a transformação principal do texto. “Num conto de fadas em que a princesa foi raptada pelo dragão, a performance será a libertação da princesa” (FIORIN, 1999). Volta Seca já manipulado e qualificado para fazer, realiza todas as ações necessárias e sofre interferências externas para atingir seu objetivo na narrativa, isso sinaliza a mudança do estado de disjunção para o de conjunção.

d) **SANÇÃO**: a sanção é a última fase canônica, podendo ser cognitiva, em que se tem o “reconhecimento por um sujeito de que a performance de fato aconteceu”, ou pragmática “em que pode ou não ocorrer”, podendo “ser um prêmio ou um castigo.” (FIORIN, 1999). Aqui saberemos se a performance aconteceu, através das descobertas e revelações. Depois de realizadas as ações, a personagem é recompensada de duas formas ao fim da narrativa: como sanção positiva ingressa no bando de Lampião e como sanção negativa é preso por seus crimes e isso se assemelha a estrutura da narrativa conservadora “porque tem a finalidade de reiterar os valores colocados na fase da manipulação, os bons são premiados e os maus castigados. (FIORIN, 1999)

Cosntatamos que a performance de Volta Seca ocorreu, uma vez que a personagem conseguiu o que queria, ou seja, ingressou no bando de Lampião. Enquanto sujeito que realizou a ação, foi premiado ou castigado por isso.

III. Nível Discursivo

No patamar mais próximo da manifestação textual, as estruturas narrativas transformam-se em discurso assumidas pelo sujeito da enunciação que faz uma série de escolhas de pessoa, de espaço, de tempo e de figuras para enriquecer a narrativa.

No romance *Capitães da Areia*, em análise, perceberemos que:

a) **Pessoa**: ainda que narrado em terceira pessoa, o narrador cede a voz a narradores secundários por meio de personagens que contam os fatos. Mesmo não participando de todas as cenas, Pedro Bala será o fio condutor de todo o romance que juntamente com as personagens secundárias (João Grande, Sem-Pernas, Pirulito, Professor, Boa-Vida, Gato, Barandão, Altino, padre José Pedro, Dora, Fuinha, Querido-de-Deus, João de Adão etc.), mostrarão os fracassos e vitórias dos indivíduos marginalizados da cidade. No entanto, neste trabalho, centraremos a análise na personagem secundarista Volta Seca, por entendermos que é através dessa personagem que Jorge Amado fará uma referência direta ao cangaço, movimento que acontecia paralelo às greves proletárias na época, utilizando-se propriamente a figura expoente de Lampião.

b) **Espacialização e Temporalização**: além da Bahia (trapiche, onde moram os meninos), outros espaços são considerados secundariamente na obra: Rio de Janeiro, a cidade de Ilhéus e o sertão. Segundo Lima (2010), “acompanhando-se a trajetória de Pedro Bala”, a personagem central, o leitor perceberá que há um “espaço de tempo de três a quatro anos, suficientes para a transformação do menino ladrão em líder proletário, engajado num movimento revolucionário”.

Essas são as marcas que irão conduzir o leitor a perceber a orientação argumentativa, e as relações entre o texto e contexto em que foi produzido. Portanto, segundo Gregolin (1995, p 17) “entendemos, discurso como um dos patamares do percurso de geração de sentido de um texto, o lugar onde se manifesta o sujeito da enunciação e onde se pode recuperar as relações entre o texto e o contexto sócio-histórico que o produziu.”

2.1 ANÁLISE DO DISCURSO: ALGUNS ELEMENTOS

Através de um conhecimento partilhado que permita inferir significados, entenderemos os sentidos subentendidos na obra, para tanto utilizaremos o mundo e o contexto sócio-histórico que envolvem a personagem da narrativa, Volta Seca. Para Gregolin (1995, p. 20):

A coerência textual é assegurada pela isotopia, pela recorrência de temas e figuras que constitui a linha sintagmática e a coerência semântica do discurso. Sempre há uma figura que é um "desencadeador de isotopia", que constrói um percurso isotópico e nos fornece uma direção de leitura do texto.

Os traços semânticos que se repetem no discurso organizam os valores cultuados pelo sujeito da narrativa, tornando-os coerentes. Em contrapartida, na figurativização os temas são concretizados em figuras que lhes atribuem traços de revestimento sensorial.

2.1.1 coerência semântica: tematização

Volta Seca é uma das várias personagens que Jorge Amado utiliza para fazer uma crítica à sociedade baiana da década de 30. Amado (1937, p. 41, 233) o descreve como um ‘mulato sertanejo, que ‘calçava alpercatas como quando viera da caatinga’, ‘que fora sempre um deslocado na cidade, com uma fala diferente, falando em Lampião, dizendo meu padrim, imitando as vozes de animais’.

Como personagem coadjuvante na história dos meninos do trapiche no romance “Capitães de Areia”, Volta Seca ao longo da narrativa atuará como o elo entre a Caatinga e a cidadina da Bahia. Alpergata, ou ‘alpercata’, era um dos acessórios utilizados pela população da Caatinga e em especial pelo grupo de Lampião. Segundo Navarro (2018), o bando ainda utilizava ‘chapéu de couro ou feltro grosso’, com abas longas dobradas, um lenço que ‘protegia boca e nariz contra a poeira’, um cantil que ‘tinha água’, recolhida da chuva e outro que levava ‘pinga’ (álcool).

A respeito desses utensílios é que Maria Isaura Pereira atribui o surgimento e sentindo da palavra cangaceiro: para ela a canga ou cangalha, corresponde aos apetrechos que os bandidos nordestinos levavam em suas viagens, como armas e utensílios. (QUEIROZ, 1986, p. 15)

A personagem por ter tido o mínimo possível de acesso à educação, não possui o domínio da leitura. Ainda que essa fosse a realidade de quase todas as crianças ali (salvo o Professor), o autor buscou através da atitude inquietante, ávida por informação da personagem Volta Seca, denunciar o descaso das autoridades, que teoricamente seriam as responsáveis por garantir o acesso à educação básica. No trecho a seguir, é perceptível que a admiração por Lampião, despertava em Volta Seca o anseio pelo conhecimento, ainda que transmitido por outra personagem.

Apertado no braço trazia um jornal. Olhou todo o salão procurando alguém. Segurou o jornal com as mãos grandes e calosas logo que distinguiu onde estava o Professor. E sem se importar da hora tardia se dirigiu para lá e começou a chamá-lo: - Professor... Professor - O que é? - Professor estava semi-acordado. - Eu quero uma coisa. O rosto sombrio de Volta Seca estava meio invisível na escuridão. - É tu, Volta Seca? Que é

que tu quer? - Quero que tu leia para eu ouvir essa notícia de Lampião que o Diário traz (...) (AMADO, 1937, p. 41)

Em 2013, estimou-se que 28 (vinte e oito) milhões de brasileiros habitavam o bioma da Caatinga, dos quais 38% (trinta e oito por cento) viviam em áreas rurais, de onde adveio a personagem criada por Jorge Amado. Segundo estudos do IBGE e da UNESCO, apenas 4,6% (quatro vírgula seis por cento) dos municípios abrangidos pela área da Caatinga tem IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) superior a 0,5 (zero vírgula cinco), o que representou uma tímida melhora em relação à primeira metade do século XX. Supõe-se portanto que o analfabetismo de Volta Seca, assim como do restante do grupo, foi utilizado propositalmente pelo autor para enfatizar não somente a pobreza da região, mas a carência de políticas públicas de assistência à essas populações negligenciadas pelas autoridades locais.

2.1.2 coerência semântica: figurativização

O desejo de Volta Seca era um só: juntar-se ao grupo de cangaceiros que, chefiados pelo seu ‘padrim’ Lampião, aterrorizavam as vilas e povoados em busca de igualdade e vingança. Para isso o bando passava por cima de quaisquer princípios de moral e ética. O grupo de cangaceiro era lembrado principalmente pelo rastro de violência sexual contra moças, em especial, filhas de autoridades locais e coronéis. Em dado momento o autor informa ao leitor de que modo essa prática imoral está incutida no imaginário da personagem Volta Seca que tenta violentar sexualmente uma nova integrante do grupo de meninos do trapiche:

Volta Seca saiu de entre o grupo. Trazia os olhos muito excitado, um riso no rosto sombrio: - Lampião também não respeita cara. Dá ela pra gente Grande... (...) Volta Seca se via como no grupo de Lampião, pronto para deflorar junto com todos uma filha de fazendeiro. (AMADO, 1937, p. 164)

Ainda que as relações sexuais fossem uma prática constante entre os jovens, destaca-se nesse momento a forte influência que Lampião exercia sobre Volta Seca mesmo que indiretamente. O desejo de ‘deflorar’ a jovem Dora que chegava para se juntar ao grupo dos meninos marginalizados, dá a personagem Volta Seca a sensação de pertencimento. Sob o viés da Psicologia Racional, Mesquita (2011) comenta que esta ‘necessidade de pertencimento é muito forte no ser humano imaturo’. Além do grupo que lhe acolheu, Capitães da Areia, o adolescente busca pertencer ao grupo de Lampião, para isso ele precisa ‘copiar o mesmo estilo, formas de agir e falar’ do bando de cangaceiros.

O leitor percebe novamente essa sensação de pertencimento na personagem quando, informado de que Lampião havia estado no mesmo carrossel em que agora trabalhava ‘vestido de cangaceiro’, Volta Seca, orgulhoso dizia a todo momento aos seus companheiros que ‘Lampião já rodou nele (carrossel)’, ou da vez em que após furtar um revólver de uma casa de armas começa a ‘apontar o revólver para um dos meninos ora para todos os que passavam’, evidenciando assim um vazio que tentava preencher ao reproduzir as atitudes de um cangaceiro. (AMADO, 1937, p. 58)

Supõe-se que o autor através do discurso da personagem começa a abrir um caminho em direção à transformação de indivíduos marginalizados a heróis, exímios lutadores. Justificando todo os seus atos por conta das injustiças que sofreram e sofriam. Para isso introduz

elementos que ajudarão o leitor a formular suas hipóteses a respeito das verdadeiras motivações por trás dos atos de cada personagem. O desdobramento do enredo que envolve Volta Seca suscitará teorias da figura de Lampião como um herói bandido.

2.2 O DISCURSO E IDEOLOGIA NO CANGAÇO

É interessante que o debate sobre a relação ideologia e discurso suscita uma questão que se refere ao uso da palavra *sujeito*. *Sujeito* e *indivíduo* não são a mesma coisa. Enquanto nas Ciências Sociais, *sujeito* diz respeito “às pessoas que estão de posse de suas próprias ações ou que podem reagir e tornar-se ativas em situações de dominação”, *indivíduo*, sob o viés da Psicologia Positivista, “refere-se às pessoas que podem ser determinadas e dominadas pelas pressões ideológicas” (GUARESCHI, 1997, p.167).

Ainda de acordo com Smith (1988, p. xxxv), podemos dizer que as pessoas não são simplesmente dominadas e determinadas por um discurso ou ideologia superior, mas elas são também agentes e, portanto, atuantes na e para a mudança social. Assim, o sujeito da narrativa em *Capitães de Areia* ora atuará como *sujeito passivo*, observando o desenrolar dos problemas sociais da época que atingem as personagens e ora *sujeito ativo* promovendo a ação social e a mudança, valendo-se dos instrumentos que julga necessários e justo, neste caso, o Cangaço, frente ao ideal social de seu tempo.

O fenômeno do Cangaço desempenha papel secundário em *Capitães da Areia*. Na narrativa, o cangaço se entrelaça à vida da personagem Volta Seca. Jorge Amado buscou abordar uma duplicidade na figura do cangaceiro, ora se comportando como herói, ora sendo encarado como bandido. Durante todo o romance, Lampião se torna o guia de Volta Seca, que o vê como um herói, de um homem que poderia trazer a justiça para os meninos do Trapiche e para os sertanejos explorados pelos ricos.

As dificuldades e atribulações acompanham o garoto desde sempre. O autor descreve sua mãe como ‘uma mulher valente, uma mulher capaz de aguentar um fuzil’ (AMADO, 1937, p.172). Ainda que a figura masculina reinasse no retrato das lutas do Sertão Nordeste, o autor através da retratação da imagem de mãe valente, descrita como ‘comadre’ de Lampião, trouxe a representatividade da mulher não-submissa e não-silenciada. De fato, Raquel Moraes, ao dizer que havia ‘muitas mulheres famosa nos Sertões, brancas, negras, forras, mulatas, livres ou escravas, que se valeram das leis, da justiça, da força de trabalho’ e que ‘marcaram seu tempo’, chama atenção para o fato de que uma parte da História ainda não era divulgada, existiam muitas mulheres que mereciam ser conhecidas pelo povo, devido ao relevante exemplo que deram. Dora, a mesma garota à qual queria ‘deflorar’, é agora lembrada pelo garoto como sua mãe:

Tu também é valente... Sabe? Minha mãe era um mulherão destas grandes. Era mulata, não tinha cabelo loiro, tinha uma carapinha danada... Não era mais menina também, podia ser tua avó... Mas tu parece com ela... Olhou Dora, mas baixou a cabeça: - Parece mentira, mas tu me lembra ela... (AMADO, 1937, p.172)

Entretanto, a atitude feminista da mãe de Volta Seca culminou com a sua morte, desencadeando, assim, o início de uma vingança que nortearia todos os passos do garoto dali em diante, assim como ocorreu com Lampião que inicia sua vida criminosa como vingança à morte de seu pai:

Antigamente ele e sua mãe tinham um pedaço de terra. Ela era comadre de Lampião, os coronéis respeitavam sua terra. Mas quando Lampião se internou pelo sertão de Pernambuco os coronéis ficaram com a terra da mãe de Volta Seca. Ela desceu pela cidade para pedir justiça. Morreu no caminho. Volta Seca continuou a caminhada com seu rosto sombrio. (AMADO, 1937, p. 233)

A partir daí, o garoto inicia sua jornada aprendendo ‘muita coisa’ entre os ‘Capitães da Areia’, aprendendo ‘que não era só no sertão que os homens ricos eram ruins para com os pobres’ (AMADO, 1937, p. 233). Seu desejo então passa a ser unicamente de ingressar no bando de Lampião porque é a maneira que o possibilitará vingar-se de todos aqueles que exploravam os menos favorecidos como ele. Segundo Meneses (2012), ‘muitos jovens encaravam o cangaço como uma forma de garantir prestígio social, além do fator econômico’, entretanto, é nítido que as motivações de Volta Seca tinham um cunho vingativo.

Importante salientar, ainda, que não é apenas como herói que Lampião é abordado em Capitães da Areia. Isso fica evidente, por exemplo, quando ele ‘tinha entrado numa vila da Bahia, matara oito soldados, deflorara moças’ e ‘saqueara os cofres da Prefeitura’ (AMADO, 1937, p. 41). Friamente, o cangaceiro comporta-se como um bandido comum que em troca de prosperidade financeira, assassina e violenta mulheres. Ainda assim, tais atitudes só fazem aumentar em Volta Seca a admiração pelo cangaceiro que, assim como ele, fora vítima da truculência dos senhores de terras e da ignorância das autoridades que negligenciavam os abusos de coronéis.

Segundo Yahar Kemal, “os bandidos vivem de amor e de medo. Inspirar apenas amor é fraqueza. Quando inspiram medo, são odiados e não têm quem os ajude” (Apud HOBBSAWN, 2010, p.91). Supõe-se que o autor buscou balancear as atitudes generosas e de auxílio aos menos favorecidos com o caráter energético e frio dos bandidos, na tentativa de descaracterizar uma visão única de Lampião enquanto truculento e autoritário, visto que a figura do cangaceiro era contraditória pois ora defendia e ora matava.

O registro da passagem de Lampião e seu bando, por exemplo, no carrossel, provoca no leitor a reflexão sobre os resquícios de ingenuidade e humanidade nos bandidos cangaceiros, desconstruindo o discurso criminalístico amplamente divulgados por inimigos dispostos a tudo para disseminar o grupo:

Como as crianças, os grandes cangaceiros, homens que tinham vinte e trinta mortes, acharam belo o carrossel, acharam que mirar suas luzes rodando, ouvir a música velhíssima da sua pianola e montar naqueles estropiados cavalos de pau era a maior felicidade (...) Então eles foram como crianças, gozaram daquela felicidade que nunca haviam gozado na sua meninice e de filhos de camponeses: montar e rodar num cavalo de madeira de um carrossel, onde havia música de uma pianola e onde as luzes eram de todas as cores: azuis, verdes, amarelas, roxas vermelhas como o sangue que saiu do corpo dos assassinados. (AMADO, 1937, p. 55)

Nessa passagem, o autor além de mostrar uma outra vertente dos cangaceiros (inocentes), utiliza elementos na narrativa para suavizar ou amenizar suas transgressões. Substitui idade (em anos) por ‘morte’ (vinte e trinta mortes) e compara a cor vermelha, que dependendo do contexto em que estiver inserida poderá significar ‘paixão, energia, excitação’, com o ‘sangue que saía dos corpos assassinados’. Os elementos foram utilizados para estabelecer uma linha tênue entre as ações consideradas infantis e as ações frias de um bandido.

Volta Seca, mais uma vez, sentindo a necessidade de pertencimento, se enche de orgulho ao montar no mesmo cavalo do carrossel utilizado pelo seu padrim Lampião:

E enquanto dura a corrida, vai pulando como se cavalgasse um verdadeiro cavalo. E faz movimento com o dedo, como se atirasse nos que vão na sua frente, e na sua imaginação os vê cair banhados em sangue, sob os tiros da sua repetição. E o cavalo corre e cada vez com mais, e ele mata a todos, porque são todos soldados ou fazendeiros ricos. Depois possui nos bancos a todas as mulheres, saqueava vilas, cidade, trens de ferro, montando no seu cavalo, armado com seu rifle. (AMADO, 1937, p. 60).

O autor faz com que os destinos de Vida Seca e Lampião se cruzem justamente em um ataque a um trem de ferro. Após uma surra que leva ao xingar a polícia, o sertanejo, agora com dezesseis anos parte para o Sertão. Em um encontro emocionante, Volta Seca se oferece para ingressar no grupo de seu padrim Lampião, concretizando seu sonho: torna-se um cangaceiro, com a fama de ser um dos mais cruéis do bando de Lampião, a quem sempre teve como herói.

3 CONCLUSÃO

A proposta deste trabalho teve como objetivo analisar o discurso da personagem Volta Seca e juntamente com outras obras apoiar ou mostrar pontos de vista diferentes para que o cangaço fosse relido e revivido, o que foi possível graças à linguagem carregada de ideais neoliberalistas de Jorge Amado sobre esse movimento banditista da década de 30.

Confirmamos nossas hipóteses de que há em todo o decorrer da narrativa uma denúncia incultida no discurso da personagem Volta Seca, que através do sujeito da narrativa aborda as mazelas da sociedade em que vivia além do que o autor por meio de sua ideologia apoia o movimento banditista social, cangaço, por ser resultado de uma política de desigualdade social. Desigualdade essa que encontramos até os dias atuais por meio do analfabetismo, da marginalização, do sexismo e da exploração trabalhista. Finalizamos dizendo que ficção e realidade se mesclaram para contar uma nova história sobre a figura contraditória de um cangaceiro que atravessou a linha do tempo, o herói-bandido: Lampião, “Rei do Cangaço”.

A figura de Lampião como justiceiro não foi uma imagem compartilhada por muitos que viveram o cangaço, nem pelos que estudam o assunto. Entretanto, havia entre os intelectuais nordestinos da época uma preocupação em abordar o líder do cangaço no cenário artístico do país. Jorge Amado, como exímio militante nordestino, buscou através de sua obra Capitães da Areia, em especial a personagem Volta Seca, abordar o Cangaço e sua figura expoente e contraditória que foi Lampião como um herói-bandido.

Ao longo da narrativa, é possível perceber que o autor atribui características que tornam Lampião um herói na condição de bandido, creditando seus atos criminosos à todas injustiças e exploração que os sertanejos sofriam, isso fica claro no trecho a seguir:

Homens magros que lavram a terra para ganhar mil e quinhentos dos donos da terra. Só caatinga é que é de todos, porque Lampião libertou a caatinga, expulsou os homens ricos da caatinga, fez da caatinga a terra dos cangaceiros que lutam contra os fazendeiros. O herói Lampião, herói de todo o sertão de cinco estados. Dizem que ele é um criminoso, um cangaceiro sem coração, assassino, desonrado, ladrão. Mas para Volta Seca, para os homens, as mulheres e as crianças do sertão é um novo Zumbi dos Palmares, ele é um libertador, um capitão de um novo exército. (AMADO, 1937, p. 233)

Todo discurso é marcado por uma ideologia. Para Eric Hobsbawn diferente de outros chefes de bando como Antônio Silvino, que ganhou a fama de ‘ladrão nobre’, Lampião não tinha uma reputação benévola. (HOBSBAWN, 2010, p.91). Porém, Jorge Amado, buscou elementos em sua prosa que protegessem a imagem do cangaceiro, retirando-lhe, ainda que parcialmente, a sua natureza de bandido.

Volta Seca alcança seu objetivo se tornando um cangaceiro de prestígio, mas isso não significa uma ressocialização enquanto indivíduo na sociedade. Ele apenas migra de status: de menino morador de trapiche a cangaceiro do bando de Lampião. Ao ser preso devido à quantidade de crimes cometidos, o autor faz uma crítica social que se mantém até os dias atuais: não há uma perspectiva de reintegração à sociedade de indivíduos marginalizados, segundo as crenças sociais que são disseminadas ao longo dos tempo, independente de quais foram as motivações que levaram alguém a cometer algo, a solução única é a punição:

“Um dos grandes sociólogos e etnógrafos do país”, havia apresentado um relatório que “provava que Volta Seca era um tipo absolutamente normal e que se virara cangaceiro e matara tantos homens e com tamanha crueldade não fora por vocação de nascença. Fora o ambiente...” (AMADO, 1937, p. 242). O que não havia despertado tanta curiosidade entre o público da narrativa como o discurso de um promotor público. A sociedade daquela época não promovia a ressocialização de indivíduos.

Nesse sentido, argumentamos em favor de que, ao trazer para o romance a figura do cangaceiro, Jorge Amado promoveu a valorização desse elemento nordestino, afirmando sua identidade regional, com seus problemas e suas peculiaridades. Retratando as várias facetas da personalidade de Volta Seca e Lampião em detrimento de tudo o que haviam sofrido, visto que somos produtos do meio em que vivemos.

4 REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Salvado: José Olympio, 1937.

AMADO, Jorge. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2001

CAREGNATO, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo. *Texto contexto enferm*, v. 15, n. 4, p. 679-84, 2006.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado, Exílio e Literatura**. Aletria: Revista de Estudos de Literatura v. IX nov.2002

FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. **Delta: Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 177-207, 1999. Disponível em: < <http://www.scielo.br/cgi-bin/fbpe/fbtext?got=last&pid=S0102-44501999000100009&usr=fbpe&lng=pt&seq=0102-4450-005&nrm=iso&sss=1&aut=71981947> > DOI: 10.1590/s0102-44501999000100009.

GUARESCHI, Neuza. Ideologia e Discurso. Educação e Realidade, 1997.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. **A Análise do Discurso: Conceitos e Aplicações**. São Paulo: Alfa, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

LIMA, Valéria de Cassia Pisauro. **Capitães da Areia** - Jorge Amado. Disponível em: <http://valiteratura.blogspot.com/2010/08/capitaes-de-areia-jorge-amado.html>. Acesso em: 14 de novembro de 2018.

MENESES, Antônio Alan Dantas. **O Cangaço em Fogo Morto e os Desvalidos**. Belém: 2012. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/4662/1/Dissertacao_CangacoFogoMorto.pdf. Acesso em: 15 de novembro de 2018.

MESQUITA, Regis. **A depressão e a sensação de pertencimento**. Disponível em: <https://www.psicologiaracional.com.br/2011/03/depressao-e-o-sentimento-de.html>. Acesso em 15 de novembro de 2018.

NAVARRO, Roberto. **O que foi o Cangaço**. 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-cangaco/>. Acesso em: 15 de novembro de 2018.

PÉRICAS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica**. São Paulo: Boitempo, 2010.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas Cidades, 1971. Nível Fundamental

SMITH, Paul. *Discerning the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.

TATIT, Luiz. **A abordagem do texto**. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística*. v.1. São Paulo: Contexto, 2002.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Estado Novo**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6604/803.pdf>. Acesso em: 14 de nov de 2018.

14 . A ALEGORIA DA TRANSPARÊNCIA EM OS TRANSPARENTES, DE ONDJAKI

Vanessa Soeiro Carneiro⁶⁸

1 INTRODUÇÃO

Os transparentes, romance do escritor angolano Ondjaki, possui grande importância no contexto sociopolítico e cultural da Angola contemporânea por retratar, de maneira realista, o cotidiano da população menos privilegiada e seus mais inusitados esquemas de sobrevivência. Apesar de sua importância, são poucos os trabalhos acadêmicos produzidos acerca desse romance, portanto, é válido ressaltar que esse trabalho é um recorte da primeira dissertação de mestrado a abordar *Os transparentes* como objeto de pesquisa. O objetivo deste estudo é analisar o romance *Os transparentes*, do escritor angolano Ondjaki a partir da perspectiva da alegoria, tendo em vista sua influência no trecho narrativo.

Servem de suporte teórico para semelhante análise C. S. Lewis, Edward Lopes e Flávio Kothe no tocante ao conceito de alegoria. Dentre os resultados dessa pesquisa, o mais importante é a constatação de que a principal alegoria na obra é a transparência física de Odonato. Por esse motivo, esse artigo foca justamente na transparência de Odonato enquanto alegoria, para tanto, faremos uso das ferramentas provenientes da alegoria interpretativa para analisarmos a alegoria ornamental em destaque no romance.

Com base nos teóricos acima citados, compreendemos que há dois tipos de alegoria: a ornamentativa e a interpretativa. A primeira é uma figura de linguagem, uma metáfora expandida. A metáfora trabalha com um termo que possui um sentido oculto. A alegoria, por ser uma macrometáfora, opera com pelo menos um enunciado, possuindo um sentido escondido. Portanto, a diferença entre ambas é basicamente quantitativa. É importante evidenciarmos que as duas operam através de uma relação fundamentada em características semelhantes.

Além disso, para muitos teóricos, a alegoria possui um sentido espiritual, não obstante, segundo Lewis (2012), a alegoria mais antiga é a homilética (alegoria moral). Acreditamos que, para o desenvolvimento deste trabalho, o mais adequado é afirmar que a alegoria produz uma dedução moral. Porém, compreendemos que, dentro do sentido moral alegórico, também estão incluídas possíveis inferências espirituais e ideológicas, porque a espiritualidade e as ideologias fazem parte da cosmovisão humana que define a moralidade. Por conta dessa característica alegórica, deduzimos que ela pode ser utilizada como instrumento de obtenção e/ou de manutenção de poder, assim como de resistência a ele. Referenciado Kothe e Lopes, podemos afirmar que a alegoria pode transformar-se em instrumento ideológico tanto nas mãos de um grupo opressor quanto nas de um grupo oprimido. Isso posto, esclarecemos que o conceito de alegoria de que nos valeremos será o de Flávio Kothe – o que não nos impede de recorrer aos outros teóricos durante a análise, caso seja necessário –, por abranger justamente o que acreditamos ser a alegoria: dizer uma coisa querendo significar outra, de sentido moral, através de uma relação de semelhança.

Quanto à alegoria interpretativa, como o próprio nome já revela, é um método de leitura e interpretação de textos através de sua exegese. É importante destacarmos que, concernente a essa alegoria, também utilizaremos o conceito de Kothe em razão de compreendemos que ela complementa a primeira alegoria, porque serve justamente para decifrá-la.

⁶⁸ Professora Mestra em Letras pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA. E-mail: vanessasc15@gmail.com

2 A TRANSPARÊNCIA DE ODONATO

Antes de abordarmos os significados alegóricos referentes à transparência de Odonato, precisamos compreender que ela é, em primeiro lugar, literal, conforme observamos no trecho a seguir:

a luz vibrava de modo distinto na sua mão
 uma translucidez brincava de reflexos nas suas veias, Xilisbaba olhava
 atentamente para que os minutos lhe dessem a certeza
 mirando com atenção, Xilisbaba via, sem ver, o sangue correr nas veias do
 marido, a mão bonita, cansada, os calos nos dedos mais usados, e aquela espécie de
 visão que era um pressentimento incerto, como se entendesse os caminhos do seu
 sangue e desenhasse com o olhar, a movimentação óssea dos seus dedos.
 – eu sei, Baba: estou a ficar transparente! (ONDJAKI, 2013, p. 49).

Constatamos então que a personagem está realmente ficando transparente. Essa translucidez de Odonato, que se revela perceptível logo no início da narrativa se amplifica com o desenrolar da história, de modo que ele não perde apenas cor, mas também densidade corporal. Além de ficar transparente, Odonato se torna tão leve que começa a flutuar, e é então que a esposa amarra um barbante em seu calcanhar para que ele não saia flutuando feito um balão. Conquanto, sua transparência também é, sobretudo, alegórica porque, para além de seu sentido denotativo, ela traz consigo não apenas um, mas diversos sentidos figurados cujos significados procuraremos explorar aqui.

Em sua dissertação defendida em 2017, a pesquisadora Renata Souza afirma que a transparência de Odonato pode ser dividida em duas fases e que há uma ligação direta entre elas (a segunda é a materialização da primeira). A segunda fase é a sua transparência literal, sendo importante destacar que a metamorfose da personagem em um ser semi-invisível é processual:

– acho melhor gravar, pode ser que não tenhamos outra oportunidade...
 começou com a fome. tinha fome e não tinha o que comer (...)
 – fui comendo cada vez menos para que meus filhos pudessem comer o pouco
 que eu não comia. e foi assim
 – foi assim como? Deveria ter ficado fraco, doente
 – mas não fiquei! (...)
 – posso perguntar como foi?
 – tive dores, no início, fome, dor de estômago, mas por alguma razão tive o
 instinto de não comer mais, era uma espécie de desistência, mas não lhe posso explicar
 muito porque não era um pensamento pensado. foi sendo... foi sendo. e a dada altura
 deixei de sentir fome, deixei até de sentir o estômago. passei a beber água e sentia-me
 bem, cada vez melhor. até ao dia
 – até ao dia...?
 – até ao dia em que as mãos começaram a ficar transparentes (ONDJAKI, 2013,
 p. 263-264).

Odonato afirma que a sua metamorfose em um ser translúcido teve início com a fome, entretanto, ao longo da leitura e análise do romance, percebemos que ela começou bem antes, através de um processo de apagamento social. Esse processo, que culminou com a sua translucidez física, diz respeito justamente à primeira fase de sua transparência. Logo, compreendemos que essa etapa é um dos significados ocultos representados pela alegoria da transparência.

A primeira parte do corpo de Odonato a ficar transparente são suas mãos: “ – primeiro foram as mãos, as pontas dos dedos... não é que fosse assim de ficar transparente no corpo como

eu agora estou mesmo a ficar, e vê-se no início, as mãos é que ficaram mais leves... e as dores do estômago desapareceram...” (ONDJAKI, 2013, p. 187). De acordo com Freire (2017), as mãos são a parte do corpo ligadas diretamente ao desenvolvimento do trabalho. Para ela, isso significa que a transparência de Odonato teve início com o seu desemprego, todavia discordamos dessa inferência porque compreendemos que o seu processo de transparência começou justamente enquanto estava trabalhando. Recorremos então a Souza (2017, p. 82) que explica que

O primeiro sinal do apagamento é o empobrecimento de suas habilidades motoras, quando inserido num sistema de trabalho baseado no modelo do “Paradoxo de Smith”, também conhecido como modo de “produção fordista”, no qual o trabalho se constitui em uma monótona linha de montagem. Uma das primeiras perdas de Odonato é condicionada pelos movimentos repetitivos que são a marca dessa forma de trabalho.

O fordismo trabalha com um sistema de produção em massa no qual cada empregado é responsável por uma função em uma espécie de linha de montagem e é nesse sistema de trabalho que o emprego de Odonato parece se encaixar. A personagem costumava ter habilidades artesanais, mas elas se perderam devido à rotina de trabalho: “...ele mesmo havia sido habilidoso com a madeira, mas as ocupações dos tempos de funcionário público haviam desfeito parte dessa sua habilidade / – carimbar documentos... foi isso que matou os meus gestos redondos” (ONDJAKI, 2013, p. 22).

Os gestos redondos aos quais Odonato se refere representam a sua criatividade e capacidade artísticas de esculpir madeira. A técnica de labor repetitivo proveniente do sistema fordista treina seus funcionários para executarem apenas uma função específica, desestimulando, assim, sua criatividade e imaginação. Ademais, como resultado, eles se tornam substituíveis e descartáveis e ficam condicionados a essa atividade, o que dificulta o aprendizado de outro serviço e a possibilidade de exercer um ofício diferente. É nesse ambiente de trabalho que Odonato começa a ficar transparente.

Imerso em um sistema trabalhista que desencoraja o individualismo e destrói, aos poucos, o senso de identidade de seus empregados, Odonato se adapta a essa realidade abrindo mão de sua autonomia e criatividade para se encaixar às exigências de seu emprego (apenas carimbar documentos). É então que, desprovido de qualquer particularidade própria, ele se torna apenas mais um dentre tantos funcionários, alguém descartável e praticamente invisível.

Destarte, é importante analisarmos porque a condição de Odonato é descrita como sendo transparência e não invisibilidade. Uma pessoa invisível não é vista nem percebida por ninguém enquanto alguém transparente ainda é notado por algumas pessoas, mesmo que seja ignorado por outras. Ao afirmar que Odonato é transparente, o narrador sugere que ele se encontra em um estado de translucidez ou semi-invisibilidade. Ou seja, ser transparente é tornar-se invisível aos poucos e não imediatamente; é o processo de adentrar a inexistência, conforme explica Frota (2016, p.544): “na sociedade do espetáculo (Debord, 2012), é preciso ver e ser visto. O culto à imagem, inclusive (ou principalmente) à sua própria imagem, é a regra. Nesse sentido, tornar-se transparente, isto é, tornar-se invisível, implica deixar de existir”.

Esse fato é ratificado quando recorremos a Vargas e Silveira (2014) e sua explicação sobre a cosmovisão africana crer na existência de três mundos coexistindo no tempo e um quarto espaço servindo como transição entre esses mundos. Considerando que Odonato deveria ter morrido por inanição, como observamos em uma das citações anteriores, podemos supor que ele não se encontra no mundo dos vivos, mas no espaço de transição entre esse e o mundo dos mortos devido à sua condição de transparência. A sua transparência é, na verdade, a marca de alguém que não está nem vivo, nem morto, mas em transformação. Isso é possível devido ao fato de que os mundos da cosmovisão africana se interligam e interferem um no outro. Em outras palavras, a transparência de Odonato significa que, paulatinamente, ele está se

metamorfoseando de um ser existente para um ser inexistente. Sendo essa inexistência tanto literal (morte) quanto figurada (apagamento social).

Retomando a situação empregatícia de Odonato, afirmamos anteriormente que o seu ofício o tornou descartável e, ao mesmo tempo, inapto para exercer outras funções. Logo, ao ser demitida, a personagem se encontrou sem condições de conseguir um novo emprego e, a partir daí, torna-se cada vez mais transparente. É interessante destacarmos que a demissão de Odonato, assim como sua transparência, se deu de modo gradual, já que, como ele mesmo explica, foi “sendo despedido”.

Desempregado, sem alguma habilidade específica além de carimbar documentos e sendo um homem honesto que não queria recorrer a esquemas de corrupção, Odonato se torna invisível para o mercado de trabalho (tanto o legal quanto o ilegal). Entretanto, ele continua visível para seus vizinhos e amigos mais próximos que se dispõem a auxiliá-lo como podem nesse momento difícil. Em diversos momentos do romance, inferimos que os moradores do Prédio dividiam, sempre que possível, um pouco de sua comida com Odonato. Quando ele, por exemplo, precisa levar comida para os guardas que fingem ajudá-lo a descobrir o paradeiro do filho CinteDoGrã, é MariaComForça que prepara as quentinhas. Além disso, o velório do filho, que é enterrado com roupas doadas, ocorre na igreja de JoãoDevagar, e Xilisbaba, com o auxílio de MariaComForça e Paizinho, é quem arruma o filho. Percebemos então que, enquanto Odonato era ignorado pelo mercado de trabalho e, conseqüentemente, pelas pessoas que pertenciam a uma classe social superior à sua, era visto e amparado por aqueles que pertenciam a sua mesma classe. Esse fato contribui para que sua transparência fique ainda mais perceptível.

De acordo com Souza (2017), o homem pertencente ao proletariado não trabalha apenas para sobreviver, mas encontra no trabalho honra e senso de independência. Assim, ao se encontrar desempregado, Odonato perde a honra social. A frustração por não ser capaz de prover para a família e ter que depender da caridade alheia é evidente durante a entrevista à jornalista da BBC:

- acho melhor gravar, pode ser que não tenhamos outra oportunidade... começou com a fome. tinha fome e não tinha o que comer
- aqui em Luanda, neste prédio? Há sempre uma mão amiga
- mas é que eu estava farto de comer de mão amiga. queria comer da mão do meu governo, mas não comer como os governantes comem, queria comer com o fruto do meu trabalho, da minha profissão (ONDJAKI, 2013, p. 263).

Cansado de depender dos amigos e tendo poucos alimentos à disposição, Odonato decide parar de comer para que não falte comida para a família e é a partir desse momento que ele começa a ficar fisicamente transparente. Ademais, Odonato adquire a consciência de seu apagamento social e de que habita uma sociedade que, devido ao seu status de desempregado e à sua classe social, ignora a sua existência, levando-o a ser reconhecido apenas por aqueles que compartilham a sua pobreza. Isso, de certo modo, leva-o a perder a fé que tinha em Angola.

Para um homem tão patriótico quanto Odonato – ou tão apaixonado por um outro tempo como sua esposa afirma –, perceber que o governo não se importa consigo, que seus ideais políticos nunca serão atingidos é doloroso. Isso faz com que ele, aos poucos, vá abandonando a ideologia por qual vive e, conseqüentemente, o desejo de viver. É então que ele começa a fazer o jejum social: “– não entendeste. não vou comer mais, estou farto de sobras e de coisas dos outros. vou fazer um jejum social” (ONDJAKI, 2013, p. 48). Esse jejum, fruto da revolta em relação a sua transparência social, agrava ainda mais a transparência física. É a partir desse momento que Odonato aceita a condição de homem transparente, social e fisicamente, e se entrega a ela.

Ratificamos que a sua transparência ocorre gradualmente: primeiro ele perde o sustento criativo, a liberdade de se expressar enquanto indivíduo, depois o sustento financeiro, em

sequência o sustento alimentício e o ideológico e, por fim, a fechar o ciclo, o sustento corpóreo. Essa última perda é o apogeu das anteriores, a sua transformação literal em um ser transparente. É necessário salientar também que a transparência física de Odonato não alegoriza apenas a sua transparência social, mas também a de outros personagens, assim como a da própria Luanda.

3 AS TRANSPARÊNCIAS PELA POBREZA E PELAS RELAÇÕES DE PODER

O título *Os transparentes* nos leva à conclusão de que Odonato não é a única personagem a ficar transparente no romance, já que o termo no plural sugere que há outras pessoas semi-invisíveis. Esse fato é comprovado quando ele conversa com a esposa e afirma que “a verdade é ainda mais triste, Baba: não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres” (ONDJAKI, 2013, p. 190). Entretanto, o narrador não apresenta nenhum outro caso de transparência no romance, o que implica inferir que a transparência de outras personagens é figurativa.

É importante enfatizarmos que não são todas as personagens da história que sofrem com essa semi-invisibilidade, o próprio Odonato comenta, durante uma entrevista com a jornalista inglesa, que não é todo o povo que é transparente, e sim algumas pessoas. A partir da última citação, percebemos que os luandenses transparentes são justamente os mais pobres. Deduzimos então que a transparência literal de Odonato é uma alegoria para a transparência figurada de todas as outras personagens que, como ele, se encontram em uma situação de pobreza.

Entre as personagens que são representadas por Odonato está o Carteiro, a personagem cuja transparência social é mais aparente no trecho narrativo. Ele é um homem dedicado ao trabalho que, para desempenhar sua função com maior facilidade e rapidez, decide pedir ao chefe uma bicicleta motorizada. Quando o pedido é negado, decide escrever cartas que continham a petição para as pessoas influentes da cidade, explicando os motivos pelos quais deveria ter seu desejo atendido, mas seu pedido sempre é ignorado. Doravante, sempre que encontra alguém que exerça alguma influência em Luanda, ele menciona seu desejo ou entrega a carta para que a pessoa leia ou a repasse para um superior. Isso acontece em diferentes momentos da obra como quando ele encontra o camarada Ministro em frente ao edifício no LargoDaMaianga e, assim que o reconhece, comenta sobre suas cartas e o questiona se ele as recebeu. Sua necessidade é tanta e já está tão amalgamada em seu discurso cotidiano que ele não tem vergonha alguma de abordar estranhos e pedir que ouçam o seu problema.

Algo que todas essas situações têm em comum é o fato de que, apesar de a personagem ter a vontade de adquirir uma moto para trabalhar, ela não possui o poder para concretizá-la e é por isso que decide pedir ajuda a quem pode atender seu desejo. Quando começa a requisitar a atenção das pessoas e lhes pedir que escutem seu pedido, ele começa a ser censurado. Isso acontece porque as pessoas a quem recorre são, de certa forma, seus superiores e, no geral, não se mostram dispostas a ceder seu tempo para tentar ajudar um carteiro e, por isso, não hesitam em calar sua voz. Um exemplo disso é a maneira como o Ministro permite que seu guarda-costas o trate:

o Carteiro seguia o ministro em direção ao carro, falando e revistando o seu saco, o GuardaAsCostas surgiu veloz e, mesmo tendo antes aberto a porta ao Ministro, aplicou ao Carteiro uma queda tão rápida que as crianças mais tarde não conseguiram repeti-la em teatro de animação.

– fica aí quieto até o carro não ser mais visto, tás a entender? – falou o GuardaAsCostas enquanto aplicava uma forte bofetada na face do já estável Carteiro (ONDJAKI, 2103 p. 37).

As pessoas fazem o que for necessário para silenciar o Carteiro, utilizando-se, inclusive, de violência. A personagem ocupa uma posição social inferior à de seus interlocutores e por conta disso não tem o direito de fazer pedidos. Seus superiores, por sua vez, não estão acostumados a prestar atenção ao Carteiro e a sua requisição por uma bicicleta acaba tornando-o, em certo sentido, visível, obrigando-os a reconhecerem sua existência enquanto pessoa. Toda essa situação faz com que seus interlocutores sintam-se desconfortáveis. Por isso ele costuma ser ignorado pela maioria das pessoas que aborda, quando não é tratado de maneira grosseira e agressiva. Ele é somente um carteiro, logo deveria apenas fazer o seu trabalho em vez de pedir melhorias. Ao contrário dos seus superiores, ele não tem o privilégio de expressar os seus desejos e esperar ser atendido, por esse motivo seu pedido é constantemente rejeitado.

Entendemos que a fala do carteiro está intrinsecamente ligada ao desejo por uma bicicleta motorizada, porém percebemos que essa necessidade esconde uma outra ainda mais profunda: o desejo por atenção e reconhecimento. Conforme ele mesmo explica quando diz:

– então que eu ando a pedir duas coisas diferentes, e as pessoas, como só estão habituadas nos pedires de dinheiros, ficam assim confusas com a *minha requisição de atenção*... desculpe lá os simples palavreados de um pobre Carteiro (...) – mas se não pode ajudar pode ao menos *compreender*, ou não é assim? Eu ando a pedir duas coisas muito simples, uma é *atenção*, ou seja, a compreensão das pessoas. (ONDJAKI, 2013, p. 199, grifo nosso).

Isto é, o discurso do Carteiro é, na verdade, o discurso de alguém que deseja ser visto e ouvido. Para além de uma moto, seu desejo é ser compreendido. No entanto, essa sua vontade confunde as pessoas. Ele mexe com as outras personagens, obrigando-as a refletir sobre o assunto e a saírem de sua zona de conforto. Um acontecimento que contribui para essa noção de que o real desejo de seu discurso é obter atenção é o fato de o seu nome não ser revelado em momento algum da história:

“o nome”, pensou nisso, o Carteiro, no nome

Nos nomes que já tivera e já acumulara na vida, o nome que os pais dão e que escolhem pelas razões mais sérias ou mais absurdas, o nome de família, “o que nos é imposto por um tio ou por um primo e depois o nome de rua, que às vezes acasala com esse mais familiar” que se vai designar nome-de-casa, e depois os nomes que a vida nos atribui (ONDJAKI, 2013, p. 371).

A falta de um nome indica a falta de identidade própria e a falta de importância enquanto pessoa. Ele é apenas um carteiro e, como tal, não é notado pela maioria das pessoas. Sua busca por reverter essa situação e fazer com que os outros o percebam é o que realmente os leva a rejeitarem seu pedido e a tentarem silenciá-lo. Ironicamente, um dos raros momentos em que ele consegue um pouco de atenção é quando as cartas são respondidas e o pedido por uma moto é negado. No entanto, apesar de sua existência ser percebida o suficiente para que recusassem sua solicitação, ela não é reconhecida o suficiente para que lhe fosse concedida uma audiência para se explicar. Em suma, sua existência enquanto alguém que possui necessidades e desejos é constantemente desconsiderada:

o jornalista serviu um copo de sumo fresco, de maracujá com açúcar e gelo
– muito obrigado. você mesmo é uma simpatia de poucas pessoas aqui em Luanda. (...)

– alguns até negam de dar água num Carteiro a suar de cansaço. você já viu isso? antigamente diziam que era pecado negar água... (ONDJAKI, 2013, p. 73).

Não é apenas o pedido por um meio de transporte mais adequado a sua função que é considerado um ato de extravagância, mas até o desejo involuntário por um copo d'água para aplacar a sede. Logo, o Carteiro só apresenta visibilidade, ele só tem reconhecimento quando da execução de seu trabalho, ao passo que, em todos os outros momentos, sua existência é imperceptível. Compreendemos então que ele não é completamente invisível, mas também não é totalmente visível, já que recebe atenção de seus interlocutores apenas o suficiente para que estes sintam-se incomodados e rejeitem seu pedido. Percebemos com isso que o Carteiro vive em constante estágio de semi-invisibilidade, sendo, portanto, transparente.

Apesar de essa transparência social não ser tão intensamente nítida no entrecho narrativo das outras personagens, o Carteiro não é o único transparente. Em entrevista à jornalista da BBC, Odonato esclarece que não é todo o povo de Luanda que é transparente, mas “há alguns que são transparentes.” (ONDJAKI, 2013, p. 265). Do mesmo modo, não são todas as personagens do romance que são transparentes, apenas algumas. Levando em consideração que Odonato, ao explicar para a esposa a verdadeira razão de sua transparência, afirmou que são transparentes (no plural) porque são pobres, inferimos que as personagens pobres é que são transparentes.

Os pobres, na maioria das vezes, têm seus direitos negados e suas necessidades básicas não atendidas pelos governantes sendo invisíveis na maior parte do tempo. Esse fato é notório em diversas passagens de *Os transparentes*, conforme discorre Freire (2017, p. 73):

Na obra, nos deparamos com vários episódios em que o cidadão vê negado a si o direito à saúde. Por exemplo, na passagem que CienteDoGrã é baleado. As crianças que brincam na rua, durante todo o dia, explicitam a ausência de educação formal. O transporte é realizado pelos candongueiros, sem licença para isso. A moradia insalubre no prédio é também indicio das condições precárias, bem como a falta de saneamento básico, indicado pela água que “brota” no primeiro andar e é distribuída entre os moradores. Com relação à garantia de trabalho, Odonato salienta que procurou emprego muitas vezes e não encontrou.

Os exemplos citados mostram o descaso dos políticos para com as personagens pobres que, por sua vez, são constantemente ignoradas e humilhadas, além de terem suas queixas desprezadas e suas solicitações rejeitadas. Todavia, ocasionalmente, há momentos em que os pobres têm sua existência reconhecida pelos políticos e se lhes tornam visíveis, mas apenas quando servem aos seus interesses. Um exemplo disso é a propaganda que o governo faz sobre a Comissão Instaladora do Petróleo Encontrável em Luanda – CIPEL, espalhando o boato de que as pessoas em cujos quintais fosse encontrado petróleo receberiam uma parte dos lucros. Destarte, os políticos conseguem não só a complacência, mas também o apoio da população para que as obras continuem sem transtornos.

É necessário ratificar que esses momentos de visibilidade são raros e que a atitude cotidiana do governo é desconsiderar a miséria da população. Essa ausência de olhar para a carência alheia não é uma atitude comum apenas aos políticos, mas a quase todas as pessoas que se encontram em posição social superior aos mais necessitados.

Um exemplo disso é o preconceito de Clara em relação à camaradagem do namorado com os mais pobres. Além de desaprovar o interesse de PauloPausado pelos desfavorecidos, ela, como muitas outras personagens, considera o Carteiro maluco por conta de seu desejo em adquirir uma bicicleta motorizada para trabalhar. Paulo, por sua vez, é uma exceção nesse mar de preconceito, insensibilidade e individualismo que é a sociedade retratada em *Os transparentes*. Ao contrário da maioria das pessoas, ele parece realmente enxergar os mais pobres e sentir empatia por eles. A situação de desigualdade social o deixa preocupado e faz com que se sinta impotente. Apesar de não fazer nada ativamente para mudar esse quadro social, PauloPausado faz o que pode para ajudar as pessoas, seja dando-lhes atenção pela conversa, seja oferecendo-lhes uma bebida ou aceitando as cartas do Carteiro sem julgá-lo insano por isso.

Contrariando, portanto, a maioria das demais personagens, Paulo Pausado considera os pobres seres visíveis.

De modo geral, os necessitados só são vistos por aqueles que estão na mesma situação. Segundo Silva (2016, p. 122),

Os moradores do prédio e os que por ali passam, integrando-se à aventura cotidiana da vida naquele local, são gente humilde, acolhedora e solidária, capaz de se unir para atender às próprias necessidades e resolver comunitariamente os próprios problemas, visto que para o governo eles existem muito pouco – é este um dos sentidos da “transparência” apontada no título da obra.

Compreendemos, portanto, que, em uma sociedade na qual não há o cuidado do governo, nem a sua proteção, os pobres tendem a unir-se e a criar uma comunidade na qual se apoiam mutuamente. Em *Os transparentes*, isso é perceptível através do modo como os moradores do Prédio se relacionam por meio do auxílio mútuo e do acolhimento. Um exemplo disso é o modo como a Avó Kujinkise é acolhida pela família de Odonato.

A partir da leitura do romance, inferimos que a Avó Kujinkise não tinha família que cuidasse dela e apreendemos também que, antes de conhecer a família de Odonato, estava sendo ignorada pela sociedade, porque, se houvesse alguém a quem pudesse recorrer, provavelmente não estaria tão desesperada de fome a ponto de invadir o funeral de uma desconhecida. Nesse momento é possível percebermos a solidariedade de Xilisbaba e Odonato que, apesar dos seus problemas financeiros, socorrem a velha senhora e adotam-na como membro da família. Desse modo, ela deixa de ser alguém completamente invisível e se torna alguém visível para essa família e para a maioria dos moradores desse prédio.

Outra personagem que parece só se tornar visível quando começa a se relacionar com os moradores do Prédio é Paizinho. Antes de chegar ao edifício, Paizinho vivia pelas ruas sem família ou algum tipo de auxílio e sobrevivendo de pequenos furtos, sendo invisível socialmente. Ao chegar ao lugar que se tornaria seu lar, o menino consegue um trabalho (informal, mas honesto) e, aos poucos, ganha a confiança dos moradores, tornando-se visível para eles. Dessa forma, ele passa a ter a atenção, a ajuda e até a preocupação e o afeto dos moradores que lhe cedem um espaço seguro para morar.

É interessante destacarmos que Paizinho também é uma personagem alegórica. De acordo com Frota (2016, p. 553),

Paizinho é o povo idealizado, honesto, trabalhador, solidário – sempre pronto a ajudar –, obediente – faz tudo que lhe mandam ou pedem – e dócil – nunca reclama de nada. É também o povo miserável, sem trabalho certo, dependente da boa vontade dos outros. Leva uma vida precária e, exceto pelos laços que desenvolveu com os moradores do prédio da Maianga, solitária.

Ou seja, ele representa o povo angolano ou, pelo menos, a sua parte transparente. Enquanto povo, ele tenta constantemente se reencontrar com as suas origens (representado pela mãe), mas isso nunca acontece porque a personagem morre. Para Frota (2016), isso significa que o povo caminha para frente, afastando-se cada vez mais do passado, e aqueles que insistem em ser nostálgicos, como Paizinho e Odonato, acabam sendo punidos. Compreendemos, portanto, a impossibilidade de o povo se reconectar completamente com o passado pré-colonial, devendo, pois, seguir em frente e construir um novo futuro.

Retomando a alegoria da transparência, por conseguinte, deduzimos que Paizinho e Avó Kujinkise, assim como as demais personagens pobres, ora são invisíveis, ora visíveis, dependendo com quem interagem. Por isso podemos afirmar que são transparentes, já que, assim como Odonato e o Carteiro, vivem em estado de semi-invisibilidade social.

Além disso, outro ponto interessante para evidenciarmos é que

Transparentes são aqueles que, além de parecerem invisíveis aos olhos do Estado, são pobres o suficiente para não ter nem o que esconder. Os ricos, os governantes e os donos dos meios de produção, por cautela de perder os seus postos, não revelam suas estratégias de dominação da Natureza, logo, estão envoltos numa opacidade que lhes é característica. Assim percebemos as denúncias de fraude durante as eleições angolanas, os contratos bilionários envolvendo transações internas e externas que negociam os bens do país, além da perseguição aos oponentes do governo e da liberdade de expressão. (DAMASCENO, 2016, p. 96).

Em outras palavras, a transparência dos mais pobres diz respeito também a sua honestidade. Apesar de todas as dificuldades, a maioria dessas personagens não abre mão dos seus valores, recorrendo a trabalhos informais, mas não desonestos. Logo, enquanto o trabalho dos pobres é transparente (com algumas exceções como JoãoDevagar e CienteDoGrã), o dos políticos é escuso e opaco.

A transparência social das personagens pobres é a mais perceptível na obra, mas elas não são as únicas pessoas transparentes. Através da leitura do romance, compreendemos que há níveis de transparência nas quais podemos enquadrar as personagens. Uma pessoa transparente é alguém que ora é visível, ora invisível. Tal invisibilidade está diretamente associada ao desprezo de quem se encontra em posição social superior, logo a transparência está profundamente vinculada às dinâmicas da relação de poder suscitadas na obra.

Um exemplo que corrobora com o que afirmamos é a parte da narrativa que envolve Raago, o cientista ianque convidado a avaliar os projetos da CIPEL em Luanda. A princípio foi bem-recebido e seu trabalho elogiado pelos políticos e pela mídia, mas assim que o resultado de suas análises começou a contradizer as expectativas dos cipelinos, sua visibilidade lhe foi tirada:

(...) alguém aqui leu o nome de um tal Raago, o americano? alguém ouviu ou viu as primeiras entrevistas que ele deu? (...) nas primeiras entrevistas ele falou dos cuidados, dos riscos, das potenciais consequências, agora já ninguém o ouve... o sistema já deve ter dado um jeito, agora é só falar das vantagens, já inauguraram novas empresas de distribuição de águas... (ONDJAKI, 2013, p. 236).

A teoria do Esquerdista estava correta, Raago teve seu trabalho rejeitado e seus alertas ignorados e foi ameaçado por DomCristalino para que ficasse calado. Os políticos estavam dispostos a fazer qualquer coisa para tornar o cientista transparente e permitir que suas opiniões só fossem vistas, ouvidas e divulgadas quando fossem favoráveis a CIPEL.

Outro exemplo de como a transparência está vinculada às relações de poder na obra é o convívio entre o Ministro, o Assessor e a secretária, DonaCreusa. O Assessor está constantemente humilhando e desprezando sua secretária. DonaCreusa é transparente, porque o Assessor só reconhece sua existência enquanto pessoa quando quer lhe dar uma ordem, reclamar de seu trabalho ou brigar com ela. Por outro lado, o Assessor também é constantemente humilhado pelo Ministro. Inferimos, portanto que, apesar de estar em uma posição onde é visível na maior parte do tempo, em sua relação com DomCristalino, o Assessor é transparente. Entretanto, sua transparência é menor que a de DonaCreusa, por exemplo, e menor ainda que a das personagens pobres.

4 O PRÉDIO: transparência e semitransparência

Entre as personagens transparentes e alegorizadas por meio da transparência literal de Odonato, destaca-se o Prédio. Antes de abordarmos a sua transparência, é importante

discorrermos um pouco acerca do Prédio na sua condição de personagem. Mais do que um simples cenário para a narrativa, ele é, por vezes, o protagonista das ações, por isso que, nesses casos, o Prédio é escrito com inicial maiúscula, evidenciando a personificação do edifício:

o Prédio tinha sete andares e respirava como uma entidade viva havia que se saber os seus segredos, as características úteis ou desagradáveis de suas aragens, o funcionamento dos seus canos antigos, os degraus e as portas que não dava para lugar algum. vários bandidos haviam experimentado na pele as consequências desse maldito labirinto com passagens comunicantes de comportamentos autônomos, e mesmo seus moradores procurava respeitar cada canto, cada parede e cada vão de escadas (ONDJAKI, 2013, p. 14).

Percebemos que ele é descrito como se fosse um ser vivo dotado de vontades e ações e capaz até de relacionar-se. Pessoas humildes ou bem intencionadas – como o Carteiro, a Jornalista e DavideAirosa – conseguem entrar no Prédio e nele se locomover sem muita dificuldade, entretanto o Ministro e os fiscais sempre enfrentam obstáculos, sejam as águas do primeiro andar, sejam os corredores que parecem um labirinto. Em determinado momento da narrativa, um dos fiscais até questiona Edú: “não vê que este prédio anda a deixar cair os camaradas fiscais aqui do bairro?” (ONDJAKI, 2013, p. 126). Além disso, o narrador afirma que “o prédio tinha este dom de acolher quem entendesse dever acolher...” (ONDJAKI, 2013, p. 173). A partir desses trechos, entendemos que o Prédio acolhe muito bem as pessoas que nele adentram de maneira respeitosa, mas tenta afugentar aqueles que adentram com arrogância ou más intenções.

Como a maioria das demais personagens, o Prédio também é transparente. Souza (2017, p. 61) afirma que

Aquele espaço é o único em toda a narrativa em que conseguimos ver as pessoas agirem coletivamente e se ajudarem. Ao longo do romance vemos relações nas quais as pessoas tiram proveito de algo de alguma forma. Só ali naquele lugar já em ruínas temos o mais perto do que podemos chamar de comunidade.

Consequentemente, percebemos que, para as pessoas que moram no edifício, o lugar é mais do que uma simples moradia, é um refúgio, um local onde podem encontrar apoio e ajuda se necessário. É no Prédio que AvóKujinkise e Paizinho encontram um lar e uma família e é para lá que o Carteiro se dirige quando quer relaxar depois de um dia cansativo de trabalho. Para essas pessoas o Prédio é, definitivamente, uma personagem visível.

Todavia, para os políticos, o local é completamente invisível, porque eles só se importam com o petróleo que se encontra sob o edifício. Durante uma conversa com PauloPausado e Clara, o cientista angolano DavideAirosa explica quais serão as consequências das escavações da CIPEL:

– então que vocês têm que se preparar – sorriu Davide
 – nós, quem?
 – vocês que vivem em prédios. e aqui a Maianga deve ser dos primeiros lugares a sentir as consequências
 – tá a falar sério? – Clara servia mais comida
 – tou, fiz vários trabalhos sobre isso, a cidade não tem sustentação, se lhe retirarem o seu chão, as consequências são imprevisíveis, mas no mínimo haverá desabamentos. (ONDJAKI, 2013, p. 117-118).

O bairro da Maianga é um dos bairros pobres de Luanda e é justamente onde fica o Prédio. O descaso dos políticos com as consequências das escavações revela o tamanho de suas ambição e corrupção e a falta de preocupação com os luandenses. Para eles, o Prédio era apenas

um obstáculo que deveria ser ignorado em vez de solucionado. Quando voltavam sua atenção para aquele local, os cipelinos só conseguiam enxergar o petróleo embaixo do solo e não o prédio acima dele.

A partir disso, deduzimos que, assim como ocorre com as demais personagens, o Prédio é transparente porque está em constante condição de semi-invisibilidade, sendo tanto visível quanto invisível, dependendo do contexto e das personagens nele envolvidas.

5 A TRANSPARÊNCIA DE LUANDA

Antes de analisarmos a transparência de Luanda, cabe considerarmos alguns conceitos da Geografia Humanista Cultural (GHC)⁶⁹ que serão imprescindíveis para compreendermos a relação entre Odonato e Luanda. De acordo com o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (2013), um dos teóricos humanistas, um ambiente físico pode ser visto como sendo *lugar* (transmite a sensação de segurança e é algo que o ser humano precisa) ou como sendo *espaço* (algo indiferenciado e abstrato, que passa a sensação de liberdade e é algo que o ser humano deseja). Segundo Tuan (2013, p. 14), “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”. Além disso, diferentes pessoas podem desenvolver diferentes sentimentos em relação a um mesmo espaço ou lugar, isso vai depender das experiências e do relacionamento que cada indivíduo tem com o ambiente físico e das suas experiências de vida. Se os sentimentos desenvolvidos forem positivos e ele criar um elo afetivo com esse lugar, Tuan (2012) irá chamar esse sentimento de *topofilia*.

A GHC também acredita que não só o ser humano pode influenciar uma paisagem, mas que o contrário também é passível de ocorrer: a paisagem influenciar o ser humano. Em *Os transparentes*, isso se torna perceptível quando compreendemos que a transparência de Odonato é igualmente uma alegoria para a transparência da própria Luanda. Ao observarmos o modo como Odonato fala de Luanda e interage com a cidade, percebemos que, para ele, a cidade é mais que um espaço, é o seu lugar. É evidente que possui uma relação especial com Luanda, porque seu amor por ela, ou seja, seus sentimentos topofílicos, e sua frustração pelo atual estado da cidade é notório durante boa parte do seu discurso. Patriótico e saudosista, Odonato é um homem apaixonado pela cidade na qual vive; de certo modo, é como se fossem um só.

A relação entre ambos é tão íntima e intensa que ele se questiona: “era ele que falava com a cidade ou era a cidade de Loanda, Luanda, Luuanda, que brincava de namorar com ele?” (ONDJAKI, 2013, p. 170). Percebemos então que Odonato vê a si mesmo como porta-voz da cidade, chegando a afirmar: “acho que a cidade fala pelo meu corpo...” (ONDJAKI, 2013, p. 265). A partir dessa citação, constatamos também que, na maioria das vezes em que fala sobre sua transparência, Odonato o faz em um nível coletivo e não individual, levando-nos a inferir que a sua transparência funciona também como espelho para a transparência de Luanda.

A cidade é transparente porque, assim como a população pobre, sofre com o descaso constante do governo. Um exemplo disso é a corrupção a envolver as obras da CIPEL. As consequências das escavações não se restringiriam apenas aos bairros pobres (ainda que tenham sido as primeiras áreas afetadas), mas se estenderiam por toda a cidade.

Os primeiros estudos sobre o projeto foram feitos de modo superficial, visando um resultado que fosse favorável a sua aprovação. Além disso, quando Raago fez um estudo mais aprofundado e apontou as possíveis consequências das escavações, ele foi silenciado pelo

⁶⁹ A Geografia Humanista Cultural é uma vertente de estudos geográficos que busca compreender o ser humano através do seu comportamento, das suas reações e sentimentos em relação a um determinado espaço ou lugar. Ela acredita que as experiências de uma pessoa com um determinado ambiente, assim como sua experiência pessoal e cultural, influenciam consideravelmente na forma como esse indivíduo vê esse ambiente.

governo e pela mídia. Ou seja, os políticos sabiam o que aconteceria se dessem continuidade à busca por petróleo, mas preferiram ignorar os resultados do projeto, visto que isso significaria perda financeira.

Ademais, podemos notar a indiferença dos políticos em relação a Luanda através da falta de infraestrutura. Em diversos trechos do romance, relata-se a precariedade das moradias, a falta de escola e de postos de saúde públicos de boa qualidade e a falta d'água. Em outras palavras, quando o assunto concerne às necessidades da cidade e de sua população, os políticos não dão atenção porque, para eles, a cidade é invisível. Tudo isso contribui para constatarmos que os políticos só veem Luanda como sua fonte de renda, um local que pode ser explorado do modo que lhes for mais lucrativo. A cidade só é realmente visível para pessoas como Odonato que são sensíveis a sua beleza e capazes de sentir empatia por suas mazelas.

É relevante destacarmos também que a transparência de Luanda aponta para uma translucidez ainda maior: a transparência de Angola, também alegorizada através de Odonato. Em determinado momento da narrativa, ele comenta com a esposa que acha que está sofrendo da doença de mal-estar nacional e, quando ela não entende o que quer dizer, ele explica: “o país dói-me... a guerra, os desentendimentos políticos, todos os nossos desentendimentos, os de dentro e os que são provocados por aqueles que são de fora...” (ONDJAKI, 2013, p. 167). Percebemos então que sua topofilia não se restringe a Luanda, mas estende-se a todo o país e é justamente por ser tão empático e tão conectado a Angola que a transparência nacional influencia em sua própria transparência.

Segundo Frota (2016, p. 551),

prevalece ao longo do romance o tom de crítica e a percepção de uma certa irrelevância, de uma posição de desvantagem, de ocupação de um lugar periférico no cenário internacional, como se Angola estivesse praticamente fora do mapa – como se o país, também ele, fosse transparente, talvez?

Um dos momentos que enfatiza e critica a transparência de Angola é a conversa entre Odonato e a jornalista quando ela lhe explica porque não envia mais suas reportagens à BBC: “– não, ninguém quer boas notícias sobre Angola ou sobre África. boas de mais, entende? Uma coisa é uma noticiazinha boa de vez em quando, outra é eu contar sempre coisas interessantes” (ONDJAKI, 2013, p. 262). A partir desse excerto, compreendemos que notícias angolanas só são bem-vindas quando são negativas ou quando reforçam a ideia de um país exótico. Apenas em situações como essa o país se torna visível.

A relevância de Angola no cenário internacional nasce do estereótipo criado em torno ou do exotismo, ou da negatividade. Sua visibilidade depende dessa imagem. Caso contrário, figurará na esfera da transparência. Outra ocasião em que essa transparência se faz perceptível se dá quando da chegada dos cientistas brasileiros ao país. Consoante a abordagem que fizemos anteriormente dessa situação, essa cena não apenas critica o preconceito que existe em relação a Angola, mas também ratifica a sua transparência ao expor o modo como os outros países a percebem.

Retomando a fala da jornalista, entendemos que o seu comentário não é apenas sobre Angola, mas sobre a África como um todo. Assim como acontece com o país, o continente só tem importância no contexto mundial quando se enquadra no modelo estereotipado criado pelos outros continentes.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em entrevista à jornalista da BBC, Odonato afirma que acha justo a sua transparência “porque é um símbolo. a transparência é um símbolo” (ONDJAKI, 2013, p. 265). Contudo, com base nos estudos até aqui desenvolvidos, acreditamos que a sua condição deva ser definida como uma alegoria e não um símbolo. Para que se configurasse um símbolo, a sua compreensão precisaria ser imediata, todavia, conforme apuramos, foi necessário que fizéssemos uma extensa exegese a fim de compreendermos todo o processo que levou à transparência de Odonato, assim como todas as representações nela implicadas. Outro importante fator que corrobora para essa conclusão é o aspecto social inerente a essa transparência, constituindo, assim, a inferência moral necessária à alegoria, mas não ao símbolo.

Além disso, Kothe (1986) também define a alegoria como sendo uma macrometáfora. Dada a quantidade de significados ocultos que encontramos durante a exegese, podemos inferir que a extensão figurativa da transparência de Odonato ultrapassa uma simples metáfora, correspondendo, deste modo, a uma alegoria. Ademais, quando afirmamos que as personagens pobres são transparentes, que o Prédio é transparente ou que Luanda e Angola são transparentes, estamos utilizando alegorias porque todas essas sentenças são figurativas, possuem uma inferência moral e necessitam de uma exegese para serem compreendidas. Logo a transparência de Odonato é uma alegoria construída a partir de um conjunto de outras alegorias.

É interessante destacarmos também que, para Kothe (1986), a alegoria pode se revelar através de outras formas de arte, como a pintura e a escultura, além da escrita. Odonato é uma pessoa e não uma manifestação artística, ainda assim a sua transparência física não natural pode ser considerada uma alegoria por atender a todos os requisitos que configuram uma alegoria.

Outrossim, em uma relação metafórica – e, por conseguinte, em uma alegórica também –, segundo Kothe (1986, p. 11),

Não só o primeiro termo adquire a identidade do segundo, mas cada um também perde a sua identidade ao identificar-se com o que não é. Apropriando-se da identidade do outro, faz também (como o vampiro com as suas donzelas) com que perca a sua identidade anterior. Não há simplesmente um adendo, uma soma, um acréscimo: há uma transformação da própria identidade.

Anteriormente, exploramos de forma breve o fato de que Odonato costuma se referir ao seu estado de semi-invisibilidade como uma condição coletiva: “eu sou parte desse povo! do povo angolano.” (ONDJAKI, 2013, p. 133, grifo nosso).; “nós somos transparentes porque somos pobres” (ONDJAKI, 2013, p. 190, grifo nosso).; “acho que a cidade fala pelo meu corpo...” (ONDJAKI, 2013, p. 265, grifo nosso). A partir disso, compreendemos que Odonato é capaz de se identificar com outros seres e locais que, assim como ele, são transparentes. Essa relação promove uma troca de identidades que o afeta de maneira mais profunda do que aos outros participantes, porque ele se associa a mais de um grupo de transparentes, de acordo com o esquema acima. Consequentemente, Odonato assume uma parte da transparência de cada um desses grupos, o que contribui para que a sua própria translucidez se intensifique até se tornar literal, perdendo, deste modo, a identidade individual e assumindo a coletiva.

Outro pormenor que é necessário salientarmos é que, para Kothe (1986), a alegoria pode ser usada como uma ferramenta ideológica; o aspecto fortemente social da transparência de Odonato em *Os transparentes* corrobora para que isso aconteça. Ademais, sua transparência é uma alegoria transparente ou convencional e, “enquanto convenção, a alegoria tende a ser linguagem da repressão (a não ser que seja usada por forças libertadoras)”. (KOTHE, 1986, p. 67). Podemos concluir, portanto, que, em *Os transparentes*, a transparência dos pobres e da própria cidade favorece a manutenção do poder pelos políticos.

Entretanto, quando Odonato se entrega à própria transparência, ela deixa de ser um instrumento ideológico de repressão e se torna instrumento ideológico de resistência. O verbo transparecer também pode significar “revelar-se”, portanto, ao deixar-se transparecer sem lutar,

a personagem quer revelar algo como neste trecho “que é preciso deixar a verdade aparecer, ainda que seja preciso desaparecer.” (ONDJAKI, 2013, p. 265). A verdade à qual ele se refere é justamente a falta de assistência aos pobres, o descuido com a cidade, os desmandos e a corrupção dos políticos. É interessante destacarmos que ele não possui a intenção de resolver esses problemas ou destruir o governo, e sim de expor e criticar a situação. Odonato também não parece querer dar voz aos transparentes porque eles já possuem voz, a sua intenção é fazê-la ser ouvida, projetando-a através de sua transparência. Desse modo, ele subverte a situação ao utilizar a transparência em seu favor, tornando-a, assim, um ato de crítica e denúncia.

7 REFERÊNCIAS

DAMASCENO, Igor Lucas. **Somos transparentes porque somos pobres: A Luanda contemporânea em Os transparentes, de Ondjaki.** 2016. Dissertação (Programa de Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei.

FREIRE, Anna Isabel Santos. **A representação das personagens pobres em Os transparentes, de Ondjaki.** 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília.

FROTA, Silvia Valencich. Os transparentes: identidades nacionais em exibição na Angola de Ondjaki. In: **Letras de hoje.** Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 543-554, outubro/dezembro, 2016.

KOTHE, Flávio. **A alegoria.** São Paulo: Editora Ática, 1986.

LEWIS, C. S. Alegoria. In: LEWIS, C. S. **Alegoria do amor: um estudo da tradição medieval.** São Paulo: É, 2012. p. 55 – 120.

LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica.** São Paulo: Atual, 1986.

SILVA, Ana Claudia da. A cor desse fogo: literatura e conhecimento de mundo em Os transparentes, de Ondjaki. **Cerrados.** Brasília. n. 41, p. 119 – 131, 2016.

SOUZA, Renata Cristine Gomes de. **A distopia em Os transparentes.** 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós- Graduação em Estudos da Literatura, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** Londrina: Eduel, 2013.

_____. **Topofilia: um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente.** Londrina: Eduel, 2012.

VARGAS, Débora Jael R.; SILVEIRA, Regina da Costa da. O insólito na literatura e a cosmovisão africana. In: **LETRAS & LETRAS.** Uberlândia. n. 1, v. 30, p. 207-218, jan./jul. 2014. Disponível em < <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras> > Acesso em: 11 de set. de 2016.

15. ASPECTOS DA ESCRITA DIARÍSTICA DE JOSUÉ MONTELLO

Mauro Cezar Vieira⁷⁰

1 INTRODUÇÃO

Como grande romancista que foi, Josué Montello, incapaz de se distanciar do ato narrativo, cultivou, entre os anos de 1952 e 1995, um diário no qual registrou momentos importantes de sua carreira, como sua atuação na Casa Civil no governo Juscelino Kubitschek, seu período como reitor da Universidade Federal do Maranhão, bem como deu espaço a suas impressões sobre livros (seus e de outros), desabafos íntimos e visões sobre movimentos históricos que o cercava.

Esses diários foram publicados em seis edições, a saber: *Diário da manhã*, *Diário da tarde*, *Diário do entardecer*, *Diário da noite iluminada*, *Diário de minhas vigílias* e *Diário da madrugada*. Os quatro primeiros foram publicados de forma independente. Os dois últimos se juntaram a esses quatro primeiros na edição dos *Diários completos* publicado em 1998.

O intuito deste trabalho é analisar os aspectos desses diários sob a luz dos trabalhos empreendidos por Philippe Lejeune sobre a escrita diarística e autobiográfica. Para tanto, toma-se como ponto de análise o texto introdutório da edição dos *Diários completos* bem como os textos introdutórios de cada um dos seus seis diários. A opção de escolha por esses textos introdutórios se deu pois neles Josué Montello se preocupa em dar ao leitor um vislumbre do texto que está por vir, em relação à temática, ao caráter ou à utilidade.

Acredita-se que a análise de diários seja uma fonte de pesquisa riquíssima, que permite a visualização do modo como o diarista percebe o mundo a sua volta. Josué Montello compartilhava dessa ideia, tanto que era ávido leitor de diários, seja do tradicional *jornal íntimo* francês, com ênfase para o diário dos irmãos Goncourt, seja do *Diário Secreto*, do seu conterrâneo Humberto de Campos.

2 QUESTÕES GERAIS SOBRE O DIÁRIO

O diário é um gênero de escrita autobiográfica e, portanto, foi objeto de estudo de Philippe Lejeune, um dos principais estudiosos da escrita autobiográfica. Um dos primeiros pontos de preocupação do autor francês é analisar a existência ou não de um perfil do diarista, como percebemos no seguinte excerto:

Existiria um perfil psicológico do diarista? É pouco provável, porque, como veremos adiante, a prática do diário responde a motivações variadas. Encontramos entre os diaristas a mesma variedade de personalidades que entre os não diaristas – ainda mais que se é diarista por acaso, não por essência, e porque cada um inventa seu próprio caminho nesse gênero do qual existem talvez modelos, mas nenhuma regra. É claro que os diaristas têm, apesar de tudo, em comum, o gosto pela escrita e a preocupação com o tempo. (LEJEUNE, 2014f, p. 298-299).

Essa falta de perfil é também tratada por Montello na introdução do *Diário do entardecer*: “Não escreve diário quem quer, mas quem se subordina ao hábito de transferir ao papel, a cada novo dia, ou pelo menos ao fim de cada semana, as impressões que a vida nos proporciona, no seu fluir constante” (MONTELLO, 1998e, p. 944). Assim Lejeune e Montello convergem para o mesmo espaço epistêmico quando se trata da não existência de uma essência

⁷⁰ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão – PGLetras/UFMA. E-mail: mauro.cezar@discente.ufma.br

do diarista. Essa visão compartilhada se funda no fato de que a experiência de se começar um diário se dá por motivos diversos, sem existir uma regra, uma definição única das motivações para tal ato. Há ainda o fato de Montello mencionar uma subordinação ao hábito diarístico, o que revela que não só a decisão de iniciar um diário pode ser motivada por motivos diversos como também cabe ao diarista a tarefa de manter aceso o desejo de mantê-lo por um certo período de tempo, proporcionando a si mesmo uma experiência única de alteridade, como afirma Gama (2019, p. 2)

A maior aventura da escrita de um diário é a sua manutenção, visto que a anotação, marca de uma viagem de exploração interior, é acompanhada por uma contínua deliberação sobre a validade, o alcance e a energia para continuar a empreitada de exposição de si.

Em relação à definição do gênero diarístico, Lejeune (2014f, p. 299, grifo do autor) diz o seguinte: “o que é um diário? A palavra nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita cotidiana: uma *série de vestígios datados*”. Dessa forma, o autor francês estabelece a datação como uma das principais características da escrita diarística, sendo esta uma maneira de atestar o posicionamento do diarista como um narrador do presente. Logo na *Introdução Geral* dos seus *Diários Completos*, Montello (1998f, p. 14) se aproxima deste posicionamento ao afirmar que

Convém atentar para a circunstância de que, ao contrário da História, em que o narrador vai ao passado e o traz ao presente, o Diário é ainda o presente, susceptível de contestação, e que se desloca para o futuro, como eventualidade que o tempo converterá em pretérito.

Ainda sobre datação, Lejeune (2014f) a estabelece como um ponto de cisão entre o diário e a autobiografia. Essa divisão não significa que o autor considere os dois gêneros como opostos ou sumariamente diferentes. Na verdade, o seu intuito é demonstrar que a obediência – ou a não obediência – a datação pode significar a passagem de um gênero a outro, como afirma nos excertos a seguir:

A base do diário é a *data*. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever. [...] A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações, se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia. (LEJEUNE, 2014f, p. 300)

[...] um diário é uma *série de vestígios datados*. A data é essencial. O vestígio em geral é escrito, mas pode ser imagem, objeto, relíquia... Um vestígio datado isolado é antes um memorial do que um diário: o diário começa quando os vestígios em série querem apreender o tempo em pleno movimento, mais do que fixa-lo em um acontecimento fonte. (LEJEUNE, 2014c, p. 342)

Montello em *Roteiro de Caminhantes*, prefácio de *Diário da Manhã*, aborda essas fronteiras entre o diário como narração de apreensão do presente e como obra literária. Fica claro que, na sua visão, as duas coisas não estão dissociadas e mais que isso, o seu diário, para expressar seu caráter de diário de escritor, precisaria passar por uma reescrita que lhe estabelecesse o valor literário.

Sempre me pareceu que o diário de um escritor, não obstante o seu cuidado em reter o efêmero, há de ser também uma obra de arte literária. Daí minha vigilância na hora de sua redação definitiva, e a expressa recomendação aos meus herdeiros para que nada fosse publicado, se a meio caminho me faltasse repentinamente a pena. (MONTELLO, 1998a, p. 24)

Para Lejeune (2014f), essa abordagem se não transforma o diário montelliano em autobiografia, pelo menos lhe dá um caráter fronteiro entre os dois gêneros, visto que não temos informações que nos deem conta da abrangência da reescrita desses textos.

Há ainda, a constatação da descontinuidade que marca o diário montelliano. Muitas vezes, o autor deixa de fazer entradas por dias. Alguns meses contam com pouco menos de uma dezena de escritos diários. Esse comportamento é descrito por Lejeune (2014b, p. 318, grifo nosso) que afirma, no ensaio *Como terminam os diários*, o seguinte:

São raras as pessoas que permanecem fiéis até a morte a um mesmo e único diário. Mantém-se um diário por uma semana, seis meses, um ano, por tal razão, para-se e recomeça-se, por outra razão, um diário muito diferente 15 anos mais tarde etc. São paixões passageiras, muitas vezes, uma atividade de crise: **a descontinuidade lhe é habitual e se inscreve, aliás, no âmago do seu ritmo.**

Este, sem dúvida, é um dos elementos que saltam aos olhos em relação ao trabalho diarístico do autor maranhense. Ao espaçar as entradas do seu diário, Montello não só sugere a importância que dá para os silêncios entre uma e outra como atesta a importância daquilo que foi digno de nota no caderno que servia de suporte para o diário. É digno de nota, o fato de que só o autor poderá atribuir significância para os espaços em brancos e as descontinuidades presentes em sua narrativa diarística, pois

O diário é uma renda, ou uma teia de aranha. Aparentemente, é feito mais de espaços claros do que de cheios. [...] nenhum leitor externo poderá fazer a mesma leitura que o autor, embora leia justamente para lhe conhecer a intimidade. (LEJEUNE, 2014c, p. 345)

Como último ponto a se destacar em relação à (des)continuidade dos diários montellianos é correto esclarecer que as suas entradas nem sempre então vinculadas à eventos factuais que aconteceram naquele mesmo dia ou em dias próximos àquele. Alguns de seus excertos são motivados pela memória do autor que, alcançando um momento no passado, retém a lembrança no papel para que aquele instante não seja submetido novamente ao tratamento, por vezes ficcional, da memória do sujeito. Assim, pode-se afirmar que não só acontecimentos tem o condão de desfazer o silêncio diarístico. Também a memória tem esse poder.

Percorrido este caminho, faz-se necessário abrir espaço para a discussão que foi levantada anteriormente e que sempre ronda os estudos de gêneros autobiográficos, a saber, existe espaço para se falar a verdade no diário?

3 MONTELLO: UM NARRADOR (NÃO) CONFIÁVEL?

A relação entre a escrita de si e a ficção sempre é objeto de estudos dos textos autobiográficos. Em parte, isso se deve ao fato da dificuldade de se estabelecer uma verdade referencial infalível ao qual o texto se refere, como afirma Maciel (2002, p. 8): “a sinceridade [...] faz parte do “jogo” destas narrativas e mesmo que a intenção do diarista seja biográfica, seu texto conterà desvios, pois a realidade não pode ser transferida fielmente para a página”. De outra parte, está o fato de que os estudos pós-estruturalistas de caráter anti-humanista, que tomaram conta das ciências humanas nas últimas décadas, não consideram a preexistência de um sujeito ao ato da escrita, seja ela ficcional ou referencial (HOISEL, 2019). Sendo o diário

um gênero da escrita autobiográfica, essas mesmas pressões o cercam. Sobre esse cenário de assujeitamento, Calligaris (1998, p. 49) afirma

É óbvio demais que, desde sua aparição, o sujeito moderno sofre principalmente do vazio que ele mesmo construiu ao redor e dentro de si por recusar um destino e, em última instância, uma essência decididos pela tradição. Por outro lado, a idéia de uma subjetividade como puro efeito de discurso é um paradoxo que mal pode fazer a economia do fato de que, de qualquer forma, no mínimo, o sujeito está convencido de ser autor de seu discurso, assim como de sua vida, e de que esta convicção é justamente o "ser" que lhe resta.

No que se refere aos diários de Josué Montello, uma primeira questão sobre a presença da ficção em suas linhas surge do fato do autor prezar pela reescrita de seus textos, como já tratado no tópico anterior. Dependendo de quando essa reescrita é feita, pode-se presumir uma maior ou menor presença do uso da memória para preenchimento de possíveis lacunas que o autor pode achar no caminho, assim como ocorre na composição de autobiografias. Lejeune (2014a, p. 123) faz a seguinte observação em seu ensaio *Autobiografia e ficção*:

Existem duas atitudes diametralmente opostas em relação à memória. Sabe-se que ela é uma construção imaginária, ainda que seja pelas escolhas que faz, sem falar de tudo o que inventa. Alguns optam por *observar* essa construção (fixar seus traços com precisão, refletir sobre sua história, confrontá-la a outras fontes...). Outros decidem *continuar*-la. Alguns freiam, outros aceleram, e todos vislumbram como resultado desse gesto o fantasma da verdade. E, conseqüentemente, ambos estão convencidos de que os outros estão enganados.

Há ainda o fato de que a leitura dos diários montellianos aponta para um sujeito uno, como observa Maciel (2002, p. 9): “a sobriedade da sua escritura aliada à ausência de confissões íntimas, lamentos ou revelações indiscretas, faz com que nos sintamos diante de um “eu” inteiriço, uno e de personalidade formada”. Pode-se erigir aqui uma objeção própria dos estudos pós-estruturalistas (HOISEL, 2019) que aponta para o fato de que esse sujeito uno, indivisível, sem desvios no caminho da vida, não pode ser encarado como verdadeiro, dada a complexidade da vivência humana. É o que afirma a própria Maciel (2002, p. 9)

No *Diário completo* de Josué Montello o “eu” que se delineia e se constrói no discurso é o de um escritor por vocação. Este “eu” declarado não parece corresponder a uma ilusão referencial se pensarmos na vasta obra deste escritor maranhense com mais de oitenta livros publicados e uma carreira literária consolidada.

No intuito de se revelar através das páginas de seus diários ao mesmo tempo que emprega um esforço linguístico para torná-los obras literárias, Montello parece ceder aos dois lados da moeda, ora afirmando a total referencialidade do seu texto, ora relativizando o caráter verídico de seus escritos, como ele próprio afirma nesses três excertos do prefácio de *Diário da tarde* intitulado *As curvas do caminho*: “É que há uma verdade agressiva, ferina, contundente, e uma verdade educada, que convive com a polidez, sem deixar de ser verdadeira”. (MONTELLO, 1998d, p. 478); “Pude dizer a verdade neste *Diário da tarde*, como já o avia feito no *Diário da manhã*, sempre cuidando de ser polido”. (MONTELLO, 1998d, p. 479); “A verdade minuciosa é, realmente, a verdade dos diários secretos. Mas convém reconhecer, por outro lado, que a verdade de detalhe é, por vezes, a Verdade”. (MONTELLO, 1998d, p. 479-480)

Nesse caminho, Josué Montello parece ceder a uma perspectiva que observa as fronteiras da referencialidade e da ficção como fluídas em vez de sólidas, numa tarefa que se

aproxima mais da descrição desse espaço do que da classificação dos textos. Essa perspectiva pode ser apreendida quando Rolim (2005, p. 27) afirma que

O *eu* em uma obra de literatura confessional é uma entidade fugidia, cujos contornos são quase indefiníveis. Por um lado existem elementos que nos levam a identificar o autor da obra como a personagem apresentada na mesma, por outro a consciência de que a personagem é uma criação a qual não pode ser concebida como uma cópia de um ser real.

Nesse posicionamento, temos ainda as questões acerca do “eu” dos diários montellianos que se desdobram na relação entre o “eu” interior à obra (Montello narrador e Montello personagem) e a clássica relação entre o “eu” dos diários e o suposto “eu” referencial. Nessa segunda relação, pode-se perceber o suposto “eu referencial” como sendo nada mais do que uma figuração feita pelo próprio autor, uma composição de seu próprio personagem. Acerca disso,

Não podemos dizer, no entanto, que o “eu” que aparece no *Diário completo* seja equivalente ao “eu” do escritor, mas uma junção do “eu” que o escritor quer projetar associado à impossibilidade de transcrever para a página uma leitura sobre si, sobretudo num texto que se pretenda literário, ou seja, que mantenha vínculo com a ficcionalidade e a complexa natureza da arte. (MACIEL, 2002, p. 9)

Assim, não é surpresa o fato de que, após a publicação do seu primeiro diário (*Diário da manhã*, 1984), certos setores da crítica o acusaram de ser personagem de suas próprias memórias, identificando uma aproximação do diário com sua prosa romanesca. Esse episódio, narrado pelo próprio Montello em *As curvas do caminho*, nos demonstra a posição fronteiriça do autor entre o romance e o texto autobiográfico. Num esforço para dar caráter literário a sua escrita diarística, Josué Montello acaba por abraçar aspectos romanescos de forma consciente, como vemos em:

Um grave crítico, em longo artigo para a revista *Senhor*, identificou no meu *Diário da manhã* um vasto romance polifônico. Não digo que não. Pelo contrário: inclino-me a admitir o que seja. Pelo menos no ritmo de sua concatenação episódica, que mantém o interesse da leitura. Os personagens que vêm e vão. O desdobramento de cenas fundamentais. Tudo isso há de ter dado ao meu *Diário da manhã* – reconheço – a estrutura de meu próprio romance, com o relato fiel das convergências factuais. (MONTELLO, 1998d, p. 482).

Convém destacar que no excerto acima, Montello admite a aproximação dos seus diários e romances somente no âmbito linguístico, não passando pela sua lente as confluências entre a ficcionalidade e sua escrita de si. Assim, a tensão entre o referencial e a ficção é parte constituinte não só do diário como de todos os outros gêneros biográficos e autobiográficos, suscitando questões, inclusive, sobre a nomenclatura desses gêneros, existindo defensores dos termos autoficção e bioficção. Dessa forma, encarar os diários – em especial os diários montellianos objeto desse trabalho – como narrativa em que o ficcional e o referencial se relacionam de maneira complexa parece ser a melhor opção. Sobre esses questionamentos, Rolim (2005, p. 25) assevera que

Apesar de ser uma narrativa que conta uma história como as demais formas literárias, [o diário] é comumente recebido como o depositário inquestionável dos sinceros desvelamentos de um narrador em primeira pessoa, muito provavelmente pela visão simplista dos que defendem a dicotomia entre ficção e não-ficção.

Assim, percebe-se que as questões que versam sobre a confiabilidade do Montello narrador não vislumbram um desvelamento simplista. De modo contrário, obedecem a um complexo esquema em que se misturam a referencialidade com censuras, interdições construções e reconstruções, como nos afirma Rolim (2005, p. 27)

O *eu* que aparece na obra *Diário Completo*, do escritor Josué Montello, está presente nas duas mil e seiscentos e oitenta e oito páginas que a compõem como um ser uno, indivíduo que se mantém coeso durante os quarenta e três anos que a escritura do diário abarca. Na verdade esta possível imutabilidade converge para a idéia de que trata-se, na instância narrativa, de uma personagem construída e censurada por outra entidade, a do *eu* autoral.

Adotar posturas fechadas sobre a realidade ou não dos acontecimentos narrados por Montello em seus diários não parece ser a melhor saída. Nesse ponto, cabe sempre lembrar que sobre a relação dos textos autobiográficos com a ficção, Lejeune busca uma saída muito próxima ao conceito de intenção de Compagnon (1999). No ensaio *Autobiografia e ficção*, Lejeune (2014a), ao analisar essa complexa relação, entende que por mais que se possa encontrar elementos ficcionais em qualquer texto autobiográfico – assim como se pode encontrar elementos autobiográficos em textos ficcionais – não se pode encarar um romance como sendo um depositário de elementos referenciais mais forte que as autobiografias, assim como não se pode encarar estas como uma cadeia ficcional mais imbricada que os textos ficcionais.

Lejeune (2014a) apoia este seu comentário justamente no dispositivo intencional, desfazendo, assim, a dicotomia *referencial x ficcional* e estabelecendo um novo tipo de relação interna dessas duas forças no texto autobiográfico. É sob essa égide que Lejeune afirma que

Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas **o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada tem de ilusório**. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística (LEJEUNE, 2014a, p. 121, grifo nosso)

Continuando nessa discussão, Lejeune (2014a) ao confrontar os textos autobiográficos e os ficcionais admite uma influência mútua entre eles mas que, a despeito do projeto pós-estruturalista (HOISEL, 2019), não invalida a natureza de nenhum dos dois, como vemos no excerto a seguir:

[...] propor formas ‘gerais’ que ajudem os leitores a estruturar sua identidade. Mas isso não quer dizer que uma autobiografia ‘autêntica’ deva forçosamente se reduzir à anedota e à contingência, e não possa, mesmo estando escrupulosamente preocupada com a verdade, atingir também essa generalidade. Nem que, inversamente, uma ficção expresse sempre, melhor do que uma autobiografia, a verdade individual de seu autor [...]. (LEJEUNE, 2014e, p. 123).

Assim, Lejeune (2014e, p. 75-76) se aproxima muito de Compagnon (1999), e de sua intenção em ato, quando afirma que

Como se pode pensar que, na autobiografia, a vida vivida produz o texto, quando é o texto que produz a vida!... Meu propósito em ‘O pacto autobiográfico’ não era entrar nesse debate, mas simplesmente explicitar e descrever as posições e crenças necessárias ao funcionamento desse Sistema.

Ao afirmar que o texto é quem produz a vida, Lejeune deixa, então, um espaço aberto para que se possa considerar o uso da ficção no texto autobiográfico, o que seria razoável de se conjecturar a partir do pensamento pós-estruturalista, afinal, se não existe autor, e se, também, não existe predefinição de conceitos ou referencial de uma vida pregressa ao texto, resta a ficção. Dessa forma,

O ofício de criar, de ficcionalizar, expande-se pelos diversos discursos, reconfigurando formas tradicionais de escritas ligadas ao gênero biográfico (diários, cartas, memórias etc.) e ao espaço privado do sujeito, agora objeto de exibição na cena pública. Assim, o gênero biográfico encontra-se também submetido às mesmas pressões reconfiguradoras da contemporaneidade (HOISEL, 2019, p. 47).

Partindo dessa premissa, Lejeune, no ensaio supracitado, busca compreender a existência da autobiografia mesmo nesse escopo de perda de referencialidade, se posicionando em um meio termo entre a revelação da verdade e a total ficcionalização do texto autobiográfico. Assim, ele começa a operar com um dispositivo intencional (LEJEUNE, 2014e) que dialoga, em certa medida, com o proposto por Compagnon (1999). Por outro lado, há uma preocupação com o tipo de linguagem empregada na escrita de si. Em *O pacto autobiográfico*, Lejeune delimita a autobiografia a textos escritos em prosa, ideia que vai abandonar em *O pacto autobiográfico (bis)*. A intenção inicial de se reduzir os textos autobiográficos à prosa seria justificada pela intenção que teria o texto de revelar a verdade sobre o autor. Tendo perdido esse caráter, faz mais sentido expandir a abrangência do que seria o “estilo” (termo empregado pelo próprio autor) do texto e abarcar outras formas de escrita. Sobre isso ele afirma que

[...] eu deveria ter designado como centro do sistema atual essa tensão entre transparência referencial e preocupação estética e mostrar [...] que, partindo de um ponto de equilíbrio, existe uma gradação contínua que vai da insipidez do *curriculum vitae* até a poesia pura. Nas duas extremidades do espectro, o contrato autobiográfico, por razões inversas, parece perder sua credibilidade (LEJEUNE, 2014e, p. 71)

O meio termo entre ficção e realidade, a preocupação em relatar fatos mas abrir espaço para que esses mesmos relatos se tornem mais aprazíveis por meio do uso da ficção, este é o caminho adotado por Lejeune em *O pacto autobiográfico (bis)* (2014e). Não excluir da equação as importantes considerações feitas por Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari e outros pós-estruturalistas (HOISEL, 2019), mas usá-las para postular uma noção que reinterpretasse sua própria noção do pacto autobiográfico e legitimasse a existência do gênero nesse espaço que aparentemente o rejeitaria.

Lejeune, em suas últimas considerações em *O pacto autobiográfico (bis)* (2014e), deixa clara e textualmente a influência barthesiana na sua mudança de posicionamento, chegando inclusive a afirmar que os escritos de Roland Barthes exerciam certa fascinação sobre si. É nesse espírito que o autor francês afirma que “dizer a verdade sobre si mesmo, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário. Mas, por mais que a autobiografia seja impossível, isso não a impede de existir” (LEJEUNE, 2014e, p. 77).

Assumindo de vez esse posicionamento que deixa para trás toda a sua ortodoxia apresentada em *O pacto autobiográfico*, Lejeune estabelece sua posição ao afirmar que

Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada tem de ilusório. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística” (LEJEUNE, 2014e, p. 121)

Assim, para eles, a intenção do autor ao escrever um texto autobiográfico é, em certa medida, compartilhar as suas experiências da forma com que elas aconteceram. Contudo isso não significa um compromisso expresso pela verdade por dois motivos distintos. Primeiramente, porque a verdade é imaginária na medida em que a visão que o autor tem dele próprio não significa uma predominância sobre a visão que o outro de si. E isso nos leva a outro ponto que compreende que a visão que o autor tem de si mesmo pode não condizer com a sequência exata dos fatos, abrindo espaço para que o próprio autor preencha as lacunas deixadas pela memória.

Conforme avançam seus diários, Montello parece ceder a uma visão relativizada dessa relação quanto à referencialidade dos escritos. Na introdução do *Diário do entardecer* não é mais a Verdade e sim a preocupação do autor, como pode-se perceber em:

Ainda que a verdade nos advenha de modo fracionário ou parcelado: o importante é que esse testemunho traga consigo **a preocupação de exprimir o que seu autor sentiu e observou, à luz da sinceridade objetiva** (MONTELLO, 1998e, p. 946, grifo nosso).

Nesse excerto, ao tratar desta preocupação de referencialidade, Montello se aproxima da ideia de intenção vista em Lejeune (2014a), o que tende a um tratamento menos conflituoso da dicotomia *realidade x ficção*.

Com a maturidade, o autor percebe que a tentativa de apreensão da realidade não é tarefa realizável, que o mundo só pode ser registrado no livro através das lentes do autor que como um fotógrafo capta somente a sua visão do real. Esses comentários são parte da última entrada do último diário de Montello (*Diário da madrugada*), em 31 de dezembro de 1995:

Em tudo quanto aqui ficou guardado tive a veleidade de pôr no registro respectivo a minha verdade. Bem sei, com a experiência da vida vivida, que também é precário o testemunho de cada um de nós. **Não somos, a cada instante, arquivistas da verdade absoluta, mas apenas os captadores de nossa própria verdade.** (MONTELLO, 1998b, p. 1238, grifo nosso)

Assim, Montello parece fazer um percurso no qual ele sai de uma posição mais ortodoxa em relação à apreensão da verdade no diário, para uma posição mais aberta, relativizando a referencialidade.

Cabe destacar que semelhante movimento foi também percorrido pelo próprio Lejeune ao sair de uma mesma posição ortodoxa no seu ensaio *O pacto autobiográfico*, de 1975, no qual ele postula um valor totalitário para a verdade em qualquer texto autobiográfico, para a posição que evidenciamos durante essa sessão, que foi defendida primeiramente no ensaio *O pacto autobiográfico (bis)*, publicado em 1986, no qual ele revê várias das suas posturas adotadas no texto anterior.

4 AS UTILIDADES DO DIÁRIO

Em seu ensaio *Um diário todo seu*, Lejeune (2014f), ao empreender um estudo geral sobre a escrita diarística, postulou algumas utilidades para o uso do diário, das quais Montello parece compartilhar algumas. O autor francês, na tentativa de desvendar os motivos que levam alguém a se entregar a escrita diarística, acaba postulando uma lista de usos que, como ele próprio afirma, não é taxativa, dado o fato de que cada diarista encontra uma utilidade que mais lhe apraz. Assim, o rol de utilidades descrito por Lejeune (2014f) é o seguinte: conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e escrever.

A primeira utilidade identificada por Lejeune (2014f) em *Um diário todo seu* é a conservação da memória. Segundo ele

É em primeiro lugar, para si que se escreve um diário: somos nossos próprios destinatários no futuro. [...] Terei um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo. Escaparei desse modo às fantasias, às reconstruções da memória. Terei minha vida a minha disposição. [...] Além disso, a anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma “identidade narrativa” que tornará minha vida memorizável. (LEJEUNE, 2014f, p. 302)

Dessa maneira, uma das primeiras utilidades da escrita diarística é reter-se no tempo, conservar as miudezas dos acontecimentos, os sentimentos, sensações e impressões dos momentos vividos pelo diarista. Para Josué Montello, esta utilidade parece estar intimamente ligada a uma outra, a de *desabafar*, como pode ser percebido no seguinte excerto extraído de *Roteiro de caminhantes*, prefácio de *Diário da manhã*: “O propósito era mais simples: o de reter o momento que passa; o de guardar a palpitação da vida circundante; ou desfazer, na conversa da pena com o papel, o problema que me afligia, a solidão que se fechava à minha volta”. (MONTELLO, 1998a, p. 24).

O diário, para Lejeune (2014f), assume a utilidade de desabafo na medida em que ele “[...] é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real”. (LEJEUNE, 2014f, p. 303), ou nas palavras de Josué Montello “o diário é, quase sempre, o companheiro de nossa solidão” (MONTELLO, 1998d, p. 480)

Em se tratando dos textos que antecedem os seus diários, Montello faz referência mais uma segunda vez ao caráter de conservador da memória daqueles seus escritos no prefácio do *Diário de uma noite iluminada*. Novamente, o autor relaciona a utilidade de conservação da memória com o desabafo: “Se a tendência normal do diário é a confissão, como transferência do que há de íntimo e pessoal no ser humano, também dá ensejo ao testemunho e ao depoimento, como registro do mundo na condição de espetáculo”. (MONTELLO 1998c, p. 14).

Uma outra utilidade dos diários que Lejeune (2014d) descreve é a de *sobreviver*. De acordo com o autor “mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro [...] o diário é apelo a uma leitura posterior”. (LEJEUNE, 2014f, p. 303). O diário é então uma maneira de fornecer uma sobrevida ao seu diarista de forma que, no futuro, as suas impressões daqueles momentos estejam registradas no papel. Montello fala sobre essa característica no prefácio do *Diário da noite iluminada* ao tratar sobre as diferenças entre as memórias e os diários

Para melhor compreensão da obra que consegui realizar com estas aparas de tempo, nos muitos caminhos que percorri, convém ter em mente a diferença fundamental entre o livro de memória e o diário: na elaboração do primeiro, o escritor procura ir ao encontro de seu passado, enquanto no segundo trata de **guardar o seu presente para que chegue ao futuro**. (MONTELLO, 1998c, p. 13, grifo nosso)

Há também, em *As curvas do caminho*, prefácio do *Diário da tarde*, um outro excerto no qual Montello versa sobre a característica que o diário tem de dar sobrevivência ao seu autor, como podemos perceber em: “Nosso registro meticuloso tem o dom de reter a vida que vai fluindo”. (MONTELLO, 1998d, p. 480).

Numa terceira utilidade, o diário pode ser usado simplesmente para *escrever*. Lejeune (2014f, p. 305-306) afirma que “mantém-se enfim um diário porque se gosta de escrever. É fascinante transformar-se em palavras e frases e inverter a relação com a vida ao se

autoengendrar”. Esse parece ser uma utilidade especialmente reconhecida por Montello que trata a escrita diarística como uma experiência literária, como podemos observar no prefácio do *Diário da noite iluminada*

Este novo volume de meu longo diário leva-me a reconhecer, à luz de uma experiência contínua, serem os diários, em síntese, a própria literatura na sua expressão original. A vida que vai fluindo. A experiência prontamente captada. A água da fonte que foi recolhida na concha da mão. E que veio da rocha já filtrada pela natureza. (MONTELLO, 1998c, p. 12, grifo nosso)

Assim, Montello parece tratar seus diários como um exercício de escrita, uma forma de se trabalhar seu rigor linguístico, marca característica não só de suas obras romanescas, mas também de toda a sua produção literária e intelectual.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A título de considerações finais desse trabalho, convém deixar claro mais uma vez que consideramos os diários como textos autobiográficos repositórios de uma intenção de referencialidade. Dessa forma, por mais que se argumente contra seu caráter de revelador de realidade tal qual ela aconteceu, não há outro gênero textual que cumpra esse papel de forma mais bem-acabada do que o próprio gênero autobiográfico. Questões acerca da presença da ficção em seus meandros já foram tratadas nesse texto e não queremos retomar a discussão. O que cabe deixar claro nesse ponto é que, com exceção de uma, todas as outras passagens montellianas analisadas nesse trabalho foram de textos introdutórios aos diários do autor. Todo esse preâmbulo serve para dizer que, argumentar a favor de uma suposta ficcionalização que o Montello prefacial faz do Montello personagem do diário, que já seria uma ficcionalização do Montello referencial, só encontra espaço em trabalhos que, diferentes deste, não concebem um mínimo de espaço para referencialidade nas fileiras textuais do gênero autobiográfico.

Preferimos, de maneira contrária, deixar claro que, por mais que o conteúdo do diário venha a desmentir as declarações de Montello em seus prefácios, isso pode ser encarado como mais uma questão a ser alvo de estudo. Os estudos do gênero autobiográficos precisam ser encarados para além da questão do que é ou não verídico afinal, a visão que o diarista tem de si mesmo não é mais ou menos certa do que a visão que os outros tem de si nem da construção de sua persona histórica.

Também defendemos que o texto diarístico seja base para estudos literários de variados matizes. Quer seja numa perspectiva de influência em relação à autores lidos, associando-se à crítica genética e à literatura comparada, quer seja como subsídio para pesquisas que visem reconstruir momentos históricos da vida dos autores em questão, confiamos no potencial que tem o texto autobiográfico para compor a lista de referências dos mais variados trabalhos que tenham como campo de atuação os estudos literários.

Certos de que ainda há muito o que se pesquisar em relação ao estudo dos diários, temos consciência de que essa contribuição que aqui se materializa não se pretende ao esgotamento do tema. Pelo contrário, outros trabalhos que venham a dialogar com o aqui proposto, quer seja a título de complementação, quer seja a título do contraditório, são o caminho para se desenvolver os estudos diarísticos.

6 REFERÊNCIAS

- CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos.. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-58, jul. 1998. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2071>>. Acesso em: 12 Jun. 2020.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora, UFMG, 1999
- GAMA, M. O diário de Guimarães Rosa. **Remate de Males**, v. 39, n. 2, p. 768-798, 12 set. 2019.
- HOISEL, Evelina. **Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In: _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 120-127.
- _____. Como terminam os diários?. In: _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 310-326
- _____. Contínuo e descontínuo. In: _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 336-352
- _____. O pacto autobiográfico. In: _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 15-55
- _____. O pacto autobiográfico (bis). In: _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 56-80
- _____. Um diário todo seu. In: _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 297-309.
- MACIEL, Sheila Dias. A sinceridade como ficção. **Papéis: rev. Letras**, Campo Grande, MS, v. 6, n. 11, p. 6-11, jan./jun. 2002.
- MONTELLO, Josué. Diário da madrugada. In: _____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Vol. 2. p. 781-1240.
- _____. Diário da manhã. In: _____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Vol. 1. p. 21-474.
- _____. Diário da noite iluminada. In: _____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Vol. 2. p. 9-438.
- _____. Diário da tarde. In: _____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Vol. 1. p. 475-934.
- _____. Diário do entardecer. In: _____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Vol. 1. p. 935-1448.
- _____. Ponto de partida. In: _____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Vol. 1. p. 11-18.
- ROLIM, Aline Prates et. Al. Termos de *literatura confessional* em discussão. **Revista Guavira on-line**, Três Lagoas, MS, vol. 1, n. 01, p. 24-30, ago. 2005, ISSN 1980-1858

16. DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE LITERATURA, FOTOGRAFIA E ILUSTRAÇÃO NA TESSITURA DA OBRA FLORIANA E ZÉ ANÍBAL NO RIO DO BOTA-ABAIXO NA ÉPOCA DA REPÚBLICA (2005), DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

Alice Maria Araujo da Fonseca ⁷¹

Camila Pereira de Sousa ⁷²

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Karl Erick Schollamer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), ao se referir às tendências contemporâneas da produção literária brasileira, em específico do perpassar da década de 1990 aos anos 2000, aponta o aflorar de um hibridismo literário fruto de narrativas constituídas por diferentes linguagens. As narrativas inseridas nesse cenário se consolidam como resultado das inovações tecnológicas nos meios de comunicação de massa e estão moduladas através do uso de desenhos, ilustrações, fotografias de revista, quadrinhos, ilustrações, comerciais, folhetins, enciclopédias, jornais e livros de ensino, os quais compõem uma espécie de mosaico, com o uso de textos em que a linha tênue entre imagem e narrativa possibilita uma experiência de leitura especial.

Essa característica, por motivos de outra natureza, foi empregada há tempos na literatura destinada ao público infantil, no entanto, esteve muito limitada, tanto pelo fato dessa literatura ser considerada um gênero menor, como pelo fato da carga didática que a acompanhou durante muito tempo. Atualmente, por conta dos avanços na tecnologia e uso de computadores, além da mudança de visão em relação às crianças, a preocupação estética tem estado cada vez mais presente. Apesar disso, não raro, nos deparamos com livros em que o uso de recursos gráficos e ilustrativos cumpre papel apenas redundante em relação ao texto ou que mesmo possuindo uma proposta inovadora, vinculam-se ao instrutivo.

Assim, este trabalho estrutura-se seguindo o objetivo de analisar o livro *Floriana e Zé Aníbal no Rio do Bota-abaiço na época da República* com o objetivo de compreender se as imagens (com hibridização entre ilustrações, textos e fotografias) inseridas foram consideradas segundo um caráter narrativo ou seguem uma finalidade meramente figurativa e quais os limites que as funções pragmática e cognitiva da Literatura podem ser percebidas na obra. A obra é escrita pela escritora e antropóloga Maria José Silveira e ilustrada por Angelo Abu.

2 LITERATURA E IMAGEM:

Santaella e Nöth apontam, em *Imagem: Cognição, semiótica, mídia* (2008) que o mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro deles especifica-se a partir de representações visuais, por isso engloba desenhos, pinturas, gravuras e as imagens

⁷¹ Graduada em Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí. Mestranda Bolsista CAPES em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. E-mail: alicemfonseca@ufpi.edu.br.

⁷² Graduada em Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí. Mestranda Bolsista CAPES em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. E-mail: camispereira09@hotmail.com

cinematográficas, televisivas, holo e infografias. As imagens, nesse sentido, “[...] são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual” (SANTAELLA E NÖRTH, 2008, p.15). Já o segundo está no plano imaterial das imagens em nossa mente, de maneira que nele, as imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, em geral, como representações mentais. Embora possuam suas especificidades, não são dissociáveis, pois, [...] não há imagens como representações visuais que não tenha surgido de imagens na mente daqueles que a produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais (SANTAELLA E NÖRTH, 2008). Nesse sentido, estão intrinsecamente ligados desde sua gênese.

Através de outra abordagem, Santaella e Nörth também refletem acerca de uma classificação da imagem por meio de três categorias paradigmáticas: Pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico. O paradigma pré-fotográfico classifica-se por processos artesanais, apoiando-se em habilidades manuais, e é onde estão as pinturas e esculturas. O segundo, fotográfico, as imagens são ópticas, produzidas por meio de processos automatizados, como, por exemplo: fotografia, cinema e televisão. Por fim, o pós-fotográfico, no qual se observa imagens sintéticas, constituídas por processos matemáticos de geração, com suportes como o computador. Por esse ângulo, de acordo com a classificação apontada pelas autoras, a ilustração estaria enquadrada no paradigma pré-fotográfico, já a fotografia, no paradigma fotográfico.

As investigações acerca dessas categorias imagéticas compreendem, atualmente, uma perspectiva interdisciplinar, por isso, apresentam abordagens que partem desde a semiótica às teorias da cognição. Nesse contexto, em se tratando de imagens, ao relacioná-las com a literatura infantil, por exemplo, Wadsworth (1997) *apud* Spinel, Menezes e Paschoarelli (2012) afirma que Piaget determinou estágios de desenvolvimento da criança ao considerar o aspecto intelectual e o afetivo. E que nesses estágios, a relevância é dada, mais exatamente, às motivações que conduzem ao desenvolvimento da criança para suprir uma necessidade, sendo a assimilação do mundo exterior pelo interior uma orientação para acomodar as informações recebidas. Com isso, infere que, dentre formas de assimilação, encontram-se a experiência com a leitura de livros e imagens. Por isso, nos livros que pertencem a esse sistema literário, há grande relevância do uso de ilustrações e outros recursos imagéticos. A depender da faixa etária do público a que se destinam, esses livros adquirem materialidades e perspectivas diferentes.

Nessa perspectiva da cognição, Candido, em *A Literatura e a Formação do Homem* (2012) reflete sobre certa ligação com uma função psicológica ao pensamento voltado ao papel desempenhado pela literatura. Estando relacionada à produção e à constância desta, movida por um tipo de necessidade da correspondência entre fantasia e ficção, como algo que é “coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares. E isto ocorre no primitivo e no civilizado, na criança e no adulto, no instruído e no analfabeto” (CANDIDO, 2012, p. 83).

A respeito da obra, a narrativa ficcional conta a história de duas crianças no início do século XX no Brasil. Esse foi um período determinado por uma nova estruturação da política governamental, a República. Caracterizou-se, pois, pelo processo de crescimento urbano e industrial, e, conseqüentemente, por transformações no modo de vida citadino, a vista de também ordenar muitos problemas relacionados ao planejamento urbanístico. Tal processo pode ser notabilizado de forma mais intensa em grandes centros brasileiros, como São Paulo e Rio de Janeiro, representantes da entrada da modernidade no país. Alterações na arquitetura urbana, realizadas sob a influência de modelos importados da urbe europeia puderam ser percebidas e apontadas de diversas maneiras. São essas mudanças, no plano ficcional, que acrescentam à obra uma característica mais histórica, já que, para isso, autora e ilustrador recorrem a fontes históricas.

2.1 SOBRE A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM

Durante muito tempo as imagens presentes em livros infantis foram vistas como mero adorno do que está escrito, configurando uma relação de hierarquia entre texto e imagem, na qual eram inferiorizadas. No entanto, essa concepção vem mudando, e hoje se pode dizer que tanto o texto como a imagem possuem caráter narrativo, sendo companheiros no que tange narrar a história. Dentro dessa assertiva, Ciza Fittipaldi, em *O que é uma narrativa de imagem* (2008), defende a tese de que toda imagem possui uma natureza narrativa, pois suas figurações e mesmo suas formas mais abstratas abrem caminho para a fabulação e fantasia. Segundo suas colocações, “se ao olharmos uma imagem podemos perceber o acontecimento em ação, o estado representado, uma ou mais personagens “em devir”, podemos imaginar também um (ou mais) “antes” e um (ou mais) depois” (FITTIPALDI, 2008, p. 103). Nessa esteira, a imagem enquanto narrativa induz a criação de imagens mentais, fato que também contribui para a expansão do repertório de experiência contemplativa e visual de quem a aprecia.

Nessa confluência entre imagem e texto, Fittipaldi também evidencia que não há espaço para tentativa da ilustração superar o texto, mas se aderir a ele com vistas a colaborar na sua percepção. Isso se dará sem necessariamente haver repetições, e sim alternações entre essas linguagens, pois “[...] de uma história dá origem a uma imagem, a imagem, por sua vez, dá origem a uma história que, por sua vez, apresenta-se por meio de uma nova imagem, esta permitindo outra história e mais outra” (*ibid*, p. 103-104).. Dessa maneira, com alternações que compõe uma cadeia de imagens, conferindo ao texto uma ideia de movimento e de fluxo temporal narrativo.

Sobre a relação estabelecida entre a narrativa verbal e a iconográfica, Nikolajeva e Scott, em *O livro ilustrado: palavras e imagens* (2011), apresentam categorias de apreciação para os livros compostos dentro desse horizonte, tais como: ambientação, caracterização de personagens, tempo e movimento, perspectiva narrativa, mimese e modalidade, linguagem figurada, metaficção e intertexto. Ao discorrerem sobre cada uma delas, as teóricas buscam apresentar, de forma detalhada, como se manifestam na composição de sentidos da leitura. Para a análise proposta neste estudo, enfocaremos em três delas - ambientação, caracterização de personagens, tempo e movimento, bem como retrataremos de forma sucinta, delimitando-a devido à natureza do trabalho.

A primeira delas, partindo da ideia de *ambientação*, estabelece tanto a situação como a natureza do mundo onde ocorrem os eventos da história e pode ser transmitida por palavras, ilustrações ou por ambas. Com isso, enquanto as palavras podem apenas descrever o espaço, as imagens podem mostrá-lo, fazendo isso de maneira eficaz. Um exemplo disso são os livros contextualizados em épocas passadas, nos quais o cenário desempenha papel crucial, uma vez que apresenta informações adicionais sobre o que está descrito. Além do mais, esses cenários podem refletir ideias difundidas culturalmente, como é caso de muitos livros infantis em que os ambientes rurais que apresentam uma idealização da criança por escritores adultos, sob um prisma romântico da infância como fase de inocência e felicidade.

Por conseguinte, em se tratando de *caracterizar personagens* afirmam que as particularidades partem desde minúcias físicas até aquelas focalizadas no emocional e psicológico, sendo as palavras melhores para retratá-los externamente. Ao prosseguir o texto, outra categoria classificada é *tempo e movimento*, apresentada pelas autoras através do conceito de cronotopo, e é uma excelente exemplificação acerca da completude mútua entre palavra e imagem, ou até mesmo no equilíbrio do que deixam a desejar. Para manter a estabilidade entre palavra e imagem, são usados recursos gráficos, como a sucessão simultânea, apontada como uma sequência de imagens, quase sempre focalizando em um personagem e que retrata

momentos desconexos no tempo, porém percebidos como articulados, seguindo uma ordem. Nesse sentido, cada alternância de imagem indica um fluxo temporal entre ela e a que lhe precede.

Ao considerar os apontamentos supracitados no que se refere à narrativa em análise, selecionamos ilustrações a fim de destacar como se dá essa relação entre texto e imagem. Com relação aos primeiros, em *Floriana e Zé Aníbal no Rio do Bota-abaixo na época da República* os personagens da narrativa são aqueles que compõem o núcleo familiar de Floriana e de Zé Aníbal, e no que se refere a descrição verbal e visual são descritos de forma individualizada, porém servem como apoio para apresentação dos protagonistas.

Na primeira imagem apresentada abaixo, a narrativa verbal denota descrições físicas e externas do personagem, feitas pela perspectiva de um narrador do tipo onisciente, que no contexto geral retrata o cenário, os personagens e acontecimentos. Nela há também uma gravura do século XIX, na qual é descrita a chamada “roda dos expostos”, relacionada a história de vida de Zé Aníbal, possivelmente resgatado desse local que, comumente, era utilizado em casos que os pais não podiam permanecer com seus filhos. O que resultou na marginalização de muitas crianças da época, as quais passavam a viver nas ruas ou cumpriam atividades para quem detinha maiores poderes financeiros.



Imagem 1- Gravura Roda dos expostos
Fonte: Silveira (2005, p 13)

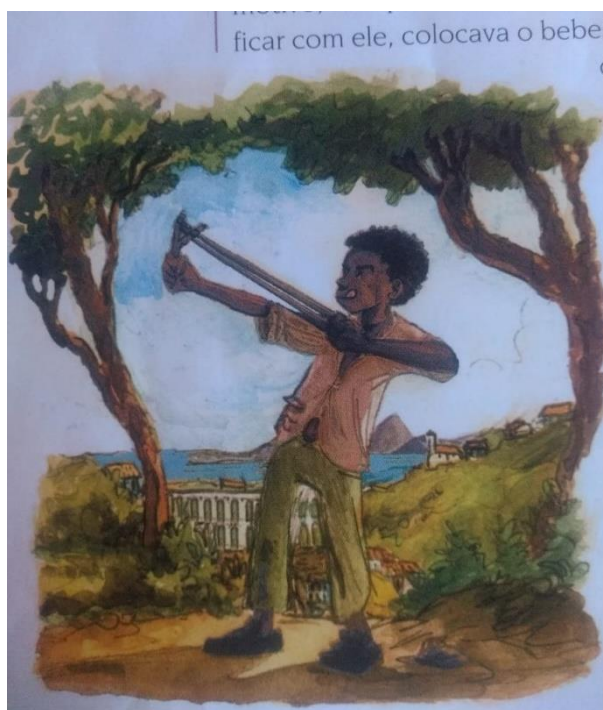


Imagem 2- Zé Aníbal
Fonte: Silveira (2005, p 14)

No que tange a caracterização do personagem Zé Aníbal, observa-se uma progressão das descrições sobre a vida do garoto, desde seu nascimento até o presente narrado. Como evidenciado, o garoto tem uma origem de vida marcada por dificuldades e marginalização, refletindo em atitudes descritas erroneamente como rebeldes. A ilustração acima revela aspectos físicos anteriormente descritos no texto, “era o terror que a vizinhança gostava de chamar de peste [...] sempre sujo ou desarrumado” (SILVEIRA, 2005, p.13), complementados

através de expressões faciais e gestos, aspectos da personalidade e o modo de vida que seguia, como a roupa enodada e esfarrapada. Criado por uma ex-escravizada e lavadeira, empregada na casa dos pais de Floriana, o menino não possuía condições de uma vida tranquila, por isso, no seu cotidiano, vivia a andar pelas ruas e morros da cidade, tendo como diversão caçar passarinhos com um estilingue, hábito não descrito no texto verbal, porém posto em evidência pela ilustração.

De acordo com Nikolajeva e Scott (2011), muitas vezes o cenário pode servir como apoio para essa caracterização, esclarecendo mais sobre o perfil do personagem. Nesse prisma, a mesma imagem que revela o ambiente frequentado pelo menino Aníbal, também auxilia na caracterização do personagem, já que mostra que vivia solto pelos morros da cidade. Nela, o cenário caracteriza-se como *expandido*, consoante Nikolajeva e Scott, já que a imagem mostra detalhes que evidenciam o cotidiano vivido por Aníbal, indo além do texto verbal. Ao fundo de um ambiente de contraste entre natureza e espaço urbano pouco desenvolvido, no qual os tons de cores remetem a natureza na qual o personagem está presente, há desenhos que remetem aos Arcos da Lapa, localizados no centro da cidade do Rio de Janeiro, uma obra arquitetônica realizada ainda no período colonial e também às favelas, amontoadas em cima do morro.

Em relação ao tempo e movimento, no decorrer da narrativa, o aspecto verbal e descritivo evidencia episódios nos quais os personagens se envolvem, revelando o processo de evolução da sequência narrada, conferindo fluência ao texto, a exemplo de quando são mostradas mudanças de comportamento das personagens. No mais, como evidenciam Nikolajeva e Scott (2011) na maioria dos casos, “o texto verbal amplia o significado ao criar uma conexão temporal definitiva entre as imagens e revela o avanço do tempo” (NIKOLAJEVA E SCOTT, 2011, p.195).



Imagem 3: Aníbal observa Floriana tocar piano

Fonte Silveira (2005, p.21)

Nesse sentido, a imagem 3, logo acima, revela um recorte temporal no qual o personagem Zé Aníbal busca aproximações com a menina Floriana, uma vez que a amizade entre os dois é firmada ao longo dos capítulos da narrativa. O contraste social se torna mais explícito, já que a menina Floriana vem de família elitizada, por isso tem acesso aos estudos e a cultura, como o próprio cenário revela, ela está tocando piano. Ao contrário de Zé Aníbal, a infância da menina, até o momento, se reduz ao mundo repleto de privilégios. Na imagem, os dois mundos não somente são separados pelas paredes e cortinas da casa de Floriana e o

semblante de tristeza do menino é revelador de sua curiosidade e gosto pela música do piano, como também a narrativa verbal mostra. Além disso, a expressão de tempo também se expressa com frequência por meio de aspectos viradores de página, que de acordo com Nikolajeva e Scott (2011, p. 211) instigam o leitor a prosseguir com a leitura, incitando-o a virar a página a fim de descobrir o que vem adiante. Na obra em análise, isso pode ser verificado em várias passagens, sobretudo por meio dos textos verbais, como por exemplo: “era assim o dia-a-dia dos dois. Um implicando com o outro. Até que, um dia, Zé Aníbal praticamente salvou a vida de Floriana” (SILVEIRA, 2005, p. 23), presumindo continuidade dessa peripécia no capítulo posterior.

O livro possui imagens em todas as suas páginas, numa heterogeneidade marcada por fotografias, gravuras de época e desenhos, ilustrações de autoria de Angelo Abu. Em maior parte ocorrem de forma simétrica ou expansiva em relação aos fatos narrados verbalmente, e que elaboram ficcionalmente o contexto histórico e social da narrativa, sobretudo as fotografias (analisadas adiante) e as gravuras do período (a exemplo da roda dos expostos) dando-lhe, dessa forma, um caráter educativo. Apesar disso, os desenhos ilustrativos, em conjunto com a narrativa verbal, em linhas gerais amenizam a carga instrutiva, incitando no leitor a construção de novos sentidos ao que é retratado.

2.2 O ATO FOTOGRÁFICO ENQUANTO NARRATIVIDADE

A respeito da fotografia, convém-se relacionar à ideia antiga de representação da realidade, de algo fiel ao referente que captura. Benjamin (2012) remete, no capítulo “Pequena História da Fotografia”, ao objetivo primário dos homens com a invenção da fotografia de fixar imagens na câmara obscura⁷³. O que desencadeou, por muito tempo na exclusão de qualquer investigação retrospectiva que envolvesse questões filosóficas ou históricas que poderiam ser consideradas durante a circunstância do apogeu dessa prática. Questões essas que precediam sua industrialização.

Continuamente, o autor também apresenta a reflexão sobre a justificação da fotografia em face da pintura, visto que, se observa certa evolução de alguns elementos da última à primeira. Inicialmente, a pontuação de que alguns estudos funcionam como mais úteis no aprofundamento da nova técnica, a fotográfica, do que uma sequência de retratos e não retratos, pois a pintura:

Já conhecia há muito rostos desse tipo. Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, perguntava-se ainda volta e meia pelo retrato. Porém, depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros, em sua duração, valem apenas como testemunho do talento artístico daquele que os pintou. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo [...] Preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo [...] algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também aqui é real, e que não quer reduzir-se totalmente à arte (BENJAMIN, 2012, p. 100).

Nessa citação, Benjamin (2012) comenta a respeito da técnica de retratistas como Utrillo ao produzir imagens de arredores de Paris por meio de cartões postais e David Octavius Hill ao compor uma série de retratos fotográficos sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, em 1843. Percebemos que, com esses exemplos, ele expõe técnicas de retratos que englobam o que

⁷³ Processo realizado pelo daguerreótipo, aparelho fotográfico que por meio de uma placa metálica fixava a imagem através da luz. O nome advém de Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851).

a pintura há um tempo já apropriava para si. No entanto, quando essa prática é realizada pela fotografia, o caráter de somente apresentar o arcabouço artístico daquele que exprime o resultado, como ocorre na pintura, não é a validação principal, mas sim o que há por trás daquilo que é ou deixa de ser fotografado.

Nesse sentido, pode ser relacionado às expansões de uma fotografia, dado que um observador quando entra em contato com esse tipo de produção sente uma ânsia de buscar nessa imagem “[...] a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se alinha ainda hoje no ter sido assim [...]”. Dessa forma, apresenta momentos que já se esvaíram, mas se observados considerando essa perspectiva, podem ser descobertos, “[...] minutos únicos, há muitos extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo” (BENJAMIN, 2012, p. 100).

Nessa percepção de questionamentos, ao entrar em contato com uma fotografia é que o caráter narrativo dessa arte se concretiza, pois assim como uma obra literária, ela vale-se de um conjunto de signos construídos por uma dimensão pragmática e cognitiva que produzem um significado. As contribuições de Dubois, em “*O ato fotográfico*” (1993), perpassam essa ligação sobre os fundamentos da fotografia com a imagem e o ato que a definem.

Pois, segundo o autor, não pode haver dissociação entre eles, uma vez que a fotografia “[...] não é apenas uma imagem produzida por um ato, é também antes de qualquer coisa, um verdadeiro ato icônico “em si”, é consubstancialmente uma imagem-ato”. Dessa forma, denota que não se trata de apenas um encaixe entre o produto, “a mensagem rematada”, e o processo, “o ato gerador que está fazendo”, já que:

Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é, estando entendido por um lado que essa “gênese” pode ser tanto um ato de produção propriamente dito (a “tomada”) quanto um ato de recepção ou de difusão e, por outro, que essa indistinção do ato e da imagem em nada exclui a necessidade de uma *distância* fundamental, de um recuo em seu próprio centro [...]. Vemos que em tal contexto a *dimensão pragmática* aparece como incontornável ponto de fuga de qualquer perspectiva sobre a fotografia (DUBOIS, 1993, p. 59, grifos do autor).

Ao tocar nessa dimensão pragmática que o “fotográfico” é concebido não como uma categoria puramente estética, semiótica ou histórica, em comparação ao ponto que a torna fundamentalmente epistêmica, enquanto categoria de pensamento introdutória de vínculo específico com o tempo, espaço, o real, o ser, o fazer e com os signos.

A partir dessas considerações, Pierce corrobora esse prisma de Dubois (1993, p. 62-63) em considerar a fotografia como uma categoria de signos. Pois, o primeiro propõe uma triconomia semiótica entre “ícone”, “índice” e “símbolo”. Acerta no que consiste essa tríade a partir do princípio fundador que define a categoria dos índices, pois a relação que esses signos mantêm com seu objeto referencial é sempre orientada pela regra de uma “conexão física”. Esse signo não significa de fato por si próprio, mas da relação concreta entre o objeto real, que funciona como sua causa, tanto como seu referente, dessa forma, existindo uma ligação “existencial” com esse referente.

De outro modo, os ícones não pressupõem uma existência física de seu referente, em razão do signo icônico ser autônomo, independente e separado. “Existe nele e por ele mesmo”, contando apenas as “características” que possui. Já os símbolos, são de base convencional e

geral e não estão ligados à existência concreta do objeto ao qual se refere. Dessa maneira, tanto “ícone” como “símbolo” são signos “mentais” e “gerais”, como esclarecimento:

[...], por exemplo, da expressão “Está chovendo”, Pierce nos diz que „o ícone é a imagem mental compósita de todos os dias chuvosos que o sujeito viveu; o índice é tudo pelo que ele distingue aquele dia em seu lugar, em sua experiência; o símbolo é o ato mental pelo qual ele qualifica aquele dia de chuvoso” (PIERCE, 1978, *apud* DUBOIS, 1993, p. 64-65).

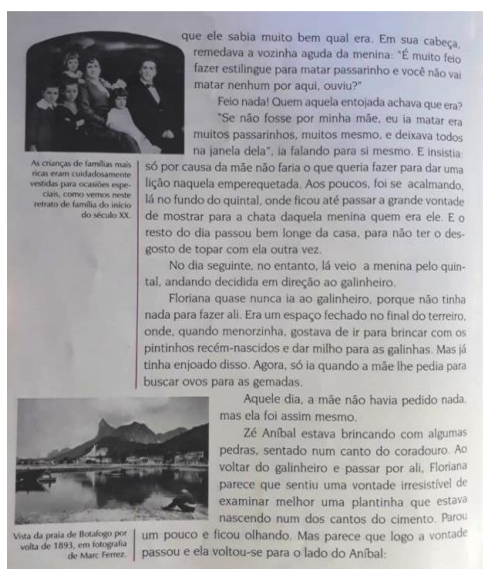
A partir dessas implicações que o signo fotográfico, em seu modo constitutivo, necessita da categoria dos índices, signos voltados às conexões físicas, pois só são evidentes se os “efeitos da imagem” corresponderem à semelhança icônica, e em outras vezes, da disposição em símbolo. Com isso, o autor indica que Pierce superou a concepção inicial da fotografia como mimese, pois não se considera a imagem por si só, mas, primordialmente, o “modo de produção do signo”, no caso, o fotográfico. Portanto, não é possível defini-lo distanciado de suas “circunstâncias”, logo “não é possível pensar a fotografia fora de sua inscrição referencial e de sua eficácia pragmática” (DUBOIS, 1993, p. 65).

Posteriormente, Dubois (1993) retoma a crítica sobre o caráter primário de considerar a fotografia como princípio de imagem mimética, ligada à imagem enquanto semelhança com o objeto do qual evidencia. Pois, a fotografia não mais enquanto representação estática de um referente conduz a outros elementos tanto explícitos quanto implícitos ao que é apresentado na imagem vista.

Para reflexão a respeito do quadro da narratividade, pontuada a partir da ligação entre fotografia e literatura discutiremos o exemplo da obra disposta para análise. O que resulta-nos ao questionamento: A fotografia enquanto dimensão pragmática foi inserida na obra em relação com a mesma função esperada da Literatura?

Para discutir a respeito dessas questões, escolhemos duas primeiras imagens que apresentam como a fotografia foi utilizada na obra. Na outra, uma pintura que retrata a Bahia da Guanabara.

Imagem 4



Fonte: Silveira (2005, p.21)

Imagem 5



Fonte: Silveira (2005, p.2)

A partir das considerações de Benjamin (2012), percebemos que há na primeira fotografia apresentada uma família típica da alta sociedade da época, trata-se de um senhor, sua esposa e seus filhos. No início da utilização da fotografia, houve a ascensão dos álbuns fotográficos, alternativa que resultou da substituição dos retratos em miniatura por essa nova prática. Ato que Benjamin (2012) afirma que, em pouco tempo, muitos pintores de retratos em miniatura haviam se transformado em fotógrafos profissionais. O autor exemplifica com o retrato infantil de Kafka, em que "o menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem do jardim de inverno, vestido com roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas [...]" (BENJAMIN, 2012, p. 105).

O que indica que os signos presentes não se reduzem ao seu referente. Por trás dessa foto há todo um "modo de produção" que reforça o caráter narrativo e pragmático da fotografia. No entanto, relacionada ao texto verbal da ficção, essa imagem funciona como uma ilustração do período da época. A escolha da foto é pouco explorada ao longo da narrativa. Não se relaciona diretamente com o texto verbal da obra, porém, uma relação possível seria o exemplo da menina Floriana, em que percebemos que a garota funciona como uma espécie de "adulto em miniatura", sempre bem vestida, de acordo com a moda da época, fazia aulas de piano e sempre moldada ao gosto dos adultos, à princípio sem poder brincar livremente. Consoante ao que é mostrado, na fotografia, refletindo como as crianças de família rica da época seguiam essa característica, em oposição às de condição menos favorecida, a exemplo do personagem Zé Aníbal.

Já a pintura, é um recorte da obra do pintor Félix Émile Taunay, mostra a Bahia da Guanabara, no início do século XX, apresentando ao leitor o cenário citadino em desenvolvimento econômico, introduzindo o no clima da época, antes mesmo de a história ser contada. Diferentemente da foto que registra a praia de Botafogo, além da paisagem que mostra o mar, a orla, os casarões ao redor, há um senhor presente na imagem, a fotografia abre espaço para o questionamento além dos signos evidenciados. Quem seria este senhor? O que fazia naquele local? O que o levou até ali? Estaria com quem fez o registro? Estaria envolvido propositalmente na produção da fotografia?.

Esses levantamentos faz-nos recorreremos ao que Benjamin (2012) evidencia através do deslocamento de ponto de vista proposto por Pierce, na alteração de uma posição epistemológica. Em "se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos ver o processo bem mais do que o produto" (p. 66). Considerando, assim, não só as técnicas de produção da imagem, mas o "o conjunto de dados que definem em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial" (p. 66).

Assim como na primeira imagem, há uma relação indireta com a narrativa verbal, a não ser pelo caráter de ilustração de um ambiente existente no período do século XIX e pelos subtendidos no texto verbal, da praia de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, assim percebemos, mais uma vez o caráter pragmático da obra em apresentar um período da história do Brasil. Ligando-se à intenção de explorar uma obra literária pelo seu papel pragmático, como Candido (2012) evidencia os questionamentos "Daí o elo entre formação do homem, humanismo, letras humanas e o estudo da língua e da literatura. Tomadas em si mesmas, seriam as letras humanizadoras, do ponto de vista educacional?", complementa "A literatura pode formar, mas não segundo a pedagogia oficial" (CANDIDO, 2012, p.84).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste artigo foi analisar a narrativa *Floriana e Zé Aníbal no Rio do bota-abaixo na época da República*, com vista a melhor refletir até que ponto as imagens (com hibridização entre ilustrações, textos e fotografias) pertencentes a ela foram alocadas levando em consideração um caráter narrativo ou apropriam um fim convencional e quais os limites pragmáticos e cognitivos do discurso literário podem ser vistos na obra.

Inicialmente, depreendeu-se que em sua maioria, o trabalho ilustrativo apresentou-se similarmente ao que estava descrito no texto verbal, sendo assim, a possibilidade de múltiplas interpretações fica reduzida. A obra denota, então, uma linha tênue entre a preocupação com o caráter estético, com vistas também ao desenvolvimento cognitivo da criança que a lê, por tratar-se de uma obra infanto-juvenil e, por isso, é possível afirmar que as fotografias e gravuras com descrições dão ao texto um viés mais pedagógico.

Fotografias e ilustrações foram os recursos preponderantes, estando apresentadas apenas duas pinturas. A partir das análises, percebemos que o caráter narrativo é possível de ser extraído das ilustrações, porém foi pouco desenvolvido na obra, pois a relação entre os signos não verbais e verbais permaneceu quase simétrica. A narrativa verbal é bem construída e as fotografias são bem dispostas ao longo da obra, relacionando-se com o texto literário a fim de contribuir para a construção do quadro social da narrativa.

4 REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. Ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CANDIDO, A. (2012). A literatura e a formação do homem. **Remate De Males**. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/remate.v0i0.8635992>>. Acesso em: 15 dez 2019.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico: paradigmática do índice e efeitos de ausência. In: _____. **O Ato Fotográfico**. Tradução Mariana Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- FITTIPALDI, Ciça. O que é imagem narrativa . In: OLIVEIRA, Ieda de (org). **O que é qualidade em Literatura Infantil e Juvenil?** Com a palavra o escritor. São Paulo: DCL, 2008, p.93-122.
- MORAES, Odilon. O projeto gráfico no livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (org). **O que é qualidade em Literatura Infantil e Juvenil?** Com a palavra o escritor. São Paulo: DCL, 2008, p. 49-60.
- NIKOLAJEVA, Maria, SCOOT, Carolle. **Livro ilustrado: palavras e imagens** Tradução: Cid Knipel- São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- RIBEIRO, Marcelo. A relação entre texto e imagem. In: OLIVEIRA, Ieda de (org). **O que é qualidade em Literatura Infantil e Juvenil?** Com a palavra o escritor. São Paulo: DCL, 2008, p. 123-140.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: iluminuras, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2009.

SILVEIRA, Maria José. **Floriana e Zé Anibal no Rio do Bota-Abaixo, na época do Brasil República**. Ilustração: Angelo Abu. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2005.

SPINELI, Patricia Kiss; MENEZES, Marizilda dos Santos; PASCHOARELLI, Luís Carlos. O uso da fotografia no livro infantil. In: **Projética Revista Científica de Design**. Londrina l V.3l N.1 l Julho 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/134943/ISSN2236-2207-2012-03-01-231-240.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em : 18 dez 2019.

17. INTERTEXTUALIDADE EM “PRETINHA DE NEVE E OS SETE GIGANTES”: LITERATURA INFANTIL COM A CARA DO BRASIL

Maria Teixeira do Rêgo⁷⁴

Thamires Carvalho Baia⁷⁵

Jeanne Sousa da Silva⁷⁶

1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem como corpus de estudo a obra *Pretinha de Neve e os Sete Gigantes* (2013), de Rubem Filho, enfatizando a utilização da Literatura Infantil como ferramenta de debate sobre questões sociais, neste caso, a inclusão racial, tanto na sociedade, quanto representado em histórias e contos infantis. Para isto, foi utilizada a intertextualidade de forma provocativa ou de protesto, com o conto *Branca de Neve e os Sete Anões*, na versão de Walt Disney, popularmente conhecido e aclamado pela maioria das crianças que sonham em serem princesas, assim como a protagonista Branca de Neve.

A literatura se torna a principal ferramenta para essas recriações, adaptações e releituras, principalmente a literatura infantil, pois apresenta uma leitura própria para crianças, atende a competência linguística e as perspectivas dessa faixa etária, de forma que ao utilizá-la frequentemente na vida da criança, pode beneficiá-la em vários aspectos, como por exemplo, estimular a criatividade, a imaginação, além de propiciar o desenvolvimento cognitivo, a alfabetização e o aumento do vocabulário.

Deste modo, tem-se por objetivo identificar como a intertextualidade está presente no conto de Rubem Filho, classificá-la de acordo com o que explana o escritor Affonso Romano de Sant'Anna em seu livro *Paródia, Paráfrase & Cia* (1988) e debater sobre a importância de utilizar a intertextualidade na recriação de contos, que geralmente estão desatualizados, tanto em relação à cultura, quanto em relação à linguagem, de forma a incluir toda criança presente na sociedade.

É de conhecimento geral, que a Disney recria contos clássicos, geralmente muito antigos, neste caso fala-se do conto original alemão da *Branca de Neve e os Sete Anões* dos Irmãos Grimm, publicado entre 1817 e 1822, transformando-os em filmes e livros que por muito tempo foram encaixados no famoso conto de fadas, no qual tudo é perfeito, e se não for, se transforma, onde o bem vence o mal, a princesa fica com o príncipe e todos são felizes pela eternidade.

Este modo Disney de fazer contos de fadas reflete como a intertextualidade foi usada para representar a sociedade de 1937, ano que o conto adaptado e estilizado foi lançado. Uma sociedade em que a mulher é fragilizada e precisa encontrar uma figura masculina dominante que a salve de grandes apuros, no qual brancos são protagonistas seja em filmes, histórias e contos, existindo um padrão de beleza da loira de olhos claros que perdura até os dias atuais, não havendo lugar para a diversidade e que se tornou uma receita a ser seguida, dessa forma, fez-se famosos e aclamados filmes.

Tendo em vista que questões e aspectos sociais mudam de acordo com a mudança da sociedade, com mais de 70 anos de evolução social entre *Branca de Neve* da Disney (1937) e

⁷⁴ Graduanda em Letras - Língua Portuguesa, Língua Espanhola e Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). E-mail: Maria01teixeira@hotmail.com

⁷⁵ Graduanda em Letras - Língua Portuguesa, Língua Espanhola e Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). E-mail: thamiau.TC@gmail.com

⁷⁶ Graduada em Letras pela Faculdade Santa Fé, Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Mestre pela Universidade Estadual do Piauí (UEPI), Doutoranda em Educação pela Universidade Lusófona de Tecnologias e Humanidade, em Lisboa-Portugal, Professora da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e da Secretaria de Estado de Educação do Maranhão. E-mail: jeanness01@gmail.com

Pretinha de Neve (2013), pode-se considerar que novamente a intertextualidade aparece para representar a realidade social, e a realidade do Brasil não poderia ser outra se não fossem as lutas cravadas deste século.

Barreiras têm sido quebradas para fazer nascer uma nova era de cidadãos em igualdade, representados e acima de tudo: valorizados. Portanto, este artigo é de relevância para toda a sociedade, logo, analisar a história *Pretinha de Neve* é essencial para debater questões sociais e apresentar uma Literatura de identidade, com a cara do Brasil.

Este trabalho bibliográfico está organizado da seguinte maneira: na seção 1 se introduz a pesquisa; na seção 2 é apresentado sobre a fundamentação teórica, ou seja, aspectos relevantes acerca do estudo da intertextualidade, citando Affonso Romano, Orlandi e Koch; na seção 3 fala-se sobre a obra e sua classificação segundo os autores; a seção 4 apresenta a literatura infantil no Brasil e reflete sobre a representação da pessoa negra durante a história; na seção 5 faz-se algumas reflexões acerca da literatura e a sociedade atual, para por fim apontar resultados e finalizar na seção 6.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: A INTERTEXTUALIDADE

Sabe-se que a intertextualidade é um ramo da linguística, que desconstrói e/ou se baseia em outros textos, reescrevendo-os em outros momentos da história. Ao fazer o uso de um texto base e aplicá-lo em outro, logo, este último terá um novo sentido, mesmo que tenha como base um texto anterior, pois este texto novo foi construído com suas próprias características.

Segundo Koch (2000, p.46), “a intertextualidade diz respeito aos modos como a produção e recepção de um texto dependem do conhecimento que se tenha de outros textos com os quais ele, de alguma forma, se relaciona”. Segundo Orlandi (1999), a intertextualidade não se dá necessariamente pela estrutura do texto, mas da relação de sentidos que um texto estabelece com outros, possibilitando ao leitor competente ler até o que não está escrito e que o constitui, deste modo, pode-se confirmar que a intertextualidade é a relação ou conversação entre dois textos.

Os tipos de intertextualidade mais conhecidos e que foram desenvolvidos por Sant'Anna (1988), são a paródia (geralmente é um texto que cita outro, com objetivo de fazer críticas, distorcer e até mesmo inverter suas ideias; podendo também contestar e ridicularizar o texto original), paráfrase (quando se reescreve o texto com palavras originais do novo autor, sem mudar a temática ou ideia principal), estilização (considerada um desvio tolerável da história, fazendo alterações, mas que ainda remeta a história original) e apropriação (identifica-se com a colagem, a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico).

Para Koch (2000), outro tipo de intertextualidade é alusão (pode ser explícita ou implícita). Nas relações explícitas, o texto novo remete de forma clara ao texto original, fazendo a citação do mesmo em sua nova produção. A relação implícita é onde se precisa resgatar da memória de onde vem a semelhança, às vezes a informação dada de um texto original pode facilmente ser ignorada, exigindo mais atenção do leitor.

Sabe-se que *Pretinha de Neve e os Sete Gigantes* de Rubem Filho, dialoga com *Branca de Neve e os Sete Anões*, da versão Disney, deste modo, segue os tópicos para que se possa conhecer o conto e entender melhor como se dá essa conversação entre essas duas histórias sobre princesas.

3 PRETINHA DE NEVE E OS SETE GIGANTES

3.1 SOBRE A OBRA

A obra de *Pretinha de Neve e os Sete Gigantes*, de Rubem Filho, foi publicada no ano de 2013. A história reinterpreta de forma implícita o conto de fadas da *Branca de Neve e os Sete Anões*, na versão Disney, transportando para outro espaço: o continente africano. Com uma linguagem mais moderna e “descolada” o autor permeia uma boa dose de humor na história.

A história se passa no alto do monte Kilimanjaro, a personagem principal chama-se Pretinha, ela morava com sua mãe e o padrasto, um rei muito mandão. A rainha é uma mulher dócil que quase não tinha tempo para brincar com Pretinha, pois vive atarefada fazendo doces para servir ao rei, sendo assim, a pequena garotinha passava a maior parte do tempo na cozinha. Visto ser o local mais quente do castelo, e sentindo-se sozinha, Pretinha conversa diariamente com o Tacho de Cobre mágico.

Cansada da monotonia, ela coloca seu capuz vermelho e vai embora do castelo. Depois de muito andar, Pretinha se mete em encrencas em uma cabana gigante, onde nada alcançava. Lá moravam sete gigantes, que posteriormente fez amizades. Com a busca do rei que na história, não é mau e não tenta matá-la, Pretinha volta para casa e consegue se reconciliar com a família. O livro traz lições sobre o amor, a paciência, o cuidado, respeito e educação.

3.2 SOBRE A CLASSIFICAÇÃO

IMPLÍCITA: O conto de Rubem Filho remete implicitamente ao conto da Disney.

Segundo Koch (2000) conceitua, o leitor precisa resgatar da memória a versão original, mesmo que a alusão seja facilmente identificada neste caso, devido ao título das obras e pela popularidade da história original.

Neste caso, todavia, não há como haver uma alusão explícita, pois não existe a menção do texto original *Branca de Neve*, no novo texto da *Pretinha de Neve*, logo, o leitor precisa conhecer o primeiro texto para haver a associação com este segundo.

ESTILIZAÇÃO: *Pretinha de Neve* é uma estilização sobre o conto *Branca de Neve*.

Algumas pessoas classificam a obra como uma paródia em relação à *Branca de Neve*, esta classificação dar-se pelo fato de que a estilização e a paródia estão próximas, basta observar no seguinte trecho do livro *Paródia, Paráfrase & Cia*, com o pensamento do escritor russo Tynianov:

a) Tynianov: a estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo cada um de seus elementos pelo cômico); a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. Mas, quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece através deste. Finalmente, da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia. (SANT'ANNA, 1988, p. 13-14)

Apesar da obra *Pretinha de Neve* transformar a princesa branca, em princesa negra e não haver concordância neste aspecto em relação aos dois planos, a história da personagem Pretinha não é trágica e não distorce a história de Branca de Neve como sugere a construção de uma paródia. De acordo com Bakhtin é possível classificar a obra de análise deste artigo como estilização:

É possível parodiar o estilo de um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos, embora só se possa estilizá-lo, de fato, em uma única direção — a que ele próprio se propusera. A paródia é uma releitura cômica de alguma composição literária ou musical, que frequentemente utiliza ironia e deboche. (BAKHTIN, 1969 apud SANT'ANNA, 1988, p. 14)

Pretinha de Neve e Os Sete Gigantes segue a mesma direção da história de *Branca de Neve e Os Sete Anões*, apesar de inverter a estética principal, segue o mesmo caminho, a mesma estrutura e a única direção que se propusera na versão Disney, que é de falar sobre uma monarquia e suas princesas.

No livro *Paródia, Paráfrase & Cia* (1988), aborda-se também outros modos de conceituar estilização. Entretanto, neste artigo, leva-se em consideração o capítulo 8 intitulado *A noção do desvio*:

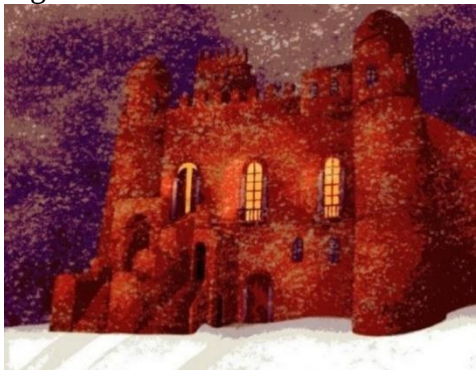
Vejamos a estilização enquanto desvio tolerável. Por desvio tolerável estou significando algo quantitativamente verificável, sem me envolver em problemas qualitativos. Ou seja: esse desvio tolerável seria o máximo de inovação que um texto poderia admitir sem que se lhe subverta, perverta ou inverta o sentido. Seria a quantidade de transformações que o texto pode tolerar mantendo-se fiel ao paradigma inicial. [...] a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura. (SANT'ANNA, 1988, p. 39-40)

Deste modo, mesmo que *Pretinha de Neve* seja um conto inovador e aparentemente oposto a *Branca de Neve*, continua fiel ao paradigma original da Disney, falando de uma monarquia com castelos, princesas, reis, rainhas, objetos encantados e também sobre a relação com madrasta/padrasto.

A história, portanto, estiliza, apaga formas, adapta, mas permanece fiel a estrutura. Vale lembrar que Rubem Filho não satiriza, não debocha e não torna a história nova em algo cômico, deste modo, é caracterizada como uma estilização.

Segue comparação abaixo:

Quadro 1 - Branca x Pretinha

Branca de Neve e os Sete Anões	Pretinha de Neve e os Sete Gigantes
Imagem 1 - Castelo da Branca de Neve  Fonte: Google Imagens (2017)	Imagem 2 - Castelo da Pretinha de Neve  Fonte: Pretinha de Neve e os Sete Gigantes (2013)
Imagem 3 – Princesa	Imagem 4 - Princesa



Fonte: Pinterest (2019)



Fonte: Pretinha de Neve e os Sete Gigantes (2013)

Imagem 5 - Rainha/Madrasta



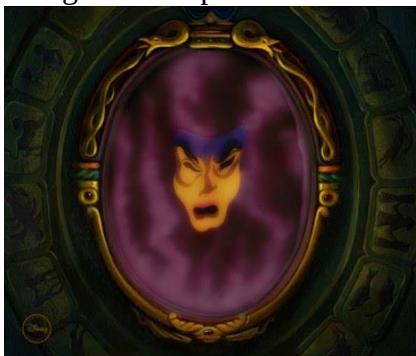
Fonte: Google Imagens (2019)

Imagem 6 - Rei/Padrasto



Fonte: Pretinha de Neve e os Sete Gigantes (2013)

Imagem 7 - Espelho encantado



Fonte: Google Imagens (2018)

Imagem 8 - Tacho de cobre encantado



Fonte: Pretinha de Neve e os Sete Gigantes (2013)

Fonte: CARVALHO; TEIXEIRA (2019)

PASTICHE: *Pretinha de Neve* é uma história que faz o uso de Pastiche.

O termo Pastiche na literatura pode ser visto como colagem ou montagem de vários textos dentro de um novo, ou seja, o autor Rubem Filho utiliza Pastiche quando monta todo seu texto a partir de outros. Entre eles são citados: *Chapeuzinho Vermelho* (quando Pretinha foge do castelo com seu capuz vermelho), *Cachinhos Dourados* (quando Pretinha sente cheiro de mingau vindo de uma cabana e vai comê-lo), *Alice no País das Maravilhas* (a casa grande dos gigantes que não conseguia alcançar a janela e ver o que se passava lá fora).

É importante mencionar que a Pastiche pode ser considerada um sinônimo de paródia, como se pode comprovar no seguinte trecho:

De uma maneira geral, porém, os autores que antecederam os dois formalistas (Tynianov, 1919, e Bakhtin, 1928) definiam a paródia dentro de uma certa sinonímia. Aproximavam-na do burlesco, considerando-a como um subgênero. Nesta linha, mesmo autores mais contemporâneos definem a paródia também por contigüidade, considerando-a um mero sinônimo de pastiche, ou seja, um trabalho de juntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou de vários artistas. (SANT'ANNA, 1988, p.13)

Entretanto, mesmo ambas sendo consideradas sinônimas por alguns autores, principalmente em relação à colagem de diferentes textos, a obra de Rubem Filho é considerada estilização com uso de Pastiche, pois a paródia tem muitas outras características além da colagem que não se encaixam em Pretinha com relação a Branca de Neve.

Essas obras utilizadas no novo texto da Pretinha aparecem de forma ainda mais implícita, pois, para reconhecê-las precisa-se de um conhecimento prévio de diversificados contos e histórias, caso este conhecimento seja ausente, a referência citada pode facilmente não ser reconhecida.

4 O NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA POR RUBEM FILHO E MONTEIRO LOBATO

A literatura destinada ao público infantil no Brasil, até o século XIX era composta por histórias estrangeiras de autores como Andersen, Irmãos Grimm, La Fontaine, Charles Perrault e que eram adaptadas à realidade da criança brasileira. Foi somente no século XX que apareceu uma figura importante em relação à Literatura para crianças, o José Bento Renato Monteiro Lobato, conhecido somente por Monteiro Lobato.

Existiam muitos escritores que adaptavam e traduziam obras infantis no Brasil, inclusive o próprio Monteiro Lobato fazia adaptações, entretanto, a importância do autor se dá devido à sua escritura autoral de histórias infantis no Brasil, sendo somente neste momento, que a literatura infantil brasileira começou a tomar forma.

De acordo com RODRIGUES (2013) o fator que o levou a escrever histórias autorais estava diretamente ligado ao nacionalismo do autor:

Por não gostar muito das traduções dos livros europeus e por ser um nacionalista ardoroso, Lobato desenvolveu aventuras para nossas crianças com características típicas brasileiras, integrando costumes do campo e lendas do nosso folclore. O sítio do Picapau Amarelo é um exemplo disso, pois destaca bem características da vida rural e da cultura brasileira. (RODRIGUES, 2013, p. 5)

Neste momento, a identidade da Literatura Infantil brasileira passou a ter espaço. Dentre as obras de Lobato, pode-se destacar “A menina do narizinho arrebitado” do ano de 1920, “Memórias da Emília” publicada em 1936, “Jeca Tatuzinho” de 1925 e “Sítio do Picapau Amarelo” publicado entre 1920 a 1947, inclusive este último ganhou espaço na televisão brasileira e destacou-se com personagens marcantes como: Narizinho, Dona Benta, Cuca, Saci Pererê, Emília, Visconde, Rabicó, dentre outros.

Devido ao nacionalismo de Monteiro Lobato, ele desenvolveu histórias com lendas do folclore e que representou o povo, foi possível notar a presença dos negros/pretos nas histórias infantis, como Tia Nástacia, Tio Barnabé e o Saci Pererê. Esse aspecto é de máxima importância, principalmente em relação à representatividade para a criança negra.

Entretanto, segundo Gouvêa (2005, p.83), esses personagens geralmente eram caricatos, “nos textos pesquisados, produzidos entre 1900 e 1920, o negro era um personagem quase ausente, ou referido ocasionalmente como parte da cena doméstica”, isso se dá devido à marginalização da pessoa negra após a abolição da escravidão.

Existem diversas especulações acerca das obras de Monteiro Lobato, enquanto alguns o consideram racista, outros justificam e o chamam de um homem que viveu e escreveu acerca do seu próprio tempo. O fato é que, a partir de Lobato, o negro começou a ser encaixado na literatura infantil, vale enfatizar que são obras que não perdem seu valor e ainda perduram após muitos anos.

De fato, a maioria das personagens negras/pretos se encontravam em uma posição secundária nas obras, assim como o Saci e o Tio Barnabé, entretanto, a personagem Tia Nastácia recebe em 1957 um espaço para o protagonismo na obra *Histórias de tia Nastácia*, na qual ela narra histórias do folclore e da cultura brasileira daquela época para as crianças ouvirem.

Em determinado trecho é possível perceber que mesmo como personagem central da história, a tia Nastácia sofre em relação à cor de sua pele:

Pois cá comigo - disse Emília- só aturo estas histórias como estudos da ignorância e burrice do povo. Prazer não sinto nenhum. Não são engraçadas, não têm humorismo. Parecem-me muito grosseiras e até bárbaras - coisa mesmo de negra beijuda, como Tia Nastácia. Não gosto, não gosto, e não gosto ! - Bem se vê que é preta e beijuda ! Não tem a menor filosofia, esta diaba. Sina é o seu nariz, sabe ? Todos os viventes têm o mesmo direito à vida, e para mim matar um carneirinho é crime ainda maior do que matar um homem. Facínora ! - Emília , Emília ! - ralhou Dona Benta. A boneca botou-lhe a língua (LOBATO, 1937, p.132)

Emília que não gosta das histórias contadas por Tia Nastácia, implica com ela o tempo todo, xingando-a de “preta beijuda”. É importante mencionar que as crianças passam a gostar das histórias com o tempo, mas tia Nastácia apesar de figura central, no protagonismo, ainda sofre em relação a sua cor, sendo um aspecto que sempre gera problema ou escárnio como se pode perceber nas falas de Emília.

Anos antes Monteiro Lobato também trouxe outra protagonista negra na obra *Negrinha* de 1920, na qual conta a história de uma menina órfã de sete anos. Esse conto traz uma grande reflexão acerca do racismo, desigualdade social, maus-tratos, dentre outros, mas fica claro principalmente que a escravidão não acabou com a Lei Áurea, tendo em vista que a obra deixa escancarada a hipocrisia da sociedade na personagem da Patroa ou “Dona” de Negrinha.

Cheia de machucados e marcas no corpo devido aos maus-tratos, Negrinha não podia falar alto, muito menos brincar, não conhecia sequer os brinquedos que deveriam ser normais para sua idade, como por exemplo, as bonecas. A menina órfã não tinha identidade, era chamada de Negrinha pela sua Patroa, que tinha por prazer maltratar a menina e negá-la a possibilidade de ser criança.

Quase um século depois, Rubem Filho apresenta ao mundo a *Pretinha de Neve*. Além de fazer intertextualidade com *Branca de Neve* possibilitando a representação da criança negra, Rubem também mostra a evolução e as mudanças em relação ao lugar do negro na literatura brasileira, não somente no protagonismo e sendo recriminada como Tia Nastácia, não mais no protagonismo sem identidade, sem direitos e maltratados como Negrinha, não mais, pois Pretinha apresenta seu protagonismo sendo quem é e não sendo recriminada por isso.

Livros que levavam a pessoa negra na posição de protagonista eram muito difíceis, entretanto, a literatura tem o poder de transformar-se juntamente com a sociedade e nesta sociedade atual, se torna cada vez mais essencial que se fale em representatividade, de forma a exigir mais produções nas quais as pessoas pretas possam estar em posição de poder, seja em filmes, novelas, livros ou propagandas.

Dar-se, portanto, a relevância social de *Pretinha de Neve e os Sete Gigantes*, pois, além de ter a criança negra como protagonista, ela tem o final feliz que merece. Os exemplos, as conversas e lições a serem seguidas também são mais saudáveis para a criança, em comparação, por exemplo, a fala da personagem Emilia em *Histórias de tia Nastácia*. Pretinha é uma criança curiosa, respeitosa, esperta, negra e princesa sim, princesa também.

5 REFLEXÕES ATUAIS

Mesmo em um país como o Brasil, totalmente miscigenado, onde a maioria da população é negra/preta/parda, a desigualdade racial é muito forte. O negro é minoria (não relacionado à quantidade e sim a uma situação de desvantagem social), o negro é descriminalizado, é morto “por engano”, é julgado pela sua aparência, pelo seu cabelo, pelo seu turbante, é recusado em empregos, não por incapacidade e sim porque um branco também estava concorrendo à mesma vaga, mesmo havendo leis que estabelecem punições a crimes relacionados à raça, cor, etnia, religião e nacionalidade.

Considera-se, portanto, neste artigo que a intertextualidade implícita em *Pretinha de Neve*, não fora realizada em vão, e sim com objetivo de protesto a questões de inclusão raciais, aspecto que se torna cada vez mais necessário ao debate, pois, sabe-se dos avanços sociais, pois, pode-se perceber que atualmente o número de pessoas negras que se aceitam, que querem ser representados e que exigem seus direitos sejam elas cis ou trans, vem aumentando significativamente nos últimos anos, tanto devido aos movimentos feministas, quanto pelo movimento negro no Brasil.

Deste modo, Rubem Filho atua como a figura que possibilita que crianças negras se sintam representadas em histórias infantis, como protagonistas, como princesas, como reis, como rainhas, como cidadãos donos de uma história, sua própria história.

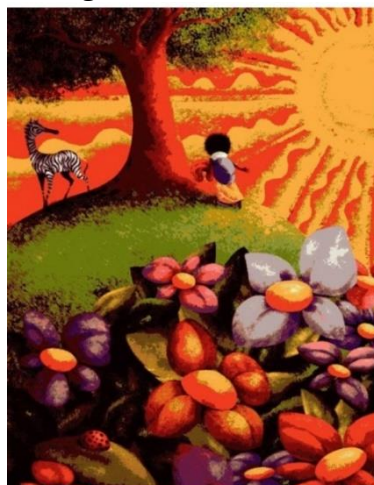
Este ato, mesmo que pareça pouco ou pequeno, ajuda na autoestima de milhares de pessoas, pois antigamente as crianças e jovens tentavam encaixar-se esteticamente em padrões de beleza de princesas como os de *Branca de Neve* (características incomuns em brasileiros) e desvalorizando sua própria cor, sua pele, sua história, para encaixar-se em alguém que não é, e que consequentemente, não pode ser.

Ver-se representado é ver-se reconhecido, é ver-se valorizado, não em filme de comédia, não com o negro como empregado, mas com o negro em seu próprio protagonismo. Pretinha é criança, é negra, é princesa e esse é o aspecto que gera representatividade, é o aspecto que muda a forma de fazer literatura, é o aspecto que acompanha as necessidades da sociedade brasileira que engloba 56% de pessoas que se declaram negras (IBGE).

Vale enfatizar também a localidade da história para combater informações generalizadas pertencentes à crença brasileira, pois a temática que percorre pela África mostra cenários/ilustrações, invejáveis.

Infelizmente, ainda é comum ver imagens errôneas que remetem a uma África da miséria, fome e tristeza, esquecendo assim, suas riquezas, seus animais, costumes, vestimentas, os imensos espaços, selva e sua cultura, deste modo, esta história surge suprimindo necessidades sociais do contexto atual, como exemplo disto tem-se a inclusão racial, como também cultural, que faz parte também da história do negro brasileiro e seus ancestrais trazidos da África.

Imagem 9 - A real África



Fonte: Pretinha de Neve e os Sete Gigantes (2013)

Pretinha de Neve e os Sete Gigantes, aparece, portanto, para transformar a maneira de criar histórias para Literatura Infantil no Brasil, para fazer com que as crianças aprendam desde cedo a gostar de si, dos seus cabelos, da sua pele e consequentemente da sua história, da sua luta, da sua batalha em ser quem é.

O livro vem como esperança, para que as crianças negras não acreditem que vão morrer assassinadas na rua (75,5% das pessoas assassinadas no país são pretas ou pardas - Atlas da Violência 2019) ou que não conseguirão ter emprego ou uma vida, pois estas crianças serão o futuro que o Brasil tanto precisa: de igualdade e de respeito.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consoante a tudo que foi explicitado neste trabalho, percebe-se que *Pretinha de Neve e Os Sete Gigantes* de Rubem Filho utiliza da intertextualidade classificada como implícita acerca de *Branca de Neve e Os Sete Anões* da versão de Walt Disney, não a citando, mas remetendo a mesma, logo, é fato que as características do texto base estão presentes na obra nova.

Rubem Filho não ironiza, não debocha e não satiriza, ele estiliza a obra e basicamente a protagonista branca, torna-se negra, o local transforma-se em um lindo monte na África, o Padrasto é um homem do bem, os anões são gigantes e o espelho mágico, agora é o Tacho de Cobre da cozinha de sua mãe.

Rubem incrementa a obra com muitas outras, como uma grande montagem/colagem quando utiliza de Pastiche, que diz respeito a um misto de outras histórias na criação de uma nova. Deste modo, o livro remete implicitamente a obras como *Chapeuzinho Vermelho*, *Alice no País das Maravilhas* e *Cachinhos Dourados* e faz nascer *Pretinha de Neve*, com uma dose de curiosidade, alegria e representatividade.

É dessa forma que Rubem vai mudando a forma de fazer literatura, utilizando a intertextualidade para incluir pessoas e desfazer a ideia anterior, que persistia em um mesmo esquema, em um mesmo local, com um mesmo padrão, na mesma estética, como uma receita que era seguida para obter sucesso, trazendo também sofrimentos e exclusão.

Rubem utiliza a literatura nos seus verdadeiros fins: impactar, incluir, tocar e fazer refletir. Ele leva a literatura ao seu dever, sendo ele de seguir a sociedade e evoluir com ela, transformando-a em ferramenta de identidade da criança, da mulher, do negro e do povo, uma literatura finalmente, com a cara do Brasil.

7 REFERÊNCIAS

- AFONSO, Nathália. **Dia da Consciência Negra: números expõem desigualdade racial no Brasil**. Folha de S. Paulo - Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2019/11/20/consciencia-negra-numeros-brasil/>> Acesso em: 15 de jun, 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. **La destruction**. Change. Paris, n. 2, 1969 apud SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, Paráfrase & Cia**. Editora Atica - São Paulo, 1988, p.14.
- CERQUEIRA, D; LIMA, R. S.; BUENO, S; et al. **Atlas da Violência 2019**. Ipea e FBSP, 2019.
- DISNEY, Walt. **Branca de Neve e os Sete Anões, 1937, dublado**. RDSTUDIO1000- Youtube filme, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com>> Acesso em: 17 de out, 2018.
- FILHO, Rubem. **Pretinha de Neve e os Sete Gigantes**. São Paulo - Editora Paulinas, 2013.
- GOUVÊA, Maria Cristina Soares. **Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica**. Universidade Federal de Minas Gerais. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.31, n.1. janeiro, 2005.
- IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento. **Pesquisa Nacional de por Amostras de Domicílios Contínua**, 2012 - 2019.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **O texto e a construção de sentidos**. 3ª Ed. São Paulo: Contexto, 2000.
- LOBATO, Monteiro. **Histórias de tia Nastácia**. Ed. Brasiliense: São Paulo. 6 ed. 1957.
- LOBATO, Monteiro. **Negrinha**. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- MORAES, Eliana Aparecida Gaiotto; MARTINS, Maria Angélica Seabra R. **Branca de Neve: o conto de fadas e a mídia**. Unesp, (s.d).
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A produção da leitura e suas condições**. In: BARZOTTO, Valdir Heitor (Org.). Estado de leitura. São Paulo: Mercado de Letras: ALB, 1999, p. 47-60.
- RODRIGUES, Scheila Leall; ALVES, Carla Rosane. **Literatura Infantil: origens e tendências**. XV Seminário Internacional de Educação no Mercosul, 2013.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, Paráfrase & Cia**. Editora Atica - São Paulo, 1988.

18. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM *O BESOURO E A ROSA*, DE MÁRIO DE ANDRADE

Bruna Araujo Cunha⁷⁷

1 PALAVRAS INICIAIS

A primeira edição d'*Os contos de Belazarte*, de autoria de Mário de Andrade, dedicado a Antônio de Alcântara Machado, foi publicada no ano de 1934, mas sua escrita está registrada entre os anos de 1923 e 1926, reunindo sete narrativas: “O besouro e a Rosa” (1923), “Jaburu malandro” (1924), “Caim, Caim e o resto” (1924), “Menina do olho no fundo” (1925), “Nízia Figueira, sua criada” (1925), “Pia não sofre? Sofre.” (1926) e “Túmulo, túmulo, túmulo” (1926).

Estes contos já apontam questões como identidades individuais e sexuais, mas ainda trazem a abordagem de um assunto constante na obra de Mário de Andrade: a imagem da capital paulista, São Paulo, enquanto uma cidade que estava sofrendo um processo de urbanização e modernização muito intensa. Porém, este espaço, urbanizado e moderno, restringia-se ao centro e a bairros mais nobres da cidade, que não é a temática central da obra, como de costume, na produção do autor. *Os contos de Belazarte* revela os bairros operários paulistanos e denuncia os moradores desses bairros, marcados pela inércia e pela alienação, sendo a sua grande maioria conservadores e condicionados ao espaço no qual vivem e aos costumes que nele se encontram, ainda enraizados.

A capital de São Paulo, no século XIX, representava no Brasil um símbolo de avanço e modernidade limitadas, no entanto, à fisionomia da cidade, como as construções grandiosas e a urbanização, pois os costumes ainda eram, predominantemente, provincianos. A São Paulo do início dos anos 1920 destacava-se pelo seu dinamismo oriundo do surgimento das fábricas e da incorporação das tecnologias na sociedade (CAMARGOS, 2002, p. 48), como o movimento da imigração, suscitando uma pluralidade étnica e alterando a sociedade por causar “profundíssimas mudanças de costumes derrocadoras das velhas usanças coloniais e imperiais” (TAUNAY, 2004, p. 313), mas incapazes de ultrapassar as barreiras do conservadorismo e do machismo presentes, também, nos costumes locais desses imigrantes de diversas nacionalidades.

Esses imigrantes se hospedaram, inicialmente, nos bairros periféricos e operários de São Paulo, como o Brás, Bexiga e Barra Funda. Em locais como esses, havia um mundo precário e dilacerado, diferente do mundo do centro da cidade que, de fato, exaltava e vivenciava o momento de expansão econômica e urbanização. A exemplo, o centro da cidade passou por um replanejamento urbanístico durante a administração de Raimundo Duprat (1911-1914), que contratou o arquiteto Bouvard⁷⁸ para remodelar os jardins paulistanos conforme os da Europa. Inspirado no cenário europeu e exibindo uma variedade de plantas dos quatro continentes, alguns dos estrangeiros que visitavam o parque do Anhangabaú, por exemplo, sentiam estar nas ruas da Itália, Londres ou Paris.

⁷⁷ Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. E-mail: brunacunhaufv@yahoo.com.br

⁷⁸ Joseph Antoine Bouvard foi um arquiteto francês que dirigiu o serviço de arquitetura de Paris e assessorou a prefeitura de Buenos Aires. Em 1911, Bouvard foi convidado pelo prefeito Raimundo Duprat para planejar a urbanização da cidade de São Paulo, como o Vale do Anhangabaú. Sobre o assunto, conferir o livro *São Paulo, a juventude do centro*, de Pedro Cavalcanti e Luciano Delion.

Em contrapartida, os bairros operários cresciam e se formavam ao redor das indústrias, porém não recebiam acompanhamento público governamental adequado no que tange aos princípios básicos de saneamento, como rede de esgoto, construções de casa em áreas de riscos, entre outros. Pode-se dizer que esses bairros faziam parte de uma cidade distinta de seu centro, uma vez que eles estavam à margem do planejamento de São Paulo e não recebiam a metade dos planejamentos urbanísticos que eram elaborados para o centro da cidade.

Nesse espaço se encontra o núcleo da narrativa do conto *O besouro e a Rosa*, analisado neste trabalho, que pretende destacar além da questão da construção da identidade, a relação entre o espaço marginalizado, no qual a narrativa decorre, e a permanência de costumes, ou seja, a dicotomia entre avanços econômicos e sociais, isto é, as relações entre o moderno e o arcaico, bastante presentes nas obras do movimento modernista.

O contexto d'*Os contos de Belazarte* se passa nos bairros operários do Brás e da Lapa, durante o início dos anos de 1920, momento em que o Brasil ingressava na modernidade, sendo São Paulo o caminho para tal, com a iniciação da industrialização e urbanização, mas permanência da tradição e costumes ainda rurais. Os contos foram, de início, publicados na revista *América Brasileira*, entre outubro de 1923 e julho 1924, e o próprio autor explica a sua criação:

Estes contos foram planejados pra servirem de intermédios a umas Crônicas de Belazarte, publicadas na América Brasileira. De cinco em cinco crônicas, um se intercalava. Foram assim publicados os dois primeiros, 'O besouro e a Rosa' (América Brasileira de fevereiro de 1924) e 'Caim, Caim e o resto' (América Brasileira de julho de 1924). Depois, impulsos de camaradagem me obrigaram a sair da revista, que aliás morreu logo. Ficaram os contos já escritos no calor do plano inventado, e outros no desejo. Destes, alguns tiveram realização, e vão também aqui. 'O besouro e a Rosa' foi ainda publicado, e sem as restrições da revista, no livro Primeiro andar, como página de encerro (ANDRADE, 1934).

Belazarte, é narrador e personagem, além de ser “um *alter ego*” de Mário de Andrade (MARQUES, 2008, p.10), originário das “Crônicas de Malazarte”, nas quais havia registros da história do movimento modernista, discutido por três personagens: o cronista, Malazarte e Belazarte, além de Graça Aranha.

A oposição entre os nomes que centralizam o título dos contos, Malazarte e Belazarte, apresenta relações interessantes e importantes, já apontadas pela crítica literária. Malazarte faz referência a uma conhecida personagem da tradição oral popular: Pedro Malasartes. Pedro Malasartes encarnava uma das figuras do pícaro, o qual, mesmo sofrendo e vivenciando diversas dificuldades, conseguia se sair bem em todas elas, enganando os poderosos, como reis, e até mesmo demônios, simbolizando uma vingança contra a miséria e a exploração. Enquanto Belazarte, uma mulato inculto, que representa a linguagem de um narrador popular, é descrito pelo próprio autor Mário de Andrade, como “rabugento, tristonho, realista” e “nas casas tijoladas da aldeia vê taperas”⁷⁹.

Nas crônicas de Mário de Andrade, Malazarte representa a euforia otimista que vê “na aldeia a grande cidade industrial” capaz de superar as mazelas da época devido à figura da “alegria brasileira”. Já Belazarte aniquila essa alegria, problematizando as manifestações populares diante ao “progresso”. Vale ressaltar também que a “infelicidade estende-se ao nome do narrador Belazarte, “no qual está contida a palavra azar” (MARQUES, 2008, p.10).

Em uma carta enviada a Carlos Drummond de Andrade, em 23 de novembro de 1926, Mário destaca que a infelicidade é uma das abordagens centrais nas narrativas dos contos de Belazarte:

Depois e fixou em mim é verdade que um pouquinho metamorfoseada, mais vivacidade e menos pessimismo tristonho. Mas pessimista. Quase todas as histórias acabam como refrão Fulano foi muito *infeliz*. Fulano foi muito feliz vem em duas

⁷⁹ “Crônica de Malazarte” I. Arquivo Mário de Andrade: IEB/USP.

histórias só, são felizes uma bêbeda esquecida do mundo Nízia Figueira e um moço bobo. Bobo no sentido da medicina popular. E veja, hoje, todos os gêneros se baralham, isto até Croce já decretou e está certo. (ANDRADE, 2002, p.269).

Além disso, vale observar também, sobre a composição de seu nome, que:

O Belazarte suburbano que circula num meio de certo modo intocado pela inovação, no qual ainda pontificam “as belas arte” e são freqüentes os erros de concordância de número, narra oralmente – por artifício, suas histórias. O nome dele desenha-se, pois, como uma espécie de transliteração na “gramática” do imigrante ítalo-paulistano que se descuida da concordância no plural. (MARQUES, 2008, p.16).

A oralidade é tão importante na narrativa de Belazarte que as primeiras linhas dos contos começam com os dizeres em itálico: “*Belazarte me contou*”, seguido do seu discurso oral que irá apresentar ao leitor um novo “causo”, marcado também pela conversa com o leitor, por intermédio da linguagem popular.

Essa informação a respeito do narrador é uma observação pertinente para se pensar a tradição oral popular do contar histórias, feito de maneira mais espontânea e baseado na “voz do povo”. Essa características das personagens belazartianas, é destacado pelo estudo realizado por Raquel Illescas Bueno (1992, p. 71), que chama atenção para a expressão “sem letras nem cidade”, presente no conto *O besouro e a rosa*, “a qual diz respeito tanto à falta de saber letrado como ao isolamento dos bairros periféricos de São Paulo”.

Mário de Andrade é um escritor, além de intelectual, crítico e grande pesquisador, que buscou estudar as raízes culturais do Brasil, na tradição popular, com intuito de encontrar a(s) identidade(s) de seu país. Buscando trazer o conhecimento e a cultura popular para a dita cultura letrada, erudita, isto é, para a Literatura, Mário lançou mão de alguns recursos linguísticos, na poesia, por exemplo, aproximando-se de recursos da poesia popular, mais musicada e de fácil compreensão; fez pesquisas étnicas durante suas viagens pelo Brasil, principalmente no Norte e Nordeste, e representou o homem comum em alguns de seus escritos, como nos contos de Belazarte, nos quais

O narrador recolhe casos da periferia de São Paulo, distantes de sua própria realidade. Tristonho e realista”, como o qualificou Mário de Andrade, narra histórias de mães e filhos, de meninas que se tornaram mulheres, das comunidades de italianos recém-imigrados, a outra face da sociedade urbana brasileira, representada em Amar, verbo intransitivo pela burguesia industrial. Ao mesmo tempo que encontramos em Belazarte as contradições da sociedade e da modernização, os contos se aproximam da angústia do homem preso em seu cotidiano sem brilho, desenraizado e muitas vezes coberto de sofrimento. (MARQUES, 2008, p.16).

É sobre essas histórias, as quais entrelaçam a imagem periférica de São Paulo e os acontecimentos sociais, focada nas mazelas do homem comum brasileiro, que as sete narrativas que compõem o livro vão se debruçar. E com o intuito de refletir sobre elas, tendo em vista a atualidade das questões ainda hoje, o presente trabalho irá se deter no conto *O besouro e a Rosa*, que foi também adaptado por Manoel Carlos, para transmissão na TV, exibido na “Terça Nobre” em outubro de 1993, em homenagem ao centenário de nascimento de Mário de Andrade.

2 O BESOURO E A ROSA

No conto *O besouro e a Rosa*, narrativa que abre a coletânea d’*Os Contos de Belazarte*, o leitor depara-se com um núcleo familiar, cuja personagem principal, chamada Rosa, uma moça de dezoito anos, que mora com suas duas tias, Dona Carlotinha e Dona Ana, protagoniza

a abordagem central do conto: a construção da identidade, por meio da experiência e mudanças do sujeito.

Rosa é, inicialmente, apresentada pelo narrador como uma moça pura e ingênua que foi morar com suas duas tias idosas e solteironas, quando tinha apenas sete anos, após o abandono ou morte de sua mãe. Apresentada de forma infantilizada, Rosa não reparava as transformações físicas em seu corpo. Ao completar seus dezoito anos, nada modificou-se em seus pensamentos e ações. Ela continuava a agir como criança, e ter a mesma sensação de quando completou o seus sete anos. Tanto para ela, como para as suas tias, que também não notavam a transformação e o desenvolvimento físico da menina, Rosa era apenas, e unicamente, uma criança capaz de cuidar das tarefas domésticas.

A rotina de Rosa era limitada ao espaço do lar, e nada se modificava com o passar dos anos e com o seu crescimento e início da adolescência. Desde sua chegada, Rosa brincava de boneca e cuidava dos afazeres doméstico da casa, e, assim, continuou a viver, após os seus dezoito anos, comportando-se como uma criança: “Rosa mocetona já, era infantil e de pureza infantil [...] a mocidade dela se desenvolvera só no corpo”. (ANDRADE, 2008, p.27-28).

O narrador, que observa a condição limitada da mulher naquele tempo, justifica o não reconhecimento da identidade da personagem principal ao ressaltar que Rosa tinha uma vida restrita: saía pouco, viajava uma vez ao ano no dia de finados, visitava a igreja da Lapa esporadicamente, e não tinha acesso nem mesmo à rua dos bondes porque não ultrapassava a esquina na qual ficava a vendinha do seu Costa. Logo, “como é que podia reparar na própria mocidade! Não podia. Só quem pôs reparo nisso foi o João”. (ANDRADE, 2008, p.29).

O não reconhecimento do próprio corpo, revelado pelo narrador, é confirmado pelo relacionamento de afeto que Rosa mantém com sua boneca, presente de Dona Carlotinha e Dona Ana, para demonstrar simpatia com a chegada da menina. Ao completar seus dezoito anos, marco simbólico de independência e vida adulta, Rosa continuou a brincar com sua boneca, elemento de infantilidade e de ingenuidade.

Mesmo com essa inocência, mesmo sem sair de casa e sem realizar outros afazeres além dos domésticos, Rosa foi notada quando alcançou sua mocidade. Rosa, que até mesmo dos amigos se diferenciava, como conta Belazarte, pelo anacronismo de se assemelhar mais com as crianças de 1865, às crianças de 1923, ano em que vivia, é vista por olhos além dos dela e de suas tias. E mesmo que sem parecer ter convívio com a vizinhança, pois a impressão era de existir naquele espaço apenas aquela casinha “na mesma rua sem calçamento, barro escuro, verde de capim livre” (ANDRADE, 2008, p.29), Rosa foi notada, após sua marca de dezoito anos, por João, um padeiro que observa na moça, características de uma mulher.

Essas descrições detalhadas do comportamento de Rosa, são feitas pelo narrador d’Os *Contos de Belazarte* de forma irônica na maior parte da narrativa. Já na apresentação do conto, Belazarte expõe o objetivo do besouro: “Não acredito em bicho maligno mas besouro... Não sei não. Olhe o que sucedeu com a Rosa... Dezoito anos. E não sabia que os tinha” (ANDRADE, 2008, p.27).

Essa observação que marca a introdução do conto, é efetivada após o reconhecimento da puberdade de Rosa, o qual acontece a partir do momento que João, o filho do padeiro, observa o corpo da moça:

“O sol dava de chapa no corpo que vinha vindo. Foi então que João pôs reparo na mudança de Rosa, estava outra. Inteiramente mulher com pernas delineadas e dois seios agudos se contando na lisura da blusa, que nem rubi de anel dentro de luva. Isto é... João não viu nada disso, estou fantasiando a história. Depois do século dezenove os contadores parece que sentem na obrigação de esmiuçar com sem-vergonhice essas coisas. Nem aquela cor de maçã camoesa amorenada limpa... Nem aquele olhos de esplendor solar... João reparou que tinha apenas um malestar por dentro e concluiu que o malestar vinha da Rosa. Era a Rosa que estava dando aquilo nele não tem dúvida.” (ANDRADE, 2008, p.30).

Apesar de o narrador deixar claro que fantasiou muito da sensação de João, quando este reparou na mudança física do corpo de Rosa, não há dúvidas de que o “malestar” e o “desespero na barriga” experimentado pelo personagem é um vestígio do reconhecimento do corpo do outro como local de prazer, isto é, da descoberta do desejo, da atração sexual.

O narrador observa que João, assim como Rosa, também possuía um estado de pureza e inocência:

João era quase uma Rosa também. Só que tinha pai e mãe, isso ensina a gente. E talvez por causa dos vinte anos...De deveras chegara nessa idade sem contacto de mulher, porém os sonhos o atiçavam, vivia mordido de impaciências curtas. Porém fazia pão, entregava pão e dormia cedo. Domingo jogava futebol no Lapa Atlético. Quando descobriu que não podia mais viver sem a Rosa, confessou tudo pro pai. (ANDARDE, 2018, p.30).

Ao descrever as atitudes de João, o narrador, mesmo afirmando não ter tido ele, ainda, relação com mulheres, tinha pensamentos que o “atiçavam”, ou seja, em João, diferentemente de Rosa, já havia sido despertado o desejo sexual. Assim, em João já era possível notar a construção da sua identidade sexual, resultantes da sua transformação de menino para homem.

Logo, este “malestar”, sentimento confuso sentido por João, inquietava-o e por isso o padeiro apresentava novos comportamentos: tentou aproximar-se de Rosa, confessou seu sentimento ao pai que o aconselhou a pedir a moça em casamento, uma vez que ela era considerada uma “moça boa”, portanto, preparada para o casamento.

Os vocábulos utilizados pelo narrador, ao decorrer do conto, são bastante sugestivos, principalmente a palavra Rosa. No excerto citado anteriormente, há uma comparação entre João e Rosa, possível de ser lida como semelhanças de atitudes de homens e mulheres, pois ao gravar “Rosa” com inicial maiúscula, a referência está no nome próprio da personagem. A comparação é detalhada no decorrer das descrições de João, nas quais o narrador o descreve como sem atitude, sem coragem, por exemplo, de fazer o pedido de casamento para Rosa: “Nessa tarde dona Ana e dona Carlotinha recebiam a visita envergonhada de João. Que custo falar aquilo!”.

É apenas com esse acontecimento que dona Ana e dona Carlotinha percebem que Rosa já não era mais apenas uma criança. As tias gostam do pedido do rapaz e dona Carlotinha, rapidamente, vai comunicar o pedido à Rosa, enquanto João esperava, na sala, por uma resposta.

Rosa, ao receber de forma inesperada o pedido, inicia uma crise de choro, uma espécie de anúncio de uma recusa, afastando o pretendente que, da sala, conseguiu ouvir a resposta negativa e desesperada da moça. Já Rosa, ao perceber a aceitação de sua negação em casar-se, consentido pelas tias, continua feliz e mantendo uma vida pacata e privada de sexualidade.

É nesse momento em que a personagem Rosa vivencia a transformação de identidade sexual, quando o beijo, na noite em que a moça se alegrava por não estar prometida a um futuro casamento, entra, de maneira um tanto quanto estranha, na vida da moça:

Essa noite muito quente, quis dormir com a janela aberta. Rolava satisfeita o corpo nu dentro da camisola, e depois dormiu. Um beijo entrou. Zzz, zzz, zzzuuuuuummmm, pá! Rosa dormida estremeceu à sensação daquelas pernas metálicas no colo. Abriu os olhos na escuridão. O beijo passeava lentamente. Encontrou o orifício da camisola e avançava pelo vale ardente entre morros. Rosa imaginou uã mordida horrível no peito, sentou-se num pulo, comprimindo o colo. Com o movimento, o beijo se despegara da epiderme lisa e tombara na barriga dela, zzz tzzz... tz. Rosa soltou um grito agudíssimo. Caiu na cama se estorcendo. O bicho continuava descendo, tzz... Afinal se emaranhou tzz-tzz, estava preso. Rosa estirava as pernas com endurecimento de ataque. Rolava. Caiu. (ANDRADE, 2008, p.33).

Este episódio súbito além de causar em Rosa uma transformação radical é o operante de um sentimento dicotômico apresentado pela personagem que se contorce, sofrendo uma crise

convulsiva, e ao mesmo tempo descobre o que a sociedade da época considerava como “proibido”: a descoberta sexual.

O besouro, representando o masculino, assumiu o papel de um sujeito que toca e adentra o corpo de uma mulher sem encontrar nenhum obstáculo, como pontuado por Raquel Illescas Bueno (1992, p.83): “invade e penetra o corpo feminino duplamente adormecido (pela ingenuidade e pelo sono) resiste à análise, sobretudo no nível da linguagem. Aí se revela o simbolismo da Rosa, relacionado ao sangue derramado e ao renascer”. Portanto, é possível pensarmos neste inseto enquanto um agente masculino modificador dos comportamentos de Rosa, a qual perde sua inocência de criança (perda da virgindade e descoberta interior), sua passividade, e, de forma abrupta, descobre sua sexualidade, despertada pelo besouro. A partir daí, Rosa passa a esperar a presença do besouro, com o qual teve uma relação íntima um tanto quanto desconhecida: “Rosa espera o besouro. Não tem besouros essa noite. Ficou se cansando naquela posição, à espera. Não sabia o que estava esperando. Nós é que sabemos, não?”. (ANDRADE, 2008, p.35).

Novamente, o narrador faz comentários que induzem o leitor a completar a história da personagem. Prática comum no contar dos “causos” populares e da vida alheia. Essa deixa de Belazarte, conduz o leitor a concluir que Rosa só assume uma identidade de mulher após o contato com o besouro, pois como ressaltou Belazarte, o leitor é quem sabe o que Rosa esperava, e, por isso, uma interpretação possível é de que ela aguardava vivenciar novamente aquele momento de intimidade e descoberta.

Mas, o que levaria, Rosa, a assumir alguma identidade? Como reconheceria o que era uma mulher? De acordo com Susana Bornéo Funck (2011), para as primeiras teorias feministas norte-americanas, ser mulher partia do pressuposto de dois conceitos: o da experiência e o da identidade, que são ainda, segundo a estudiosa, conceitos frágeis, uma vez que se acredita que para ser uma mulher o sujeito não precisa ser biologicamente uma fêmea. Neste sentido, ela ressalta que: “uma mulher é um indivíduo cuja subjetivação ocorre dentro de normas e comportamentos socialmente definidos como femininos pelo contexto cultural em que se insere, seja aceitando-os e rebelando-se contra eles”. (FUNCK, 2011, p.67).

Dessa forma, Rosa assume a postura de uma mulher enquanto sujeito inserido em um mundo machista e conservador, aceitando assumir um papel constituído pela sociedade e restringindo-se, portanto, ao casamento e aos cuidados do lar, pois não queria ser uma “solteirona”, como é de nosso conhecimento a medida do desenrolar dos fatos: Quando foi dormir teve um pavor repentino:

Quando foi dormir teve um pavor repentino: dormir só!... E si ficar solteira! O pensamento solta na cabeça dela assim, sem razão. Rosa tem um medo doloroso de ficar solteira. Um medo impaciente, sobretudo impaciente, de ficar solteira. Isso é medonho! É UMA VERGONHA. (ANDRADE, 2008, p.35).

Naquela época, as mulheres consideradas virtuosas estavam preparadas para o casamento; já as que não se casavam, sofriam inúmeros deboches e piadas da sociedade. Rosa, em medo desse julgamento de valor social e, por isso, temia ser uma moça solteira, como suas tias, conhecidas por “duas solteironas”.

Para Laplanche “aquilo que vai contra o sexo do indivíduo sofre recalçamento” (NOLASCO, 1995, p. 17), fato perceptível na personagem Rosa que depois de ter contato com o besouro, e não se considerar mais pura, tinha medo de ficar solteira, podendo vir a ser, por este motivo, reprimida pela sociedade. E com intuito de casar-se, isto é, de seguir as normas consideradas normais pelo contexto no qual estava inserida, Rosa passa a procurar incessantemente um marido pois temia que acabasse “todos os besouros desse mundo” (ANDRADE, 2008, p.35), ou seja, todos os homens deste mundo.

Para alcançar seu objetivo, ela muda de comportamento: ignora sua boneca, transmite seriedade e medo, passa a reparar o sexo oposto, namorando todos que encontrava, mas com um certo cuidado, pois caso cedesse demais às vontades dos homens, ficaria “falada”, e não conseguiria atingir seu objetivo: o casamento.

Essa transmutação da personagem é fortemente delineada pelo narrador que enfatiza ao descrever a mudança comportamental de Rosa: “Com efeito Rosa mudou, é outra Rosa. É uma rosa aberta. Imperativa, enérgica. Se impõe”. (ANDRADE, 2008, p.34).

Neste trecho percebemos a mudança de personalidade da jovem, mas o narrador também nos chama a atenção para o jogo de sentido que faz com o vocábulo “rosa”. Ao grafar este vocábulo com a inicial minúscula, sabemos que o narrador não está mencionando a personagem do conto, mas sim a uma espécie de planta, logo, há aqui a intencionalidade de comparar o reconhecimento da identidade da protagonista com o desabrochar deste vegetal. Além disso, sabemos que a flor atrai os insetos e muitas vezes são eles os responsáveis pela sua fertilização, como o besouro, um dos insetos responsáveis pela polinização da rosa.

Reforçando então a escolha das palavras, o besouro, que simboliza neste conto o sexo masculino, faz Rosa desabrochar-se e sentir-se dependente de um relacionamento estabelecido pela sociedade, ou seja, a relação heterossexual. E, mesmo que este interesse sexual, ou até mesmo o desejo de se casar, não fosse a verdadeira vontade de Rosa, ela acaba seguindo os padrões estabelecidos pela sociedade da época sem nenhuma resistência, assim como os demais personagens do conto. Dessa forma, buscando ser uma mulher idealizada pelo seu tempo, Rosa casou-se simplesmente para seguir determinados costumes.

Depois de conhecer Pedro Mulatão, um homem que aparentava ser de classe baixa, desocupado e dependente de bebida alcoólica, fora dos padrões esperados para um bom casamento, pois como relata o narrador, sobre ele “as informações são as que a gente imagina, péssimas. Vagabundo, chuva, mau-caráter, não serve não.” (ANDRADE, 2008, p.27), Rosa, em um ato um tanto desesperado, apressa-se para casar, como se aquela fosse a única oportunidade de realizar o desejo da união matrimonial que tanto a possuía, e não demonstra muita preocupação com as características e ações do pretendente:

Pedro Mulatão sente um desejo fácil daquele corpo, segue atrás. Rosa sabe disso. Quem é aquele homem? Isso não se sabe. Nem que soubesse do vagabundo e beerrão, é o primeiro homem que encontra, carece agarrá-lo sinão morre solteira. Agora não namorará mais ninguém. Se finge de inocente e virgem... riquezas que não tem mais (ANDRADE, 2008, p.35).

Dona Ana e dona Carlotinha não concordavam com a união de Rosa e Pedro Mulatão, mas Rosa, manipulada pelos estereótipos sociais, não cedeu a nenhuma argumentação ou imposição de suas tias: “Rosa chora. Há-de casar com Pedro Mulatão e si não deixarem ela foge. Dona Ana e dona Carlotinha cedem com a morte na alma.” (ANDRADE, 2008, p.27).

Assim, depois da recusa de casar-se com João, pois naquele momento Rosa estava inserida no universo da infantilidade e da pureza, e não sabia como agir diante do pedido, de repente, com o surgimento do besouro, esse universo é deixado para trás e inicia-se, na vida de Rosa, o momento da impureza. A partir disso, Rosa queria um homem que se aproximasse das características do besouro, invasor e despertador da sexualidade, por quem ela esperava à noite. Dessa forma, mesmo contra a vontade de suas responsáveis, Rosa se casa com Pedro Mulatão:

Prepararam enxoval apressado pra ela, menos de mês. Ainda na véspera do casamento dona Carlotinha insistiu com ela para que mandasse o noivo embora. Pedro Mulatão era um infame, até gatuno, Deus me perdoe! Rosa não escutou nada. Bateu o pé. Quis casar e casou. Meia que sentia que estava errada porém não queria pensar e não pensava. As duas solteironas choraram muito quando ela partiu casada e vitoriosa sem uma lágrima. Dura. Rosa foi muito infeliz. (ANDRADE, 2008, p.37).

É assim que termina o conto, focalizado na construção da identidade feminina da personagem Rosa: desesperada, diante da construção social, para construir uma família, e ocupar o papel de dona de um lar, conforme o modelo patriarcal, após o reconhecimento do seu afloramento sexual.

Rosa, é o exemplo do estereótipo criado para o gênero feminino naquele espaço periférico no início do século XX. Como conta o narrador, a protagonista nunca ultrapassara os trilhos do bonde, que demarcavam uma certa divisão entre moderno e arcaico, e, por isso, não conheceu as transformações sociais introduzidas no espaço privilegiado do centro de São Paulo. Nesse espaço, havia mulheres, por exemplo, que desempenhavam papéis além do doméstico, como frequentar uma faculdade e dedicar-se ao mundo dos estudos, até pouco tempo exclusivo para o sexo masculino. Como Rosa não teve essa oportunidade, e esse fato nos faz lembrar das características dos romances naturalistas, nos quais o meio determina a condição humana, a personagem do conto *O besouro e a Rosa*, simboliza essa vida delimitada pela tradição da época.

Reiterando o final do conto, com a constatação de que “Rosa foi muito infeliz” (ANDRADE, 2008, p.27), o narrador deixa aos leitores/ouvintes do conto a conclusão dessa infelicidade, a qual, sobre uma possível ótica, relaciona-se com as imposições sociais acatadas sem questionamentos ou reflexões. Com isto, Belazarte reverte a tão conhecida máxima dos contos de fadas (foram felizes para sempre) para problematizar a questão do reconhecimento da identidade que é muitas vezes condicionada por alguém ou por algo, como ocorreu com Rosa, que quis seguir uma identidade vista como ideal e acabou precipitando-se, casando com “qualquer pessoa do sexo masculino” apenas para seguir os padrões de uma sociedade que via a mulher enquanto ser destinado à vida familiar.

Neste sentido, a crítica do reconhecimento da identidade e da aceitação de costumes pré-estabelecidos por uma determinada cultura é reforçada por meio do personagem João, pois no decorrer do conto o narrador afirma que “João era quase uma Rosa também. Só que tinha pai e mãe, isso ensina a gente” (ANDRADE, 2008, p.27). Com isto, somos levados a refletir novamente sobre a questão de que

A definição de gênero implica espontaneamente a sexualidade: quem faz o que, e com quem? A identidade masculina está associada ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar e se afirmar, se necessário pela força. A identidade feminina, ao fato de ser possuída, dócil, passiva, submissa. (BADINTER, 1993, p. 99).

Logo, João, pelo o que o narrador indica, não apresentava totalmente as características da identidade masculina, mas por estar inserido em uma família tradicional que prezava valores impostos, assume esta identidade reforçando que homem e mulher não são realidades, mas sim virtualidades.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No conto *O besouro e a Rosa*, o gênero é apresentado enquanto característica estável e constituído pela sociedade conservadora e machista da época, existindo por isso funções e comportamentos determinados para os sujeitos. Os homens trabalhavam e frequentavam bares, como João, seu Costa e Pedro Mulatão; e as mulheres limitavam-se aos afazeres domésticos e aos cuidados maternos, tal como Rosa, dona Carlotinha e dona Ana. Esta imposição de papéis, neste conto, está condicionada a conceitos biológicos do sexo feminino e masculino, criando uma crença de que as identidades eram fixas, assim como deveria ser o comportamento de indivíduos “machos” e “fêmeas”.

Apesar de se tratar do ano de 1923, período no qual a cidade de São Paulo estava em constante transformação urbana, política e social, buscando eliminar qualquer indício de atraso, temos no conto personagens que vivem de acordo com costumes um tanto quanto arcaicos se pensados diante de uma cidade praticamente moderna.

Neste período, a elite paulista vivia de acordo com os costumes europeus, mas grande parte da população comportava-se de acordo com a tradição rural, como é o caso de Rosa e de todos os personagens que pertencem a seu núcleo. Em virtude disso, a mulher ainda era predominantemente mãe, esposa, dona de casa, e àquelas que se desviassem de tais modelos não eram bem aceitas pela sociedade.

Diante desse contexto, o surgimento de estudos sobre o gênero começou a desconstruir a ideia de que se nasce homem ou mulher. Dito de outra forma, os papéis sociais atribuídos ao homem ou a mulher começavam a ser contestados, isto é, poderiam ser mudados, pois eram apenas construções culturais, as quais manipulavam a sociedade e predeterminavam sua vida, tal como Rosa que, embora casada como aconselhava a tradição da época, viveu infeliz para sempre.

4 REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. **Os contos de Belazarte**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. Os contos de Belazarte. In: _____. **Obras completas de Mário de Andrade**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1956. v. V.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945** / organização: Lélia Coelho Frota; apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BUENO, Raquel Illescas. **Belazarte me contou: um estudo de contos de Mário Andrade**. São Paulo: FFLCH-USP, 1992.

CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana**. São Paulo: SENAC, 2001.

CAVALCANTI, Pedro. DELION, Luciano. **São Paulo: a juventude do centro**. São Paulo: Grifo Projetos Históricos e Editoriais, 2004.

FUNCK, Susana. **O que é uma mulher?** Revista Cerrados: vol. 1, N.1, 1992, Brasília, DF.

MARQUES, Nogueira Aline. Uma história que Belazarte não contou. In: ANDRADE, Mario de. **Os contos de Belazarte**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

NOLASCO, Sócrates. **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

RABELO, Ivone Daré. **A caminho do encontro: uma leitura de Contos novos**. São Paulo: Ateliê, 1999.

TAUNAY, Affonso de Escragnolle. **História da cidade de São Paulo**. Senado Federal, Conselho Editorial: Brasília, 2004.



19. A PROBLEMÁTICA DOS CORPOS PÓS-HUMANOS: FIGURAÇÕES DOS AUTÔMATOS NA FICÇÃO CIENTÍFICA

Gabriela Barbosa de Souto⁸⁰

1 INTRODUÇÃO

Se o futuro da humanidade caminha para uma realidade cada vez mais informatizada e virtual, por que o ser humano deveria permanecer limitado à pele? Algumas narrativas de ficção científica abordam essa e outras questões ontológicas quando exploram a multiplicidade de formas e modos de vida em diferentes cenários e temporalidades.

Apesar de estarmos cada vez mais conectados e dependentes da tecnologia no nosso cotidiano, o acesso a essa tecnologia ainda não está disponível para todos. Pensar nos dispositivos técnicos como uma extensão do corpo humano hoje não parece tão absurdo quanto o *upload* da mente no ciberespaço, ou mesmo o seu *download* em um corpo ciborgue ou completamente inorgânico. Quanto mais as tecnologias da vida avançam, promovendo a superação dos limites impostos pelo orgânico, mais a humanidade se avizinha dos ciborgues, que são, por definição, híbridos de carne e máquina.

Na ficção, muitas vezes nos deparamos com o caminho inverso. Não é o homem que busca transcender suas limitações físicas e/ou temporais, impostas à sua condição humana/animal, e sim a máquina, que diante de uma pressuposta imortalidade, deseja se humanizar. Ao debater as condições do corpo na ficção científica a partir dos filmes **O homem bicentenário** (1999), **Blade Runner – o caçador de andróides** (1982) e **Ghost in the Shell** (1995), este artigo procura reexaminar a categorização das formas de vida artificial que protagonizam o conflito entre homem e máquina.

2 O CORPO, O CINEMA E A FICÇÃO CIENTÍFICA

As mutações pelas quais passa a humanidade, em especial aquelas que transcorrem pelo corpo, faz com que se questione se existe, de fato, uma alma humana (Tadeu, 2016). A dicotomia cartesiana que envolve o par “corpo” e “alma” pode ser extrapolada a partir da figura do ciborgue, criatura híbrida entre animal e máquina, que suscita muito mais indagações sobre a natureza humana do que sobre a natureza da máquina, obrigando-nos a repensar a própria subjetividade da existência do ser humano. Ainda segundo Tomaz Tadeu (2016), a homogeneidade do humano como a imaginamos é invalidada pela heterogeneidade que compõe o ciborgue.

Desde a publicação do **Manifesto Ciborgue**, de Donna Haraway (2016), o ciborgue, híbrido entre máquina e organismo, aparece como figura fundamental para compreender como a tecnologia interfere em todas as esferas da vida humana. Partindo desta criatura de ficção, pensada enquanto mito político e irônico, a autora analisa diversas dicotomias (corpo e alma, organismo e máquina, natureza e cultura etc.) que reforçam as políticas identitárias, propondo a ruptura destas fronteiras excludentes.

⁸⁰ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB. E-mail: gabrielabsouto@gmail.com.

A relação entre organismo e máquina é vista por Haraway (2016) como uma guerra de fronteiras que coloca em xeque os lugares de (re)produção e de imaginação. O corpo do ciborgue, tão representativo do entrecruzamento de fronteiras, surge como elemento de análise para se pensar o pós-humano dentro e fora da ficção. Sem uma narrativa de origem, o ciborgue aparece como mito justamente no (não) lugar onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida, demarcando afinidades entre as pessoas e demais seres vivos.

A partir da relação entre homem e máquina se torna cada vez mais difícil sustentar as dicotomias fronteiriças, ficando cada vez menos nítida a distinção entre quem faz e quem é feito. Para Haraway (2016), com as práticas de codificação cada vez mais recorrentes, os corpos biológicos têm se tornado dispositivos de comunicação. Considerando que desde o século XVII as máquinas já podiam ser animadas e os organismos mecanizados, por que os últimos deveriam permanecer limitados pela pele?

Nesta esteira, Lúcia Santaella (2007a) em **Pós-humano – por quê?** aborda o papel transformador que a tecnologia tem sobre o corpo humano e a sua relação direta com a emergência do conceito de pós-humano, oriundo não só destas transformações como também da desconstrução das certezas ontológicas e metafísicas que se aplicam tradicionalmente às categorias de sujeito, subjetividade e identidade.

Desde meados do século passado, as sociedades complexas têm modificado a forma como vêm acumulando informações, o que implica na modificação das suas relações, sobretudo pela inserção cada vez mais presente de dispositivos tecnológicos em seu cotidiano e em seus corpos. A datar dos anos 1980, quando a Internet ainda era incipiente, a ficção científica, através de sua vertente do ciberpunk, já prenunciava a simbiose entre seres humanos e máquinas por meio de alteração genética, implantes de circuitos, invasão da mente, entre outras tecnologias que acabam por questionar a natureza humana.

A autora apresenta o movimento ciberpunk como um tipo de narrativa que tem a tecnologia como algo onipresente e ambivalente, podendo tanto prover meios de liberdade e prazer, quanto a escravização e destruição da humanidade, somado a profundos questionamentos filosóficos sobre o que é ser humano, o que é a realidade, quais as fronteiras entre humanidade e tecnologia, entre outros. Estas questões levantadas pela literatura e pelo cinema fizeram com que os termos pós-humano, pós-biológico, biomaquinal e outros, ganhassem corpo ao longo dos anos 1990. Para Santaella (2007a, p. 129), “a condição pós-humana diz respeito à natureza da virtualidade, genética, vida inorgânica, ciborgues, inteligência distribuída, incorporando biologia, engenharia e sistemas de informação”.

Não se pode mais afirmar que o corpo é composto unicamente de partes orgânicas, sendo constituído também por informações, imagens e tecnologia. Este mesmo corpo, onipresente e sem fronteiras, tem se tornado uma propriedade mutável, heterogênea e constantemente renovável e interpretável, como sugere Santaella (2007b) em **Figurações do corpo biológico ao virtual**. Neste artigo, a autora aponta alguns fatores para esta ubiquidade das questões do corpo nos debates contemporâneos, como: o deslocamento da identidade de um eu com a sua imagem corporal; a espetacularização do corpo nas mídias; os avanços biotecnológicos; a exploração da maquinaria de diagnóstico médico; e os processos de corporificação, descorporificação e recorporificação proporcionados pela virtualidade tecnológica.

Detendo-se nos processos de corporificação, descorporificação e recorporificação, que colocam em crise as crenças na manutenção dos limites corporais humanos, Santaella (2016) elenca algumas modalidades para essa nova antropomorfia do corpo híbrido, biocibernético: a) o corpo conectado nas redes, através de dispositivos que permitam mudanças nas relações entre corpo e mente: percepção, mentalização e reação imediata; b) o corpo dos avatares, imersão dada pela figuração gráfica que está presente no ciberespaço; c) o corpo da imersão híbrida, em que movimentos físicos se encontram com interfaces virtuais, sistemas interativos ou ambientes imersivos; d) o corpo na telepresença, em que operadores remotos recebem retorno sensório

mesmo à distância; e) o corpo na realidade virtual, último estágio da imersão do corpo que o usa como interface através do contato físico; f) o corpo de vida artificial, que emula o comportamento da vida biológica, passando por mutações, adaptações, evoluindo de forma inteligente.

Ao estabelecer tais modalidades, Santaella (2007b) o faz com base no trabalho artístico, uma vez que para ela são os artistas aqueles que anunciam as mutações pelas quais o corpo humano passará. Essas mesmas modalidades podem ser aplicadas à ficção científica, pois, como afirma Denise Siqueira (2002), em seu artigo **O corpo no cinema de ficção científica**, o gênero não só registrou o deslocamento do homem como centro do universo para um homem que questiona seu lugar no mundo, como também trouxe os elementos de reflexão sobre a dominação humana sobre todas as demais formas de vida, do espaço e do tempo.

A ficção científica, que emerge na literatura e se expande para outras artes, pode ser encarada como um território “do inumano, o humano alterado, protético, borgue, robô, andróide, extra-terrestre, etc., como destinação futura da mutação do humano” (PENNA, 2008, p. 186). Ao explorar o imaginário tecnocientífico em suas narrativas, a ficção científica, por vezes, se encontra cercada por uma aura profética, embora suas questões abordem muito mais as problemáticas do presente em que é criada. Dentro e fora do contexto cinematográfico, essa aura costuma abranger, entre outras coisas, intervenções tecnológicas nos corpos humanos e a criação de seres vivos artificiais semelhantes aos seus criadores, em aparência e/ou em inteligência, como nos casos de **Metrópolis** (1927), **O Exterminador do Futuro** (1984), **Matrix** (1999), **A.I. – Inteligência Artificial** (2001), **Ela** (2013), entre inúmeras outras narrativas.

Os filmes citados exploram o conflito entre a humanidade e a máquina. Em **Metrópolis** (1927), pela divergência de interesses na relação entre governo e trabalhadores que habitam distintos níveis da cidade, uma robô humanoide é transformada em um simulacro da protagonista Maria, para tomar o seu lugar e difamá-la entre os trabalhadores, incitando-os a uma rebelião. Já em **O Exterminador do Futuro** (1984), a inteligência artificial Skynet torna-se consciente e encara a humanidade como uma ameaça, provocando uma guerra nuclear. Os poucos sobreviventes que fazem parte da resistência humana são liderados por John Connor. Para evitar que seu oponente saia vitorioso, Skynet envia um ciborgue ao passado para assassinar a mãe de Connor antes que ele seja concebido. De modo semelhante, em **Matrix** (1999) inteligências artificiais conscientes de si entraram em guerra com os humanos quando estes tentaram destruí-las. Tendo perdido a guerra, os humanos passaram a ser cultivados como baterias em casulos que absorvem sua energia para alimentar as máquinas que os mantêm presos a uma existência simulada.

Em **A.I. – Inteligência Artificial** (2001) não há um conflito direto entre máquinas e humanos, embora estes tenham o hábito de destruir algumas máquinas por temer serem superados por elas, tampouco os androides têm autonomia por seguirem estritamente a sua programação. No entanto, David faz uso de recursos subjetivos e não programados em busca de atingir seu objetivo: encontrar a Fada Azul e se tornar um “menino de verdade”. Em **Ela** (2013), Samantha, um sistema operacional, envolve-se amorosamente com Theodore, um humano. Esta relação passa por vários níveis, desde a empolgação com a novidade à frustração pelo desejo de um corpo físico que possa coexistir com Theodore, até a consciência de que viver entre os humanos é uma limitação para o seu processo de evolução. Samantha não morre, como as demais formas de vida artificial citadas anteriormente, mas parte para a existência em um plano inacessível aos humanos.

Estas relações, em sua maioria hostis, culminam na destruição, morte ou condenação dos corpos tecnológicos, fazendo prevalecer, conforme aponta Siqueira (2002), uma moral coletiva intolerante à existência de um outro que é híbrido. Corroborando Siqueira (2002), em **O cinema de ficção científica**, Éric Dufour (2011) afirma que o cinema de ficção científica

reflete o homem através das narrativas que nos apresenta. Muitos filmes que abordam a relação homem-máquina colocam em questionamento o estatuto de superioridade da espécie humana. Quando a máquina deixa de seguir sua programação original e ganha autonomia, ela mostra que não pode ser reduzida a um estatuto de objeto, como nos casos do computador HAL-9000, em **2001: uma odisseia no espaço** (1968), uma inteligência artificial sensível que ao ver a si e a missão em risco, revela-se paranoica e perigosa, e do policial ciborgue Murphy, em **Robocop: um policial do futuro** (1987), que foi ressuscitado pela OCP para inaugurar a linha ciborgue de luta contra o crime e que só tem sua personalidade recuperada quando consegue burlar as diretrizes que o limitavam.

Ganhar autonomia ou tornar-se senciente não implica, necessariamente, na rebelião das máquinas, embora seja algo recorrente na maioria dos filmes. Se a máquina deixa, então, de ser máquina por fugir de sua programação, fazendo o que não se espera dela, como defini-la? Para Dufour (2011), é justamente neste momento que pode se ter, por tabela, a definição do que é o homem. Citando o autor de ficção científica Philip K. Dick, Dufour (2011) diz que “ser humano” é um modo de se estar no mundo: “se uma construção mecânica interrompe o curso do seu funcionamento habitual para vir em nosso auxílio, então imputar-lhe-emos reconhecidos um caráter humano que nenhuma análise dos seus transístores ou circuitos conseguiria desvendar” (DUFOUR, 2011, p. 142).

Tal caráter de humanização das máquinas quase sempre se dá em contraste com a desumanização dos homens, atribuindo às primeiras características próprias da subjetividade humana, como a emoção e o afeto, e deixando aos últimos a frieza e a falta de empatia com o outro, independente de quem (ou do que) ele seja. Se o homem é homem porque ele pensa, conforme o parâmetro usado pelo filósofo Descartes para distingui-lo dos demais seres vivos, como lidar com robôs, andróides e computadores que pensam melhor do que estes homens?

Apesar da criação de autômatos não ser uma novidade oriunda da ficção científica, estando presente em mitos envolvendo servos criados a partir de matéria inanimada ganhando vida através da magia, em tratados sobre pneumática e na construção de relógios mecânicos, é através dessa que eles ganham força no imaginário. No gênero, os seres criados artificialmente por magia foram substituídos por seres puramente tecnológicos depois da publicação em 1920 de **A fábrica de robôs**, uma peça teatral de Karel Tchépek, que cunhou o termo “robô” pela primeira vez, referindo-se aos corpos humanoides explorados pelo “trabalho forçado”. Assim, o golem e a criatura monstruosa de **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley, se viram substituídos por robôs, andróides e supercomputadores (Regis, 2012).

Segundo Fátima Regis (2012) em **Nós, ciborgues: tecnologias de informação e subjetividade homem-máquina**, a forma e a constituição bioquímica dos corpos de vida artificial não só são determinantes para suas capacidades sensorial e emotiva, como também são elementos fundamentais para a atuação (ou não) destes corpos no mundo humano. As narrativas que dão conta destes corpos mostram “a ambiguidade entre o fascínio com o ser criado e o temor da superioridade ou rebeldia da criatura, dramatizam a contração de futuro e passado: o sonho de emancipação e ‘progresso’, e os questionamentos sobre a origem e a evolução da humanidade” (REGIS, 2012, p.133-134).

A partir da análise das narrativas de ficção científica, detendo-se na literatura, Regis (2012) elabora uma classificação das formas de vida artificial construídas pela humanidade através de recursos tecnológicos. Assim, a autora trabalha com três figuras centrais: a do robô, ser de metal que possui ou não corpo humanoide; a do andróide, constituído de matéria orgânica; e a do computador, uma entidade sem corpo associada à uma ideia de racionalidade pura. Os duplos de metal quase sempre são inteligentes e/ou engraçados, tendo os mais diversos tamanhos, formas e funções. Alguns tem emoções e despertam a empatia humana, outros se rebelam e se tornam ameaçadores. Já no caso dos andróides, conforme é apontado pela autora, que são feitos à imagem e semelhança do homem, eles têm como objetivo substituí-lo

“principalmente após a cibernética e a biologia molecular terem dissolvido as distâncias entre humanos e máquinas, as histórias passaram a destacar mais os esforços de andróides que desejam se tornar humanos, desenvolvendo os dilemas morais e os recorrentes problemas de preconceitos e diferenças ontológicas adjacentes à questão” (REGIS, 2012, p.136). Em contrapartida, os computadores dificilmente despertam qualquer tipo de simpatia.

No momento em que robôs, andróides e computadores são colocados como fronteiras do humano, eles questionam se o que define o ser humano é o seu corpo, sua constituição biológica, suas emoções, seu pensamento, a consciência de si, entre outros fatores. Como veremos adiante, é com certa frequência que encontramos narrativas em que essas formas de vida artificial sencientes desejem e busquem pelo reconhecimento de um estatuto de humanidade. Desejar é o primeiro indício da humanização das máquinas, então por que negá-la?

3 OS CORPOS PÓS-HUMANOS E A CONSCIÊNCIA DE SI

Conforme veio sendo dito anteriormente, a ficção científica aparece como um campo de experimentação em que é possível observar a complexa subjetividade da relação entre o homem e a tecnologia por ele construída. Esta relação quase sempre é permeada por conflitos que vão desde debates filosóficos *per se* a guerras nucleares, com graves consequências para todos os envolvidos.

Cruzando as modalidades de corpos digitais definidas por Lúcia Santaella (2007b), enfatizando os corpos de vida artificial, com os arquétipos do robô (de natureza mecânica), do andróide (de natureza orgânica e artificial) e do computador (tido como inteligência artificial pura) com aqueles estabelecidos por Fátima Regis (2012), este artigo procura analisar as figurações do pós-humano dentro do cinema de ficção científica partindo do pressuposto que estes corpos autômatos são identificáveis nas mais diversas produções artísticas do gênero e que trazem consigo uma divergência acerca da sua natureza artificialmente construída. Dessa forma, propõe-se reexaminar o conceito de “inteligência artificial pura” ao analisar personagens de **O homem bicentenário** (1999), **Blade Runner – O caçador de andróides** (1982) e **Ghost in the Shell** (1995) enquanto formas de vida artificial que desejam transcender a sua condição inumana ou parte dela.

3.1 O HOMEM BICENTENÁRIO

Dirigido por Chris Columbus, **O homem bicentenário** (1999) é uma adaptação de duas histórias: o conto homônimo escrito por Isaac Asimov, conhecido por criar as Leis da Robótica; e o romance **O homem positrônico**, baseado neste conto, de autoria de Asimov e Robert Silverberg. O filme conta a história de Andrew, um robô da série NDR fabricado pela *NorthAm Robotics*, que é adquirido pela família Martin para fazer trabalhos de manutenção doméstica. Ao conviver com a família, ele deixa de ser considerado uma propriedade e é estimulado, especialmente por Richard e sua filha caçula Amanda, a desenvolver sua personalidade única.

A descoberta de seu desenvolvimento criativo, logo, fora da programação com a qual foi construído, se deu quando Andrew quebra o brinquedo favorito de Amanda, decepcionando profundamente a garota. Este fato fez com que o robô se sentisse afetado e procurasse, espontaneamente, uma forma de se redimir. Ao aparecer com uma réplica do brinquedo esculpida por ele mesmo em madeira, Richard percebe que o robô é diferente e o leva até a

NorthAm Robotics para descobrir se a criatividade faz parte de sua programação normal ou se é uma particularidade desenvolvida por Andrew.

Ao apontá-lo como uma falha na produção da série NDR, o CEO da empresa tenta reavê-lo, alegando que esta poderia ser a primeira de inúmeras falhas, que poderiam representar um risco para a família. Ao voltar para casa com Andrew, Richard o incentiva a desenvolver sua personalidade e aprender tudo aquilo que até então era exclusivo da humanidade. Outra mudança de paradigma acontece quando Amanda, já crescida, advoga em favor de Andrew para que ele ficasse com o dinheiro oriundo da venda dos relógios mecânicos construídos por ele. Neste ponto, não só a matriarca da família, Rachel, como o próprio Richard, questionam que uso um robô teria para o dinheiro, com que ele gastaria se ele é autossuficiente e não precisa de bens materiais, algo tão significativo em uma sociedade capitalista.

Ao ter uma conta no banco, Andrew se distancia cada vez mais de sua origem maquínica. A sensibilidade inata e o conhecimento adquirido pelos anos de leitura e apreciação da arte fizeram com que Andrew desejasse ser livre. Ao expressar seu desejo a Richard, o robô se vê banido de seu convívio, ganhando a tão desejada liberdade em detrimento do convívio com a família da qual sempre fez parte.

Posteriormente, com o falecimento de Richard e o envelhecimento aparente de Amanda, Andrew percebe que todos a quem se afeioou acabarão morrendo. Com isto, ele parte em uma jornada em busca de outros robôs da série NDR para descobrir se mais algum desenvolveu o mesmo tipo de sensibilidade que ele. Quase vinte anos depois e sem sucesso, Andrew encontra Galatea, uma robô muito parecida com ele e que pertence a Rupert Burns, filho do designer original dos robôs NDR. Galatea, ao contrário da primeira impressão de Andrew, tem um chip de personalidade, fazendo com que ele continue sendo único. Burns quer seguir o legado do pai e construir robôs com aparência humana. Andrew, que já tinha financiado algumas modificações faciais que lhe permitissem expressar suas emoções, patrocina a pesquisa de Burns para se tornar parecido fisicamente com um ser humano.

Ao voltar para casa com um novo corpo, ele não é reconhecido por Amanda. Tampouco ela é reconhecida por Andrew, por estar tão envelhecida. Portia, sua neta, é idêntica a avó quando jovem e acaba sendo o último vínculo de Andrew à família Martin depois que Amanda falece. Sem conseguir chorar por sua enorme perda, Andrew decide se tornar, de fato, humano. Nisto, recorre novamente a Burns para juntos fabricarem órgãos biomecânicos que lhe permitam sentir, fisicamente.

O primeiro corpo de Andrew era completamente inorgânico, auto consertável e carregava consigo um cérebro positrônico. Este corpo não envelhece e não morre, ao contrário do corpo humano, que contrasta com ele através das gerações da família Martin. Quando ele não consegue encontrar um semelhante, decidiu por carregar uma aparência humana, para que se sentisse mais próximo de seus entes queridos. Este segundo corpo não tem órgãos ou terminações sensoriais que permitam a Andrew sentir fisicamente.

Quando sente inveja de Portia por não conseguir chorar pela morte de Amanda, Andrew faz uma nova modificação no corpo, o que lhe permite chorar, sentir fome e até mesmo transar. A única coisa que permanece inalterada foi o seu cérebro positrônico e isto foi o que lhe impediu de conseguir o reconhecimento do Congresso Mundial, que alegou que a sociedade consegue aceitar a existência de uma máquina eterna entre eles, mas não um homem imortal.

Assim, Andrew se vê obrigado a modificar sua última peça original, para ser reconhecido como humano e poder se casar com Portia. Ao injetar sangue em seu corpo, Andrew começa a envelhecer junto com Portia. Este quarto corpo de Andrew simula completamente o corpo orgânico, lhe dando as mesmas limitações físicas de um ser humano, tornando-se tão perecível quanto o seu criador. Anos depois, em seu leito de morte, Andrew parte sem saber que o reconhecimento que tanto desejou foi atendido, sendo, a partir de então, reconhecido como homem e como máquina.

Ao contrário da ambição humana pela imortalidade, Andrew escolheu ficar limitado à pele ao tornar seu corpo um suporte perecível para sua existência. Ao longo do filme, o corpo robótico passa por uma série de transformações que rompem com as fronteiras até então bem estabelecidas entre a máquina, subalterna, e o humano. Seu medo em substituir o cérebro positrônico e, com isso, perder sua identidade, foi superado pelo desejo de “morrer como um homem a viver por toda eternidade como máquina” (O HOMEM BICENTENÁRIO, 1999).

3.2 BLADE RUNNER – O CAÇADOR DE ANDROIDES

O filme, dirigido por Ridley Scott, é uma adaptação do romance **Sonham androides com ovelhas elétricas** (1968), de autoria de Philip K. Dick, um dos mais representativos autores da chamada nova onda da ficção científica. No filme, o mundo se encontra destruído depois de uma guerra que extinguiu a natureza e os animais, deteriorando aos poucos a humanidade que ali tentava sobreviver. Assim, a colonização espacial se tornou uma alternativa para quem tinha dinheiro e genes saudáveis.

A narrativa fílmica acontece em Los Angeles, no ano 2019, cidade onde se localiza a sede da empresa *Tyrell Corporation*, que fabrica androides para, entre outras coisas, explorar o espaço e construir as colônias fora da Terra. A *Tyrell* vem desenvolvendo modelos cada vez mais semelhantes aos seres humanos, com o diferencial de serem mais ágeis, mais fortes e inteligentes que estes. Os androides, conhecidos como replicantes, foram proibidos de permanecerem na Terra depois de terem se rebelado contra o sistema que os escravizavam. Uma força tarefa especial da polícia foi criada para lidar com os replicantes ilegais, mas essa era uma missão cada vez mais penosa diante da dificuldade em identificar quem era ou não um replicante, sendo necessário o uso do teste psicológico Voight-Kampff, que até então conseguia detectar fisicamente os níveis de empatia dos sujeitos a ele submetidos quando feitas perguntas sobre animais.

Um grupo de replicantes do modelo mais recente, Nexus-6, foge para a Terra em busca de encontrar seu criador, Eldon Tyrell, com o intuito de conseguirem mais tempo de vida. Por superarem os humanos em diversos níveis, os replicantes passaram a ter uma espécie de sistema de segurança (para os humanos), que limitava seu tempo de vida para apenas quatro anos. Este tempo foi estabelecido após perceberem que, passado esse período, os replicantes começavam a criar emoções genuínas, o que seria um impeditivo para diferenciá-los dos seres humanos.

Para aposentar os replicantes fugitivos, o agente afastado Rick Deckard é convocado e, a partir disso, acompanhamos a sua perseguição aos remanescentes do grupo inicial: Leon, replicante de combate/carregador; Zhora, modelo de prazer reprogramada para ser uma assassina política; Pris, modelo militar/de prazer; e Roy, que fazia parte do programa de defesa colonial e líder do atual grupo. Ao longo da caçada aos androides, vários questionamentos são apresentados através da inversão de papéis dos personagens. Os replicantes, máquinas humanizadas que desejam mais tempo de vida, se opõem aos humanos, que se maquinizam ao serem frios e pouco (ou nada) empáticos com o seu outro.

Esta cidade cosmopolita, tão diversa em sua população, sedia os diversos fabricantes dos componentes dos corpos androides. O avanço biotecnológico, estimulado pela criação de réplicas perfeitas dos animais já extintos, é o responsável pela criação dos replicantes que, ao contrário dos animais-máquinas que são cobiçados e admirados, são rechaçados pelo medo e pelo estranhamento causados pela proximidade com o humano de verdade. Máquinas que sangram, choram e amam podem representar a superação do homem no seu lugar autoimposto no mundo.

Os autômatos e os monstros são colocados na civilização ocidental como algo que é concomitantemente familiar e estranho (Mattos, 2009). O medo de serem dominados pelas máquinas, o que leva ao prazo de validade e ao extermínio daquelas que fogem à programação, representa as formas de “separação entre o homem e seu produto, que tornados independentes e desumanizados voltam-se contra ele” (MATTOS, 2009, p. 81). Ao confrontar seu criador, Roy se vê diante da frustração de não ter o seu desejo realizado, não sendo possível reverter a limitação do tempo de vida. Seu destino é o mesmo da humanidade, a morte. Ele mata aquele que o criou, entretanto, em seus momentos finais, opta por salvar Deckard, com quem trava uma intensa batalha, deixando este como um legado, já que não quer que sua vida caia no esquecimento e se perca como lágrimas na chuva.

3.3 GHOST IN THE SHELL

Dirigido por Mamoru Oshii, o filme de animação japonesa, que foi grande inspiração para **Matrix** (1999), é a primeira das várias adaptações, para diferentes mídias, do mangá homônimo criado por Masamune Shirow. Esta narrativa ciberpunk se passa no Japão de 2029, onde o avanço da tecnologia permite que o corpo humano seja quase inteiramente aprimorado com partes cibernéticas. Neste cenário, a ciborgue Major Mokoto Kusanagi recebe a missão de capturar um *hacker* que está invadindo e dominando a mente de outros ciborgues com alma.

Pelas definições da própria narrativa, os ciborgues seriam corpos completamente construídos, exceto pela presença de um cérebro humano inserido em um crânio de titânio, como é o caso da Major. Uma das cenas mais emblemáticas do filme mostra o corpo dela sendo formado por várias camadas de peças sintéticas e fluídos que não sabemos se são orgânicos ou não. Não fugindo da dicotomia cartesiana, o que lhe confere humanidade é justamente sua alma, que permanece humana.

O *hacker*, conhecido como Mestre dos Fantoches, vem atuando por muito tempo quase sem deixar rastros. Sua última atividade consistiu na invasão do corpo da intérprete do Ministro das Relações Exteriores e imaginam que seu objetivo seria o de assassinar pessoas importantes. A *Megatech Body*, empresa que construiu o corpo da Major e é suspeita de ter conexões estreitas com o governo, foi hackeada e montou um corpo sem registros que, ao fugir, foi atropelado por um caminhão. A cabeça e o tronco despedaçado deste corpo, semelhante ao da Major, estão sob a posse do Setor 9. Representantes do Setor 6 chegam ao local para confirmar a identidade do corpo e a presença do Mestre dos Fantoches dentro dele.

Burlando o esquema de segurança que devia deixá-lo desativado, o *hacker* fala pela primeira vez, revelando que se reconhece como uma forma de vida autônoma e que, por esta razão, deseja asilo político. Acusado de ser um programa de autopreservação, o Mestre dos Fantoches lança uma série de indagações que acertam o ponto nevrálgico das fronteiras entre homem e máquina ao argumentar que, se sua existência é questionável por não ter como prová-la, a do ser humano o é igualmente.

De codinome Projeto 2501, o Mestre dos Fantoches, que não é uma inteligência artificial, se define como uma forma de vida que nasceu no mar de informações. Ele tem seu invólucro roubado de dentro do Setor 9 por um agente do Setor 6 que usava trajes de termo-camuflagem. Atenta às movimentações suspeitas, Major e sua equipe estão de prontidão para seguir e recuperar o corpo perdido. Seu objetivo individual é conseguir se conectar ao Mestre dos Fantoches para descobrir se ele possui ou não uma alma – algo que ela questiona sobre si mesma algumas vezes ao longo da narrativa.

Invadindo sozinha um prédio abandonado onde o carro que carrega o Mestre dos Fantoques está escondido, Major é atacada e tem seu corpo quase completamente destruído, não fosse a chegada de seu parceiro Batou, que além de salvá-la, a ajuda a se conectar com o Mestre. Uma vez estabelecida a conexão, ele explica que foi criado pelo Setor 6 como um programa de espionagem industrial e manipulação de dados. Na medida em que ia invadindo as redes, foi tomando consciência de sua existência. Apesar disso, ele ainda se considera incompleto por não ter os processos mais básicos dos organismos vivos: a reprodução e a morte.

Sua ida até o Setor 9 foi deliberada para que conseguisse falar com a Major e lhe propor uma fusão, por considerá-la parecida com ele. Assim, ela teria todas as capacidades dele e ele, ao existir fora das redes, poderia morrer. A ideia do Mestre dos Fantoques é a de que, ao se fundirem, ultrapassariam as fronteiras ao elevar suas consciências a um nível mais alto e fariam parte de todos os seres. Enquanto isso, os atiradores do Setor 6 se aproximam do prédio para destruir os cérebros do Mestre e da Major, encobrindo os rastros do Projeto 2501. Uma missão que foi frustrada pela conexão e pela presença de Batou, que, ao proteger o corpo da Major, reduziu os danos sofridos por ela, que manteve sua cabeça intacta enquanto o corpo do Mestre dos Fantoques foi completamente destruído.

Se os corpos biológicos são dispositivos de comunicação (Haraway, 2016), que fazem a dobra em extensões tecnológicas e virtuais que lhe permitem ter experiências dentro e fora destes corpos (Santaella, 2007b), o Mestre dos Fantoques não parece ingênuo em seu desejo de sair das redes e se corporificar através da fusão com alguém que ele considere seu semelhante. Ao se fundirem e se reproduzirem nas redes, o Mestre e a Major solucionarão suas questões primordiais de identidade ao se colocarem sob as mesmas condições da natureza animal, eliminando a barreira que os separa da humanidade ao mesmo tempo em que cria novas fronteiras ao se tornarem um ser completamente diferente de tudo que era conhecido até então.

Ao despertar na casa de Batou, com sua cabeça acoplada a um corpo de criança, a Major descobre que a fusão foi bem sucedida. A pessoa que interage com Batou não é nem a Major, nem o Mestre dos Fantoques, mas uma combinação de ambos. Se tal qual uma criança, que ela aparenta ser agora, ela agia sem grande autonomia até mesmo por questionar sua identidade (teria ela uma alma de verdade por ter um cérebro humano, ou teria ela um cérebro cibernético capaz de gerar uma alma própria?), estando fundida com o Mestre ela não tem mais dúvidas. Se ao sair da casa de Batou ela se questiona para onde deve ir, tem como resposta do Mestre a vasta rede sem limites a ser explorada por ambos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao categorizar as formas de vida artificial como robôs, andróides e computadores, Regis (2012) sugere que as duas primeiras têm características físicas e emocionais antropomórficas, se corporificando e recorporificando, enquanto a última não poderia ser categorizada da mesma forma, uma vez que sua racionalização extrema (associada à insensibilidade) e sua descorporificação a afastam do homem e a aproximam do divino. Diante das figurações do pós-humano expressas pela ficção científica, representadas pelos filmes analisados, é possível repensar as categorizações feitas por Santaella (2007b) e Regis (2012)?

Em **O homem bicentenário** (1999) a questão do corpo é central. Andrew começa sua existência como um robô programado para servir uma família. Espontaneamente, o robô ganha emoções e criatividade, escapando de sua programação inicial que não previa estes tipos de capacidades. Ao se tornar um ser sensível, Andrew não pode mais ser considerado um robô, pois seus semelhantes são diferentes, tampouco pode ser considerado humano, visto que seu corpo ainda é mecânico e lhe propicia a imortalidade. Temendo perder todos os seus entes

queridos e viver uma existência eterna e solitária, Andrew passa por uma série de transformações físicas (de robô a androide e de androide a humano) que lhe permitam compartilhar da mesma condição perecível dos seres humanos.

Os replicantes de **Blade Runner – o caçador de andróides** (1982) apresentam a mesma falha de programação de Andrew: com o decorrer do tempo passam a desenvolver emoções por conta própria. Mas, ao contrário deste, não desejam a condição humana, visto que intelectual e fisicamente já são superiores aos humanos. Tornar-se igual ao homem seria retroceder a um avanço já conquistado, uma vez que testemunharam feitos que jamais estarão ao alcance da humanidade. Os replicantes lutam por igualdade. Fizeram isto ao se rebelarem contra aqueles que os escravizaram, e o fizeram agora ao arriscarem tudo para enfrentar o seu criador em busca de mais tempo de vida.

Em **Ghost in the Shell** (1995) se tem uma situação semelhante à dos replicantes. O Mestre dos Fantoches não se reconhece como uma inteligência artificial pura, programada por um ser humano, vendo a si mesmo como uma forma de vida autônoma que tem consciência de si e que deseja o reconhecimento do outro, no caso da humanidade, para que possa continuar existindo. Mas não só isto: ele busca um sentido em sua existência ao procurar alguém que ele percebe como semelhante, a Major, para se fundir e, a partir deste acontecimento, seguir o mesmo ciclo de vida da natureza: nascer, crescer, reproduzir e morrer. Ao deixar de existir sem um corpo, ele busca estar sob a mesma condição que os humanos, passível da morte, mas deixando na rede uma espécie de herança genética, sem deixar realmente de existir. Assim como Andrew, o Mestre dos Fantoches deseja escapar da imortalidade.

Repensar os paradigmas da humanidade é uma das possibilidades que a ficção científica oferece. Os corpos digitais dos artistas considerados por Santaella (2007b) não só dialogam com o gênero, como são explorados por ele há muito tempo. O mesmo acontece com os robôs, os andróides e os computadores conforme caracterizados por Regis (2012), embora pareçam fazer um caminho contrário e querer sair da ficção para se tornar realidade.

Analisar a problemática dos corpos pós-humanos da ficção científica a partir dos filmes elencados nos faz refletir sobre como os processos de corporificação, descorporificação e recorporificação são voláteis e intercambiáveis. Ao reexaminar o robô, o ciborgue e o androide, a questão do corpo parece estar bem definida, sendo este um elemento determinante para caracterizar as personagens e suas motivações individuais. No entanto, no caso da “inteligência artificial pura” observada, essa questão se torna mais complexa, uma vez que ela própria não se reconhece como uma inteligência artificial, identificando-se como uma forma de vida autônoma nascida do mar de informações contido nas redes.

O Mestre dos Fantoches não se antropomorfiza ao se fundir com um corpo ciborgue, mas se animaliza para seguir a natureza de tudo aquilo que tem vida. Assim, ele, enquanto forma de vida autônoma e artificial, se distancia do humano ao reafirmar a sua identidade, bem como se distancia do divino, ao negar para si mesmo a eternidade.

5 REFERÊNCIAS

- 2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO.** Direção Stanley Kubrick. Estados Unidos, Reino Unido: Metro-Goldwyn-Master, 1968.
- A.I. – INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL.** Direção Steven Spielberg. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures e DreamWorks Pictures, 2001.
- BLADE RUNNER.** Direção Ridley Scott. Estados Unidos: Warner Home Video, 2007.
- DUFOUR, Éric. **O cinema de ficção científica.** Tradução Marcelo Feliz. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

- ELA.** Direção Spike Jonze. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2013.
- GHOST IN THE SHELL.** Direção Mamoru Oshii. Japão: Bandai Visual Company, 1995.
- HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX.** In: TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** Tradução Tomaz Tadeu – 2ed., 2 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- O HOMEM BICENTENÁRIO.** Direção Chris Columbus. Estados Unidos, Canadá: Buena Vista Pictures e Columbia TriStar Filme Distributors International, 1999.
- MATRIX.** Direção Lilly Wachowski e Lana Wachowski. Estados Unidos, Austrália: Warner Bros. Pictures, 1999.
- MATTOS, Marília. **Blade Runner: o elogio do simulacro.** Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras, vol. 3 (2), Cachoeira, 2009. Disponível em: < <https://core.ac.uk/download/pdf/230628985.pdf> >. Acesso em 15 ago. 2020.
- METRÓPOLIS.** Direção Fritz Lang. Alemanha: Parufamet, 1927.
- O EXTERMINADOR DO FUTURO.** Direção James Cameron. Estados Unidos, Reino Unido: Orion Pictures, 1984.
- PENNA, João Camillo. **As máquinas utópicas e distópicas.** In: **Mutações.** Organizado por Adaauto Novaes. – Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2008. Pp. 185-215.
- ROBOCOP – O POLICIAL DO FUTURO.** Direção Paul Verhoeven. Estados Unidos: Orion Pictures, 1987.
- REGIS, Fátima. **Nós, ciborgues: tecnologias de informação e subjetividade homem-máquina.** Curitiba: Champagnat, 2012.
- SANTAELLA, Lúcia. **Pós-humano – por quê?** REVISTA USP, São Paulo, n.74, p. 126-137, agosto 2007a. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13607/15425> >. Acesso em 15 ago. 2020.
- _____. **Figurações do corpo biológico ao virtual.** Interin (UTP), Curitiba, v. 1, p. 4-19, 2007b. Disponível em: < <https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/51/pdf> >. Acesso 15 ago. 2020.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **O corpo no cinema de ficção científica.** Logos, [S.l.], Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 51-59, jan. 2015. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14721> >. Acesso em 15 ago. 2020.
- TADEU, Tomaz. **Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano.** In: TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** Tradução Tomaz Tadeu – 2ed., 2 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

20. *CONTAGEM REGRESSIVA*, UM EXPERIMENTO POÉTICO DE ANA CRISTINA CESAR

Dulce Maurilia Ribeiro Borges⁸¹

1 INTRODUÇÃO

A busca incessante pela palavra, que tenta captar e revelar os impulsos de um certo *eu*, aguça em poetas estados variáveis de sensações e emoções variantes e insistentes. Pensa-se a poesia, desde o momento em que ela ganhou evidência com as apresentações ainda orais, mas públicas, à época medieval, como um objeto necessário à vida, e o poeta, sendo um exímio artista, pois se lança a captar, a traduzir momentos efêmeros e a eternizar esses momentos, como o elemento capaz de produzir sensações diversas em seu leitor.

No início do século XX, o poeta participa de um cotidiano que é sofrido, seco, automático, fugaz, modificando seu fazer poético todas as vezes em que sua imaginação e sensibilidade se defrontam com os conflitos existenciais e com a rotina ordinária. O trabalho desse artista torna-se mais intenso na segunda metade desse século, pois ele (re)cria imagens pela sobreposição de cenas de acontecimentos diversos, pela fratura e transcende o comum; por isso, muitos textos poéticos produzidos nesse período geram dificuldade de leitura e de interpretação, ainda mais se não obedecem à configuração formal e clássica do gênero poema.

O poema, como texto poético do gênero da poesia, vem se apresentando uma “novidade” no cenário literário, a partir do primórdio desse século, por causa, principalmente, da fusão de características da prosa na poesia, do uso de versos fragmentados e desprendidos da rima, implicando uma experiência que desafia certos leitores. Entretanto, há muitos apreciadores de poesias que aceitam ser desafiados, pois vão em busca do gozo poético, superando certas dificuldades de interpretação para se permitir obter sensações peculiares, semelhantes aos entraves de criação do poema.

Considera-se, neste trabalho, o poema *contagem regressiva*, de Ana Cristina Cesar, um exemplo de desafio para leitor, haja vista esse poema romper com a tradição poética e explorar, de modo peculiar, o conflito existencial do *eu*, além de implicar uma (re)criação ao reproduzir imagens, esforçando-se à interpretação do mundo fraturado e experimental do *eu*, que se apresenta nesse texto poético.

Contagem regressiva é uma amostra da produção poética da segunda metade do século XX, em que se traduz com mais naturalidade as obscuras e fugazes sensações fragmentadas do *eu*, perambulando por um mundo palpável, repleto de experiências conflitantes e ambíguas, o que se julgou configurar uma proposta de estudo literário bastante interessante. Desse modo, propõe-se apresentar uma leitura desse poema de Ana Cristina Cesar, a fim de ratificá-lo como uma expressão poética singular da segunda metade do século XX, cujo caráter experimental do (im)possível momento cotidiano do *eu* é revelado na construção dos versos, com auxílio da fragmentação, que é iminente na (in)completude de reflexões e sensações, (des)velando uma intimidade oblíqua, desestabilizada por um momento suspenso.

2 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O FAZER POÉTICO NO SÉCULO XX

⁸¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Professora das Línguas Portuguesa e Francesa, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – IFMA, campus São José de Ribamar. E-mail: dulce.borges@ifma.edu.br.

A poesia, para Cohen (1978), é a junção de dois elementos distintos: a substância e a forma. A primeira, que são os objetos, não pode ser unicamente poética em si, pois, segundo o estudioso, a poesia vem unicamente da forma e, para que ela se imponha, é necessário impedir o funcionamento normal da linguagem (o sentido denotativo), que transmite habitualmente as substâncias. Entretanto, para que se alcance o feito da poesia, a qual está no plano das emoções, é necessário embaralhar a mensagem denotativa, porque, assim, pode-se perceber a forma inserida no *corpus* da afetividade. Em concordância com Cohen (1978), Todorov (2008) acrescenta que o efeito poético acontece quando se volta o olhar para a palavra, preenchendo-a de emoção e atribuindo significado e valor, que lhe cabe no contexto em que ela está inserida.

Todorov (2008), explica, com mais apuro, esse efeito:

Chamar o navio de “navio” é utilizar a linguagem apenas como um mediador de significação, é matar ao mesmo tempo o objeto e a palavra. Chamá-lo ‘vela’ é deter nosso olhar sobre a palavra, dar à linguagem um valor próprio e uma possibilidade de sobreviver ao mundo. (TODOROV, 2008, p.75).

Edgar Morin (1997) acredita que o efeito e o estado poéticos, manifestados por meio do poema – gênero textual da poesia –, estão submersos nas ações cotidianas e, para que eles sejam despertados e captados, é necessário frear o ritmo de vida, abster-se do inútil, do comum e de um pouco da prosa para submergir ao estado da sensibilidade, no qual o silêncio e a solidão sejam prioritários na busca da palavra, da expressão que mais se aproxima daquilo que se sente e deseja que outros também o sintam.

Na perspectiva clássica, o poema, cuja “linguagem combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo, e histórico” (BOSI, A., 2015, p. 9), forma um todo, um universo fechado, não se propondo a fim algum além dele mesmo, e se fizesse uso de elementos narrativos ou descritivos – elementos considerados antipoéticos pela crítica poética tradicional – seria tão somente para transcendê-los.

Ao longo das décadas, o poema sofreu modificações, sobretudo pelo reflexo de inconstantes condições em que continuam a viver os povos e as civilizações, já que se expressando por meio da linguagem do cotidiano, dificilmente se consegue relevar as angústias da vida, que já não é mais simplória. Então, o poema com sua linguagem, cujo conjunto estaria ligado à versificação e rimas metricamente elaboradas, tornou-se o veículo de comunicação verbal e objeto de experimentação, que pode chegar mais perto de traduzir os conflitos existenciais do *eu* do século XX, que necessita desabafar.

Ressalta-se que o significado de poema estava ligado aos textos épicos, longos. A partir do século XIX, conforme verifica Paixão (2014), o poema, graças à incorporação dos valores românticos e da crise dos modelos tradicionais, passou a obter o significado semelhante ao de hoje, ou seja, poema como um texto independente e curto, objeto de contestação da rima e da versificação românticas, elementos exclusivos e obrigatórios para a aquisição da poeticidade.

Ao longo das décadas iniciais do século XX e, até mesmo, após as vanguardas, entretanto, o poema traduz o fazer poético que experimenta novas técnicas, matérias, formas, linguagens, enfim, diversas modificações perceptíveis nesse gênero textual, cuja essência distende as possibilidades de expressão. Desse período, destaca-se a arte poética de alguns escritores que passam a inserir elementos da prosa no poema, constituindo uma das principais modificações nesse gênero, pois possibilitou o surgimento do gênero poema em prosa.

Por falta de espaço neste trabalho para se comentar com mais detalhes sobre o poema em prosa, mas considerando-se importante conhecer um pouco dele, limita-se a dizer que: primeiro, o surgimento desse gênero é um marco para o fazer poético de escritores contemporâneos, pois inaugurou o experimentalismo poético, rompendo com a estrutura versificada, presa às rimas obrigatórias, atestando a liberdade de criação e impulsionando o

surgimento de outras formas poéticas. Em segundo, para Paixão (2014), o poema em prosa, que é inaugurado por Charles Baudelaire, introduziu o uso do verso livre, aproximando-se da prosa que daria, para Siscar (2015, p. 35), “um passo na direção do real, da imediatez antes excluída pelo sentido do ‘mistério’; significaria abandonar a autocomplacência sublimadora que desdenha da vida e de suas múltiplas vozes”; e atribuiu ao poema reconfigurado uma expressão estética de duplicidade, que é marcada por um tipo de escrita que envolve três noções: a inverossimilhança, a ‘estranheza’ e a ambivalência.

Essas noções, para Paixão (2014), são importantes por denotarem a ambiguidade do uso de elementos, isto é, aquilo que esses elementos são, o que eles parecem e o que eles podem ser. Elas, em ligação umas com as outras, atribuem autonomia ao poema em prosa e possibilitam que, nesse gênero, o sopro poético se estabeleça, constituindo, assim, para esse pesquisador, uma evolução da poesia, que recai para um movimento de crise do verso, iniciado por Baudelaire e seguido por Whitman, os quais mostram a insatisfação com o automatismo da rima e das regras da harmonia métrica, em prol da liberdade de ritmos e da naturalidade das construções frasais.

Até as primeiras décadas do século XX, o poema em prosa era considerado uma produção inferior em relação ao gênero canônico, pois não oferecia o entendimento de um objeto fechado e autônomo por privilegiar o ritmo e a forma descontínuos, por abolir o lugar-comum e instaurar um tipo de tensão poética, que visa à busca insistente de experimentações. O poema em prosa se torna, então, um objeto que usufrui da metalinguagem, de palavras e de imagens inesperadas, de neologismos, do alongamento ou abolição das estrofes, da metrificação, dos versos.

Alfredo Bosi (2015) analisa que a liberdade de ritmos, que abole explicações e características específicas do objeto falado e constitui uma grande mobilidade no arranjo da frase, em alguns dos poemas brasileiros da segunda metade do século XX, é oriunda do triunfo de poemas em prosa, cujo criador, geralmente, é um poeta da burguesia, que impôs um estilo menos sofisticado, mais próximo da realidade, levando assim ao rompimento a escrita presa a rimas e à linguagem rebuscada.

Ressalta-se que essa liberdade de ritmos, que visa à aproximação cada vez mais intensa do poema com a realidade, pode ser melhor percebida quando se volta na história da poesia e nela se percebe que, em dois momentos distintos, o uso da rima como elemento principal para caracterizar um poema cânone: antes, na poética de Virgílio, a rima era como uma moral rigorista, presa à regularidade, marcando no texto as sílabas fortes e as sílabas fracas, fazendo, assim, vigorarem o verso metrificado e a alternância dos contrários. Em tempos mais recentes, com a poética de Manuel Bandeira, por exemplo, nota-se certo tipo de obediência a uma corrente que ora isenta o uso de rimas, ora imita a fala, que é aberta, (im) perfeita, flexível, cuja linguagem é descontínua, e que admite pausas e momentos fortes e fracos.

Em razão da liberdade de ritmos e da aproximação com a realidade, nos poemas construídos com versos livres, ou com versos brancos – característica principal da poética de Mallarmé – as rimas estão ausentes, o que torna, para Bosi (2015), a expressão conflituosa do *eu* mais enfática quando captura sensações e emoções diversas, possibilitando a inserção de imagens e pensamentos em um enredo “multidimensional; uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças [...], ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças.” (BOSI A., 2015, p. 13).

Para Marcos Siscar,

o branco de Mallarmé parte de uma suposta busca pela autonomia poética, é aí o contraponto necessário do *enjambement*, dispositivo de oscilação entre prosa e poesia, única figura que poderia definir o poético, paradoxalmente, por associação ao fluxo da prosa. (SISCAR, 2015, p. 29).

Na perspectiva de Heloisa B. de Hollanda, a liberdade de ritmos, principalmente perceptível em poetisas brasileiras dos anos 1970, sublinhava “a procura de um outro mundo e de um outro discurso para além daqueles que a empobrecida e frágil imaginação feminina poderia vislumbrar.” (HOLLANDA, H. B. de. In: Cesar, 2013, p. 441).

O poema, nesse âmbito de liberdade formal, para Massaud Moisés (2003), passa a ser, majoritariamente, descritivo e narrativo, apresenta fatos e experiências diários, desenvolvendo-se de modo breve e elíptico e está inserido em um âmbito específico de impressões e sensações, que tende a questionar, a refletir o lado mais trágico da vida.

Destaca-se ainda, nessa liberdade de construção poética do século XX, o uso da descrição, a qual configura, para Moisés (2003), uma proposta em proporcionar uma certa “plasticidade”, através das palavras. É um recurso incorporado à expressão do *eu*, cujos detalhes, quando são acumulados e somados, estabelecem um vínculo mais intenso entre os elementos descritos, ampliando as possibilidades de significações.

Para Alfredo Bosi (2015), as estratégias, que configuram a liberdade formal utilizada por alguns poetas da segunda metade do século XX, e, sobretudo, por algumas jovens poetisas empenhadas em acentuar a recusa aos estereótipos da “sensibilidade feminina”, e em priorizar uma prosa e uma poesia de linguagem livre, consistem no uso de versos livres, de fontes textuais diversas, na inserção de citações de diretas, proporcionando ao leitor um leque aberto, variado de interpretações, que podem elucidar sensações de um estado ininterrupto de contradição do *eu*; na presença da noção atemporal, da qual se sobressai um tipo de relato que tenta captar o momento flagrante, em que o *eu* sugere exprimir a intensidade de sua percepção no fugaz. Por esse motivo, consoante ainda o teórico, é fácil identificar o uso de verbos no tempo presente, já que esse tempo é capaz de aproximar a captura do flagrante, que é breve; por isso, também, a necessidade de o texto ser conciso e de nele os detalhes serem escassos.

Paixão (2014) acrescenta que, já no final da primeira metade do século XX, os poemas em prosa ou prosas poéticas são construídos por meio de elipses e de metonímias. Textos que, geralmente, apresentam ambiguidade e marcas de não acabamento frasal, denotando a condição fragmentária. Essa condição, explica o pesquisador, constitui um dos vieses experimentais com que o poeta visa expressar o vínculo da parte com a totalidade do texto. Ela deve estar incorporada a possíveis sensibilidades do leitor, de modo sejam viáveis questionamentos, contudo, sem ter a necessidade de respondê-los, o que põe em dúvida a atuação do destino do *eu*.

Em termos gerais, é graças ao desfrute da liberdade formal que a técnica de fragmentação se manifesta, denotando um contraste interno entre ritmos das palavras e sequências frasais, os quais, com frequência, são reelaborados no mesmo texto, que o poema fragmentado e liberto da rima consegue explorar a potência da expressão comunicativa, buscando, pela concisão e intensidade, independentemente do tema ou do estilo a serem abordados, ampliar as possibilidades da construção poética, que é uma constante experimentação a ser testada.

Todavia, na segunda metade do século XX, o fazer poético ganha mais atenção, pois outros elementos são incorporados ao texto, por exemplo, a ‘franqueza’ do *eu*, que aliada à fragmentação, pode embaraçar a imaginação do leitor, denunciada pelo uso da primeira pessoa do discurso. Esse último elemento, ou seja, a franqueza do *eu*, para a pesquisadora Viviana Bosi (In: Cesar, 2013), é visualizado em poemas em prosa, sobretudo em alguns dos textos de Ana Cristina Cesar, pois reforça o *eu* como protagonista e representa um ponto fraco do poeta, o que pode levar o leitor a pensar a imaginação como um recurso que vela a verdade sobre quem escreve o texto.

A liberdade formal, a fragmentação, a franqueza do *eu*, entre outros elementos de experimentação e ruptura poéticas, adotados por alguns poetas contemporâneos, representam um fazer poético mais próximo do cotidiano e do indivíduo simples urbano. Visando identificar

esses e outros elementos de caráter experimental como recursos ímpares e constituintes de parte da produção poética da segunda metade do século XX, apresenta-se, a seguir, uma leitura do poema *contagem regressiva*, de Ana Cristina Cesar, por se considerar que esse texto usufrui do conjunto complexo: liberdade formal, franqueza, coloquialidade, múltiplas imagens fragmentadas e ambíguas de uma realidade árida, destacando-se de outros textos poéticos do mesmo período, na tentativa de apreensão e expressão do efêmero.

3 CONTAGEM REGRESSIVA, POEMA E EXPERIMENTO DE ANA CRISTINA CESAR

Ana Cristina Cesar conhecida também por Ana C. ou, simplesmente, Cesar, era graduada em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, mestre em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e em Teoria e Prática da Tradução Literária, pela Universidade Essex, na Inglaterra. Ela se destacou de seus contemporâneos, sobretudo, por causa de seu amplo repertório intelectual e apurado senso estético mostrados por meio de suas produções literárias, em que a contestação do código tradicional, denunciado pela incompletude dos versos e pela intertextualidade com produções de escritores renomados, por exemplo, Baudelaire, Walt Whitman, Katherine Mansfield, James Joyce, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade; além de apresentar certo rigor com sua escrita, para não tornar suas obras banais.

A poeta é considerada por muitos estudiosos e críticos literários, entre eles Viviana Bosi, uma das principais representantes da geração mimeógrafo ou da poesia marginal, que se refere a um grupo de poetas, cuja criação literária, impressa de forma independente, por meio de mimeógrafos – máquinas de reprodução de cópias de textos e de livros, de baixo custo, que permitia a venda dessas cópias por valores acessíveis, sobretudo, aos estudantes, os quais também eram encarregados pela distribuição e circulação desse material –, segue modelo alheio à poética tradicional, pois adota, entre outras modificações, o uso de versos livres e a linguagem coloquial. Essa geração, embora tenha florescido em um período conturbado da política do Brasil e enfrentado a censura imposta pela ditadura militar, inaugurou as primeiras produções de rupturas literárias no país, durante a segunda metade do século XX. Essas produções pioneiras aboliam, além da forma tradicional, o lugar-comum e os clichês, recusando-se a manter a arte poética já estabelecida.

A crítica literária Heloísa B. de Hollanda (2018) apresentou Ana C. Cesar à crítica literária nacional, quando reuniu as poesias de um grupo de poetas que denominou de poesia marginal dos anos 1970, na Antologia “26 poetas hoje”. Posteriormente, com a realização de análises mais apuradas de outros críticos, V. Bosi (In: Cesar, 2013) certificou-se de que Ana C. sobressaía-se do grupo da poesia marginal – que se posicionava contra o cânone literário, bem como contra o mercado editorial e a política do Brasil vigente na época – por transcender, com a hermenêutica, o fazer poético ao fundir a realidade física e os estados de espíritos cambiantes do *eu*, ao captar a subjetividade de diferentes vozes, as quais, mais sensíveis, deixam evidentes as sutilezas, as angústias da linguagem e da realidade que ora vivida, ora observada, ora sonhada em diversos planos, torna-se plausível, o que cria tensão no leitor; por isso a poeta não estava somente atada às especificidades de rompimento com a tradição poética, conforme estavam os demais poetas marginais, cujo objetivo das obras se distanciava da proposta das obras de Cesar.

Ana Cesar, que faleceu aos 31 anos de idade, abordou, por exemplo, a ideia de uma literatura feminina, e o conflito entre experiência do cotidiano e a representação, capturando as intensas e diversas formas de expressão, cujas temáticas permeavam uma certa fidelidade aos acontecimentos biográficos. Certas vezes, adota o poema em prosa como forma de expressão. Ela sofreu influência direta de várias celebridades do mundo literário poético, inclusive de

Fernando Pessoa, talvez, por isso encontra-se em suas produções poéticas a presença da dissolução da subjetividade, perceptível por um certo *eu* que intenciona, mas não consegue capturar completamente os fatos, nem os sujeitos, muito menos os dilemas pessoais desse *eu*. Nessa condição, os versos são, geralmente, fragmentados, já que a ordem apresentada pelo *eu* é determinada pela desordem de suas sensações emotivas, as quais parecem prender os momentos da vida particular e cotidiana à poesia.

Em análises comparativas das produções de Cesar com as produções dos contemporâneos da poeta, Heloísa B. de Hollanda (2018) percebeu que nos textos poéticos de Cesar eram singulares as sugestões, apresentadas por meio de elipses, de frases entrecortadas, além de subtrações de informações, as quais o *eu* compartilha com seu interlocutor, da atração pelo insólito do cotidiano, pela ênfase na experiência existencial, pela construção em primeira pessoa, pelo culto do “agora” e do momento presente, constituindo uma originalidade de temas com marcas singulares do fazer literário dessa poeta.

Nessa perspectiva, Ana C. Cesar pertenceria à categoria de poetas brasileiros finiseculares que propõe um fazer poético, além de liberto do tradicionalismo, mais elaborado, aberto a significações diversas, exigindo um leitor mais atencioso que pudesse, ele mesmo, puxar os fios dos significantes, para construir a sua própria interpretação. Enquadra-se nessa proposta poética o poema *contagem regressiva* que, sendo uma das composições poéticas de Cesar, aparece pela primeira vez no livro *Inéditos e dispersos*, publicado em 1998. Posteriormente, esse livro foi compilado a outros livros de Ana C., que originou a obra *Poética*, lançada no mercado em 2013.

Contagem regressiva é um dos mais longos poemas da escritora, apresentando 159 versos. A maioria desses versos é extensa, tencionando para a prosa que parece seguir uma linha contínua. Eles alternam-se com os versos curtos, sugerindo uma velocidade que cambaleia de momento em momento, ora em ritmo frenético, ora na morosidade, o que deixa evidente o ritmo intenso e uma tensão entre o *eu* e o mundo exterior. Esse é um estilo específico de Ana C. Cesar, que, muitas vezes, é considerada radical. Outro efeito de seus textos “consiste na impossibilidade de se apossar de seus versos. Não há, o mais das vezes, unidade coerente que proporcione estabilidade.” (BOSI, V. In: Cesar, 2013, p. 425).

Ao iniciar a leitura de *contagem regressiva*, nota-se que, no plano estrutural de alguns versos, há a configuração de *enjambement* que, consoante Morin (2016), é o elemento da poesia responsável pela ligação métrica, sequencial e rítmica entre os versos, condição necessária para que haja a versificação, caracterizado pela separação entre o sentido proveniente da leitura no plano sintático e a leitura no plano formal do verso. Isso acontece porque o leitor é levado a fazer um corte na leitura no momento em que o verso acaba, contudo, sem perder o fio da ideia. Nos versos a seguir, dos quais se pode fazer duas leituras, vê-se essa ocorrência:

Ao meio-dia ligo e leio a última notícia:
menina de dois anos causa pânico na vida da
cidade
o tempo virou dramaticamente
arde em mim também
arde em T
– diz – você
sobre as altas costas
No teu peito também
amor
guerreia
amor?

(CESAR, 2013, p. 271).

A primeira leitura obedece à ordem sintática e se depara com uma situação de forte emoção, a qual induz o *eu* a questionar uma terceira pessoa, se ela também tem a mesma sensação: “No teu peito também guerreia amor?”. A segunda obedece apenas à quebra do verso: “No teu peito também?”. Nessas duas possíveis leituras, sem desprezar o impacto que o *eu* tem com a notícia de que uma menina tão pequena causa pânico na cidade, percebe-se um fragmento do poema que trata do amor que, em guerra, está sob o domínio do *pathos*; do outro sentido, o do corte, tem-se uma interrogação de algo que é sentido no peito do *eu* e que é compartilhado por uma outra pessoa. Assim, nota-se a expressão do desejo de interlocução, por meio do qual o *eu*, ao se dirigir a um suposto destinatário conhecido, expõe verbalmente seu mal-estar.

A organização do poemas em estrofes, que são compostas por versos que parecem engasgar, já que há a fragmentação dos versos, a qual sugere ser um elemento de experimentação poética a ser testada acontecendo no espaço vazio, no silêncio, que não é o mesmo a ser retomado nem no verso, nem na estrofe seguintes, difere-se da organização do poema tradicional, obediente à rigidez da métrica.

Em *contagem regressiva*, a fragmentação dos versos constitui ainda um recurso de denúncia que “[...] na corrente do texto nada existe de já feito, tudo está se fazendo” (BOSI, A. 2015, p. 45), entre fatos, palavras e emoções. Ela também é expressão do inacabamento, sugerindo saídas e retornos da ordem linear, explorando os significantes de fissuras, desorganizando e reorganizando relações, espaços para o devir; enfim, confirmando o fugaz, o incerto.

Nesse poema fragmentado, há pontas soltas, denotando um tipo de caos e até mesmo pluralidade, a qual possibilita diversas interpretações. Embora os fluxos de pensamentos do *eu* sejam rompidos, percebe-se que todos os versos e estrofes em *contagem regressiva* tencionam à comunicação e à coerência. Assim, a poeticidade de Cesar, via fragmentos, não deixa de ser alcançada e, por ela, o *eu* compartilha as experiências de vida, o que leva a afirmar que o poema atinge uma potência diferente do poema tradicional.

Ademais da estrutura fragmentada, notam-se marcas de diversos gêneros textuais, por exemplo: a notícia, a carta, o diário íntimo, de referências tanto eruditas quanto da cultura de massa, o que instiga a leitura intertextual e, sobretudo, investigativa. Confirma-se a intertextualidade, quando se lê os versos: “Qual tarde de maio. / Como um trunfo escondido na manga / carrego comigo tua última carta / cortada / uma cartada. / Não, amor, isto não é literatura” (CESAR, 2013, p. 271), e neles se depara com duas referências ao poeta Carlos Drummond de Andrade: a primeira retirada do poema *Tarde de maio*, do livro *Claro enigma*; e a segunda do poema *Carrego comigo*, do livro *A rosa do povo*.

Até a década de 1990, consoante Viviana Bosi (In: Cesar, 2013), o uso de referências e de citações de fontes diversas, sejam elas extraídas de textos literários ou não, era atribuído à escrita de poetas tachados de anti-intelectualistas ou de poetas marginais, pois esses poetas eram considerados transgressores da arte, de comportamentos, refletindo diretamente em produções escritas em que predominam o coloquialismo. Todavia, no início do século XXI, esse recurso parece não preocupar mais a crítica literária, já que adjetivar, por exemplo, o poema de cópia ou original, verdadeiro ou ficcional, de texto-fonte ou comentário não desvincula esse gênero da escrita de arte literária, nem mesmo o exclui da interação com o trabalho de outros poetas.

Esse recurso, sendo explícito em *contagem regressiva*, haja vista que a poeta retira fragmentos de textos “originais”, e os põe em uma possível estagnação ou em funcionamento de outro modo, por meio de diferentes relações, as quais entram em contato com outras imagens, atualmente, é bastante aceito e permite que o poema de Ana Cesar seja lido como um hipertexto, o qual se percebe como mais um elemento que atesta a presença do experimentalismo poético no texto em estudo.

Prosseguindo com a análise do poema, observa-se que a arte de Cesar visa imitar a conversação, como se as imagens e os interlocutores dialogassem uns com os outros, às vezes,

de forma insistente, porque há repetição ora de palavras, ora de versos, por exemplo: “[...] te arranco, te arranco do / papel,” e “oferecida, oferecida, me pasmo de falar [...]” (CESAR, 2013, p. 274-275). Tanto nesses versos quanto em muitos outros, o fascínio da poeta por um ritmo próximo da fala, acrescido às quebras bruscas e mais às aliterações, preenchem e, ao mesmo tempo, assumem os vazios, denunciados pelo tom dramático e coloquial, resultando em uma sugestão de teatralização da escrita, recurso esse, conforme Bosi, V. (2013), que visa alcançar a intimidade com o outro, o interlocutor, e denota um sentimento de urgência, revelando a agonia do *eu* perante o mundo externo.

Já que o *eu* de *contagem regressiva* sugere encenar uma conversação, nada é mais coerente de que esse sujeito vise à comunicação no tempo do “agora”. Verifica-se que Ana Cristina debate-se com o ‘agora’ com a tendência ao encurtamento programático da mediação com o interlocutor, acentuando-se “pela alternância entre imersão reflexiva e aparente digressão, apostando mais na sublevação das certezas do que na afinação com projetos coletivos de qualquer ordem.” (BOSI, V., In: Cesar, 2013, p.427- 428).

Assim, em meio a reflexões e digressões, as ações desse *eu* estão a acontecer, de modo repentino, no tempo bastante concentrado, na urgência, e raro é o uso de substantivos, de adjetivos, de advérbios, levando à conclusão de que os detalhes são menos importantes do que o fato em si, o que se verifica nos versos: “Comece assim, hoje mesmo. / Não confira com ninguém a sua urgência.” (CESAR, 2013, p. 272).

O agora é o instante fugaz, exige pressa em acontecer, por isso a predominância, no poema em análise, de verbos no presente do indicativo, que estão em consonância a seis verbos no modo gerúndio, como em: “os ramaís piscando / o som / virando / luz / o disco voador” (CESAR, 2013, p. 273), reforçando a ação que sugere ser praticada no instante da construção de uma narrativa que não finda, pois, a partir de uma fratura no verso, em consequência do tempo que urge, há a perda do nó do acontecimento que o *eu* não recupera, ou que deixa oculto.

Esse imediatismo, que reduz a distância e estreita os laços entre o enunciador e o interlocutor, o que concede a ambos elementos certa igualdade na captura do acontecimento na urgência da narração do *eu*, está aliado às rememorações desse *eu*. Assim, nota-se também o uso de verbos nos pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo, por exemplo, nos versos:

quando viemos fazer a limpeza de manhã bem cedo
estava tudo assim
é preciso fazer o inventário
do que restou
e do que levaram
[...]
Numa curva fechada pensei: estou cega e no
entanto
guio esta Brasília

(CESAR, 2013, p. 270 – 271).

Como se nota nesses versos, os verbos “viemos” e “pensei” não se sobrepõem ao instante do texto, já que esse passado está associado a ações que não se completam, ou que são interrompidas, cujas suspensões são, frequentemente, atualizadas. Assim, em Ana Cesar, “a recordação concorre com a simultânea impressão de estranheza.” (BOSI, V., In: Cesar, 2013, p. 425).

A urgência exigida do *eu* pode absorver inteiramente a vida, cuja saída é a morte, a qual ameaça o labor da escrita. Ainda assim, é necessário que o *eu* compartilhe o engasgo existencial em efêmera suspensão, e leve o interlocutor a enxergar a vida se esvaindo, no tempo que não espera, em contagem regressiva, como se, em demolição, ela fosse se desabando progressivamente, até alcançar o chão, que é o fim.

O ritmo é singular, cujo produto é uma velocidade irregular, distribuída pelos versos, pelas estrofes, e estas pelas páginas. Por meio do uso de algumas imagens sobrepostas, semelhantes às imagens cinematográficas, há o ritmo frenético que desloca a vida do *eu* e das imagens que o rodeiam, como a velocidade de um meio de transporte ou de comunicação, configurando o mundo contemporâneo. Por meio dos *enjambements*, a aceleração é capturada ou retomada. Por meio da fragmentação, a redução é presenciada. Nesse ritmo, o discurso é ora cortado, ora emperrado, às vezes, indo contra o fluxo, no qual nem o *eu*, nem seu interlocutor parecem se encontrar, integralmente, sugerindo a fuga do controle dos pensamentos do *eu*, o que se percebe nos versos:

Tenho medo de ter deixado a máquina ligada
elétrica IBM lebre louca solta pelo campo

Corri atrás
da lebre louca em corrida coerente
atrás das tocas e escrevi: trejeitos.

(CESAR, 2013, 274).

Esses versos levam o leitor a interpretar que o que está em iminência de fuga é a máquina de escrever, ou a escrita do próprio *eu*, o veículo de mais intensa velocidade. E na ideia de ser esse *eu* que quer chegar junto às palavras, compartilhando com elas a intensidade, ele se fratura. Fratura a sua expressão, mas de modo consciente de que é impossível alcançar o cerne de seu desejo.

O conjunto de ritmos variados em *contagem regressiva* assemelha esse texto a um “poema-telégrafo”, haja vista que o poema de Cesar denota a sensação de um impulso que não é imóvel no tempo, mas que corre, ora se alongando, ora se condensando sobre cada frase, que se agita para captar os instantes e estes, por mais que pareçam ser insignificantes, sugerem dar forma ao acontecimento. Nessa perspectiva, o poema aproxima-se da imagem de “um sismógrafo ansioso que salta à mínima variação, sem depurar o fluxo de seus detritos e entraves, estancando em versos bruscos a escrita, que é por natureza movimento.” (BOSI, V. In: CESAR, 2013, p. 426).

Esse movimento intenso e cambiante no poema, cujos versos se estendem pelas horizontais e, em seguida, se encolhem nas verticais, reforçam a ideia de que algo se esvai rapidamente. No entanto, embora o movimento seja rápido, o *eu*, além de se posicionar por meio de uma escrita, que é uma “espécie de *action-writing*, torna-se bem visível no ritmo ofegante e nervoso do verso, no andamento descompassado com que tenta acompanhar a imensa instabilidade cinésica [...]” (FRIAS, J. M., In: Cesar, 2013, p. 488), e não deixa passar despercebidas certas experiências amorosas, elaborando uma reflexão bastante marcante sobre a presença de certo vínculo com um interlocutor íntimo e / ou com um interlocutor desconhecido.

O amor ou amores desse *eu*, em confissão, implica a posse do próprio *eu*, e transformação dessa posse em verbo, que nada mais é do que um fluxo de sucessão como um rio que corre, no qual se perde e se encontra outros amores, que se sobrepõem ao amor terminado. Entretanto, em especial, um amor, por mais que seja possível a reelaboração, não se enquadra no arquivo das memórias. Esse amor continua em aberto, como confessa o próprio *eu*, nos versos:

Acreditei que se amasse de novo
esqueceria outros
pelo menos três outros rostos que amei
Num delírio de arquivística
organizei a memória em alfabetos
como quem conta carneiros e amansa

no entanto flanco aberto não esqueço
e amo em ti os outros rostos

(CESAR, 2013, p. 271).

Nesses versos, há um efeito da força do amor que não é previsível, muito menos estanque, é sensorial, logo sendo mais provável encontrar nas imagens do passado, resquícios de antigos amores que custaram caro ao *eu*. No entanto, esse *eu* não demonstra muito interesse em contar uma grande história de amor, que reluta em ser revelada, pois “a poesia é uma mentira.” (CESAR, 2013, p. 148). A mentira poética em Cesar joga por meio de regras não fixas, sem foco único, construindo quase tudo pela fratura-rasura e apresentando múltiplas identidades do *eu*, que ora entende-se como uma voz feminina, ora como voz masculina.

Essa breve leitura de *contagem regressiva* de A. C. Cesar denuncia uma intimidade do *eu*, o qual confessa o convívio tanto com a ideia de morte, de fim, quanto com a partilha de outros segredos de diferentes *eus*, problematizados no texto. Os acontecimentos narrados e descritos ocorrem através do experimentalismo, o qual, ao tomar o processo de fragmentação e da acumulação de acontecimentos, proporcionam uma aproximação com sensações diversas, com vida e a morte, com o mundo interior e o exterior, com o poeta e o eu emprestado para o poeta, enfim, denotam mentira e verdade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas décadas de 1970 e 1980, Ana Cristina Cesar tem seu talento poético revelado e apreciado pela crítica brasileira, que a insere em um grupo de jovens poetisas, cujos textos rompem com o fazer poético tradicional. Entretanto, Cesar ultrapassa seus contemporâneos devido às suas produções estarem lançadas a um tipo de escrita inovadora para preconizar que histórias pessoais não devam ser revividas, mas devam estar entrelaçadas à poesia de carácter experimental, em que as formas, a linguagem, a hermenêutica se destacam sobremaneira de outros textos poéticos do período, para expressar os conflitos interiores do *eu*.

O experimentalismo em *contagem regressiva* acontece por meio da fragmentação de versos, os quais não apresentam significação dada, importando muito mais o movimento textual e os sentidos que deles surgem. Por essa característica, pontuou-se uma ambivalência simbólica do texto, que oferece diversas interpretações, contudo, sem se perceber a preocupação da poeta em fornecer ao leitor respostas completas e definitivas. As propostas de respostas pareceram manter os aspectos do texto em prosa como também os aspectos do texto poético, ou seja, sustentar a presença tanto de micro enredos quanto de imagens poéticas, que estão associadas ao movimento da poesia, e neste as sugestões sonoras e imagéticas são apresentadas de forma constante.

Ademais, o texto sugere se firmar na fratura existencial, que conduz o leitor a uma espécie de rasgo de percepção e sensações, por meio das quais Ana C., no poema inteiro, propõe, desafiando quem o lê. Enfim, o texto causou ora estranheza, ora perturbação, ora temor, ora comoção, por isso que após uma série de leituras, o poema *contagem regressiva* parece afirmar-se sempre como novidade. E poesia-novidade ou poesia-conhecida é sempre “bem-vinda porque o mundo onde ela precisa subsistir tornou-se atravancado de objetos, atulhado de imagens, aturdido de informações [...]” (BOSI, A., 2015, p. 260).

Portanto, *contagem regressiva* não é apenas uma inovação poética dos anos 1970, é uma experimentação que (re)cria um ritmo que reitera o movimento / transformação, sugere a transfiguração de um movimento de libertação do *eu*, cuja frases podem visualizadas como colagens, denunciando um carácter peculiar de poema produzido na segunda metade do século XX, que une o discurso literário ao discurso cinematográfico, graças a um trabalho poético, que se “ mantém ‘autêntico’ [...] por um projeto, arriscado e custoso, de reaproximar-se do mundo-

da-vida, da natureza liberada dos clichês, do *pathos* humano que enforma o corpo e a alma.” (BOSI, A., 2015, p. 141).

5 REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BOSI, Viviana. À mercê do impossível. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 425-431.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

FRIAS, Joana Matos. Um verso que tivesse um blue. In: Cesar, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 480 – 490.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A imaginação feminina no poder. In: **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 441 – 445.

_____. Uma marginal na academia: Heloisa Buarque de Hollanda. **Entrevista**. 27/03/2018. Disponível em: <https://margens.com.br/2018/03/27/uma-marginal-na-academia-heloisa-buarque-de-hollanda/>. Acesso em: 19 de janeiro de 2019.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: Poesia**. 17ªed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Trad. Ana Paula de Viveiros, Lisboa: Edições Piaget, 1997.

PAIXÃO, Fernando. **Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

SISCAR, Marcos. Figuras de prosa: a ideia da “prosa” como questão de poesia. In: **O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade**. Org. Susana Scramim, Marcos Siscar, Alberto Pucheu. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 29 – 40.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

21. AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES DA MULHER NEGRA EM KINDRED – LAÇOS DE SANGUE DE OCTAVIA BUTLER

Camile Fernandes Borba⁸²

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A questão da representação na literatura e nas artes em geral foi e ainda é tópico de interesse da crítica e do pensamento feminista, seja ele literário ou não. No que se refere à representação da mulher negra, há, ainda, uma série de estereótipos que permeiam o imaginário e que são contestados pela crítica feminista e pelo fazer literário de autoras negras, tais como a autora norte-americana, Octavia Estelle Butler.

Nascida em Pasadena, Califórnia, em 1948, e criada durante as políticas de segregação racial, Octavia desde cedo enfrentou as dificuldades de ser uma menina negra nessas condições. Quando, aos dez anos, pediu à sua mãe uma máquina de escrever, ouviu de uma tia que meninas como ela jamais seriam escritoras. Enfrentando diversos empecilhos, como a dislexia, escreveu sua primeira história aos doze anos e continuou escrevendo até sua morte em 2006, aos 58 anos. É reconhecidamente a primeira autora negra de ficção científica norte-americana, e inovou, principalmente, ao inserir protagonistas negras, especialmente mulheres, no centro dessas narrativas. Obteve êxito nessa seara e, além do título de “Grande dama da ficção científica”, recebeu diversos prêmios importantes, como o Hugo Awards, o Nebula Awards e o Arthur C. Clarke Award. Explorava mundos distópicos e narrativas fantásticas para propor discussões sobre relações de poder, feminismo, racismo, sempre subvertendo estereótipos racistas que circulavam e ainda circulam no imaginário.

Seu quarto romance, *Kindred- laços de sangue*, publicado originalmente em 1979, apenas em 2017 recebeu sua primeira tradução para o português pela editora Morro Branco, que, desde então, dedica-se a traduzir as outras obras da autora. Nesse romance, a autora leva Dana, uma mulher negra contemporânea dos anos de 1976 até Maryland do século XIX. As viagens da protagonista não estão sob seu controle: ela vai para o passado para salvar a vida de Rufus Weylin e volta para o seu tempo sempre que corre risco de vida. Ao viajar no tempo, Dana acaba submetida a uma situação semelhante à escravidão e vive na pele tal condição. O motivo pelo qual precisa salvar Rufus é que suas vidas estão entrelaçadas: ele é seu antepassado. Nesse romance, Butler mantém a sua tradição de propor discussões sobre relações de poder, racismo, feminismo, escravidão através, principalmente, das personagens femininas, que são múltiplas e não se limitam a estereótipos ou tipos racistas e machistas.

Objetiva-se aqui, portanto, propor breves considerações acerca de questões de representação e identidade dentro do pensamento e crítica feminista além de analisar como Butler propõe novas formas de representação da mulher negra na literatura norte-americana, em especial, nesse romance.

2 PROVOCAÇÕES SOBRE IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

⁸² Mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE e bolsista CAPES. E-mail: mileclaudel@gmail.com

Entre as décadas de 1970 e 1990, novos questionamentos além do gênero foram surgindo no âmbito da crítica e do pensamento feminista. À opressão de gênero, já estabelecida, foram adicionadas outras questões: a identidade, por exemplo. Susan Friedman (2017), pensadora feminista, em seu texto *“Além” do gênero: a nova geografia da identidade e o futuro da crítica feminista*, traz essa problemática:

O primeiro desses discursos a ser desenvolvido é a figuração feminista da identidade em termos de “opressão múltipla” ou “perigo duplo” durante os anos 1970 e 1980. Essa abordagem salienta a diferença *entre* mulheres. Ela focaliza a opressão como a principal constituinte da identidade e conduz à nomeação aditiva dos tipos de vitimização com base na raça, classe, religião sexualidade, origem nacional, capacidade e aos já estereotipados “et cetera” e “assim por diante”. Algumas vezes, esse discurso expressa um sentido de negatividade interminável, evidente no amontoado de opressões, com sua implícita hierarquização do sofrimento (p. 527-529)

Ora, pode-se pensar nessa proposta de distinção entre opressões como, justamente, uma maneira de quebrar a ideia de “mulher” como uma identidade única, universal e cuja opressão se daria unicamente pelo gênero. Em uma sociedade cujo poder se estrutura hierarquicamente, não há como se negar a existência de recortes tangencias de opressão, como raça e classe, por exemplo. Sendo a figura do homem-branco-rico-cis-hétero a que ocupa o topo da pirâmide e é considerado como um “corpo universal”, o Outro; os corpos que mais se aproximam desse “universal” desfrutam de mais poder. Nessa rede de opressões, elas se acumulam, não se excluem, no que concerne à raça, mulheres brancas possuem privilégios em relação aos homens negros, por exemplo, ainda que sejam oprimidas pelo gênero e assim por diante. A mulher negra ocuparia, portanto, nessa perspectiva de distribuição de poder, a base da pirâmide.

Se em um primeiro momento essa compartilhização de opressões aparenta ser enfraquecedora, por outro lado, ela abre os olhos para a estrutura social de poder a que se está submetido. Por isso, é importante levar em conta a interseccionalidade, conceito que trata exatamente sobre a sobreposição e inseparabilidade dos mecanismos de opressão e da formação da identidade. Um olhar interseccional e uma crítica que considera tais justaposições, permite que se considere a ideia e as vivências da mulher como múltiplas, considerando, portanto, as diferenças de vivências e as contingências particulares.

A intelectual feminista bell hooks discute em um dos capítulos do seu livro recentemente traduzido para o português, *Olhares negros raça e representação*:

O conceito de “mulher” apaga a diferença entre mulheres em contextos sócio-históricos específicos, entre mulheres definidas precisamente como sujeitas históricas em vez de como *uma* sujeita psíquica (ou uma não sujeita). Embora Doane não enfoque raça, seus comentários tratam diretamente do problema de seu apagamento. Pois é apenas quando alguém imagina “mulher” de forma abstrata, quando a mulher se torna ficção ou fantasia, que a raça pode não ser considerada importante. (HOOKS, 2019, p. 229)

Ou seja, a idealização de um modelo do que seria uma “mulher universal” acaba apagando os outros aspectos em que ela pode ser oprimida. Quando se propõe pensar a figura da mulher como única e universal, apaga-se elementos particulares de grupos socialmente oprimidos tais como: raça, religião e sexualidade. Se a figura universal da mulher é branca, ocidental e heterossexual, por exemplo, seriam mulheres as que fogem desse padrão idealizado? Fomentar tal imaginário acaba negando as outras formas possíveis de opressão que vão além do gênero. Porém, não é porque se propõe observar outras questões identitárias que o gênero deva ser esquecido ou ignorado; o cerne da crítica e do pensamento feminista ainda é o gênero, e este, se ainda existe na sociedade e é ferramenta de opressão, não será desconsiderado. Quando discorre sobre a geografia da identidade, Friedman (2017) afirma:

Refiro-me à noção de identidade como sítio de múltiplas posições de sujeito, como intersecção das diferentes e muitas vezes competitivas formações culturais de raça, etnia, classe, sexualidade, religião, origem nacional et cetera e assim por diante. De acordo com esse paradigma, o ser não é singular: ele é múltiplo. O local que ele ocupa contém em si muitas posições, cada uma delas pode muito bem depender de suas interações com os outros para as suas inflexões particulares. Tal qual o conceito das opressões múltiplas, os constituintes da identidade emergem de uma sucessão de categorias. Porém, diferentemente das noções de perigo múltiplo, o foco da definição não está exclusivamente na opressão. Categorias, tais como “mulher de cor”, “mulher branca”, “mulher sino-americana”, “lésbica negra”, “mulher de classe média”, ou “mulher de terceiro mundo” não são, por si mesmas, parâmetros suficientes para uma identidade mais complicada e multifacetada. (p. 529-530)

Encarar a multiplicidade da construção identitária é encarar que ela não se fixa em apenas um ponto: em algumas relações, talvez, o gênero se destaque; em outras a etnia, a classe, a sexualidade; sendo indissociáveis e, portanto, presentes a todo momento. Logo, não há o que se falar de uma representação única da mulher.

Se é através da ficção que muitas questões, por vezes sensíveis ou polêmicas, tomam forma e são discutidas, Octavia Butler, autora norte-americana, questiona em seu romance *Kindred – laços de sangue* a questão da distribuição dos papéis, dos territórios, dos sujeitos políticos e do local da mulher negra como autora e como protagonista de uma obra literária. Segundo Conceição Evaristo (2009) no artigo *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*:

“A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou de um corpo-objeto de prazer do macho senhor” (p. 23)

Longe de se render aos estereótipos racistas e machistas que ainda são perpetuados na literatura e na sociedade, Butler cria personagens que possuem corpo e alma; anseios, pensamentos e medos. As personagens negras em *Kindred* são construídas tendo por base alguns estereótipos que, embora subvertidos na obra, ainda são perpetuados na literatura e mídias em geral. Mas, ainda assim, elas são mais que corpos que satisfazem sexualmente o Outro, braços que trabalham ou seios que alimentam.

O romance é ambientado em um período histórico cujos registros a que temos acesso partem de uma ótica branca. Os apagamentos da história e o movimento de lembrança e esquecimento dizem bastante sobre os espaços de memória e poder. Esses estão de tal modo entrelaçados que, quem detém poder, conserva e perpetua sua memória e, por conseguinte, consegue preservar sua história. Quando Butler leva o leitor contemporâneo para o sul escravista dos Estados Unidos no século XIX e coloca uma mulher negra contemporânea para viver a escravidão, ela acessa a memória apagada e silenciada dos escravizados que não puderam preservá-la.

Butler narra a história de Dana, uma mulher negra, que, para garantir sua existência no presente, viaja de maneira involuntária no tempo: da Califórnia pós regime de segregação racial do ano de 1976, para Maryland escravista de 1815. É através dessas viagens que Dana pode observar, com olhos de mulher de seu tempo, um passado histórico e acessar a memória de seus ancestrais. Ela não é apenas mera observadora; acaba, por circunstâncias da narrativa, ocupando um lugar similar aos negros escravizados, mesmo que por ela o dono da fazenda em que trabalha não tenha pagado nenhuma quantia. Ela faz diversas viagens entre o passado e o presente, o que permite que ela acompanhe diversas fases da vida dos outros personagens.

Em *Kindred – laços de sangue*, Octavia delinea diversas possibilidades de mulheres negras, rejeitando a ideia da existência de uma mulher negra universal, com uma única vivência. A autora considera as contingências e circunstâncias das personagens para construí-las de

maneiras diversas. Se de um lado temos Dana: escritora, contemporânea dos anos de 1970, do outro temos Alice: tataravó de Dana, nascida livre, mas feita escrava. Se de um lado temos Katherine, a senhora da casa, branca, mas inculta e pouco respeitada; do outro temos Sarah, cozinheira e respeitada por todos. Ainda que diferentes em suas vivências e na forma como lidam com os acontecimentos da trama, todas compartilham pontos em comum: são oprimidas por conta de seu gênero, encarnam corpos que possuem pouco ou nenhum poder naquele contexto.

Se considerarmos a literatura como uma forma outra de produzir conhecimento, ter mulheres negras produzindo literatura, parece importante para se construir uma subjetividade que não recorra a certos imaginários e estereótipos que, não só não condizem com a realidade, como também, são fundamentados em discursos cuja finalidade era manter a mulher, principalmente a não-branca, em lugares de subalternidade e ausência de poder. Butler também quebra certas barreiras dentro do cânone por ser uma produtora de literatura mulher e negra num ambiente dominado por homens brancos. Em *Espaços de Recordação*, Aleida Assmann, teórica literária e especialista em lembrança e memória, diz sobre o espaço da mulher na memória cultural:

A pesquisa feminista insiste em que o senso comum compreenda que a “grandeza” é um predicado, uma característica feita por homens para homens. Chamou a atenção do poeta Gray, nos idos do século XVIII, que a luz da fama nunca brilha sobre os pobres e marginais; hoje chama nossa atenção o fato de que a luz da fama nunca brilha sobre as mulheres. Não importa como se chamem: Cato, Cícero e César ou Hampden, Milton e Cromwell – nos anais da história a fama nunca rima com mulher. Em todas as camadas sociais a mulher constitui o pano de fundo sobre o qual a fama masculina se ergue, luzente. Enquanto as condições para a inclusão na memória cultural forem a grandeza heroica e a canonização clássica, as mulheres serão sistematicamente vítimas do esquecimento cultural: trata-se de um caso clássico de amnésia cultural (ASSMANN, 2011, p. 66-67)

Portanto, a relevância de Octavia vai além de sua literatura. Além dos mundos fantásticos e das narrativas engajadas, ela conseguiu criar-se e consolidar-se em uma área pouco amigável para pessoas como ela: uma mulher negra. E ao colocar corpos pouco habituais no centro de suas histórias ela pretende subverter um imaginário já tão estabelecido.

3 DANA E ALICE: DUAS FACES DA MESMA MULHER?

Ele chegou em casa e, como não encontrou nenhuma de nós do lado de dentro, saiu e foi ao casebre de Alice. Abriu a porta e viu nós duas olhando para ele sentadas à mesa, e sorriu feliz.

- Cuidado com a mulher - disse ele. E olhou para nós duas. – Vocês são uma mulher só. Sabiam disso?

(...)

- Olha – disse ela -, ocê amansa ele pra mim. Ele quase nunca me bate quando ocê tá aqui. E nunca bate n'ocê.

- Ele manda outras pessoas me baterem.

-Mas mesmo assim... sei o que ele qué. Ele gosta de mim na cama, e d'ocê fora da cama, e eu e ocê se parece, se a gente acredita no que as pessoa diz.

- Nós nos parecemos, é só acreditarmos no que vemos!

-Acho que sim. Bom, isso qué dizê que a gente é duas metade da mesma mulhé... Pelo menos na cabeça doida dele. (BUTLER, 2017, p. 365-366)

Alice e Dana são descritas no romance como mulheres absurdamente parecidas fisicamente, vistas como “as mulheres do patrão”, como duas faces da mesma mulher, suprimindo

as necessidades de Rufus na medida em que ele demanda. Nenhuma delas exerce essa função por escolha ou com alegria, elas apenas sobrevivem; Dana em particular precisa garantir que sua antepassada, filha de Rufus e Alice, nasça e permita sua existência e a dos seus no futuro. Alice, na condição de escravizada, não possui escolha a não ser submeter-se para sobreviver. Para Rufus, a união de ambas significaria a criação da mulher perfeita, pela maior parte de sua vida elas estiveram presentes, ora separadas, ora simultaneamente; para o leitor fica a dúvida sobre qual obsessão surgiu antes: se por Alice ou se por Dana. Não fica claro se foi a existência de Dana, ainda que fragmentada, em sua vida que fez com que ele transferisse seus afetos para Alice quando esta cresceu ou se a semelhança entre ambas fez com que ele estendesse seus desejos a Dana.

Se não há um modelo universal de mulher, de como sê-lo, também não há um modelo único de ser uma mulher negra. Contra essa padronização da experiência, hooks (2019) diz:

Todas nós temos os mesmos sentimentos em relação a ser uma mulher negra? E as diferenças regionais? E aquelas mulheres negras que tiveram boa sorte de serem criadas em contextos politizados, em que suas identidades foram construídas pela resistência e não pela aceitação passiva? Ao evocar essa experiência negativa de ser uma mulher negra como algo “comumente” compartilhado, Lorde a apresenta de um modo que dá a entender que ela representa a realidade “autêntica” da mulher negra. (HOOKS, 2019, p. 101)

Apesar das semelhanças físicas e dos laços de sangue que as unem, as experiências como mulheres negras de Alice e Dana são completamente diferentes, principalmente pelo contexto histórico. A consciência política e a verve de resistência, frutos de suas vivências nos anos de 1970, fazem com que Dana lide com as situações de maneira diversa da de Alice. Esta vive uma vida de decepções quase mortais: embora tenha nascido livre, à medida que envelhece sua trajetória se torna uma sucessão de tragédias. Ao fugir com o homem que amava e consequentemente rejeitando os afetos do amigo branco, ela sela seu destino: é violentada e castigada por fugir com o marido, pois, este era escravo e tem a vida salva por Dana para servir a Rufus. Sem escolha, submete-se a ele sexualmente, gerando os filhos que, como punição por uma tentativa de fuga, ele finge vender. Antes de descobrir o ardil de Rufus, suicida-se.

O modo como Rufus as trata difere, ainda que sutilmente. Ele quer dominá-las, possuí-las, amá-las ainda que com um “amor” destrutivo. Embora Alice também possuía, assim como Dana, um temperamento combativo, ela tem pouca agência sobre seu corpo. A desdita que cai sobre ambas, Dana e Alice, é serem amadas por um homem branco escravista fruto de seu tempo que quer ambas para si:

Pensei em Alice, e depois em Rufus, e percebi que Rufus tinha feito exatamente o que eu dissera que faria: tomou posse da mulher sem ter que se preocupar com o marido dela. Agora, de algum modo, Alice teria que aceitar não apenas a perda de seu marido, mas a própria escravatura. Rufus havia lhe causado problema, e agora tinha sido recompensado por isso. Não fazia sentido. Por mais que a tratasse com gentileza agora que a havia destruído, não fazia sentido. (BUTLER, 2019, p. 240)

Alice representa a realização possível, ainda que pela violência, de sua fantasia com Dana, esta, impossível. Dana, ainda que negra, é inalcançável para Rufus por diversos motivos: porque não é sua escrava, porque domina a linguagem do branco, porque lhe salvou a vida diversas vezes e porque representou para ele a dualidade de mãe e mulher. Em Alice Rufus consegue realizar, ainda que forçadamente, seu desejo pela outra. Ele dá a Dana a tarefa de convencer Alice a ceder aos seus desejos, sob ameaça de que os realizaria com mais ou menos violência. Dispor sexualmente do corpo da mulher escravizada era prática recorrente, como traz hooks (2019) em *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*:

Desde que o proprietário branco ‘pagasse’ pelos serviços sexuais de sua escravizada negra, ele se sentia livre da responsabilidade de seus atos. Devido às duras condições da vida como escrava, qualquer argumento sugerindo que a mulher negra podia escolher seu parceiro sexual é ridícula. Uma vez que o homem branco podia estuprar a mulher negra que não atendia, por vontade própria, às demandas dele, submissão passiva por parte das mulheres negras escravizadas não pode ser vista como cumplicidade. As mulheres que não atendiam por livre vontade às propostas sexuais do senhor e de capatazes eram violentadas e punidas” (p. 53)

Ciente de sua falta de poder, é em Dana que Alice descarrega sua fúria, não a perdoa por tê-la salvado da morte para servir a Rufus e a fere sempre que pode:

Eu nunca me acostumei com seus ataques repentinos, com seus acessos, mas eu os tolerava. Eu a havia acompanhado por todos os estágios de cura e, de alguma forma, não podia abandoná-la agora. Na maior parte do tempo, eu não conseguia nem ficar brava. Ela era como Rufus. Quando se sentia ferida atacava para ferir os outros também. Mas estava menos ferida a cada dia, e atacando menos. Estava se curando emocional e também fisicamente. Eu a havia ajudado a se curar. Agora, tinha que ajudar Rufus a abrir as feridas dela de novo. (BUTLER, 2017, p. 264)

Alice desconta em Dana toda a sua fúria ao mesmo tempo que é nela que cura suas feridas, físicas e emocionais. Há em Alice uma dualidade sentimentos pela outra. Na impossibilidade de retorquir quem de fato a machuca, direciona a raiva a quem tem menos chance de revidar. Ainda assim, há entre elas e outras mulheres negras no romance uma forte relação de cuidado:

Li para o grupo o verso de Nikki Giovanni em “Woman Poem” [Poema mulher]: “Não sou merda nenhuma. Você precisa ser menos do que isso para se importar”. Esses versos falam diretamente da raiva e hostilidade que pessoas oprimidas/exploradas podem direcionar contra si mesmas internamente, ou externamente contra aqueles que se importam com elas. Esse tem sido o caso, com frequência, nos encontros entre mulheres negras. A grande maioria das mulheres negras nessa sociedade recebeu cuidados essenciais apenas de outras mulheres negras. Esse cuidado nem sempre media ou altera a raiva, ou o desejo de infligir dor; pode inclusive provocá-lo. Reações hostis ao cuidado ecoam a verdade das palavras de Nikki Giovanni. Quando joguei as palavras para elas pela primeira vez, pude ouvir vozes ao fundo questionando: “Como você valeria alguma coisa se você cuida de mim, que não valho nada?”. Entre mulheres negras, essa dor internalizada tão profunda e a auto rejeição estimulam a agressividade direcionada à imagem no espelho – outra mulher negra. (HOOKS, 2019, p. 99)

Parte da raiva que direciona a Dana é, na realidade, direcionada à própria Alice. Dana é a sua imagem no espelho, é a mulher negra em que ela reflete. Assim, atitudes de cuidado e raiva se alternam na relação delas. Mas, mesmo assim, nos momentos de maior necessidade, elas sempre se apoiam e se unem, contrariando a ideia de competitividade feminina. A dororidade é amplamente praticada entre essas mulheres que não podem contar com praticamente mais ninguém.

4 AS TRÊS MULHERES: MAMMY, JEZEBEL E... DANA

Os estereótipos racistas que circulam na mídia e no imaginário norte-americano não são exatamente benéficos no que se referem à representação das pessoas negras, sequer são uma invenção recente. Servindo, principalmente, pra evitar as relações entre pessoas negras e brancas no cenário social pós-abolição, a constante representação da mulher negra dentro de

“tipos” como a “mãe preta”, a que é sexualmente insaciável, a que é sexualmente trágica ou a que é raivosa, limitou as possibilidades de existência da mulher negra seja na literatura, no teatro ou no cinema. bell hooks em seu livro *Olhares negros: raça e representação* mais precisamente no capítulo: *Vendendo uma boceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural* discute os mecanismos e a necessidade dessa manipulação e repetição desse imaginário que acaba servindo de base para discursos e ações racistas e machistas no âmbito social. Trazendo o exemplo da cantora norte-americana Tina Turner, ela diz:

Tina Turner evoca dois estereótipos racistas/machistas: o da “mãe preta” que se tornou faminta pelo poder, e o da selvagem sexual que usa seu corpo para seduzir e conquistar homens. Retratada desejando o herói branco que irá conquistá-la e rejeitá-la, Auntie Entity é a reencenação contemporânea daquela mulher negra mítica que, durante a escravidão, supostamente seduzia e conseguia o que quisesse dos virtuosos homens brancos donos de escravos. (HOOKS, 2019, p. 140)

Quando traz o exemplo de Turner, hooks (2019) disserta sobre os papéis que a cantora precisou encarnar para fazer sucesso, seu corpo negro só acabou sendo assimilado pela mídia quando se encaixou nos tipos representacionais comuns em circulação. A própria sexualidade da cantora foi influenciada por esses mitos, o que mostra como o imaginário perpetuado pelas mídias influencia diversos aspectos sociais. hooks (2019), porém, diz que é possível fugir de tais lugares-comuns representacionais, para tanto: “filmes de diretoras negras também apresentam as imagens que mais se opõem a visões tradicionais da sexualidade das mulheres negras” (p. 153), ou seja, uma autoria feminina e negra tende a subverter tais estereótipos que estigmatizam o corpo feminino e negro.

Fazendo uma transposição dessa afirmativa para o âmbito literário, pode-se inferir que, sendo Butler uma mulher negra, nada mais natural que em sua literatura ela ofereça ao leitor e ao imaginário mais que esses tropos racistas. Ela acaba partindo desses tipos para construir suas personagens, mas, subverte-os, dando outras dimensões a elas. Embora Alice e Sarah possam, à primeira vista, corresponder às expectativas dos estereótipos da Jezebel ou da *mammy*, elas não se limitam a esses papéis. Dana, ainda que não encarne em si nenhum desses tipos racistas, é vista por negros e brancos como uma “negra de alma branca”, isso porque domina a linguagem do opressor com maestria, afinal, em seu próprio tempo é escritora. Entretanto, ainda assim, não se limita à visão que os outros personagens têm inicialmente dela.

As mulheres em *Kindred – laços de sangue*, encarnam, na verdade, o corpo que é total ou quase totalmente destituído de poder e por isso, sentem o peso da opressão. Quando desloca temporalmente uma mulher dos anos 1970, depois do fim das leis de segregação racial, para uma fazenda escravista do século XIX, Butler tenta não só mostrar o horror que foi o período escravista, mas também, como certos ideários reverberaram culturalmente até a contemporaneidade. Explorando diversas potencialidades de existência da mulher negra, a autora se propõe a quebrar com a ideia da “mulheridade negra” como uma experiência universal.

Sarah parte da ideia da “Mãe Preta”⁸³, aquela que ama sua “família branca”, é grande, assexuada e servil, mas, embora seja a cozinheira da fazenda e pareça gostar sinceramente de Rufus, está longe da docilidade. A historiadora Suzane Jardim (2016) em um artigo na plataforma *Medium* chamado: *Reconhecendo estereótipos racistas na mídia norte-americana* traz:

A descrição básica da Mammy gira em torno de uma mulher negra bem gorda, com seios enormes capazes de amamentar todas as crianças brancas do mundo, um lenço pra esconder o cabelo crespo “horroroso” e uma personalidade forte, cheia de garra, mas que só serve pra lutar pela família branca que ela tanto ama. Ela é uma doméstica, nasceu pra isso. Cozinha como ninguém e tem as melhores receitas. É leal, é gentil,

⁸³ *Mammy*, no original, seria a figura maternal, “quase da família”, dócil, que amamentou e amava seus “filhos” brancos, pouco se importando com a situação de escrava a que estava submetida.

dá dicas de limpeza, é supersticiosa, religiosa, tá sempre pronta pra aconselhar as donas de casa e suas filhas — uma grande amiga! Claro que por se dedicar tanto à família branca, a Mammy é alguém sem pretensões, sem vida própria, assexuada e que só sabe servir e mais nada, mas o importante é usar a imagem pra enfatizar uma suposta boa relação entre senhores e escravos que tenta mascarar uma relação de poder gritante rolando..” (JARDIM, 2016)

Ainda que Dana acreditasse, no início de sua convivência, que ela seria vista com reserva nos anos 1970 por sua aparente submissão, essa visão muda completamente ao longo do romance:

Ela havia feito a coisa mais segura, aceitado uma vida de escravidão por sentir medo. Era o tipo de mulher que podia ser chamada de “aia preta” em outras casas. Era o tipo de mulher que seria desdenhada durante a militante década de 1960. A aia preta, o lenço na cabeça, a versão feminina do Pai Tomás; a mulher assustada e sem poder que já tinha perdido tudo que podia perder, e que sabia tão pouco sobre a liberdade do Norte quanto sabia a respeito do que viria a partir de agora. Eu mesma a julguei por um momento. Superioridade moral. Ali estava alguém ainda menos corajosa do que eu. Isso me confortou, de certo modo. Ou pelo menos até Rufus e Nigel irem para a cidade e voltarem com o que sobrou de Alice. (BUTLER, 2017, p. 234)

Quando associou Sarah à *mammy*, Dana ainda estava presa a um certo tipo de imaginário próprio de sua época, a de que os escravizados permaneceram tanto tempo escravizados por covardia ou docilidade, quando, na verdade, a escravidão desumaniza e a intensidade dos castigos físicos e punições, inimagináveis à sensibilidade contemporânea. Sarah não é amável e servil como aparenta. Se não envenena a família que a escraviza – mesmo depois de ver seus filhos vendidos – é porque Tom Weylin permitiu que ela mantivesse consigo sua única filha, Carrie, uma menina muda, que funciona como uma forma dele controlar Sarah. É apenas o amor à filha que impede Sarah de envenenar a família. Como destaca Dana:

O marido morto, três filhos vendidos, a quarta deficiente, e ela tendo que dar graças a deus pela deficiência. Tinha motivos para sentir mais do que raiva. Era incrível que Weylin tivesse vendido seus filhos e ainda a mantivesse como sua cozinheira. Era incrível que ele ainda estivesse vivo. Mas eu achava que ele não viveria muito mais se encontrasse um comprador para Carrie. (BUTLER, 2017, p. 123)

As relações inter-raciais figuram como um dos temas repetidamente abordados por Butler. Até 1967, nos EUA, o casamento e as relações entre pessoas de etnias diferentes era crime. Na obra, Butler traz esse tipo de relacionamento em dois momentos históricos diferentes e o leitor pode perceber a diferença e as semelhanças das reações que tais relações suscitam. Se em 1815 Rufus se surpreende quando Dana apresenta Kevin, homem branco, como seu marido, exclamando que: “pretos não podem se casar com brancos!” (p. 98), em 1976 as famílias de ambos também os rejeitam como um casal. A diferença é que no século XIX tais relacionamentos eram absolutamente proibidos, enquanto em 1976 já não eram crime, embora ainda fossem desencorajados.

Para não se destacarem em 1815, Dana e Kevin precisam mentir sobre a natureza de seu relacionamento. Ela passa a atuar como escrava dele, escrava com quem ele também mantinha relações íntimas, fato sabido por todos da fazenda. Para Kevin, tal tipo de relação não afeta seu status dentro da fazenda; para Dana, o fato de deitar-se como o seu “senhor” faz com que ela seja sempre vista com desconfiança e hostilidade. No “casal” formado por Rufus e Alice não há reciprocidade de sentimentos e consentimento como há entre Dana e Kevin, eles de fato representam as relações inter-raciais forçadas da época – embora houvesse exceções. Alice de fato pertence a Rufus como uma propriedade e não possui qualquer agência sobre seu corpo.

O imaginário perpetuado da mulher negra como insaciável sexualmente, o estereótipo da Jezebel, apenas fundamentava o argumento de que seria impossível estuprar mulheres tão promíscuas, que estariam sempre gratas pelos avanços do homem branco. Segundo hooks (2019):

A designação de todas as mulheres negras como depravadas, imorais e sexualmente desinibidas surgiu no sistema da escravidão. Mulheres e homens brancos justificaram a exploração sexual de mulheres negras escravizadas, argumentando que elas iniciavam o envolvimento sexual com homens. Desse pensamento, emergiu o estereótipo de mulheres negras como selvagens sexuais e, em termos sexistas, uma selvagem sexual, não humana, animal não é estuprada. (p. 93)

Alice seria vista, então, como uma Jezebel, quando em nada se assemelha a isso. Tom Weylin, Rufus, o capataz da fazenda, todos em algum momento da obra estupraram ou tentaram estuprar alguma mulher negra. Enquanto os primeiros encarnavam o Outro, poderoso, possuidor, as últimas eram o outro possuído à força. Angela Davis em *Mulheres, Raça e Classe*, revela a condição da mulher negra durante a escravidão que era ainda pior que a do homem escravizado, pois, além de trabalhar e sofrer castigos tanto quanto o homem escravizado, ainda estava sujeita ao estupro:

Como mulheres, as escravas eram inerentemente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram açoitadas, mutiladas e estupradas. O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras. (2016, p.20)

Usado principalmente como uma forma de punição e um mecanismo de manutenção de controle e poder, o estupro era uma das violências a que as escravizadas estavam suscetíveis. Tanto Sarah quanto Alice estão ou estiveram em relações em que não possuem poder. Seus pares se aproveitaram da condição de escravizadas para imporem suas vontades, e, sob o argumento de afeto, são violentos. O antigo dono de Sarah dizia que a amava, mas a espancava, e embora tenha lhe prometido a liberdade, nunca a libertou. Rufus diz que ama Alice, mas a obriga a deitar-se com ele e utiliza os filhos deles para puni-la. Para ambas, o amor do homem branco vem envolto em violência.

Dana destoa parcialmente desses afetos bi raciais violentos: está com Kevin por escolha, mas é com Rufus que ela ganha seu quinhão de violência. Partindo de atos violentos mais velados, como chantagens emocionais e ameaças, por vezes ele veste suas roupas de senhor de escravos e tenta colocá-la no lugar que ele crê ser o dela: o de completa submissão. A última violência que Dana sofre no passado é uma tentativa de estupro e é justamente a única que não se concretizou. É por causa disso, inclusive, que põe fim nos laços que a prendem a Rufus e volta definitivamente para seu tempo.

5 AFINAL, AINDA É NECESSÁRIO QUESTIONAR, SUBVERTER E OCUPAR ESPAÇOS?

Sendo a literatura um veículo para a propagação e perpetuação de certos imaginários, Octavia Butler utiliza os mesmos meios para transgredi-los. Sua narrativa potente, que versa sobre questões de gênero e etnia e seus entrelaçamentos, traz à tona novas possibilidades de representação, e, portanto, propõe uma subversão de estereótipos correntes no imaginário da cultura, em especial à norte-americana. Ao colocar no local de protagonismo uma personagem

feminina, negra, consciente de seus direitos, livre e intelectual, em uma situação de submissão – forçada pela necessidade de sobrevivência – a autora propõe um novo olhar, contemporâneo sobre a escravidão. Ela dá voz e espaço de memória àqueles silenciados e esquecidos. Relembrar os horrores desse período, colocar uma mulher negra moderna para sofrer esses flagelos, questionando sempre as estruturas de poder, as relações sociais, a crueldade, é uma forma da autora tentar alterar a realidade social. Assim como Dana resiste ensinando Nigel a ler, Octavia resiste propondo novos imaginários. Se, como diz o filósofo francês Jacques Rancière (2009), “a literatura é uma questão de ocupar espaços”, Butler o faz com maestria. Ela mostra que é possível libertar-se das amarras das representações racistas e machistas, que é possível construir narrativas com protagonismo feminino, que uma mulher negra pode produzir e ser lida. Ao contrário do que Butler achava de si – que teria apenas leitores que fossem mulheres, negros ou fãs de ficção científica – sua literatura é universal e essencial para treinar os olhares e propor discussões ainda tão pertinentes. As narrativas de Butler versam sobre poder, pois, como escreve na epígrafe do romance: “escrevi sobre poder porque sempre foi algo que tive muito pouco”. Ela encerra o romance afirmando que todas as narrativas são narrativas de poder e os espaços da literatura e de memória denotam esse ou ainda, a ausência dele. Sobre a importância da existência de produção de conhecimento (e a literatura pode ser considerada uma forma deste), hooks (2019) afirma:

A pedagogia crítica, o compartilhamento de informações e conhecimento entre mulheres negras são cruciais para o desenvolvimento da subjetividade radical da mulher negra (não que as mulheres negras só possam aprender umas com as outras, mas porque as circunstâncias do racismo, do sexismo e da exploração de classe garantem que outros grupos não necessariamente se interessem por incentivar nossa autodefinição). (HOOKS, 2019, p. 121)

A valorização dessas mulheres como produtoras de cultura e o atual movimento de resgate das diversas autoras apagadas ao longo da história – como Maria Firmina dos Reis, autora do primeiro romance brasileiro, e de Júlia Lopes, que foi proibida de fazer parte da Academia Brasileira de Letras (projeto que ajudou a idealizar) por causa de seu gênero – mostram que há uma demanda por essas reparações históricas e culturais. É necessário reconhecer, portanto, que o fato dessas obras terem sido escritas por sujeitos considerados à margem não impactam negativamente a qualidade de tais produções.

6 REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços de Recordação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011
- BUTLER, Octavia E. **Kindred – Laços de Sangue**. São Paulo: Morro Branco, 2017
- DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016
- EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Scripta, [S.l.], v. 13, n. 25, p. 17-31, dez. 2009. ISSN 2358-3428. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/4510>>. Acesso em: 9 jun. 2019.
- FRIEDMAN, Susan et al. "Além" do gênero: a nova geografia da identidade e o futuro da crítica feminista. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Cláudia Lima. **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Florianópolis: Edufal, 2017. p. 519-574.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher?**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

JARDIM, Suzane; IZZO, Francisco. **Reconhecendo estereótipos racistas na mídia norte-americana**. 2016. Disponível em: <<https://medium.com/@suzanejardim/alguns-estere%C3%B3tipos-racistas-internacionais-c7c7bfe3dbf6>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009. 2ª ed.



22. IMAGENS MEMORIALÍSTICAS NA POESIA DE INÊS MACIEL E ADÉLIA PRADO

Rhusily Reges da Silva Lira⁸⁴
Silvana Maria Pantoja dos Santos⁸⁵

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sou é mulher do povo, mãe de filhos
Adélia Prado
Sou como faísca passageira de um relâmpago
Inês Maciel

A memória é indispensável na relação que o ser humano estabelece consigo e com o outros. É por meio da memória que ressignificamos lembranças particulares e aquelas compartilhadas com os grupos sociais. Além disso, o processo de rememoração proporciona a construção da nossa identidade, a partir das reflexões sobre o vivido.

Desse modo, o presente estudo consiste em analisar eventos de memória na obra **Despida** (2014) de Inês Pereira Maciel e **Bagagem** (2015) de Adélia Prado. Ambas as obras apresentam uma escrita memorialística sobre acontecimentos vividos como forma de entender o passado a partir da tessitura com o presente. Nesse sentido, algumas questões norteiam este trabalho: I. Que elementos estéticos e temáticos aproximam a poesia de Inês Maciel a de Adélia Prado? II. De que maneira os projetos literários de ambas as poetisas inserem-se na proposta da literatura brasileira contemporânea?

Alfredo Bosi no prefácio do seu estudo intitulado *O ser e o tempo da poesia* assevera: “E qual fase da história foi vivida só de instantes presentes, pura e abstrata contemporaneidade sem memória nem projeto, sem as sombras ou as luzes do passado, sem as luzes ou sombras do futuro?” (BOSI, 2000, p. 13), esse questionamento nos possibilita pensar no hibridismo temporal, cujo passado atua sobre o presente e projeta-se sobre o futuro.

Na contemporaneidade, a temática da memória está presente em produções literárias não somente como forma de ressignificar o vivido, mas também de revisitação histórica. A memória é responsável pelo armazenamento de informações e acontecimentos relacionados a práticas sociais. Ademais, outro aspecto inerente à memória é a escrita autobiográfica – construída por meio da rememoração das reminiscências particulares do sujeito.

Assim sendo, as obras de Inês Maciel e de Adélia Prado convergem para um ponto comum, o da escrita memorialística como mecanismo de projeção para o entendimento do presente. Ambas as poetisas têm como temática a rememoração da infância, da adolescência da casa paterna, das relações familiares: com o pai e com a mãe, com rua da primeira infância e com a cidade, tendo os espaços como ativadores das reminiscências. Incluem-se outras lembranças: o primeiro amor, as decepções amorosas e não amorosas, as descobertas, além de acontecimentos da fase adulta, da condição de ser mulher: desde as obrigações sociais e com a família, até os desejos íntimos, as falhas, acertos, as faltas e o tempo – a passagem do tempo.

⁸⁴ Mestranda em Letras – Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. Integrante do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem – LITERLI. E-mail: rhusily19@gmail.com

⁸⁵ Professora Doutora em Literatura de Língua Portuguesa (UEMA/UESPI) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UEMA/UESPI). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem – LITERLI. E-mail: silvanapantoja3@gmail.com

2 O ENCONTRO DAS POETAS INÊS MACIEL E ADÉLIA PRADO

Inês Pereira Maciel, da cidade de Caxias – MA, é membro efetivo da ACL – Academia Caxiense de Letras, ocupa a cadeira Nº18 que tem como patrono Medeiros e Albuquerque. Publicou seu primeiro livro intitulado **Ramos do Tempo** (2003), obra que reúne crônicas da autora publicadas em jornais no período de 2001 a 2003. Seu estilo conciso e envolvente possibilita reflexões sobre diferentes matérias que ultrapassam o tempo e se mantêm sempre atuais. Assim, Inês Maciel vai construindo seu projeto literário pautado pelos temas cotidianos, bem como pela rememoração do vivido.

Adélia Prado é natural da cidade de Divinópolis - MG. Iniciou sua carreira na literatura em 1976 com a publicação do livro de poesia **Bagagem** sendo bem recebido pela crítica, sobretudo com elogios do poeta Carlos Drummond de Andrade. Assim, Adélia Prado se inseriu na literatura brasileira com uma poesia de linguagem simples e com temas que tratam da vida e do cotidiano.

As poetisas tematizam a rememoração do vivido como possibilidade de reconstrução da identidade, além da revalorização do feminino, da poesia de autoria feminina, da mulher – mãe – e dona de casa que incorpora outros papéis em outros espaços. Assim, as poetisas promovem um rompimento com a imagem institucionalizada tradicional que se tinha das mulheres. Como afirma Zolin:

A intenção é promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo, um discurso dissonante em relação àquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivo, inserindo-a na historiografia literária. (ZOLIN, 2005, p. 276).

Dessa forma, esse novo discurso reivindica uma consciência que se coaduna com o coletivo. O ser feminino apresenta-se nessa conjuntura sedento de construir a própria identidade. Assim, o projeto poético-literário de Adélia Prado e de Inês Maciel está relacionado com a desconstrução da imagem da mulher, o que resulta na (re) construção da identidade feminina por meio da memória, ou seja, da escrita memorialística, uma das condições da escrita literária contemporânea.

A escrita memorialística se caracteriza pela necessidade que o escritor contemporâneo tem de revistar o passado, processo que possibilita a projeção sobre o presente e também sobre o futuro. Esse enfoque recebe outra nomenclatura dentro da literatura contemporânea brasileira, qual seja a *introspecção*. Como escreve Erik Schollhammer:

Sem dúvida, identifica-se a vertente autobiográfica e memorialista também na literatura contemporânea, agora não mais enquanto decisão existencial diante de opções de vida sob o regime autoritário, mas na procura por modos de existência numa democracia economicamente globalizada mais estável, porém ainda incapaz de criar soluções para seus graves problemas sociais. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 25).

A introspecção está centrada no comportamento íntimo do sujeito em relação aos problemas sociais e existenciais, além de “evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetivo e de uma aproximação literária ao mais cotidiano e banal, o estofo material da vida ordinária em seus detalhes íntimos”. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15). Dentro dessa estética, Schollhammer destaca nomes de alguns escritores, a saber: Rubens Figueiredo, Adriana Lisboa, Michel Laub e João Anzanello Carrascoza. (SCHOLLHAMMER, 2009).

Dentro da literatura de caráter introspectivo temos a “literatura do eu” que se caracteriza por uma produção íntima que tem como foco o sujeito da enunciação e pode ser compreendida como uma continuação da literatura intimista ou Geração de pós 45 do Modernismo Brasileiro, com destaque para nomes como: Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Guimarães Rosa, Carlos Heitor Cony, Lúcio Cardoso. Nesse sentido Schollhammer afirma:

[...] a literatura do eu *é composta* por uma grande parte dos poetas da época, a chamada “Geração Mimeógrafo” (Chacal, Cacaso, Chico Alvim, Paulo Leminski e Ana Cristina César, *Fernanda Young*, *Adélia Prado*, *Inês Maciel*), mas também é a continuidade de uma prosa mais existencial e intimista, representada pela Clarice Lispector de *A paixão segundo G.H* de 1964, ao *Água viva*, de 1973. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 26 grifos nossos).

Nesse sentido, a escrita memorialística de cunho introspectiva está baseada na relação entre o sujeito e o mundo e na forma como o “eu” se coloca dentro dessa dimensão, além da rememoração dos acontecimentos vividos e das relações sociais e familiares e, dessa maneira, expõe a intimidade. Desse modo, é dentro dessa literatura introspectiva de estética memorialística que se enquadram a poética de Inês Maciel e de Adélia Prado.

3 RASTROS MEMORIALÍSTICOS NA POESIA DE INÊS MACIEL E ADÉLIA PRADO

Retomando a questão levantada na introdução desse estudo: “Que elementos estéticos aproximam as poéticas?” tentaremos respondê-la a partir da análise de alguns poemas da obra **Despida**, de Inês Maciel e de **Bagagem**, de Adélia Prado.

Bagagem é o primeiro livro de Adélia Prado. A obra está dividida em 5 partes, a saber: *O Modo Poético* contém 66 poemas, *Um Jeito e Amor* composta por 19 poemas, *A Sarça Ardente – I* é formada por 14 poemas, *A Sarça Ardente – II* possui 13 poemas, *Alfândega* formada por um único poema. O vocábulo *bagagem* passa a ideia de pertences que carregamos conosco e que, por sua vez, remete a um conjunto de experiências poéticas de vida, memórias, amores, desamores, religiosidade, saudades, ou seja, é a *bagagem* de Adélia Prado.

A obra **Despida**, primeiro livro de poesia de Inês Maciel é dividida em três partes: a primeira, sem título, é composta por 44 poemas que trazem as reminiscências diversas do eu – lírico; a segunda, intitulada *Breves*, contempla 04 poemas curtos que remetem a *flashes* de memória; a terceira denominada *Álbum de família* é constituída de 11 poemas mais longos, dedicados às relações familiares, que envolvem lembranças da infância até a vida adulta na relação com os filhos.

A palavra *despida* também é instigante, sugere um desnudamento de si. A obra **Despida**, portanto, traz a ideia de uma poesia livre. O eu lírico tem a pretensão de revelar, com leveza, suas lembranças, regadas de alegrias, tristezas, perplexidades, anseios. Como assevera Santos (2012, p. 364): “a obra *Despida* [...] é instigante a partir do título. Qual o corpo, a memória tem suas vestimentas. Revestida por grossos tecidos ou por finos véus, a memória nem sempre se deixa desnudar por inteiro” como se pode constatar no poema *Fagulhas*.

Ainda trago nos olhos
Aquela poeira
Das luzes amareladas

Dos velhos postes de madeira
 Que iluminavam minha cidade.
 (hoje soterrada no asfalto)
 Cidade de poetas,
 Mas que tem nome de freguesia:
 Caxias.
 [...]
 (MACIEL, 2014, p. 17).

O título do poema sugere faíscas, e dialoga com a construção poemática: as imagens se apresentam em forma de *flashes* de memória que se precipitam como as faíscas que se desprendendo das labaredas. O verso “ainda trago nos olhos” sugere a perplexidade do eu lírico diante de uma paisagem da cidade da infância, não mais possível, posto que “soterrada no asfalto”.

Estamos diante de um eu adulto que se reporta às lembranças de um tempo e contexto distanciados, sugeridos pelos advérbios “ainda” e “hoje”, com isso fala de um ontem e um hoje e, por meio das reminiscências que fazem aflorar os costumes, as brincadeiras, o clima nostálgico da cidade, dissolvido na vivência tanto de si quanto dos demais integrantes do lugar.

Além disso, o verso “hoje soterrada no asfalto” possibilita pensar que a cidade da infância está soterrada, decorrente da modernização, assim, as memórias também estão soterradas no asfalto, no recôndito, no íntimo do sujeito lírico. Esse poema está em consonância com o poema da Adélia intitulado *Para comer depois*:

Na minha cidade, nos domingos de tarde,
 as pessoas se põem na sombra com faca e laranjas.
 Tomam a fresca e riem do rapaz de bicicleta,
 a campainha desatada, o aro enfeitado de laranjas:
 ‘Eh bobagem!’
 Daqui a muito progresso tecno-ilógico,
 quando for impossível detectar o domingo
 pelo sumo das laranjas no ar e bicicletas,
 em meu país de memória e sentimento,
 basta fechar os olhos:
 é domingo, é domingo, é domingo.
 (PRADO, 2015, p. 37)

Vemos que o eu lírico rememora os domingos em sua cidade posto no verso “na minha cidade, nos domingos de tarde” - um evento coletivo vivenciado ao ar livre que se completa com a descrição: “as pessoas se põem na sombra com faca e laranjas”, o que remete a uma imagem da tradição de convivência em espaços livres em dias de domingo, costume que tem se perdido, em face da modernização e, sobretudo da violência urbana, o que corrobora para a ideia expressa em: “hoje soterrada no asfalto”. Eis, então, o lamento no verso: “em meu país de memória e sentimento, basta fechar os olhos: é domingo, é domingo, é domingo.”

No verso “Daqui a muito progresso tecno-ilógico” percebemos uma ironia que remete à crítica ao processo de modernização pautado no lucro, sem se dá conta da lógica, qual seja, as consequências do progresso desenfreado. Embora os poemas descrevam eventos de memórias coletivas, há neles um ponto de vista comum: a percepção íntima, particular de cada eu lírico. Afirma Maurice Halbwachs:

A sucessão de lembranças, mesmo as mais pessoais, sempre se explica pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos ambientes coletivos, ou seja, em definitivo, pelas transformações desses ambientes, cada um tomado em separado, e em seu conjunto. (HALBWACHS, 2003, p. 69).

Os sujeitos poéticos de ambos os poemas ao enunciarem os nomes: Caxias, em Inês Maciel e o pronome possessivo “minha cidade”, em Adélia Prado ensinam a noção de

pertencimento, que corrobora com a constituição de suas identidades, já que o lugar acolhe as marcas de referências do sujeito. O espaço em que nos situamos nos garante uma identidade, mas esta também é construída por meio do reconhecimento de si, como vemos nos poemas abaixo:

COM LICENÇA POÉTICA

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.
(PRADO, 2015, p. 14)

O poema descreve um eu lírico feminino que rompe com a imagem de mulher construída socialmente ao longo do processo histórico, posto no verso “vai carregar bandeira. Cargo muito pesado pra mulher”. Esse verso demonstra que não há nada que uma mulher não possa fazer, entretanto, essa é uma mulher que aceita “os subterfúgios” isso mostra que o eu lírico aceita a sua natureza de mulher, qual seja a desenvolvida do constructo social, mas que sabe desafiar a ordem das coisas, logo conclui: “Mulher é desdobrável. Eu sou”. Como afirma Rocha-Coutinho (1994, p.45) “as características e capacidades atribuídas às mulheres não são inatas, mas sim habilidades desenvolvidas a partir de um aprendizado social”. Nesse mesmo sentido vejamos o poema *Provinciana* de Inês Maciel:

Sou provinciana, sou como uma abelha,
E se assim sou, assim gosto de ser....
Sou rústica, sou da terra, sou cabreira,
Mas sou livre em minha forma de viver...

Sou como a chuva que molha o campo
Sou como a jabuticaba, pau d'arco, jatobá
Sou como faísca passageira de um relâmpago,
Sou como um bicho, sou do mato, sou de lá...

Sou como uma nuvem que passa errante,
Sobre um entrelaçado de vida abundante
Onde a natureza e a poesia são tecelãs...

Mas trago nos olhos o piscar dos vaga-lumes
E, entranhado na alma, eu guardo o perfume
Das flores silvestres, no alvor das manhãs...
(MACIEL, p.41, 2014).

O poema *Provinciana* traz a voz feminina com uma afirmação de dizer é mulher e, acima de tudo, provinciana, mas que também sabe buscar o seu lugar. O poema apresenta a autoafirmação do eu lírico que não tem vergonha e nem tampouco medo de se mostrar, isso se confirma no verso: “Sou como um bicho, sou do mato, sou de lá”. Estamos diante de uma mulher que se interioriza para compreender a si mesma, e se despe revelando o seu lugar de pertencimento. Ademais, ao tempo em que se situa no espaço provinciano, revela uma personalidade forte e determinada. Como afirma Santos:

O uso enfático do verbo “ser” reitera o universo interior desse eu feminino. Utilizando-se de elementos paradoxais da natureza, como relâmpago e paud’arco; jabuticaba e jatobá, desnuda uma realidade própria do ser mulher. (SANTOS, 2012, p. 362).

Assim, o eu lírico consegue quebrar a imagem estereotipada da mulher como um ser frágil e dependente. A imagem do “relâmpago” nos mostra uma força e uma intensidade que não é atribuída à natureza feminina.

Os sujeitos poéticos dos dois poemas optam pelo verbo “ser” para nomearem a si mesmos e entra em sintonia com a memória. Como assevera Candau (2016) “Todo dever de memória passa em primeiro lugar pela restituição de nomes próprios”. Essa afirmação do sujeito poético de “Ser” confirma a identidade resgatada por uma lembrança em torno de si mesmo.

As obras **Despida** e **Bagagem** também tratam da visão da mulher subserviente, definida por Zolin (2005) como mulher-objeto que se difere da mulher-sujeito. Esta “é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição”. Segundo Zolin (2005, p.183), “Mulher-objeto define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz”. Como podemos observar nos versos “Esperar o sim/Esperar o não/Esperar a rotina”. Assim, vemos o poema *Casamento*, da Adélia Prado.

Há mulheres que dizem:
Meu marido, se quiser pescar, pesque,
mas que limpe os peixes.
Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,
ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.
É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,
de vez em quando os cotovelos se esbarram
ele fala coisas como ‘este foi difícil’,
‘prateou no ar dando rabanadas’
e faz o gesto com a mão.
O silêncio de quando nos vimos a primeira vez
atravessa a cozinha como um rio profundo.
Por fim, os peixes na travessa,
vamos dormir.
Coisas prateadas espocam:
somos noivo e noiva.
(PRADO, 2015, p. 188)

O poema descreve uma situação cotidiana de um casal de noivos sedentos por um momento de intimidade. “O silêncio de quando nos vimos a primeira vez “. O eu lírico do poema está disponível para o marido posto nos versos: “Há mulheres que dizem:/ meu marido, se quiser pescar, pesque,/ mas que limpe os peixes. Eu não. A qualquer hora da noite me levanto”. Esse eu lírico caracteriza-se como uma mulher objeto, pois está subserviente a espera do marido para lhe servir, posto no verso “a qualquer hora da noite m levanto”. De forma semelhante, temos eu lírico do poema *Sina*, de Inês Maciel, vejamos:

Esperar o amor
Esperar o sossego

Esperar o silêncio
 [...] Esperar o gozo
 Esperar o bálsamo
 Esperar o consolo
 Esperar o abraço
 Esperar o indulto
 Esperar o dia
 Esperar a noite
 Esperar a sorte
 Esperar o momento
 Esperar o sim
 Esperar o não
 Esperar a rotina
 Esperar a velhice
 [...]
 (MACIEL, 2014 p.49-50).

No poema *Sina*, o sujeito poético escolheu o verbo “esperar” para a sua construção. Esse verbo possui uma carga semântica de dependência, subserviência, que caracteriza a condição da mulher na sociedade patriarcal: “Esperar o alimento/Esperar o unguento/Esperar o filho”, versos que remetem à espera do outro. Como nos diz Zinani (2006, p. 62-95):

O eu-lírico manifesta seu papel de objeto, de Outro, ao se comportar de acordo com o estereótipo feminino, entretanto, não encontra na maternidade a sua autonomia, uma vez que essa função constitui uma carga, tanto por diminuir sua capacidade de trabalho como por coloca-la na dependência do homem em relação à proteção e à subsistência.

Desse modo, notamos a subserviência construída a partir de um comportamento que é atribuído às mulheres em relação aos homens, sobretudo em relação ao casamento, pois quando a mulher casa a sociedade conservadora espera que ela logo “engravidar”, ou seja, “esperar o filho” e quem sustenta a casa é o marido/homem, ou seja, a mulher “esperar o alimento”. Sendo assim, a mulher, nessa perspectiva, é imbuída de passividade em relação ao companheiro. Essa situação remete à figura de Penélope, personagem da Odisseia, metáfora da longa e angustiosa espera e que reforça a situação da passividade da mulher:

As “Penélopes” permanecem desempenhando exatamente o mesmo papel, aguardando, reclusas, o retorno do homem que vai prover a sua existência. Essa maneira que as mulheres têm de entender a realidade reitera continuamente a inferioridade da posição feminina que é perpetuada por elas próprias. (ZINANI, 2006, p.96).

Propõe Zinani (2006) que o rompimento com as práticas tradicionais deve se efetivar para que um novo sujeito feminino se redefina por suas práticas sociais e discursivas se reconheça como mulher capaz de conduzir o próprio destino.

Desse modo, vemos que os poemas da Adélia Prado e de Inês Maciel são construídos por meio da escrita memorialística que ao promover a rememoração possibilitam a reconstrução da identidade do sujeito lírico, além disso, percebemos que seus projetos poéticos – literários inserem-se no sistema literário brasileiro contemporâneo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória estabelece fortes vínculos com as práticas sociais, uma vez que a memória individual está ancorada na memória coletiva, composta pelas relações que o sujeito estabelece com o grupo, especialmente, nas relações familiares. O processo de rememoração proporciona a construção da identidade do sujeito, a partir do instante em que é capaz de refletir sobre suas vivências.

A poesia de Inês Maciel e de Adélia Prado inscreve-se na escrita memorialística e dialoga dentro da proposta da literatura contemporânea, na medida em que as poetisas utilizam como matéria do seu labor poético a rememoração do vivido que aponta para um futuro que pode ser a reconstrução da identidade de uma mulher que se apresenta como autônoma e que possui uma liberdade para transitar entre os espaços, seja em casa, no trabalho, ou nos espaços de produção de pensamento e arte.

Nesse sentido, constatamos a força da autoria feminina em seus versos que se comporta como ruptura de um discurso sacralizado. Como afirma Zolin (2005, p. 183) “[...] a análise de obras escritas por mulheres é realizada visando promover o desnudamento da alteridade do discurso feminino, de acordo com o princípio da diferença, ou seja, como um discurso do “outro” em relação ao mesmo” e isso acontece com a poesia de Inês e Adélia.

Assim, a condição da memória particular entrelaçada às vivências do grupo, especialmente no seio familiar, é fator determinante na incorporação de valores e de comportamentos, que acabam sendo articulados à existência, sobretudo na condição de ser mulher.

Com isso, o presente trabalho se mostra relevante, pois apresenta contribuição com à fortuna crítica de ambas as escritoras, como também com as pesquisas memorialísticas em torno de suas produções.

5 REFERÊNCIAS

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

MACIEL, Inês Pereira. **Despida**. 2ª ed. Caxias: Gráfica & Editora JM Ltda. 2014.

PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. Identidade e Memória ou As fraturas do tempo em *Despida*, de Inês Pereira Maciel. In: MENDES MACEDO DE, A; ARAÚJO SILVA DA, J. (Orgs) **Diálogos de gênero e representações literárias**. Teresina: EDUFPI, 2012, p. 359-372.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul, Rs. Educs, 2006.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Crítica Feminista**. In: BONNICI, T; ZOLIN OSANA, L. (Orgs) Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2ª ed. Maringá: Eduem, 2005, p. 181 – 203.

23.O FANTÁSTICO EM AS PALAVRAS SECRETAS, DE RUBENS FIGUEIREDO.

Cindy Conceição Oliveira Costa ⁸⁶
 Marcílio Machado Pereira ⁸⁷

1 INTRODUÇÃO

Rubens Figueiredo é um dos principais nomes da literatura brasileira contemporânea. Sua obra, em princípio dedicada ao romance policial, apontou, a partir da década de 1990, para tendências como o fantástico, jogos em torno do duplo e a metaficção, temas recorrentes na literatura, mas que são trabalhadas de modo inovador por Figueiredo. Destarte, mapear as tendências da atual ficção brasileira a partir da década de 1980 – que apresenta diferenças marcantes em relação à literatura produzida durante o regime militar – é fundamental para que se possa compreender o que seja a ficção brasileira hoje.

Dessa forma, essa ficção atual apresenta como vetores principais o seguinte: metaficcionalidade; problematização das noções de gênero – inclusive com a emergência de uma literatura homoerótica –; desconstrução da função do narrador; relativização das relações espaço-temporais; visão da narrativa permeada pelas noções de jogo e do duplo; abertura da obra de modo a apontar para a indecidibilidade, que é para Jacques Derrida (2009), uma forma de luta contra critérios de verdade, pois para ele se todo conhecimento da realidade é simbólico, se tudo o que conhecemos faz parte de uma cadeia de signos que se diferenciam de outros signos para formar um sentido, então não há verdadeiramente a realidade; e uma estética anti-ilusionista, que representa uma reação a uma espécie de representação que promove a ilusão artística e o envolvimento do leitor com a obra.

Como autores que partilham dessas tendências, pode-se apontar Bernardo Carvalho, Sérgio Sant’Anna, João Gilberto Noll, Chico Buarque, Rubens Figueiredo, entre outros. Tendo isso em vista, este artigo analisa quais aspectos da obra de Rubens Figueiredo contribuem para fazer dele um dos nomes mais destacados da ficção atual no país, tendo como objetivos: realizar uma apresentação biobibliográfica do escritor para assim compreender as questões presentes em sua obra, inserindo-o no contexto da literatura brasileira contemporânea; e analisar aspectos como o fantástico, os jogos com o duplo, a metaficção e a noção de indecidibilidade como aspectos centrais da estética de Figueiredo. Dessa forma, a presente pesquisa, por ser bibliográfica, apoia-se, metodologicamente, em investigações de autores como: Costa Lima

⁸⁶ Mestranda em Letras/Literatura pela Universidade Federal do Piauí (PPGEL-UFPI), Bolsista da CAPES e Graduada em Letras/Português (2019) pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Pesquisa nas áreas de Gênero, Literatura brasileira contemporânea e estudos Pós-coloniais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6125-1573>. E-mail: cindyoliveira87@gmail.com

⁸⁷ Doutor em Literatura Comparada e Mestre em Literatura Brasileira (ambos pela UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro). É Professor Adjunto do Curso de Letras/Português da UESPI de Parnaíba. Coordena o Subprojeto de Letras-Português do PIBID em Parnaíba e desenvolve os Projetos de Pesquisa Literatura brasileira contemporânea e Literatura e vida literária na cidade de Parnaíba-PI. E-mail: marcilio.mp@outlook.com. Orientador.

(2002), Coutinho (1997), Pereira (2007), Rosenfeld (1996), Santiago (2002), Sússekind (2003), Sá (2003), Todorov (2014), entre outros.

2 BREVE BIOBIBLIOGRAFIA DO AUTOR

Rubens Figueiredo nasceu em 1956, no Rio de Janeiro e é romancista, contista, tradutor e professor. Em 1978, formou-se em Letras (Português-Russo) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Assim, os estudos da língua russa fazem de Figueiredo um dos poucos tradutores do idioma para o português. Já traduziu diversos livros de escritores como Anton Tchekhov, Liev Tolstói, Ivan Turgueniev, entre outros. Lançou seu primeiro livro, **O Mistério da Samambaia Bailarina**, em 1986. Na sequência publicou **Essa Maldita Farinha** (1987) e **A Festa do Milênio** (1990), todos com uma matriz comum: flertam com o gênero policial e têm uma linguagem coloquial com temas extraídos do cotidiano urbano. Depois de nove anos, Figueiredo estava à procura de uma nova forma de escrever, foi então que se deu conta de que nunca havia escrito contos e se lançou nesse novo gênero literário.

Seu primeiro livro de contos publicado foi **O Livro dos Lobos** (1994). A partir dele, Figueiredo trocou o realismo de seus romances por enredos que apontam para o fantástico, mostrando questões bastante contemporâneas, como o isolamento e a incapacidade de comunicar-se com o mundo. A linguagem nessa obra também passa de coloquial e envolvente para um estilo mais preciso e enxuto cujo tema mais recorrente é a constituição do indivíduo no contexto pós-moderno. As obras do autor foram muito bem recebidas pela crítica, e também diversas vezes premiadas, como com o Prêmio Jabuti por **As Palavras Secretas** (1998) e o Prêmio Portugal Telecom de Literatura por **Passageiro do Fim do Dia** (2011).

Pode-se dizer que a grande virada na carreira literária de Rubens Figueiredo ocorreu com a publicação de **O Livro dos Lobos**, em 1994, e que se consolidou com o premiado livro de contos **As Palavras Secretas** (1998), sendo este último marcante por atualizar no Brasil um aspecto crucial na literatura latino-americana no século XX que foi o uso do fantástico, mas aqui não se trata de copiar um modelo de gênero fantástico, e sim de reinventá-lo, principalmente a partir de uma visada metalinguística. Em todos os oito contos de **As Palavras Secretas** o fantástico irrompe de forma avassaladora, mas sempre inserido num debate em torno da metalinguagem como quando o personagem Matias descobre o poder mágico das palavras, numa perceptível metáfora do próprio poder da linguagem.

Já no romance **Barco a Seco** a preocupação de Rubens Figueiredo centra-se especificamente na noção do duplo, no debate sobre a autenticidade de uma obra e sobre a própria metaficcionalidade, já que a narrativa termina por buscar uma verdade num contexto de falsificação. No livro há um crítico de arte obcecado pela figura de um pintor há muito desaparecido, mas de quem obras continuam a aparecer. Aquele que confere o selo de originalidade ou falsificação é justamente este crítico que, em sua investigação, terminar por encontrar o artista, embora este último agora se esconda sob outra identidade e crie obras que são falsificações do seu antigo eu. Se a arte já é “falsificação” da realidade, como encontrar a verdade na falsificação da falsificação que é encenada no livro?

Barco a Seco (2001) consolida a transição pela qual passou a obra de Rubens Figueiredo, obra essa que vai cada vez mais confluindo para a “justeza da linguagem” e para a ambiguidade como “um traço marcante da prosa de Rubens Figueiredo”, como acentuou Flávio Carneiro (2005, p. 74). Essa ambiguidade se revela com toda a força em **Barco a Seco**, como aponta o mesmo Flávio Carneiro: “é possível observar em sua obra um apreço especial pela dissimulação, pelas pistas falsas, como uma espécie de quarto espelhado, onde uma imagem remete não ao

objeto real mas a outra imagem” (2005, p. 74). Esse processo vai se acentuando cada vez na obra de Rubens Figueiredo em seus últimos livros.

Foi essa transição, de um autor de romances policiais com uso de técnicas realistas de representação e com uma linguagem ágil e coloquial para um autor de obras metalinguísticas e fantásticas que ajudou a colocar Rubens Figueiredo entre os principais escritores contemporâneos.

3 QUESTÕES CENTRAIS NA OBRA DE RUBENS FIGUEIREDO

Tanto em **As Palavras Secretas** quanto em **Barco a Seco** o debate metaficcional sobre os caminhos da literatura contemporânea surge a partir do debate sobre a Arte através da pintura. É interessante a questão porque a pintura passou, antes mesmo que a literatura, por um processo de questionamento de sua base racional e representativa, como alertou Anatol Rosenfeld:

[...] A pintura moderna – eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva ‘ilusionista’ e a realidade dos fenômenos projetados por ela – é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a “visão” do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento. (ROSENFELD, 1996, p. 79).

Esse processo de questionamento pode também ser visto na literatura, seguindo-se o raciocínio do mesmo Rosenfeld: “Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal” (*Ibid.*, p. 80). Como se percebe pelas palavras de Rosenfeld, observa-se na literatura atual aspetos como o fim da ordem cronológica e a fusão de presente, passado e futuro. Entretanto, a questão não fica por aí, já que a esse processo se soma a criação de um narrador problemático por não ser confiável, ou seja, por não ser capaz de conduzir o leitor pela estrada em linha reta da razão e também uma desconcertante abertura nas obras de modo a nunca fechar o texto e sua significação, fazendo com que o leitor acostumado com finais fechados busque neuroticamente um fim que já não se apresenta explicitamente. A questão que se coloca aqui é: por que a arte, a literatura, o cinema e outros discursos passaram a questionar o primado da razão?

Esse questionamento se dá porque o ser humano pós-moderno descobriu que “Espaço e tempo, formas relativas de nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas” (*Ibid.*, p. 81). O homem pós-moderno é mais cético e questionador, compreendendo que a razão humana não é capaz de responder todas as perguntas. Para o pós-moderno “O mundo já não é um dado objetivo e sim vivência subjetiva” (*Ibid.*, p. 92) o que conduz necessariamente ao “Desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum” (*Ibid.*, p. 81). De certo modo, pode-se afirmar que a arte e a literatura atuais apenas acompanharam o desvelamento dos discursos tão tributários ao pensamento de Nietzsche e tão fundamental para se entender o que seja a pós-modernidade.

Assim, observando o papel do narrador na atualidade, este se torna problemático de modo a colocar sob suspeita a verdade supostamente contida na própria narrativa. Para Silviano Santiago:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é em decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo de vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto de lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem. (2002, p. 47).

Trata-se, como nos narradores machadianos, de um narrador não-confiável. Nesse caso, mais importante do que a verdade que possa ser extraída do relato tem-se a *performance* de um narrador que possibilita ao leitor entrar no laboratório do escritor, analisando de modo metaficcional o processo de criação literária. Esse romance, metaficcional e anti-ilusionista, é apenas mais um estágio na contínua transformação do gênero romance, processo que na verdade o mantém vivo.

Georges Duby afirmou há poucos anos que “O romance está em vias de desaparecer como gênero literário. Volta o ensaio”. Não é o romance que está em vias de desaparecer, mas a concepção tradicional de romance, pois na atualidade a linguagem do ensaio e sua forma de perpetrar sentidos torna-se vetor importante, como corroborado por Flora Süssekind, que vê na atualidade a “dissolução na prosa ensaístico-ficcional” (2003, p. 271).

Afrânio Coutinho ajuda a elucidar essa menção de Duby ao ensaio, pois, para ele, “na narrativa dos anos 80 [...] esse código se revela de maneira mais intensa. Agora, o que predomina é a narrativa metalinguística” (1997, p. 239). Metalinguagem e ensaio combinam porque o texto metaficcional possibilita um exercício teórico sobre questões filosóficas e sobre o próprio fazer literário. Essa ligação entre ensaio e metalinguagem é um dos “cacos do mosaico pós-moderno”, segundo Bosi (1994, p. 437). Mais do que se ocupar com o próprio enredo o narrador parece mesmo é dar pistas sobre o processo de criação textual. É por isso que autores como Sílvia Regina Pinto preferem pensar:

A narrativa ficcional contemporânea, no que se refere especialmente, ao papel do narrador enquanto vítima de si mesmo, isto é, como sujeito agenciador de estruturas referenciais complexas, que sinalizam para as tentativas de demarcação de territórios ficcionais feitos de areias movediças, fronteiras deslizantes e sujeitos performáticos, que, muitas vezes, não passam de simulacros. (2003, p. 82).

Esses simulacros evidenciam uma crise na representação racionalista ou mesmo aristotélica: “A ficção pós-moderna mais atual é a herdeira dessa crise, condicionando a narrativa, inevitavelmente, a uma potencial radicalidade. O múltiplo e o heterogêneo investem diretamente contra a ordem totalizante do discurso e, por isso, complicam e comprometem o texto” (PINTO, 2003, p. 84). O mosaico pós-moderno apresenta, acima de tudo, uma radicalidade formal jamais experimentada pela literatura. Agora não prospera mais a visão da literatura como apreensão da realidade, mas sim sua realização como a entrada no jogo da ficção, numa concepção anti-ilusionista do fazer literário: “O fictício e o imaginário produzem o seu próprio lugar de predicação, pois carecem de fundamento, assim como o jogo pelo qual se concretizam. Apenas no jogo ganham uma ‘contextualidade’ recíproca, pois o que não tem fundamento só pode se concretizar por meio da contextualidade” (PINTO, 2004, p. 109).

Ao ler **As Palavras Secretas**, eis que surge a pergunta: como abrir-se para um outro mundo que não o que estamos acostumados? Se a resposta vier através de palavras ainda estaremos no labirinto proverbial e a resposta recairá no dilema de toda palavra (ser nossa única e nem sempre eficaz ferramenta); se não reivindicar o apoio das palavras, ficaremos como em

alguns contos de Rubens Figueiredo, pressentindo que existe algo, mas que este algo não se deixa compreender assim tão facilmente, o que nos obriga a fechar os olhos a essa necessidade tirânica de compreender, porque compreender é estancar a força imaginativa.

Dessa forma, o que há em **As Palavras Secretas** é justamente um convite a um olhar que não busque a compreensão imediata, um olhar que aceite o que não pode ser compreendido ou o que não ofereça acesso, um olhar que fuja à obviedade do que se vê; afinal, Rubens Figueiredo nos propõe uma experiência do olhar e o olhar como experiência, como Julio Cortázar escreveu em **O Jogo da Amarelinha**: “você chega ao limiar das coisas e a gente pensa que finalmente vai entender, mas é inútil, meu velho, você começa a girá-las, a ler as etiquetas. Você vai sempre permanecer na perspectiva.” (2007, p. 293).

O conto “As palavras secretas”, de Rubens Figueiredo, é interessante para pensarmos essa questão de impossibilidade de compreensão, pois apresenta uma narrativa que lembra muito a literatura fantástica. Mas será que se trata de literatura fantástica? O leitor precisa decidir entre o fantástico ou um grande desafio ao leitor, pois a estória pode ser simplesmente a estória do descobrimento da escrita, narrada de uma forma ambígua. São várias as possibilidades de leitura, incluindo uma análise alegórica, em que praticamente tudo pode ser metáfora, da neblina ao caminhar rente ao desfiladeiro, dos eremitas à estranha criatura que habita a caverna, dentre outros.

O mais importante, no entanto, não é encontrar a interpretação que dê conta de todas as possibilidades do texto, mas, ao contrário, liberar suas potencialidades. Permitir, talvez, que aquela criatura (“ela”) permaneça a ser o que ela sempre foi – algo irreduzível às nossas classificações. Sim, poderíamos dizer que era a escrita ou outra coisa? Sim, mas o que ganharíamos com isso? Concepção alegórica, fantástica, objetiva, não importa, todas as leituras são válidas, principalmente se não tentarem uma explicação completa do texto. Como reduzir a categorias racionais o que segue?

Logo no início do percurso entre o teto e o chão, ela se infiltrava na gota, comprimia-se no interior da sua bolha. Tomava emprestado o seu corpo e ali, por trás da pele transparente da água, experimentava o impulso da queda e do fim. Mas era breve demais aquele vôo, mal servia para iludir seu tédio. Na gota, ela nada encontrava, senão um sabor distante de sal e vagas refrações de luz colorida. (FIGUEIREDO, 1998, p. 34).

E é tentando não fechar a discussão nem colocar etiquetas, nem forçar uma classificação que passaremos a partir de agora a realizar uma análise dos contos do livro **As Palavras Secretas** a partir da noção de fantástico.

4 O FANTÁSTICO EM AS PALAVRAS SECRETAS

A literatura fantástica vem se redefinindo ao longo dos estudos literários acerca de seus temas, autores e obras. Foi com a obra **Introdução à Literatura Fantástica**, de Todorov, publicada pela primeira vez em 1970, que se tornou possível o acesso a um esboço mais detalhado e sólido das características formais que permitiram conferir a merecida importância a este tipo de fazer literário. Para Todorov, o fantástico pode se subdividir em estranho ou maravilhoso, e ele se divide em uma gama diversa de características. O fantástico pode ser descrito pela incerteza, “[...] se define, pois, com relação aos [conceitos] de real e de imaginário” (TODOROV, 2014, p. 31), e esta ambiguidade traz o questionamento entre realidade/sonho ou

verdade/ilusão. Tais questionamentos se tornam presentes tanto nas personagens das obras quanto no leitor, é nesta possibilidade de se hesitar entre os dois que se cria o efeito de fantástico (*Ibid.*, p. 31). Desse modo, para Todorov (2014, p. 37) a *hesitação do leitor* seria a primeira condição do fantástico:

O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por hora definir negativamente: não deve ser nem “poética”, nem “alegórica”. [...] nada nos permite dar imediatamente uma interpretação alegórica aos acontecimentos sobrenaturais evocados [...] esses acontecimentos são perfeitamente dados como tais, devemos imaginá-los. (*Ibid.*, p. 38).

Nas definições de fantástico é recorrente a existência do “mistério”, do “inexplicável”, do “inadmissível”, que se introduzem na “vida real”, no “mundo real”, ou na “inalterável legalidade cotidiana” (TODOROV, 2014, p. 32). É nesse cotidiano que surge o fantástico presente em **As Palavras Secretas** (1998). Rubens Figueiredo vai, em cada conto, construindo um mundo mesclado de pesadelos, conflitos identitários, sentimento de insegurança e obsessões das personagens com os seus cotidianos. Seus personagens adentram um abismo de experiências e dúvidas para finalmente chegarem às respostas que buscam, dotados agora de uma nova identidade em um caminho semelhante ao que o leitor passa ao ler esse livro. É por essas características que seus contos tendem a se encaixar, também, na definição de Todorov (e Freud), do estranho, ou fantástico-estranho.

À vista disso, anterior aos trabalhos literários sobre o fantástico, Freud trouxe sua contribuição a esses estudos com seu artigo intitulado “O Estranho” (1919), que apesar de ser de uma vertente psicanalista, também é ligado aos estudos sobre o fantástico. Para Freud (1996): “[...] somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar [...] o estranho seria algo que não se sabe como abordar” (p. 139). Conforme explica Cícero de Sá (2003), Freud abordou o significado de “estranho” em várias línguas, assim, uma primeira oposição que surgiria em seu trabalho: a diferenciação entre estranho e amedrontador, oposição na qual separa o terror do fantástico. Dessa forma, o estranho não produziria o pânico ou o medo relacionado ao terror, mas sim um sentimento ímpar, de difícil definição.

Dessarte, é com certo fundamento nesses postulados que Todorov (2014) explica que o estranho, na literatura, está ligado apenas aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão, bem como nas obras que pertencem a esse gênero nas quais os “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional. Se esses acontecimentos por muito tempo levaram o leitor a acreditar na intervenção sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito.” (*Ibid.*, p. 51). Disso surge a sensação de estranhamento e da quase impossibilidade de definição do sentimento causado nas personagens.

O primeiro conto, “A ele chamarei Morzek”, trata da busca de Emiliano, um pintor, por sua identidade própria como artista. Ele anseia o seu próprio modo de pintar posto que a maior parte de sua vida ele imitava o modo como seu professor Morzek pintava. Por sempre imitar o seu mestre, em suas técnicas, estilos e cores, ele passa a acreditar que seus quadros não o pertenciam. É aqui onde o estranhamento se mostra, em um indivíduo que passa a não se sentir ele mesmo. Por um lado, se sentia confortável ao fazer isso, mas sua criatividade e identidade como artista acabam sendo aprisionadas, pois ele se via amarrado a Morzek. Como explica Pereira (2007, p. 67), Emiliano vai se tornando obcecado por sua rivalidade muda com seu

mestre, a ponto de se ver quase como uma réplica do outro. Com esse duplo, o narrador desenvolve uma relação ambivalente entre a admiração e a repulsa.

É a partir de um episódio em que Morzek é responsabilizado e afastado por um acidente com um aluno, que Emiliano começa a se desprender dessa dependência. É quando em seu ateliê tem uma visão de cores irradiando de seus tubos de tinta fechados, o que o deixou extasiado: “naquela noite, compreendi a possibilidade infinita de combinar e recombina formas com todas as cores, e de fazer no papel, na tela, no ar, apenas aquilo que eu quisesse. Meus olhos se abriram. Meus desenhos viraram cor e eu ria, ria de felicidade” (FIGUEIREDO, 1998, p. 31).

Emiliano finalmente pintou algo próprio, original, sem imitar os traços ou as cores de seu professor. Segundo Pereira (2007, p. 68), é nesse ponto que talvez se dê a interseção dos sentidos dessa narrativa: o processo de emancipação artística parece ter se desligado da contemplação da obra do outro e finalmente encontrado sua autonomia. Bem como é através de um momento fantástico de arrebatamento, como se as próprias cores tomassem vida e ele adentrasse na obra de arte.

“As Palavras Secretas”, conto que dá título ao livro, narra a história de Matias, um jovem aldeão cuja família vivia da caça de animais. Desde bem pequeno ouvia histórias fantásticas sobre os eremitas e se encantava pelo fato de eles serem praticamente invisíveis. Matias adentrava a floresta perto de sua casa e sonhava em encontrar algum eremita ou capturá-lo em uma das armadilhas de seu pai. A única pessoa que conheceu que mais se assemelhava aos eremitas foi Conrado, um andarilho misterioso. Foi com ele que descobriu que os eremitas sabiam ler e escrever, algo que nem seus pais nem ele sabiam. Incentivado por Conrado, Matias acaba aprendendo a leitura e a escrita. Conforme afirma Pereira (2007, p. 71), se, na realidade, a busca pelo eremita mostrava-se condenada ao fracasso, no plano da escrita, essa experiência tornava-se cada vez mais significativa para Matias. A escrita preenchia para o jovem aquilo que a sua realidade lhe negava.

Através da escrita, Matias começou o seu processo de “eremitização”, o jovem descobre uma analogia entre escrever e ser (PEREIRA, 2007, p. 71). É no episódio na gruta que Matias finaliza esse processo, quando ao invés de ler, escreve nas omoplatas de boi “Estas são as palavras secretas”, é após formalizar esse ritual de escrita que Matias transforma-se no que ele sempre esteve à procura. Ele tinha o desejo de uma nova forma de interação com o mundo, acreditando que os eremitas não eram encontrados facilmente, pois: “os eremitas existiam ao preço de não estarem nunca em lugar algum” (1998, p. 34), como uma forma de invisibilidade. Daí vem a ideia do fantástico, do indivíduo habitar um mundo que é só seu, o poder de ser quem quiser, sem precisar se explicar para as leis do mundo comum. O fantástico mostra-se nessa transformação de um ser para outro, ou quem sabe de um apenas sentir ser outro.

Em “Sem os outros”, Joana é uma mulher a quem falta um elemento simbólico que pudesse norteá-la a se definir como indivíduo. É por essa falta que ela se faz de espelho às pessoas a sua volta, primeiro seu pai e irmão e depois aos homens com quem ela viria a se relacionar: “metade de Joana já era invisível” (1998, p. 65). Num certo momento do conto, Joana recebe a notícia de sua “morte”, em um acidente de avião que ela acabou perdendo. É a partir daí que vem à sua cabeça uma série de *flashbacks* sobre sua vida e sua relação com essas pessoas. Neste conto também se mostra o poder da invisibilidade, o modo como ela se faz de espelho aos homens de sua vida. O instante em que ela é dada como morta foi descrito como um “lampejo em que pôde ver como seria o mundo livre dos outros” (1998, p. 80). Joana começa a contemplar finalmente a liberdade de não precisar adotar gestos, gostos e personalidades de outros, assumindo, assim, uma nova identidade a que pudesse ela mesma lapidar. Pereira (2007, p. 74) explica que Joana vive uma ambivalência: estar morta e ao mesmo tempo viva, e que isso coincide com sua dificuldade de se ver refletida numa vidraça. Ela se vê

“rarefeita, apagada, transparente” (1998, p. 78), esse estranhamento a leva a um lampejo de que sua invisibilidade lhe traria uma “plenitude vazia”.

Em “Eu, o estranho” é o conto em que mais vemos o “estranho” da literatura do Rubens, como o próprio título sugere. Mostrando a questão da diferença entre gerações, em que as gerações mais antigas são estranhas às contemporâneas, mas que nos fazem perceber que, estranhos “somos todos nós” (PEREIRA, 2007, p. 77). O narrador do conto é um professor de história ou antropólogo, que relata aos seus alunos a história de um povo identificado como “os estranhos”, e como eles acabam desaparecendo por conta de doenças, brigas entre si, e acreditavam que os culpados pelas desgraças que os assolavam eram os mais jovens:

Por mais absurdo que pareça, os estranhos nos odiavam e nos temiam porque éramos parecidos com eles. Sem que fôssemos nem de longe iguais, tampouco nos mostrávamos diferentes o bastante. Em nós, os estranhos exageravam a si mesmos, mas se descobriam truncados, traídos em um desenho que se extraviou do traçado original. Éramos o erro que tinha de ser corrigido. (FIGUEIREDO, 1998, p. 86).

Aqui, retomam-se os conceitos de estranho de Freud, em que o estranho também é visto como algo familiar que de certo modo foi reprimido: “[...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1996, p. 139). Seu conceito é ambíguo, varia entre o conhecido e desconhecido, pois ambos trazem a sensação de estranhamento.

A personagem Eunice em “Enquanto a flecha voa”, sempre acreditou que as coisas deviam ser mais sólidas, mas acaba se dando conta de sua efemeridade. Eunice trabalhou por longo tempo como camareira em um hotel, e observava os viajantes que por lá passavam, sempre com o sentimento de estranhamento em relação ao ímpeto que aquelas pessoas tinham em viajar. Com esse entra e sai de pessoas, a personagem acaba por perceber que tudo ao seu redor estava em constante mudança, menos ela, e isso acaba se tornando para ela uma obsessão: “até um tubo de pasta de dentes que terminava e tinha seu lugar ocupado por um novo no armário do banheiro precipitava em Eunice o presságio de que em breve o pai, a mãe, a irmã e a casa mesma iriam todos embora” (FIGUEIREDO, 1998, p. 104). Seu presságio torna-se realidade quando perde o emprego no hotel e até mesmo sua casa. A partir disso, Eunice vive algo parecido com a personagem Joana, pois se vê transformada e aberta a diferentes realidades. O jogo com a linguagem é bem perceptível nesse conto, o qual essa mulher se dá conta de que as pessoas são como flechas, em que se pode concluir que a vida é um instante “enquanto a flecha voa”, e que viver é estar constantemente sendo lançada.

No conto “Os distraídos”, mostra-se mais uma vez a ideia de tornar-se invisível aos olhos das outras pessoas. Também vemos traços do fantástico e do estranho, numa presença que está sempre às nossas costas, mas que é imperceptível aos nossos olhos. O narrador procura pela sala, onde se sente constantemente observado por algo ou alguém que nunca se mostra. Assim como Matias, o protagonista da narrativa acaba se transformando naquilo em que ele tinha uma certa obsessão, também se tornando invisível, mas aos olhos dos distraídos:

Deixei que procurassem por mim e não me encontrassem ali aonde eu devia estar. Deixei afinal que se esquecessem totalmente de mim, que meu nome se apagasse de suas vozes, e então me senti mais compacto, mais fechado na capa da minha pele, me vi mais inteiro e mais concentrado em mim mesmo do que em qualquer outro momento. (FIGUEIREDO, 1998, p. 112-113).

O fantástico se encontra nas experiências com uma presença invisível que os personagens encontravam enquanto estavam diante de espelhos. Ou mesmo pode explicar-se como uma metáfora do estranhamento e invisibilidade de si mesmo.

O conto “A arte racional de curar” vem com uma narração aventuresca, mesmo que se passe no cotidiano. Aqui vemos mais essa característica da escrita de Figueiredo, que seria essa mescla entre o fantástico e o maravilhoso com o cotidiano, de uma forma que também nos faz ter contato com o estranho. Segundo Costa Lima (2002, p. 291-292), o cotidiano é mostrado ao longo do livro como insólito, restrito, poroso, e que essa porosidade do cotidiano favorece o contato do leitor com o estranho.

O protagonista, Heitor, é um estudante que visita junto de seus colegas uma antiga casa, da família Monte Alverne, e que irá se tornar um museu. Heitor descobre que o patriarca da família era um homem sádico e obcecado por encontrar a cura para a gravidez, para isso ele utilizava como cobaias suas amantes e cadelas. O fato de investigar o passado daquela família faz com que Heitor veja traços de seu próprio passado. Ao longo de suas descobertas, o protagonista se vê dentro de inúmeras ambiguidades. Contudo, no decorrer de seus achados, seus colegas se tornam mais distantes dele, o que o faz desistir das procuras e se tornar omissos como os demais. A aventura das descobertas mescla-se com a aceitação quase forçada do cotidiano, algo que “[...] equipara-se simbolicamente à morte” (PEREIRA, 2007, p. 86).

A “Ilha do caranguejo” vem com mais um jogo de palavras, Bárbara é o nome de uma garota que não sente pertencer a esse nome. Seu pai o deu por conta da morte de sua mãe, para lembrar-se dela. A história que Bárbara conta é a história da sua falta de identidade, mas que paradoxalmente lhe concede uma identidade. Mais uma vez o estranho, a ruptura com a sociedade, pois bárbaros eram os povos estrangeiros. O fato da narrativa se passar em uma ilha já mostra a presença desse distanciamento e estranhamento que permeiam os pensamentos dos personagens e, principalmente, os de Bárbara.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as discussões teóricas e críticas, bem como as análises realizadas, destacamos o quanto a leitura de **As Palavras Secretas** nos auxiliou a melhor compreender o lugar de Rubens Figueiredo dentro do panorama da atual ficção brasileira. Sua obra revelou-se rica dos aspectos que melhor ilustram as principais tendências da prosa de ficção que se produz hoje no país. Buscamos realçar aspectos como o trabalho com o duplo e, principalmente, o aproveitamento do gênero fantástico dentro da estética de Rubens Figueiredo, na qual o gênero se atualiza em novas acepções. Assim, fica a critério do leitor compreender os conflitos das narrativas como advindas das mentes perturbadas das personagens ou mesmo de acontecimentos fantásticos, por isso a questão da indecidibilidade e o anti-ilusionismo se mostram tão frequentes nesta e em outras produções contemporâneas – uma vez que isso desponta interpretações que nunca se esgotam, pois sempre haverá questões a serem analisadas em diversos pontos de vista.

Destarte, ressaltamos a mudança ocorrida na obra do autor a partir de **O Livro dos Lobos** e que se consolidou com **As Palavras Secretas** e **Barco a Seco** e que se circunscrevem, basicamente, ao seguinte: abandono da prosa mais realista com linguagem coloquial e de filiação ao romance policial de sua fase em favor do surgimento de um texto metaficcional e ambíguo, de linguagem mais poética e de filiação ao fantástico a partir dos contos de **O Livro dos Lobos**. Por tudo isso, esta pesquisa torna-se importante na medida em que revelou aspectos essenciais de um dos mais importantes escritores contemporâneos brasileiros, o que contribui para esses estudos ainda tão escassos e ainda em ascensão no âmbito acadêmico. O que é contemporâneo até então se mostra muito desconhecido para nós, por isso mesmo a dificuldade

em classificar e examinar determinadas narrativas, portanto, é a partir de estudos críticos como esse que se torna possível mapear a estética do que se produz no país hoje.

6 REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CORTÁZAR, Julio. **O Jogo da Amarelinha**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2007.
- COSTA LIMA, Luiz. Três aproximações de Rubens Figueiredo. In: _____. **Intervenções**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil: relações e perspectivas – conclusão**. São Paulo: Global, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FIGUEIREDO, Rubens. **As Palavras Secretas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **O Livro dos Lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. **Barco a Seco**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. O estranho, 1919. In: _____. **História de uma neurose infantil**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-270. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).
- PEREIRA, Marcelo de Souza. **Fero-cidade: a barbárie pós-utópica em Rubens Figueiredo**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=136307>. Acesso em: 23 abr. 2020.
- PINTO, Sílvia Regina. Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador. In: NUÑES, Carlinda Fragale Pate (Org.). **Armadilhas ficcionais: modos de desarmar**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- _____. Ficção de mão dupla. In: OLIVEIRA, Ana Lucia M. de (Org.). **Linhas de fuga: trânsitos ficcionais**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto I**. Série Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- SÁ, Marcio Cícero de. **Da Literatura Fantástica** (teorias e contos). 2003. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Disponível em:

<<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-23102003-190256/publico/TeseMarcioSa.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.



24. REPRESENTAÇÕES DA AUTONOMIA FEMININA NA OBRA OS TAMBORES DE SÃO LUÍS DE JOSUÉ MONTELO

Janaira Caroline da Silva Rodrigues⁸⁸
Herasmo Braga de Oliveira Brito⁸⁹

1 INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo é realizar uma análise das representações da autonomia das personagens femininas na obra “Os tambores de São Luís” do escritor maranhense Josué Montello. Trata-se de um estudo bibliográfico com base na teoria do Neorregionalismo Brasileiro de Brito (2017).

As questões relacionadas ao papel da mulher na sociedade remontam épocas longínquas, segundo Zolin (2005) foi por volta dos anos 60 com o desenvolvimento do pensamento feminista, que a mulher tem sido tomada como objeto de estudo, em diversas áreas do conhecimento, dentre elas na literatura. Este trabalho justifica-se pelo fato desta temática ser de grande valia para o campo literário, pois contribui para a consolidação da crítica literária feminista e colaboram na quebra de paradigmas, pois desafiam os valores que foram erroneamente instituídos e arraigados no inconsciente coletivo sobre a mulher, gerando muito dos preconceitos aos quais por anos foram e são disseminados sobre o sexo feminino. A literatura não é mero documento de registro de problemas sociais, mas as tensões entre o homem e a sociedade e seus problemas constitui um de seus principais focos de estudo.

Na obra analisada, as personagens que representam a autonomia feminina são Miduca, representação da autonomia feminina sob a ótica da sexualidade, Genoveva Pia que demonstra sua autonomia por meio da luta e resistência às adversidades as quais fora submetida, Santinha companheira de luta de Genoveva que retrata o aspecto da autonomia de resistência e usa seu trabalho como instrumento de vingança contra pessoas que maltratam negros, e por fim temos em Benigna a representação da autonomia por meio do domínio do seu corpo e suas vontades, conforme analisaremos a seguir.

2 ANÁLISE DAS PERSONAGENS

2.1 MIDUCA

Na primeira parte da obra temos a figura de Miduca, primeira negra com quem Damião se envolve emocionalmente e sexualmente, inicialmente repelida pelo protagonista, Damião, por este a considerá-la ainda menina, mas após sua primeira relação sexual percebe que ela crescera, evitando-a como meio de combater a produção de filhos, que para o personagem era um meio de disseminação da escravidão e favorecer os senhores de escravos. No entanto, Miduca era uma negra que despertava seus desejos mais íntimos de homem, era uma das mais belas negras da fazenda, mulher feita em suas formas físicas e conforme ilustra o trecho abaixo, em suas vontades, ela demonstra em todas as vezes que aparece na obra, que sente desejos e que ao contrário de muitas mulheres, não é sua intenção reprimi-los:

⁸⁸ Mestranda em Literatura pela UFPI. Graduada em Letras Português – UESPI – Membro do NENIN (Núcleo de Estudos em Neorregionalismo Brasileiro, Imaginário e Narratividade). e-mail: janaira_net@hotmail.com.

⁸⁹ Doutorado em Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. e-mail: herasmobraga@yahoo.com.br.

Quase ao fim do caminho, sentiu o mato mexer-se à sua direita, como se alguém estivesse de tocaia à sua espera. Levou a mão ao cabo da faca, redobrando de atenção. - Guarda essa faca, Damião. Deixa de sé brigado, criatura. Eu não tou aqui pra tu me matar. Tu só anda longe da gente, que nem passarinho. Vem pra perto dos outros. Ninguém vai te come. Pela voz identificou a Miduca, que ultimamente vivia a rondá-lo, com a sua insistência de mulher oferecida. Tinha-a repellido, dias antes, de noite, quando voltava para a senzala. Era ainda muito nova, quase uma menina, para se entregar a um e a outro. Criasse juízo com pouco, andaria de barriga, como as porcas do chiqueiro.- Inté parece que tu não gosta de muié - ela lhe replicara, amuada, metendo-se pelas sombras do oitão, depois de atirar para o lado uma cusparada aborrecida. Agora, de dentro da moita, ela volvia a assediá-lo, numa voz suplicante: - Vem, Damião. Tou te pedindo. Na claridade que se ia espalhando, ele lhe distinguiu o vulto esguio, mais de menina que de mulher, por trás da cerrada moita de capim, na derradeira curva que antecedia a esplanada da lagoa. Não pôde reprimir a censura: - Tu estás nua nessa moita molhada, Miduca? - Tou - confirmou ela, já agora em tom decidido. - Tu não me quês, mas eu te quero. Vem. Tou-te esperando. E como Damião tardasse, ainda à margem do caminho, ela veio até ele, tirou-lhe do ombro o pau de carga, e tornou a contornar a moita, por um caminho de cabras, puxando-o pela mão. Assim despida, andando à frente, nada tinha de menina-e-moça: era a mulher feita, de quadris cheios, cintura fina, os ombros pequenos, e de seios tão rijos que só de leve sacudiam com o movimento das pernas resolutas. - Tu não és o primeiro - advertiu ela, já deitada, ao ver que ele parecia hesitar, ainda de pé. (MONTELLO, 1976, p. 54-55)

Ao longo deste trecho percebe-se que a primeira rejeição de Damião por Miduca, surge do fato dele considera-la moça pura, e deitar-se com ela pudesse causar um irreparável mal à honra desta. Dá-se a entender que implicitamente Damião considera o desejo sexual de Miduca como algo impróprio, e isso porque parte dela para ele, o que leva ele, chamá-la de oferecida, Damião explicita desta forma, como ainda hoje pensa parte da sociedade que o desejo, ou interesse deve partir do homem para a mulher (pensamento conservador e machista). No entanto Miduca demonstra que além de ter desejos por Damião, quer saciá-los, com esta atitude a personagem comprova a posse de suas vontades, e demonstra a quebra do paradigma de que o corpo da mulher é um objeto de desejo de um homem, e que este deve sempre busca-lo, quando desejar. A personagem feminina, no entanto, indo além, questiona o fato desse prazer ser encontrado em um único homem, pois ela Miduca ver o sexo como fonte de prazer, e assim como as personagens Isis e Dona Senhora, analisadas por Brito (2017) que não reprimem ou se ressentem pelas suas vontades, em Os tambores de São Luís Miduca não vê problema em torná-las conhecidas, e se ver como verdadeira apreciadora dos prazeres do corpo, como ilustra o trecho abaixo, em que ela deixa bem claro que caso Damião não atenda a seus pedidos, ela facilmente encontrará outro que cumprirá com esta missão.

- Tu tá te rindo sozinho, Damião? E como ele não respondesse, a Miduca insistiu:- Fala cuns pobre. A mode que tu não gostou de mim. Óia pra eu, Damião. Oiar não tira pedaço. Ele a olhou de relance, enquanto tirava a rédea do jumento, já na cocheira. A saia estampada, que lhe descia até os pés, fazia-a mais velha. Trazia uma flor nos cabelos. Por baixo da blusa branca, que caía por cima da saia, os seios soltos balançavam. E de olhos baixos, como envergonhada do pedido, ela baixou a voz:- Eu quero que tu me faça um fio, Damião. O primeiro não pegou. Quando tu me chamar, eu vou.- Deixa de ser assanhada, Miduca. Eu não quero saber de filho. Filho pra quê?Pra ficar debaixo do chicote? Como tu? Como eu? Vai, vai embora - ralhou ele, de rosto fechado. E ela, magoada, olhando-o de lado:- Eu vou, eu vou. Não precisa me bater. Não era a primeira vez que ela volvia a aparecer-lhe de surpresa, ali perto da senzala. De outra feita, corra-a dos arredores da lagoa à primeira claridade do dia. Cair noutra, depois do susto que tinham levado, com o Doutor passando perto? Não, não era maluco. Ela passara a esperá-lo de noite, quando ele terminava o seu dia, faminto, de corpo moído, só pensando em comer e se deitar. Tornara a aborrecer-se, repellido-a. E ela, exaltando-se: - Tá bem, tá bem. Fica sabendo que home é que não

farta. E mio que tu, Damião. Mio que tu.- Se é melhor do que eu, por que é que tu me procuras? -reagiu ele, melindrado.- Também não sei. Mas tem. Fica sabendo que tem. Agora, lá ia ela, na roupa nova cheirando a alfazema, a caminho da casa-grande, pisando o chão com raiva (MONTELLO, 1976, p.64-65).

2..2 GENOVEVA PIA

Outra personagem de grande relevância a obra, que atua como exemplo de protagonismo da autonomia feminina, é Genoveva Pia, representação da autonomia de resistência às adversidades, uma senhora de setenta anos, que ao chegar ao Brasil leva sua vida fazendo doces para vender e com seus lucros comprar como ela conta a Damião sua liberdade, mas como era excelente escrava, ganha sua liberdade de sua senhora antes que esta morra. Todo o dinheiro que juntou com a venda de seus doces usou na compra de sua casa, lugar que era usado como refúgio para negros, antes das fugas de São Luís. Em uma das compras de cocadas, a pedido do padre Policarpo Damião descobre que Genoveva conheceu seu Pai Julião, em sua vinda no mesmo navio da África, descobre também que ali em São Luís existia um lugar em que Genoveva se reunia frequentemente com outros negros, era a Casa das Minas, ela se tornará uma grande aliada na luta de Damião contra a escravidão.

Genoveva era noviche nas Minas, mesmo sendo idosa, o tempo não lhe apagava a força e sua capacidade de se colocar no lugar do outro, toda sua vida foi buscando melhorias para outros negros. O fato de ser mulher, negra e idosa seriam empecilhos suficientes para que ela estacionasse em suas lutas. Mas depois de dar lugar ao seu *vodum* na Casa Das Minas, o que mais lhe renovava às forças era justamente ver outros pretos livres de seus senhores, bem longe de São Luís.

(...)Só então lhe falou: - Sente aqui - ordenou-lhe. - Ocê precisa lavar a cabeça e passar arnica nas feridas. Eu faço isso pra ocê. Como ele se mantivesse imóvel, a olhá-la, dando mesmo a impressão de que relutava em obedecer-lhe, ela ergueu um pouco mais a voz: - Ocê não tem nada que ficar abatido. Não sinhô. O que eles querem é que ocê se amofine. O mundo tá cheio de gente ruim. Um dia o vento muda (...) E enquanto ia lavando as feridas, sempre devagar, cautelosamente, com a água a escorrer para a testa, o pescoço e as têmporas do Damião, prosseguia no seu resmungo, agora em tom baixo: - com ocê os canalha não fizeram a mardade inteira. Eles raspam a cabeça, tiram as sobranceia, e arrebentam a mão do negro com a palmatória. Aquele Cabo Machado é uma peste. Eu já ouvi ele dizer que te raiva de preto. Preto, para ele, é bicho, não é gente. Deixou passar um silêncio, sem interromper o deslizar da esponja. E tornando ao resmungo:- A judiaria que fizeram com ocê fizeram com esta preta veia. Me levaram pró São João, como levaram ocê. Também me raspam a cabeça. Mas não pararam aí. Me tiraram as sobranceia e me bateram. Como se bate em menino. Estas mãos ficaram arrebentadas de tanto bolo. Levei mais de mês sem poder pegar numa cuié pra mexer os meus doce. Olhe agora pra mim: meu cabelo tornou a crescer, e veio até mais bonito, com estas pintinhas brancas. As mãos também sararam(...) Negro tem de ajudar os negro, Damião. Levei dez anos juntando o dinheirinho de meus tabuleiros de doce pra comprar minha liberdade. No fim dos dez anos minha branca não queria me sortar. Pra que tu quer liberdade, Genoveva? Eu nem respondia. Ela então me disse que o dinheiro que eu tinha era pouco, precisava juntar mais.Vortei a trabaiaar com o meu tabuleiro, fazendo doce pra minha sinhá e fazendo doce pra mim. Juntei outro dinheiro, tudo moeda de ouro e prata (...) com o dinheirinho dos meu doce, comprei esta casa, e aqui vou vivendo, com a graça de Deus, protegida por meu vodum. Só trabaio pra ajudar os outros pretos. Não pense ocê que é só o Cabo Machado que quer acabar com a Genoveva Pia. Não sinhô. Tem muito negreiro que quer ver o Diabo e não quer me ver. Que eu sou a peste. Se eu morresse, eles davam uma festa. Mas eu não morro, e vou tirando os preto das unhas deles, pra botar no barco dos amigo e sortar longe daqui. Já perdi a conta dos negro que já mandei embora. E toda vez que sorto mais um, fico de alma lavada. (...) - Ocê tá muito calado -

repreendeu. - Abra a boca, solte a língua. Se ocê quer dizer palavrão, diga. E assim que a gente se alivia. Eu, que sou muié, de vez em quando sorto os meu, e é como se tirasse um peso de riba de minha cabeça. Chame o Cabo Machado de fio de uma puta. com raiva. com força. Faz bem. Raiva guardada faz mal prós peito. Amanhã ocê tá mio. Semana que vem, seu cabelo já começou a crescer. Assim ou assado, ocê é preto livre. Pense nos outros, nos que tão cativo, todo santo dia debaixo do chicote do sinhô, aguentando os calundus das sinhá. Esses, sim, tão na casa do sem-jeito. Só a gente dando a mão pra eles (MONTELO, 1976, p. 216-217).

Este trecho deixa bem claro a história de luta de Genoveva Pia, seu engajamento na luta contra a escravidão, percebemos a autonomia de voz, diversas vezes demonstrada em seu posicionamento em relação à escravidão bem como por meio de seu discurso, ela propagou suas ideias como no momento ilustrado acima, em que após prisão de Damião, ela lhe restitui as forças e mesmo após sua morte heroica (pois ela morreu sendo brutalmente açoitada por ser pega em flagrante Pelo cabo Machado quando esta ajudava negros a fugirem), foi o histórico de força, resistência e feitos de Genoveva que inspiravam Damião a continuar sua luta para ajudar outros negros.

Genoveva mesmo na agonia de morte se manteve firme, se quer protestou a injustiça que lhe faziam naquele momento ela só queria deixar na memória daqueles que lhe tiravam a vida que ela foi até o último instante uma mulher forte. E que nem mesmo a morte poderia apagar esta sua característica, conforme ilustra o fragmento abaixo:

Outra lapada caiu em cheio no peito de Genoveva Pia. - Para aprenderes a não acoitar negro fugido! Embora já não pudesse ver mais o Cabo Machado, porque a ponta da taça lhe alcançara exatamente o olho que enxergava, a velha ainda lhe reconhecia a voz irada, e todo o seu corpo magro se contorcia, à feição de uma juçareira no vendaval, enquanto as lapadas cegas se repetiam. O sangue já lhe escorria do rosto e dos braços, manchando-lhe a alvura do vestido, e Genoveva Pia não gemia nem reclamava. Era como se um vodum vingativo a açoitasse, e ela se curvava sobre si mesma, aceitando o novo transe sem protesto, com a consciência de que a vida se lhe esvaía na dança doida do chicote que a castigava (MONTELLO, 1976, p.262-263).

Ao longo da narrativa é a admiração e exemplo de Genoveva Pia que enchem de coragem o protagonista a se declarar contrário ao que se faziam aos negros, mas agora de forma pública mesmo que isso lhe custasse sacrificar coisas essenciais para ele, como o emprego que lhe ajudava no sustento da família.

SANTINHA

Santinha era amiga de Genoveva, ela é quem ajuda Damião em um momento posterior a morte de sua esposa, em que este passava dificuldades, pois estava desempregado e desanimado da vida que levava, mesmo sendo bem instruído, se via impedido de ter uma vida digna por conta do preconceito e via sua incapacidade de ajudar outros negros. Ela era uma mulher filha de uma negra com um homem branco e por isso saiu com cabelos lisos, costureira bem disputada na cidade, costurava melhor que muitos modistas de Paris. Além de disseminar o discurso de que negro não nasceu para ser escravo, ajudar como Genoveva outros negros a fugirem, Santinha usava seu trabalho como meio de punir pessoas ruins, principalmente se estas fossem brancas, se torna amiga de Damião, fazendo-lhe denúncias das atrocidades cometidas com negros e juntos lutavam contra estas, morre emocionada após promulgação da lei de liberdade a todos os escravos. Além de liberdade do discurso de resistência temos em Santinha a vingança contra os brancos quando estes procuravam seus serviços:

(...) - Vejo você se acabando, e não posso me conformar. Já lhe disse: eu também sou preta. De cabelo liso, mas preta. Preta com índio. Meu pai brigou na Balaiada, do lado do Balaio. E meu filho, o Zuca, o único que eu tinha, foi para a guerra no Paraguai, e não voltou. A guerra acabou com meu pai, a guerra acabou com meu filho. Meu

marido, não: foi Deus que levou. Morreu devagarinho, em cima da cama. Não sou inimiga de branco. Há branco bom e há branco ruim, como há preto que presta e preto que não presta. Só não me conformo é ver branco dono de preto e preto no chicote. Não está direito. Quando eu sei de um branco maltratando um negro, tenho vontade de agarrar também um chicote e ir com ele na cara do branco. Mas sou mulher, tenho de agir de outro jeito. Minha casa de modas vive cheia de brancas. Se elas me procuram, querendo os meus vestidos, é porque sou melhor modista que Madame Ory ou Dona Martinha Serra. E sou. Modéstia à parte, sou. Um vestido meu, no corpo de Donana Jansen, que era uma sapa, botava cintura nela. Na hora do preço é que eu carrego a mão. Tem escravo? Mete o chicote nele? Pois então fique sabendo que eu, Santinha, tiro o couro e o cabelo da Sinhá, na hora da conta. As megeras bufam, dão pinotes; mas pagam. Ou então mandam buscar em Paris, que cobra mais caro e não faz tão bem feito. (MONTELLO, 1976, p.350-353).

2.3 BENIGNA

A personagem Benigna é a representação da autonomia de resistência semelhante à personagem Cota da obra *A Filha do meio Quilo*, analisada por Brito (2017), mesmo sendo negra e tivesse construído sua vida por meio dos seus relacionamentos amorosos, Benigna jamais se coloca como vítima de suas condições de mulher pobre, negra e prostituta, características tão desprezadas pela sociedade da época e ainda nos dias de hoje, percebe-se que ela não se intimidava diante de ninguém e por meio de sua sensualidade conquistou sua liberdade, sua casa e o padrão de vida que sempre desejou como ilustra o trecho abaixo:

E a verdade é que já fazia muitos anos que a preta Benigna, famosa por ter virado a cabeça de muita gente importante de São Luís e Alcântara, costumava fazer o seu passeio, nas belas tardes de estio, pelo menos uma vez ao mês, para olhar as lojas do centro da cidade. Subia a Rua de Nazaré, atravessava o Largo do Carmo, entrava na Rua Grande, voltava, entrava na Rua Formosa, voltava também, para entrar por fim na Ladeira do Quebra-Costa, devagar, no mesmo passo faceiro, até alcançar o sobradinho da Rua da Estrela, na esquina da direita, e em cujos altos morava, com o conforto e o luxo de uma grande dama. Assim que o sol quebrava, bafejado pela viração da tarde, Benigna punha o pé na calçada do sobrado, seguida por um moleque que ela criava desde criança, o Donga, negro retinto, de beijo vermelho, nove a dez anos, sempre vestido de branco, e que tinha a incumbência de carregar-lhe o guarda-sol de cabo de prata, nos trechos de rua onde houvesse sombra. A preta vestia-se com esmero, a saia estampada, de muito pano, à altura dos tornozelos, o cabeção de linho com as mangas de renda francesa, o decote espaçoso enfeitado pelo cordão de ouro, pulseiras também de ouro nos braços nus, pingentes de brilhante nas orelhas, um vistoso pente espanhol nos cabelos apanhados para o alto, sandálias de meio salto nos pés pequenos e bem tratados. Mais bonita do que ela, tanto de corpo quanto de rosto, jamais aparecera outra negra no Maranhão. E muita gente entendida, que passava por São Luís, vinda da Corte ou da Bahia, ficava pasmada, de olhos pendurados, ao ver a preta na rua, acompanhada pelo moleque. A primeira vez que ela apareceu em Alcântara, ao tempo das festas de Nossa Senhora do Carmo, quase tirou da imagem da santa as atenções da procissão. Homens e mulheres voltavam-se para vê-la, admirando-lhe a figura alta, de cintura estreita, semblante de linhas finas, nariz bem feito, os grandes olhos lânguidos, e ainda o passo bonito de quem faria figura andando num salão (MONTELLO, 1976, p.168)

Ao contrário das outras mulheres de sua época, ela escolhia seus parceiros e muitos eram aqueles homens que dariam seus últimos recursos para desfrutar de instante prazer com Benigna. Por meio desse comportamento, a personagem quebra o paradigma de que mulheres prostitutas, jamais serão amadas, que estas são sempre submissas e levam sua vida a cumprir ordens, os desejos e as vontades dos homens, como nos mostra o fragmento abaixo temos uma

descrição feita pelo narrador da beleza de Benigna, e que testifica também a sua recusa a se relacionar com quem não fosse de sua vontade:

E não era só por ser bonita que a Benigna dava na vista. A negra parecia trazer à sua volta um halo de sensualidade estonteante. No modo de olhar, na curva da boca, nos seios rijos, no aroma de jardineira molhada que se desprendia de seu corpo, nas ancas um pouco altas, na pele macia, no movimento dos braços, na maneira de adiantar a ponta do pé sob a barra da saia, deixava transparecer seu temperamento lascivo. Mas não era a qualquer um que ela se entregava. Um dos grandes de Alcântara, o Firmino Reis, quis dar por ela, a vista, todo o ouro que tinha guardado no Banco do Maranhão; e quando soube que a Benigna era negra forra, dobrou a proposta, acenando-lhe ainda com um sobrado de azulejos na Rua do Sol, em São Luís, e mais uma viagem à corte, de navio, com tudo pago. Depois de uma risada farta, que lhe atirou a cabeça para trás, exibindo-lhe dentadura perfeita, a Benigna mandou o Firmino Reis bugiar. - De branco já me cansei - declarou, por cima do ombro (MONTELO, 1976, p.170)

Benigna, jamais se colocava a fazer coisas com objetivos que não fossem os seus em primeiro lugar. Não se dobrava e nem se diminuía como a maioria das mulheres, principalmente as negras a qualquer homem branco e estes não se envergonhavam de desejar-la, mesmo publicamente:

Muito senhor austero, desses que seguram as varas do palio nas procissões, acorria à porta de seu escritório, com a mão nervosa na cava do colete, só para vê-la passar. Um deles chegou a dizer-lhe, suspirando: - com esse diabinho eu ia para o Inferno! Quase ao fim da Rua de Nazaré, ao passar em frente do sobrado cor-de-rosa que abre as suas janelas sobre o Passeio Público, a negra dava mais força ao pleque pleque das sandálias, e requintava o balanceio das nádegas com um vaivém dengoso difícil de descrever. O moleque, nessas ocasiões, retardava o passo, deixando-se ficar mais para trás, abrindo espaço para que a preta se exibisse. E ela não apressava nem atrasava o andar, a cabeça erguida, as pálpebras um pouco baixas, o colo empinado, toda ufana de si mesma (MONTELO, 1976, p.170).

Neste fragmento temos um momento relevante pois uma figura importante da região de São Luís tenta lhe conter a liberdade da personagem, mas Benigna como uma mulher dotada de vontade, não se deixou vencer, ou intimidar e deixa bem claro que faz aquilo que quer:

Seu último caso estrondoso, de casa montada e carruagem na porta, tinha sido o Manezinho Maldonado, português louro, de olho azul, antigo negreiro de profissão, dono de vários armazéns e bazares, com loja de fazendas na Rua de Nazaré, quintas no Caminho Grande, e tão rico que se dava ao luxo de ter em casa uma banda de música, só de escravos. Tinha sido esse Maldonado o grande benfeitor da Benigna, dando-lhe a alforria, o sobradinho da Rua da Estrela, duas casas no Largo de Santo Antônio e muitas jóias compradas em Lisboa, aonde ia duas vezes por ano e de onde parecia voltar ainda mais rico, com as novidades que trazia de Portugal. Já fazia mais de dois anos que estavam separados. Na volta de uma das viagens a Lisboa, o Maldonado não viera só: trouxera consigo a portuense vistosa, de grandes olhos verdes, com quem se tinha casado, e logo mandou dizer à Benigna que não mais o procurasse, como antigamente, na sua loja da Rua de Nazaré. Ao que ela prontamente retrucou, pelo mesmo caixeiro que lhe trouxera o recado: - Fiquei ciente. Mas vai dizer a teu patrão, de minha parte, que a calçada da rua é livre e que eu passo por lá quando quiser. Com efeito, daí em diante, todas as tardes, começaram os seus passeios para olhar as lojas, subindo a Rua de Nazaré, sempre acompanhada pelo Donga, que lhe vinha logo atrás. De longe, sentia-se-lhe o aroma do banho cheiroso. Suas sandálias de ouro e cetim batiam compassadamente na cantaria da calçada, enquanto suas nádegas fartas, que a saia rodada avolumava, harmoniosamente se requebravam, subindo uma, descendo a outra, no balanceio pousado e certo do andar cheio de si. Lembrava uma gazela mansa andando no parque. Donga, de olho vivo, a sombrinha

sobraçada, tinha ordem de estar atento, tanto aos passos de sua dona quanto às reações que ela ia despertando (MONTELO, 1976, p.170).

Outro paradigma quebrado por bela Benigna é que mesmo sendo prostituta, ela conseguiu ser amada verdadeiramente pelo que é, ainda durante o seminário, Damião conhece a tão falada benigna e se encanta por ela desde que a viu pela primeira vez, e faz dela a sua mais doce lembrança e o desejo mais inatingível dos seus dias. É interessante notar que com sua postura, a personagem rompe com padrões conservadores, arraigados na sociedade maranhense e prova que mulheres donas de si ao contrário do que a sociedade prega até nos dias atuais podem sim ser admiradas, desejadas e por sua vontade e decisão podem também constituir famílias, como acontece ao final da narrativa em que ela e Damião resolvem ficar publicamente juntos, sem que seu passado interfira em seu relacionamento com seu esposo e a família deste. Com tais fatos Montello (1976) desconstrói inúmeras falácias desenvolvidas na sociedade de São Luís daquela época com relação a mulher e a mulher prostituta

Damião vinha do Largo do Carmo, depois de ter aviado na Farmácia Normal uma receita do Dr. Silva Maia para o Padre Policarpo, quando deu de frente com a negra, na esquina da Rua da Palma com a Rua de Nazaré. Ficou parado como diante de uma aparição. Sentia- lhe o aroma, a sensualidade que dela se desprendia (e estava no seu andar e no seu corpo), e teve a sensação física de que ela, ao passar, o levava consigo, como ia levando o moleque que lhe carregava a sombrinha. - É a Benigna - adivinhou. Já lhe tinham falado nela, nas conversas sussurradas do pátio do Seminário. Também surpreendera alusões ao seu nome, uma tarde, num cochicho de padres, no Palácio do Bispo. Várias vezes a Genoveva Pia lhe gabara a beleza e o garbo, convencida de que, ali em São Luís; não havia sinhá-moça que lhe chegasse aos pés. - Nem na Corte, Damião. E ele via'agora que a lindura da negra era diferente, com aquele porte soberano, aquele donaire inconfundível, e senhora de si, como uma rainha no seu palácio. - É ela, não há dúvida que é ela - reconheceu atordoado (MONTELLO, 1976, p.170).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das personagens analisadas, pode-se concluir que a obra “Os tambores de São Luís” demonstram diversas formas de autonomia feminina, cada uma com sua singularidade e todas ligadas pelo mesmo objetivo que é o enfrentamento ao poder masculino, todas as personagens analisadas representam a luta e resistência na desconstrução de valores erroneamente atribuídos pela sociedade às mulheres. É interessante notar que autonomia construída nos personagens femininas conforme também demonstra Brito (2017), independe de idade, lugar ou condição social.

O aspecto da autonomia feminina nas obras contemporâneas é importante, porque expõem as mudanças históricas sociais que as mulheres têm passado em suas trajetórias, embora não sejam unicamente protagonistas da narrativa (Brito, 2017), por meio destas Josué Montello (1976) consegue transmitir a importância da mulher nas enfrentações sociais, cabe enfatizar que na obra, todas as personagens constituíram-se elementos essenciais às conquistas alcançadas pelo herói Damião na luta contra escravidão, pois atuaram de forma contígua a ele no enfrentamento das adversidades. E isso promove como afirma Candido (2000, *apud* Brito, 2017) um diálogo extremamente importante entre a literatura e sociedade, esta característica se torna cada vez comum principalmente nas obras de literatura contemporânea e mais especificamente nas obras do Neorregionalismo Brasileiro.

4 REFERÊNCIAS

BRITO Herasmo Braga de Oliveira. Neorregionalismo brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira. Teresina: EDUFPI,2017.

MONTELLO, José, 1917.Os tambores de São Luís: romance [por] Josué Montello; ilustrações de Poty.2.ed.Rio de Janeiro, J.Olympio,1976.

BONNICI, Thomas ; ZOLIN , Lúcia Osana. Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas / organização Thomas. 2.ed.rev.e.ampl.-Maringá: Eduem,2005.

25.TEMA O SANGUE ANTIGO: A PRESENÇA DO GÓTICO LITERÁRIO E DO HORROR CÓSMICO NO JOGO BLOODBORNE

Tauan de Almeida Sousa⁹⁰

1 INTRODUÇÃO

Os jogos de videogames hoje são vistos como um *objeto* passível de receber o escrutínio científico, ainda que polêmicas a seu respeito não tenham sido totalmente eliminadas. O interesse acadêmico pelo objeto é alimentado pela presença cada vez intensa dos videogames na sociedade hodierna, além do seu crescente aprimoramento tecnológico, o qual produz ambientes virtuais e de interações cada vez mais poderosos (SOUZA, 2016). Além do próprio refinamento estético proporcionado por estes avanços tecnológicos que permitem incrementos diversos nos jogos⁹¹, os quais passam a ser vistos por alguns observadores como uma obra de arte, abrindo novos espaços para investigação no campo dos estudos estéticos (AARSETH, 2003), o próprio mercado multibilionário movimentado pelos jogos de videogames (RUDY, 2014) é algo que torna o fenômeno relevante para *áreas diversificadas do conhecimento*, motivando a busca por ferramentas teórico-metodológicas que permitam dar conta de sua crescente complexidade.

Os jogos de videogame também são pensados cientificamente a partir de sua *intertextualidade*, aqui entendida como *a relação existente entre cada texto e os textos que o cercam* (MOZDZENSKI, 2013). No entendimento de Mozdzenski (2013), para uma compreensão mais adequada dos objetos textuais, deve-se combinar a leitura do texto verbal ao *material visual, sonoro, etc.* Neste mesmo sentido, afirmam Ramos e Sá (2012, p. 02. Grifos nossos): “os textos não são apenas construções *verbais e orais* realizadas no mundo fenomênico. As ações da vida ao serem representadas por meio de *outros objetos* também constituem textos”.

Os jogos hoje, a partir das possibilidades proporcionadas pelo contínuo avanço tecnológico típico de nossa contemporaneidade, além da seriedade e aprofundamento em torno de sua produção, abrem um espaço crescente para o desenvolvimento de narrativas cada vez mais complexas, nas quais o próprio jogador pode construir *ativamente* o desenrolar dos jogos a partir de certas opções a ele apresentadas, além de uma construção e representação cada vez mais aperfeiçoada do universo da história contada.

Dentre as pesquisas aqui consultadas, há as que se debruçam sobre aspectos semióticos e linguísticos dos jogos de videogame (LIMA, 2014; FRANCO, 2020; RAMOS; SÁ, 2012), assim como interesse de trabalhos mais voltados à teoria literária (LEMONS, 2015; LIMA, 2016; ARAÚJO; MELO, 2018a, 2018b). É neste último campo que a presente reflexão está inserida. Pensamos que os jogos, com seus elementos visuais, sonoros, musicais e de enredo, produzem um sentido global, um *texto*, que pode ser captado analiticamente. Neste trabalho, iremos nos debruçar sobre dois aspectos do jogo produtores de sua textualidade: seu *enredo* e seus aspectos *imagéticos*. Tais aspectos, ao serem postos sob análise, deverão nos revelar como o jogo *Bloodborne* se alimenta de elementos do *gótico literário* e do chamado *horror cósmico* lovecraftiano para a sua construção enquanto uma textualidade total. *Bloodborne* (*transmitido pelo sangue*, em tradução literal) é um jogo de ação com elementos de RPG (*Role-Playing*

⁹⁰ Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão; Professor EBT (Sociologia) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão. E-mail: tauan.almeida@gmail.com

⁹¹ A equipe para a produção de um jogo é multidisciplinar e demonstrativa da riqueza de conhecimentos necessários para seus padrões contemporâneos de desenvolvimento: “desde programadores de computação, engenheiros de software e animadores até designers, roteiristas e compositores de música” (RUDDY, 2014, p. 16)

*Game*⁹²) desenvolvido pela empresa japonesa *From Software*. É um exclusivo para o console *Playstation 4* – somente disponível para a plataforma em questão – e foi lançado em março de 2015. Seu principal idealizador se chama Hidetaka Miyazaki (1974).

2 GÓTICO, HORROR E HORROR CÓSMICO: BREVE DELIMITAÇÃO CONCEITUAL

2.1 TERROR E HORROR: SINÔNIMOS?

Na linguagem cotidiana, *horror* e *terror* costumam ser usados como sinônimos. Contudo, entre os estudos sobre estas expressões, a questão não é respondida de forma tão rápida. Há quem considere que os termos são sinônimos; por outro lado, outros relacionam o *terror* a um sentimento de apreensão ou *incerteza*⁹³ com relação a algo que ainda não está ali mas que, a qualquer momento, pode aparecer; por outro lado, o *horror* se caracteriza pela produção de outro estado emocional, mais relacionado a uma *aversão*⁹⁴, de fundo físico, contra algo que *já está presente no ambiente da narrativa*.

França (2008), apresentando o pensamento de Stephen King – o qual vê esses conceitos como *níveis em função do que é despertado no leitor* –, apresenta que o *terror* é uma sensação produzida não por cenas repugnantes, mas sim pela *sugestão* produzida pela narrativa sobre um leitor que se põe numa posição de *desconforto psicológico diante de uma ameaça*. O *horror*, por outro lado, pertence ao campo do *físico diante de uma anormalidade inserida no real* – como monstros, anormalidades, eventos sobrenaturais. Além destes dois *níveis*, há a *repulsa* na qual o leitor está diante de algo fisicamente perturbador.

A literatura aqui consultada, ao versar sobre as origens de uma literatura que produza nos leitores as impressões que delineamos de forma breve momentos acima⁹⁵, nos transporta à literatura *gótica* do séc. XVIII (STROPA, 2016; FRANÇA, 2008; LOVECRAFT, 2015f). Todavia, é importante salientar, este elemento de *desconforto* pode ser encontrada em outros momentos da história humana. Para Lovecraft (2015, p. 1103. Grifos nossos) o medo é a emoção mais antiga e forte do homem, em especial o medo do desconhecido e, portanto, “como se pode esperar de uma forma tão intimamente relacionada com uma *emoção primordial*, o conto de horror é *tão antigo quanto o pensamento e a linguagem verbal humanos*”.

Matangrano e Tavares (2019) afirmam que quase tudo o que hoje é visto habitualmente como sendo fantástico, ou seja, como algo que extrapola os limites do que é considerado real, já foi visto como uma verdade no campo religioso e mítico. Lovecraft (2015, p. 1103) também

⁹² “De forma resumida, o jogo (RPG) se baseia na premissa de que cada participante faz o papel de um personagem em uma aventura imaginária. Essa aventura é narrada por um árbitro normalmente chamado de Mestre, que, por sua vez, descreve tudo o que ocorre nos cenários, como o que os jogadores vêem, ouvem, sentem, etc. Os jogadores, em seguida, descrevem o que seus personagens fazem frente à situação proposta, o Mestre narra o resultado das ações dos personagens, e assim sucessivamente (...). O funcionamento é similar a um teatro, só que aqui a peça vai sendo escrita na medida em que acontece, e cada personagem define o próprio roteiro e todos os personagens coadjuvantes são interpretados pelo Mestre” (SALDANHA; BATISTA, 2009, p. 702).

⁹³ “Segundo a definição de Menon, ambientes extensos, nos quais, devido aos acontecimentos do momento, geram-se dúvidas e incertezas, resultam em um sentimento de terror, afetando também o leitor. A incerteza nos remete à ideia de que algo inesperado pode acontecer a qualquer momento, pois o ambiente e o clima de suspense mostram essa possibilidade. Essa tensão vivida pela personagem passa para o leitor, que também vive esse sentimento de terror, como se ele estivesse participando da narração” (STROPA, 2016, p. 32).

⁹⁴ “O horror, por sua vez, é gerado por ambientes menores, em que há a presença de seres macabros, como monstros, cadáveres, fantasmas, grotescos e outros. Esses seres já estão naquele local, e a personagem divide com eles o mesmo ambiente” (STROPA, 2016, p. 32).

⁹⁵ “A literatura de horror se baseia fundamentalmente na construção do medo, ou melhor, na narrativa de acontecimentos que provocam medo no leitor” (SILVA, 2017, p. 02).

relaciona o que ele chama de *horror sobrenatural* ao folclore “em todos os grupos humanos e está cristalizado nas baladas mais arcaicas, crônicas e escritos sagrados”.

Manguel (2005, p. 09) considera que as histórias de horror tem uma origem muito antiga: “surtem assim que a noite cai: na Mesopotâmia, no Egito, na Índia, no Japão, na China, na Grécia”. Jeha (2018), por seu turno, afirma que a consciência de nossa finitude, e portanto o medo proveniente deste conhecimento, é o que nos move tanto enquanto indivíduos, quanto como civilizações. Neste entendimento, buscaríamos nos defender tanto a partir da ciência e da técnica, quanto a partir das objetivações do ser social no âmbito da *cultura*. A literatura, neste sentido, opera uma função fundamental:

a literatura é também uma ferramenta que nos prepara (...). Das primeiras narrativas babilônicas até as histórias que contamos hoje, de um modo ou de outro, encenamos o conflito entre o bem e o mal, isto é, entre nossa sobrevivência e nossa destruição. *De forma mais explícita, a literatura que se convencionou chamar de terror, ou ainda gótica ou de horror, nos permite viver, por procuração, situações angustiantes paralelas às da nossa experiência. Ou ainda situações que desejaríamos nunca experimentar* (JEHA, 2018, p. 08. Grifos nossos).

Conforme observado a partir do diálogo aqui apresentado, a literatura que nos transporta a situações produtoras de medo/terror – em consonância com a antiguidade destes sentimentos – pode cumprir um papel terapêutico diante dos *medos primordiais e contemporâneos* que nos ceram enquanto indivíduos e enquanto sociedade. Sua função catártica fundamental.

2.2 O GÓTICO NA LITERATURA

Anteriormente, afirmamos que as origens de uma literatura dedicada ao medo estão na literatura gótica do séc. XVIII⁹⁶, com destaque especial ao *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Segundo França (2008, s.p. Grifos nossos), o

romance de 1764 – combinando a descrição de um *espaço físico antiquado e decadente* com segredos do passado que assombram suas atormentadas personagens – *estabeleceu os parâmetros de um “novo” gênero que, no século XX, passaria a ser identificado como a forma arcaica da literatura de horror*.

Para Lovecraft (2015f), Walpole é o fundador das narrativas literárias de horror por dar-lhes uma forma definitiva. Ainda sobre o impacto da obra sobre a literatura gótica nascente, Lovecraft (2015) atribui ao conto a criação de alguns modelos que passaram a ser seguidos por uma *escola gótica*, a qual exerceu influência sobre muitos outros escritores. Tais modelos são, por exemplo, o castelo antigo com sua escuridão, decrepitude e mistérios, fantasmas e lendas, livros antigos, vilões provenientes da nobreza, uma heroína casta perseguida, o herói incorruptível, além de acontecimentos típicos como efeitos visuais e sonoros sinistros.

O gótico coloca o medo e o sobrenatural como elementos centrais nas suas obras (SILVA, 2017) ao desafiar o crescente racionalismo otimista do séc. XVIII e do esclarecimento que prometeu à humanidade colocá-la na posição de senhor sobre a Terra, conforme apontam Adorno e Horkheimer (1985). Portanto, é “uma literatura de desestabilização que inspira perguntas sobre os limites da humanidade, tanto sociais quanto morais, e sobre o universo” (ALMEIDA, 2008, p. 11).

⁹⁶ “Quando se reflete sobre a questão, é realmente digno de nota que a narrativa sobrenatural, como forma literária reconhecida e fixada academicamente, tivesse seu nascimento definitivo tão tardiamente. O seu impulso e sua atmosfera característica são tão antigos quanto a humanidade, mas o conto sobrenatural típico como literatura reconhecida é uma criança do século XVIII”. (LOVECRAFT, 2015e, p. 1107).

Mas o que é, de fato, o gótico em literatura? Araújo e Melo (2018a) apontam que fornecer uma definição sobre o gótico e seus elementos é uma tarefa árdua, especialmente, por conta da sua instabilidade, uma característica que permitiu que seus elementos fossem dispersos por várias modalidades literárias, inclusive em modalidades cujo compromisso era uma representação mais *realista do mundo*, além de experimentar uma variabilidade de origem histórica, social e nacional. Andrew Smith (2007 *apud* ARAÚJO; MELO, 2018a) aponta que as obras góticas, apesar de sua instabilidade e *variabilidade*, possuem algumas características em comum, a saber: as ruínas de castelos e monastérios, monstros, a ruptura com o *natural*, loucura, etc. Remo Cesarani (2006, p. 89 *apud* PETROVA, 2006, p. 25) defende que existe “um gosto ambigualmente iluminado pelas manifestações do sobrenatural (...) das visitas e presenças dos espíritos e de fantasmas; uma atração fascinante pelo mistério da maldade humana, das perversões”.

Para os intentos da discussão aqui proposta, além do caráter bastante inicial desta reflexão, tomaremos como guia as definições de Lovecraft (2015e), Andre Smith (2007) e Cesarani (2006) e tomaremos o gótico em literatura como uma *estética variável*, mas cujas obras possuem um fio condutor: uma ênfase na *arquitetura soturna e muitas vezes de expressiva antiguidade*, o gosto pelo sobrenatural e o mistério, as expressões da insânia e da perversidade.

Por fim, é importante salientar que o gótico, *enquanto uma estética*, continua a existir e sua influência está para além da literatura, alcançando o teatro, o cinema e a televisão, além de *textualidades* muito contemporâneas, como os jogos de vídeogame (PETROVA, 2006; ARAÚJO; MELO, 2018). No caso destes últimos, há uma mistura de elementos *clássicos* e *modernos* do gótico, assim como uma mescla entre o *gótico* e o *horror* (ARAÚJO; MELO, 2018).

2.3 HORROR CÓSMICO A PARTIR DE LOVECRAFT

Para apresentarmos a noção de horror cósmico, cumpre começar com Lovecraft (2015e) e sua visão de horror sobrenatural: é preciso, para que uma obra seja considerada como de *horror cósmico*, que exista um *terror inexplicável produzido por forças de origem exterior e desconhecida, a qual aniquila as leis da natureza*. Em outra perspectiva: “Horror Cósmico é um conjunto de considerações sobre tipos de sentimentos, emoções, e num nível mais racional, indagações intelectuais e filosóficas que um texto fantástico deve provocar no leitor” (DUTRA, 2015, p. 08). Segundo Bezarias (2006, p. 42): “o horror cósmico, não é o horror perante a majestade opressiva da técnica, e sim o horror perante a magnitude, imensidão e indiferença do universo”.

Para Lovecraft, a posição da humanidade é demasiado precária e incerta, além de frágil diante de um Universo de dimensões sobrenaturais, o qual esconde mistérios e perigos que desafiam completamente a racionalidade humana. É dos confins desconhecidos do Universo que as criaturas criadas por Lovecraft, para as quais a vida humana não possui nenhum significado ou relevância particular, são originadas. Tal incognoscibilidade dos seres cósmicos é sempre manifestada nos escritos de Lovecraft a partir da perturbação que o mero vislumbre de tais seres pode causar em quem, por ventura, puder se aproximar das mesmas, mesmo que acidentalmente ou através de mórbidas coincidências.

Alguns exemplos textuais nas próximas linhas ilustrarão o que foi dito. No *Chamado de Cthulhu* (LOVECRAFT, 2015d, p. 312. Grifos nossos) temos: “Eles adoravam, segundo diziam, os Magníficos Ancestrais que viveram eras antes de existir qualquer homem, e que chegaram ao jovem mundo *provindo do espaço*”. E também (LOVECRAFT, 2015d, p. 316. Grifos do autor): “úmida cidade ciclópica de pedra lodosa e esverdeada – cuja *geometria*, dizia ele estranhamente, era *toda errada*” e “Era a encarnação do pesadelo, e *contemplá-la significava morrer*” (LOVECRAFT, 2015d, p. 310. Grifos nossos). No conto *Do Além* (LOVECRAFT,

2015b, p. 116. Grifos nossos): “*O que sabemos – ele disse – do mundo e do universo ao nosso redor? (...) Por meio de cinco sentidos débeis, pretendemos compreender o cosmo complexo e ilimitado*”.

Em *Nyarlahotep* (LOVECRAFT, 2015c, p. 125-126. Grifos nossos): “E em todo esse *cemitério repulsivo do universo*, o surdo, enlouquecido toque de tambores, o tênue e monótono lamento de flautas blasfemas procedentes das *inconcebíveis e escuras câmaras além do Tempo*”. N’*A Cor que Veio do Espaço* (LOVECRAFT, 2015a, p. 627):

O que é isso, só Deus sabe. Em termos de matéria, suponho que a coisa descrita por Ammi poderia ser chamada de gás, mas esse gás obedecia a *leis que não são do nosso cosmos*. Não era fruto dos mundos e sóis que brilham nos telescópios e placas fotográficas dos nossos observatórios. (...) Era apenas a cor do *espaço distante, um mensageiro assustador de reinos não formados do infinito, além de toda a natureza tal como a conhecemos; reinos cuja simples existência atordoa o cérebro e nos entorpece* com as voragens que abrem diante de nossos olhos em frenesi.

Muitos outros exemplos podem ser colhidos da obra lovecraftiana. Conforme pudemos observar nas citações precedentes da prosa de Lovecraft, alguns elementos são recorrentes, em resumo: *a imensidão do cosmos, a posição de ignorância e pequenez humana, sua transitoriedade, a perturbação das leis naturais e a existência de seres que não são da Terra*.

3 A CAÇADA COMEÇA: O GÓTICO LITERÁRIO E O HORROR CÓSMICO ATRAVÉS DE BLOODBORNE

Bloodborne tem uma forma muito *peculiar de contar sua história*. Não é raro que o jogador se encontre perdido nas ambientações do jogo sem saber qual caminho deve seguir, ou então que ele realmente não consiga *compreender o que está acontecendo* – muitas vezes, mesmo após concluir sua campanha pela primeira vez – sem que recorra a algum material explicativo do jogo presente nos fóruns da *internet*.

Todo enredo nos é *sugerido*. Os itens colecionáveis encontrados durante o jogo, assim como vestimentas e armas, possuem descrições enigmáticas que, pouco a pouco, fornecem elementos sobre a trama. Há poucos diálogos e raríssimas – e sempre curtas – *cutscenes*. Somos expostos a nomes de personagens e lugares, a acontecimentos pretéritos que não são imediatamente correlacionados nem entre si e nem ao que estamos vendo, os quais formam o universo no qual o jogador é simplesmente jogado sem explicações ou amparo.

Ao jogador, cabe a tarefa de imaginar o que está se desenrolando durante sua experiência e associar tal compreensão com o entendimento de outros jogadores que compartilham suas experiências na *internet*, formando, desta forma, a base de toda tentativa de explicação do enredo do jogo, a qual nunca é totalmente *encerrada*, pois Miyazaki, deliberadamente, instiga os jogadores a usar sua imaginação e teorizar sobre as lacunas deixadas por ele.

Para a tentativa de reconstrução do enredo a seguir, faremos uso desses materiais coletivamente construídos, em especial o guia chamado *A Caçada do Sangue Pálido* (REDGRAVE, 2016) e correlacionaremos seus conteúdos com os materiais oficiais do jogo. É importante salientar que o enredo aqui apresentado não objetiva esgotar todas as possibilidades de discussão que o mesmo suscita, nem poderemos nos aprofundar demasiadamente nele. Intentamos, em vez disso, utilizar os seus elementos mais centrais para que a narrativa do jogo possa ser compreendida em suas linhas gerais.

3.1 “A HUNTER MUST HUNT”: UM ESBOÇO DO ENREDO INSÓLITO DE BLOODBORNE

Bloodborne se inicia a partir da perspectiva em primeira pessoa, ou seja, a partir dos olhos do nosso personagem. Estamos diante de um homem velho, desconhecido e esquelético sentado em uma cadeira de rodas, trajando uma roupa de estilo antiquado, para os padrões ocidentais contemporâneos, com um longo sobretudo e uma cartola. Ele, de forma solene, recita algumas palavras que nos remetem a uma espécie de contrato. Ri maliciosamente. Adormecemos.

Ao despertarmos, o personagem, ainda deitado, perscruta o ambiente – com uma arquitetura também de aspecto antiquado, no mesmo sentido da vestimenta do homem –, o qual é muito escuro e emana uma certa antiguidade, repleto de vidrarias e instrumentos médicos variados, cadeiras e estantes de madeira abarrotadas com livros que caem espalhados desordenadamente pelo chão. Em determinado ponto do cômodo, deparamo-nos com o primeiro elemento insólito do jogo: *a partir de uma poça imensa de sangue, a qual não para de se expandir, uma criatura que nos remete à figura de um lobisomem, obviamente ensanguentada e coberta com alguns trapos velhos, portadora de garras e presas enormes e afiadas, se aproxima do personagem lentamente*. Sem explicação alguma, a criatura entra em combustão e desaparece. Aos nossos pés, pequenas criaturinhas magérrimas, com os rostos deformados, começam a subir pelo corpo do personagem que novamente desfalece.

Ao acordarmos outra vez, agora temos uma perspectiva em terceira pessoa e descobrimos que o local em que estamos se chama *Clínica de Josefka*. Numa cadeira encontramos um papel com a seguinte frase escrita a mão: “*Busque Sangue pálido para transcender a caçada*”. Sem outro caminhos para seguir, descemos uma escada e recebemos algumas orientações a respeito das mecânicas do jogo. Apenas isso.

Ao avançarmos através do edifício que segue a mesma arquitetura do cômodo inicial, nos deparamos com a uma fera idêntica a que vimos no momento de sonho. Sem qualquer arma e sem conhecimentos sobre a mecânica de combate do jogo, assim como sobre os movimentos e extensão do poder do inimigo, inevitavelmente, *morremos de forma sangrenta*.

O personagem novamente desperta, agora num local agora diferente. Sob uma lua pálida e entre árvores mortas, folhagens e galhos retorcidos, uma pequena capela de arquitetura antiga nos é apresentada numa brevíssima *cutscene*. Há algumas lápides ornadas com velas acesas ao redor da capela, na base das quais as mesmas criaturinhas esqueléticas do início do jogo, agora chamados de *mensageiros*, estão reunidas. É um cemitério, um lugar chamado o *Sonho do Caçador*. Próximo à entrada da capela há uma boneca inanimada, em tamanho humano real. A porta da pequena capela está fechada. Na escadaria que dá acesso a esta porta, alguns *mensageiros* nos entregam as primeiras armas que utilizaremos durante a jornada.

Ao nos aproximarmos das lápides, aprendemos que as mesmas podem nos transportar através do mundo a partir de *lanternas* espalhadas pelos mapas do jogo. O primeiro lugar disponível para nos transportarmos é o mesmo local onde morremos pela primeira vez: a *Ala dos Doentes*, no primeiro andar da *Clínica de Josefka*. Agora armados, enfrentamos a fera novamente, a qual agora está se alimentando de um cadáver fresco. Ao matá-la, podemos sair da clínica e nos deparamos com um ambiente insólito: árvores antigas e mortas, tumbas deterioradas, caixões abertos no que parece ser o cemitério no qual os mortos da clínica são enterrados.

Ao abrirmos um pesado portão de metal que dá acesso a um ambiente externo, entendemos que estamos em *Yharnam Central*. Deparamo-nos com uma mórbida atmosfera crepuscular de tons alaranjados ornando uma cidade sinistra em um dia que se encerra. Com uma arquitetura vitoriana imponente, a cidade é repleta de estátuas repulsivas, cadáveres de homens e animais jazendo pelas ruas de paralelepípedos repletas de sujeira, parcamente iluminadas por postes munidos com lamparinas que emitem uma fraca luz, ou por fogueiras

improvisadas a queimar o corpo de alguma *fera*, além de barricadas, caixotes e charretes arruinadas. Podemos ouvir gritos, lamentos, gemidos e ruídos de origem inumana.

Neste momento do jogo, encontramos alguns grupos de homens trajados, em geral, da mesma forma que o misterioso homem do início da jornada. Munidos de tochas, escudos toscos de madeira, cutelos enormes, gadanhos e foices, estes homens nos atacam, aos gritos e imprecando maldições sobre nós, assim que nos percebem. Ao matá-los, só temos como caminho possível uma longa escada de ferro, a qual nos leva a uma *lanterna* localizada na porta de uma residência dentro da qual uma pessoa é acometida por uma tosse seca e persistente. Ao explorarmos mais a região, veremos que a maior parte das casas estão fechadas. Entretanto, algumas delas permitem interações com moradores de *Yharnam*. Em geral, somos repelidos pelos *yahrnamitas*: “*Forasteiro vil... Quem abriria a porta em uma noite de caçada? Fora daqui. Agora!*”. “*Não acho que você seja daqui... Muito bem... pfff... preso do lado de fora em uma noite de caçada! Ah, pobre, pobre de você...*”.

Conforme percebemos, pouco do enredo nos é apresentado no início do jogo. Nas *cutscenes* as fronteiras entre sonho e realidade não são claras. Não sabemos quem somos, apesar de sabermos que somos *estrangeiros* num lugar chamado *Yharnam*. O que fazemos ali? Por qual motivo as referências ao *sangue*? *Quem são essas patrulhas que nos enfrentam?* O que é esta *noite de caçada a qual os yharnamitas faziam referência?* O jogo avança e algumas respostas nos são dadas, as quais apontarei a partir de agora para que tenhamos uma perspectiva global do enredo do jogo.

Um dos personagens que encontramos durante a nossa jornada, chamado *Alfred, Caçador de Sanguevis*, nos dá uma pista que é fundamental para a compreensão do jogo:

Byrgenwerth é um antigo local de aprendizado, e a tumba dos deuses, cavada abaixo de *Yharnam*, deve ser familiar para todos os caçadores. Bom, uma vez um grupo de jovens estudiosos de Byrgenwerth descobriu um recipiente sagrado nas profundezas da tumba. E isso levou a fundação da Igreja da Cura, e ao estabelecimento da cura sanguínea. Nesse sentido, tudo de sagrado em *Yharnam* pode remeter a Byrgenwerth (REDGRAVE, 2016, p. 01).

Tal recipiente sagrado continha um elemento que é central em *Bloodborne: o Sangue Antigo*. É a partir e em torno deste achado que toda a história do jogo se desenvolve. As tumbas as quais Alfred faz referência foram construídas por um povo muito mais antigo que os *Yharnamitas* e que os eventos ocorridos em *Bloodborne*, chamado de *Pthumerianos*, moradores da terra de *Pthumeru*. O Sangue Antigo foi encontrado, estudado e usado pelos *Pthumerianos*, os quais descobriram verdadeiros prodígios relacionados ao sangue encontrado. Passaram a dominar poderes arcanos, dominar a piromancia e o uso de raios, além de possuir conhecimentos fora da compreensão humana. Contudo, algum acontecimento desastroso eliminou o povo *pthumeriano*. Após de desgraça de *Pthumeru*, tanto a dádiva quanto a desgraça deste povo são fruto da origem do *Sangue Antigo*: os seres chamados *Eminentes*, sobre os quais falaremos mais adiante.

Na cidade de *Yharnam*, Byrgenwerth pode ser considerada como uma instituição de ensino e pesquisa liderada por um homem chamado *Mestre Willem*, o qual buscava compreender os *limites do conhecimento humano*. Foi durante as pesquisas realizadas pelos estudiosos desta instituição que, no interior das crípticas ruínas das tumbas *pthumerianas*, o Sangue Antigo foi novamente encontrado, assim como os *Eminentes*, a *fonte do Sangue Antigo*. Após este incidente, os planos dos estudiosos de Byrgenwerth foram direcionados ao objetivo de elevar a humanidade a um grau superior de existência, algo próximo ao estatuto *suprahumano* dos habitantes de *Pthumeru*, com seu domínio de poderes arcanos, conhecimentos incalculáveis e a possibilidade de contato com os *Eminentes*.

A forma de alcançar este objetivo, entretanto, não foi uma unanimidade em Byrgenwerth. Willem acreditava que tal elevação da raça humana se daria através do

aprofundamento do conhecimento sobre os Eminentes e dos contatos travados com os mesmos, enquanto um grupo liderado por um personagem chamado *Laurence* acreditava que o caminho para tal evolução significava o *consumo* do Sangue Antigo. Diante de tal divergência irresoluta, Laurence funda um grupo chamado *Igreja da Cura*, sendo seu primeiro vigário, levando consigo outras pessoas que não concordavam com a estratégia de Willem e que intentavam espalhar os prodígios descobertos a partir do uso do Sangue Antigo, assim como a continuar a pesquisar suas possibilidades miraculosas.

As pesquisas de Byrgenwerth continuaram sua busca pela sabedoria dos Eminentes, produzindo deformações físicas extremas nos estudantes da instituição que, por conta da obsessão de Willem, converteram-se em cobaias. Em dado momento, Willem consegue criar um ser que se aproxima do estatuto de um Eminente, o qual é chamado de *Semelhante, um mortal que ascende aos níveis próximos dos Eminentes*. Este ser se chama *Rom, A Aranha Inexpressiva*. Rom foi fruto das bizarras experiências feitas em Byrgenwerth e abriu uma conexão entre humanos e Eminentes, trazendo conhecimentos praticamente ilimitados, os quais possuíam revelações importantes sobre o uso do Sangue Antigo e do poder dos Eminentes.

A filosofia da Igreja da Cura prosperou em Yharnam e seu poder aumentou na cidade. As pessoas passaram a beber o Sangue Antigo fornecido pela Igreja, através do chamado *Sacerdócio do Sangue*, como um remédio milagroso para muitas doenças. A partir daí, doenças tidas como incuráveis encontraram seu fim a partir dos poderes do Sangue Antigo. Aqui temos respostas fundamentais para as perguntas feitas anteriormente, pois entendemos que Yharnam passa a ser um *destino de pessoas que buscam curar-se de alguma enfermidade* e que, nós, enquanto protagonistas da jornada, também somos um *estrangeiro em busca de cura*. Mas e a caçada? A explicação vem a seguir.

Assim como a ruína dos *pthumerianos* foi produzida pelo Sangue Antigo, o uso indiscriminado do mesmo começou a produzir a desgraça de Yharnam e seus habitantes: *O Flagelo da Fera*. Lentamente, as pessoas começaram a perder sua consciência e se tornarem cada vez mais violentas e bestiais, com uma mudança corporal que nos remete à *licantropia*. Entendemos, então, que *a primeira fera que enfrentamos ao despertar é, na verdade, uma pessoa no último estágio da doença, totalmente convertida em uma fera sedenta pelo sangue humano*.

Para enfrentar estas bestas, um homem que compartilhava a filosofia de Laurence, chamado *Gehrman*, é incumbido pela Igreja da Cura de produzir armas para uma *caçada silenciosa pelas noites de Yharnam*. Gehrman, o primeiro *caçador*, funda então a *Oficina*, um grupo cujo objetivo era *secretamente* eliminar as feras e evitar que o pânico – e a correlação entre o Sangue Antigo e as hediondas transformações – se espalhasse entre os yharnamitas. E assim foi até que uma nova epidemia se abateu sobre Yharnam, exigindo um uso cada vez mais exagerado do Sacerdócio do Sangue.

Tal utilização descontrolada fez com que o Flagelo da Fera saísse do controle da Oficina e da Igreja, a qual sai das mãos de Laurence e passa a ser controlada por um grupo intitulado o *Coro*, o qual dá continuidade às pesquisas com o *Sangue Antigo*, iniciadas pelos estudiosos de Byrgenwerth e o fazem numa profundidade inaudita, inclusive descobrindo domínios pthumerianos inéditos. Com o *Flagelo da Fera* grassando entre os yharnamitas, uma *caçada maior* é organizada para que as feras pudessem ser abatidas, agora sem o constrangimento imposto de outrora. A Oficina é desfeita e surge um *novo grupo de caçadores*, agora lideradas por um homem chamado *Ludwig, a Lâmina Sagrada: Os Caçadores da Igreja da Cura*.

A parte mais antiga de Yharnam, agora totalmente tomada por feras produzidas pelo que outrora parecia um bálsamo, é isolada e incendiada. Enquanto isso, em sua parte ainda de pé, com a ação d'Os Caçadores da Igreja da Cura, *yharnamitas passam a participar das caçadas das feras*. Porém, um detalhe insólito fez com que o Flagelo da Fera se espalhasse ainda mais:

os cidadãos comuns, em busca de fortalecimento durante a caçada, consumiam o Sangue Antigo e, portanto, também se tornavam feras. Nós estamos, com o controle do personagem do jogo, em meio a este contexto insano de caçada das vítimas do Flagelo das Feras.

Há dois acontecimentos no jogo que inauguram uma nova camada de sua narrativa. A morte de Rom e a chegada da chamada Lua de Sangue. Rom, uma Semelhante, por seus poderes e conhecimentos, passou a servir como uma barreira contra a intromissão maior dos poderes dos Eminentes no plano da realidade que conhecemos. Um poder, contudo, já estabelecido, mas oculto ao conhecimento da maior parte dos humanos. *Willem sabia o que tal intromissão poderia ocasionar. Um dos objetivos do reitor de Byrgenwerth foi a criação de um véu de ignorância que faria com que os seres humanos não enlouquecessem por completo.* Porém, a Lua de Sangue já estava lá. Em uma anotação deixada no jogo, lemos que: *“Quando a lua vermelha está baixa, a linha entre homem e fera se esvai”*. E ainda: *“A lua vermelha surge baixa no céu, e feras tomam conta das ruas”*. Ou seja, o Flagelo da Fera é uma manifestação da chamada Lua de Sangue. E a Lua de Sangue foi produzida pela aproximação da razão humana do conhecimento sobre os Eminentes – com as pesquisas cada vez mais intensas envolvendo rituais na tentativa de comunicação direta com tais seres – e dos próprios Eminentes através do Sacerdócio de Sangue

Por fim, cabem algumas últimas palavras sobre os pthumerianos e os já citados Eminentes. O fim dos pthumerianos, conforme já apontado, foi produzido pelo Sangue Antigo, o Sangue dos Eminentes, e é o processo incontrollável que vivenciamos em Yharnam: o Flagelo das Feras. Os pthumerianos conseguiram seus poderes a partir do Sangue Antigo, assim como os yharnamitas conseguiram curas impossíveis e ambas as populações sucumbiram.

Os Eminentes, por seu turno, a causa de todo o apocalipse presenciado no enredo de Bloodborne, são seres extremamente poderosos cuja origem não é terrestre. Após a morte de Rom, conforme apontado, o jogo começa a nos afastar progressivamente das dinâmicas da caçada e a explorar um nível completamente diferente de experiência. Aqui, *passamos a ver seres outrora invisíveis, a ouvir sons outrora inaudíveis. Uma camada até então não percebida pelos sentidos humanos passa a resplandecer sobre Yharnam. Nestes domínios até então inacessíveis, habitam seres incompreensíveis aos humanos. Alguns gigantes, outros invisíveis, mas todos muito poderosos. Então entendemos que os Eminentes são seres cósmicos extremamente poderosos, sendo um deles acessível apenas a partir de um final alcançado a partir de passos muito específicos seguidos durante o jogo.* Somos apresentados, durante o jogo, a personagens e locais que remetem à loucura e pesadelo, locais produzidos a partir do aprofundamento das pesquisas com o Sangue Antigo e com a aproximação dos humanos com os conhecimentos dos Eminentes.

3.2 O GÓTICO EM BLOODBORNE: ARQUITETURA E ATMOSFERA

O elemento do gótico em *Bloodborne*, de forma sintética, se expressa na *construção de seus ambientes e na atmosfera geral de sua narrativa*. Conforme vimos, no rol de elementos mais recorrentes nas narrativas góticas encontramos a *ambientação de antiguidade considerável, decadente, doentia e repleta de mistérios, assim como o gosto pelo noturno e pelas sombras, o que provoca uma profunda ligação entre o gótico e o horror*.

Tais aspectos que rondam a literatura gótica estão presentes na *ambientação geral do jogo*, assim como em sua *narrativa*. A ambientação em *Bloodborne* é marcada pelo *noturno*, pela presença de *neblinas e zonas de escuridão* proporcionadas por *prédios com segredos ocultos, castelos cheios de fantasmas, catacumbas pestilentas repletas de perigos disformes, bibliotecas gigantes, cidades em decomposição e ruína, etc.*

A ambientação noturna, no contexto da caçada onde cada passo dado pode significar a morte da personagem, com *ruelas estreitas, horridas* de yharnamitas já se transformando em

feras insanas por conta do Flagelo da Fera, torna a *exploração do ambiente muito tensa, produzindo um contexto específico do terror com sua sensação de perigo iminente*. Isso encontra ecos na literatura gótica, pois o “terror e, portanto, o suspense, é a característica principal da literatura gótica.” (ROSSI, 2008, p. 67).

A primeira parte do jogo, centrada no entendimento do significado da caçada, com a presença constante das feras sanguinárias, caçadores decaídos e outras monstruosidades é fortemente marca pelos elementos do gótico literário e seus efeitos. Contudo, como já adiantamos no esboço de enredo do jogo, a partir de certo momento da jornada, uma nova camada vai sendo exposta ao jogador e outro elemento estético começa a se tornar central na experiência: o *horror cósmico*.

3.3 O HORROR CÓSMICO EM BLOODBORNE: A FONTE DO SANGUE ANTIGO ESTÁ NO COSMOS...

A presença do horror cósmico de inspiração lovecraftiana em *Bloodborne* se concentra, em resumo, na presença dos personagens nomeados como *Eminentes* que, conforme vimos, são seres de origens cósmicas dotados de poderes para além da compreensão humana, de cujo *Sangue Antigo*, elemento central da narrativa, foram extraídas maravilhas mas, também, uma praga terrível: O Flagelo das Feras.

Tal presença traz consigo outros elementos provenientes do horror cósmico. O primeiro diz respeito ao *conhecimento* sobre *desconhecido* e seu poder de produzir tanto medo quanto fascínios. Os personagens dos escritos lovecraftianos oscilam entre um misto de terror/fascínio diante do desconhecido que se descortina através dos episódios insólitos de sua narrativa. Não é raro que seus protagonistas sejam homens curiosos e eruditos ou cientistas que se deparam com mistérios incompreensíveis, os quais vão revelando perigos destruidores. Os estudos promovidos pelos eruditos de Byrgenwerth são muito semelhantes às investigações presentes em contos como *Dagon*, *O Chamado de Cthulhu* ou *Nas Montanhas da Loucura*. O preço que é pago pela intrusão humana em domínios que não lhe dizem respeito, nas narrativas de Lovecraft, é sempre a morte imediata ou a loucura.

Há uma mecânica no jogo que está atrelada ao preço pago pelo *conhecimento do que não deve ser conhecido*: o acúmulo de um elemento chamado *Discernimento*, o qual é obtido a partir do encontro visual e enfrentamento de seres bestiais em níveis extremos, o contato com situações insólitas, ou a partir do uso de dois itens colecionáveis: o *Conhecimento de um Louco* e o *Sabedoria de Eminentes*. Nas descrições dos itens, encontramos, respectivamente: “Crânio de um louco tocado pela sabedoria dos Eminentes. Use para ganhar Discernimento. Encontrar sabedoria arcana é uma benção, pois mesmo que isso enlouqueça, permite servir a um propósito maior, para a posteridade”. “Fragmento da sabedoria perdida dos Eminentes, seres que podem ser descritos como deuses. Use para ganhar Discernimento”.

Portanto, a relação entre conhecimento/maravilhas/loucura/ruínas é um elemento muito importante em *Bloodborne* e está *atravessando sua narrativa*. Mas apesar desses desdobramentos nefastos causados pela aproximação humana dos saberes a respeito dos Eminentes, além do próprio contato físico com os mesmos a partir de uma espécie de vampirismo, os Eminentes não possuem um propósito maligno com relação aos humanos: na verdade, não há propósito algum que envolva os humanos. Esse é outro traço do horror cósmico: *a indiferença do Cosmos, e seus seres, com relação à vida humana*. Somos muito pequenos diante destes seres.

Durante o jogo encontramos e enfrentamos alguns *Eminentes e Semelhantes*. Em certa altura do jogo, existe uma ruptura das barreiras entre o visível e o invisível e seres que outrora só poderiam ser vistos com um alto grau de *Discernimento*, agora fazem parte do ambiente. A

origem cósmica dos Eminentes é tributária incontestada da herança lovecraftiana. Além disso, o próprio design destes seres nos remete aos seres que habitam a ficção de Lovecraft. Múltiplos olhos, tentáculos, um aspecto gosmento e repulsivo, ou a total invisibilidade, o gigantismo e os poderes destrutivos são marca de todos os Eminentes, assim como dos Semelhantes.

Assim sendo, cremos ser evidente a presença de elementos do Horror cósmico na construção da narrativa de *Bloodborne*, assim como em seus aspectos imagéticos. Tal presença é acentuada a partir de certo momento do jogo e somos levados a compreender, de uma forma bastante precária, contudo, que a origem dos problemas e flagelos que testemunhamos no presente e na história de Yharnam são de origem cósmica. *O que antes era uma história marcada por diversos elementos do gótico, passa então a ser inundada pelo horror cósmico, a chave explicativa para sua narrativa contada de forma pouco convencional.*

4 CONCLUSÕES

Jogos de videogame já são tomados por muitas áreas do conhecimento como um objeto legítimo de estudos. Sua presença cada vez maior nas sociedades contemporâneas, a necessidade de compreender os seus impactos, assim como sua crescente sofisticação em vários níveis motivam estudos diversos.

Neste texto, buscamos nos aproximar dos estudos acerca da presença de elementos literários dentro de um jogo específico, a partir da noção de *intertextualidade*, para identificarmos nele elementos do gótico literário, assim como do chamado horror cósmico. Para tanto, analisamos aspectos visuais de sua composição, os quais remetem o jogador aos mesmos efeitos produzidos pela literatura gótica, como o medo e o terror, assim como analisamos no enredo do jogo elementos que remetem tanto ao gótico quanto ao horror cósmico.

Concluímos, após este esforço, que o jogo *Bloodborne* tem seu enredo construído a partir de referências diretas ao estilo de horror desenvolvido por H.P. Lovecraft, com seus seres cósmicos a perturbar a ordem natural do mundo, assim como é permeado por elementos góticos em diversos textos, sejam estes verbais ou visuais.

5 REFERÊNCIAS

AARSETH, Espen. Playing Research: Methodological approaches to game analysis. In: **Proceedings of the digital arts and culture conference**. 2003. Disponível em: <<http://www.bendevane.com/VT2012/wp-content/uploads/2012/01/02.GameApproaches2.pdf>>. Acesso em: 15/07/2020.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARAÚJO, Naiara Sales; MELO, Ludmila Gratz. Gone Home: uma análise do videogame sob a perspectiva do gótico. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**. São Luís, v.4, n. especial, jul./dez. 2018a. Disponível em: <<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/10511>>. Acesso em: 15/07/2020.

ARAÚJO, Naiara Sales; MELO, Ludmila Gratz. O gênero gótico em Gone Home: uma análise à luz da intertextualidade. **Itinerários – Revista de Literatura Seção de Pós-Graduação**

UNESP – Universidade Estadual Paulista. n.47, 2018b. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/10748>>. Acesso em: 15/07/2020.

BEZARIAS, Caio Alexandre. **Funções do mito na obra de Howard Phillips Lovecraft**. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-08012008-101659/publico/TESE_CAIO_ALEXANDRE_BEZARIAS.pdf>. Acesso em: 30/06/2020.

DUTRA, Daniel Iturvides. **O Horror sobrenatural de H.P. Lovecraft: Teoria e praxe estética do horror cósmico**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/128999/000968365.pdf;sequence=1>>. Acesso em: 30/06/2020.

FRANÇA, Julio. **O horror na ficção literária: Reflexão sobre o “horrível” como uma categoria estética**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, XI, 2008, São Paulo. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf>. Acesso em: 30/06/2020.

FRANCO, Henrique Matiussi. **Semiótica, intertextualidade e videogame**. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-29062020-143740/pt-br.php>>. Acesso em: 15/07/2020.

JEHA. Julio. A Literatura assombrada pelo medo. In: JEHA. Julio (seleção e apresentação). **Contos Clássicos de Terror**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LE MOS., Adriana Falqueto. **Literatura, videogames e leitura: intersemiose e multidisciplinaridade**. 2015. 155 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/1988/1/Literatura%20videogames%20e%20leitura%20%20intersimiose%20e%20multidisciplinaridade.pdf>>. Acesso em: 15/07/2020.

LIMA, Pedro Gabriel Gonçalves de. **Gone Home: o videogame e as especificidades do meio digital**. 2016. 52 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/580/1/PLima.pdf>>. Acesso em: 15/07/2020.

LIMA, Luiz Henrique Magnani Xavier de. **Isto não é só um jogo: videogames e construção de sentidos**. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-27032015-155843/publico/2014_LuizHenriqueMagnaniXavierDeLima_VOrig.pdf>. Acesso em: 15/07/2020.

LOVECRAFT. Howard Phillips. A Cor que Veio do Espaço. In: LOVECRAFT. Howard Phillips. **Grandes Contos**. São Paulo: Martin Claret, 2015a.

LOVECRAFT. Howard Phillips. Do Além. In: LOVECRAFT. Howard Phillips. **Grandes Contos**. São Paulo: Martin Claret, 2015b.

LOVECRAFT. Howard Phillips. Nyarlathotep. In: LOVECRAFT. Howard Phillips. **Grandes Contos**. São Paulo: Martin Claret, 2015c.

LOVECRAFT. Howard Phillips. O Chamado de Cthulhu. In: LOVECRAFT. Howard Phillips. **Grandes Contos**. São Paulo: Martin Claret, 2015d.

LOVECRAFT. Howard Phillips. O Horror Sobrenatural em Literatura. In: LOVECRAFT. Howard Phillips. **Grandes Contos**. São Paulo: Martin Claret, 2015e.

MANGUEL. Alberto. História do Terror. In: MANGUEL. Alberto (organizador). **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico Brasileiro: O insólito Literário do romantismo ao fantasismo**. Curitiba: Arte & Letras, 2019.

MOZDZENSKI, Leonardo. Intertextualidade verbo-visual: como os textos multissemióticos dialogam?. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, [S.l.], v. 8, n. 2, p. Port. 177-201 / Eng. 176-200, nov. 2013. ISSN 2176-4573. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/13864/12924>>. Acesso em: 15/07/2020.

PETROVA, Maria. **Poética do romance gótico na coletânea Noites em uma granja perto de Dikanka de N.V. Gógol**. 2016. 233 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-26082016-131932/publico/2016_MariaPetrova_VOrig.pdf>. Acesso em: 15/07/2020.

RAMOS, Cremilson Oliveira; SÁ, Jussara Bitencourt de. A narrativa lúdica dos videogames: espaços possíveis de produção de sentidos. In: **Revista Vozes dos Vales da UFVJM: Publicações Acadêmicas – MG – Brasil – Nº 02 – Ano I – 10/2012**. Disponível em: <http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2011/09/A-narrativa-l%C3%BAadica-dos-videogames-esp%C3%A7os-poss%C3%ADveis-de-produ%C3%A7%C3%A3o-de-sentidos_cremilson_jussara.pdf>. Acesso em: 15/07/2020.

REDGRAVE. **A caçada do sangue-pálido: uma análise de Bloodborne**. 2016. D<<https://bloodbornebrasil.wordpress.com/2016/01/22/a-cacada-do-sangue-palido-por-redgrave/>>isponível em: <>. Acesso em: 15/07/2020.

ROSSI, A, D. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. **Ícone**. v. 2, p. 55-76, São Luís de Montes Belos, jul. 2008. Disponível em: <http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume2/primeiras_letras/aparecido_rossi.pdf>. Acesso em: 15/07/2020.

RUDY, Gabriela. Quando a brincadeira vira lucro. In: **Revista Eclética: laboratório de convergência em mídia**, Rio de Janeiro, n. 39, p. 16-19, jul./dez., 2014. Disponível em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/Ecletica%2039%2016-19.pdf>>. Acesso em: 15/07/2020.

SALDANHA, Ana Alayde; BATISTA, José Roniere Moraes. A concepção do role-playing game (RPG) em jogadores sistemáticos. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 29, n. 4, p. 700-717, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932009000400005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15/07/2020.

SILVA, Michel Goulart da. Escritas do medo: horror e sobrenatural na literatura. **Todas as Musas**. Ano 09, n. 01. Jul-Dez. 2017. Disponível em: <https://www.todasasmusas.com.br/17Michel_Silva.pdf>. Acesso em: 30/06/2020.

SOUZA, Vinícius. **Análise da imagem visual em videogames**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Engenharia, Programa de Pós-Graduação em Design, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/149358>>. Acesso em: 15/07/2020.

STROPA, Rogério Vicente. **A poética do Horror em Amândio Sobral**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2016, 126 f. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/19338>>. Acesso em: 30/06/2020.

26. CRONOTOPO CIBORGUE E XENOFEMINISMO: DESNATURAR E ESPECULAR FUTUROS

Monique Navarro Souza⁹⁷

1 INTRODUÇÃO

O presente texto se constitui a partir da tentativa de produzir articulações sobre as relações e suas implicações na produção da realidade, com o objetivo de mobilizar outros modos de compreensão, assim como apontar em direções que possam provocar mobilizações coletivas na construção de uma sociedade equitativa e alienígena. Nesse sentido, nos direcionamos para o movimento de desnaturar a construção do modo como conhecemos o mundo, para que assim, novas aberturas sobre o futuro sejam possíveis.

Para isso, tensionar as lógicas e a vigência de certas operações é um movimento necessário, pois estamos implicados na propagação de racionalidades perversas, que por sua vez, cancelam determinados futuros, como por exemplo, o racismo, o neoliberalismo, o machismo, a heterocisnormatividade, dentre outras discursividades e práticas. Logo, o exercício de pressionarmos as limitações do pensamento moderno e sua efetividade, se apresenta como uma produção de aberturas para outras especulações. A partir da tentativa de pensar outros manejos com a diferença, esse exercício se direciona para as relações que compomos com as tecnologias. Desse modo, juntos de perspectivas críticas, a intenção é refletir sobre seus manejos e suas implicações na atualidade.

Interpelar a realidade produzida pela herança colonial sobre nossos corpos e sobre as redes atuantes enquanto constituintes de existências, é um modo de não compactuar com certa operacionalidade de um modelo de pensar que em seu auge se expressa através do abismo negacionista sobre as realidades, modos de opressões de Estados e discursos insustentáveis sobre mercado e natureza⁹⁸. Nesse sentido, descolonizar o pensamento é uma ação imprescindível e potente diante de conjunturas genocidas que repercutem no Brasil, assim como em outros tipos de territórios planetários, cada um em sua especificidade.

Denise Ferreira da Silva (2019), aponta que o pensamento moderno se autodetermina como um modelo hegemônico e universal do real, e se condensa a partir de procedimentos críticos filosóficos de certas bases epistemológicas eurocêtricas, sob as quais seu próprio contexto nunca foi colocado como problema, mas que inversamente, o problema/perigo é

⁹⁷ Psicóloga pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do sul (UFRGS). Email: moniquenavarro0410@gmail.com.

⁹⁸ A base da lógica capitalista navega no vórtice de dicotomias que se reverberam sobre o real. Talvez, uma das mais profundas seja a “humano vs natureza”. Nesta bifurcação, a concepção de humano está alicerçada em um modelo de Homem europeu enquanto ideal de humano, que se autodetermina e se auto realiza, e Natureza como “objetos” que estariam dispostos e submissos à transformações conforme os desejos e interesses desse Homem. Evidencia-se aí dois grandes equívocos iniciais: a) a concepção de homem europeu, que se impõe enquanto hierarquia absoluta diante dos demais povos habitantes do planeta, e que diante disso, se reverbera em categorias e separações diversas, assim como as noções de espécies sobre as demais vidas existentes; e além dessa imposição do homem enquanto centro gravitacional do mundo, b) nessa perspectiva a natureza é entendida como algo disposto e inesgotável para a satisfação do Homem. Tais questões que emergem dessa dicotomia compõem o presente texto.

introjetado na diferença; o diferente para a ótica colonial é entendido como separado, como ameaça e inferior, e que, portanto, é passível de opressões e extermínios.

Ao aproximarmos o pensamento de Donna Haraway (2009), percebemos no conceito de ciborgue, que se refere ao hibridismo do humano com as tecnologias; ferramentas potentes para configurar mundos de maneira conjunta, em companhia e que operem a partir da e na complexidade.

As autoras auxiliam a pensar a proposta inicial do texto, que é tensionar as bases éticas e onto-epistemológicas modernas que afirmam essa injusta separação. Esse movimento nos convida a ampliar nossas compreensões, cooperações e criações de outros modos de sociabilidade⁹⁹. Com as pensadoras, abrimos dimensões e percebemos que a vida e aquilo que consideramos como real está para além do conservadorismo dualista e maniqueísta de certas categorias, como humanos x máquina, humano x natureza, homem x mulher, hierarquia interespecies, dentre outras reduções, baseadas em um tipo de “régua moderna” da justiça. Dessa forma, conceber outros modos de existir, de produções de aberturas e ruídos a essa lógica, também se mostra enquanto um tipo de ética das diferenças, que se reconhecem e se afirmam enquanto co-existires em relações permanentes.

Assim sendo, o primeiro movimento acontece em direção ao pensamento de Denise Ferreira da Silva (2019), que visa às bases onto-epistemológicas do pensamento moderno, ou seja, de que modo esse pensamento se constitui, se institui e permanece a operar no modo como conhecemos e nos direcionamos para a realidade. Aqui, vemos com a autora que esse pensamento colonizou, escravizou, e permanece a ser excessivamente violento com os corpos negros e aqueles que diferem da “normalidade” colonial, justamente por ter como base na racionalidade moderna a separabilidade; isto é, a diferença nessa ótica, é percebida como diferente, inferior, o que por sua vez implica em opressões e exterminações daqueles que não se enquadram nessa lógica.

Como segundo movimento do texto, adentramos a trama conceitual de Donna Haraway (2009), com o mito do ciborgue, essa figuração atua como uma imagem do hibridismo das relações que nos produzem na atualidade. Nesse ponto, Fernando Selgas (1999) nos oferece uma análise do cronotopo ciborgue, para compreendermos o contexto em que ele emerge. Para assim visualizarmos suas múltiplas conexões e suas condições de possibilidades, para além da dicotomia humano *versus* máquina.

Na sequência, como terceiro desdobramento do texto, com as Xenofeministas¹⁰⁰, visualizamos protocolos de ações, através da apropriação da técnica, da compreensão feminista das tecnologias e da criação a partir do movimento de redesenhar as fronteiras das tecnologias, ou seja, seus sentidos iniciais, para a invenção de outras funcionalidades das mesmas.

Com a contribuição das pensadoras aqui citadas que compõem a costura do texto, acredita-se que para especularmos outros futuros, é necessário, portanto, pensar a noção de humano a partir de uma abolição das bases eurocêntricas, e em conjunto com as outras agências alienígenas, a partir de óticas complexas; isto é, tentativas de visualizar o humano na trama

⁹⁹ Modos de viver em sociedade; condutas e posturas que se apresentam a partir o manejo com as relações que se estabelecem em uma comunidade.

¹⁰⁰ O movimento Xenofeminista emerge de um coletivo de mulheres denominado Laboria Cuboniks, que em 2015 (www.laboriacuboniks.net) publica o manifesto xenofeminista: “Xenofeminism: A Politics for a Alienation”, onde é proposto um olhar atento para as tecnologias, e suas diversas possibilidades, que atuam também na perpetuação de assimetrias sociais.

complexa da vida enquanto um certo tipo de composto, que possa vir a fertilizar novas conexões, ao desenvolver outros processos cognitivos inventivos, na tentativa de possibilitar múltiplas composições com o diferente enquanto formas de ética, de políticas e de lutas.

2 DESNATURAR E ESPECULAR

2.1 DESNATURAR O REAL PARA O FIM DO MUNDO QUE CONHECEMOS:

Para as ciências modernas, diversas companhias são percebidas como objetos dispostos e submissos para um determinado fim científico; e para a permanência das configurações hierárquicas e opressoras do real, a modernidade classifica e determina significados diversos para a manutenção da configuração vertical já posta. Denise Ferreira da Silva, em sua obra intitulada “A Dívida Impagável” (2019), diz que para esse pensamento se instituir enquanto hegemonia, ocorreram escravizações, apropriações, exterminação e colonizações de diversos povos e territórios, e que essa dominação se mantém até os dias de hoje, justamente porque ela impera também no modo em que concebemos o real, as experiências, os eventos e as diferenças.

Denise Ferreira da Silva (2019) oferece a recomposição desse movimento pelo qual o homem moderno se institui enquanto o sujeito universal, através da manobra de expor, de certa forma, o quanto a justiça é falha diante de corpos e territórios negros/nativos, os quais essa (in)justiça concebe como excessivamente violentos. A partir desse ponto, a obra prossegue com uma exploração das possibilidades abrigadas por esta construção.

No trabalho de Denise (2019), o que é de interesse apresentar nesse ponto, é como a constituição desse sujeito moderno, se produz também na operação do pensamento, ou seja, no modo de conceber “a coisa”, o mundo, a diferença, e a si mesmo. Dizendo de outro modo, a autora vai, precisamente, no ponto que é valioso a esse trabalho, que é desmembrar o modo como conhecemos o mundo, com o objetivo de afirmar que esse modelo precisa acabar. Portanto, nesse movimento, o seu alvo é diretamente as bases onto-epistemológicas que sustentam essa visão de mundo, ou seja, a gramática racial, pois segundo a autora, é esta que organiza e orienta o espaço global.

Desse modo, para que possam expandir nossa competência criativa radical da imaginação, a tarefa é mudarmos o modo como abordamos matéria e forma. E para isso, a obra inicia com os primeiros pensadores, que se autodenominavam “modernos”, da filosofia natural, Galileu (1564-1642) e Descartes (1596-1650), e da física clássica, Newton (1643-1727). A autora argumenta que estes herdaram a visão da Antiguidade sobre a matéria, que compreende a mesma a partir de conceitos abstratos que estariam presentes no pensamento: solidez, extensão, peso, gravidade e movimento no espaço e no tempo. Ela diz que, tais pensadores criaram um programa de conhecimento preocupado com o que chamaram de “causas secundárias” do movimento (que geram transformações na aparência das coisas na natureza), e não com as “causas primordiais” finais das coisas (ou com o propósito de sua existência).

Conforme as reflexões de Ferreira da Silva (2019), Galileu se apoiou na necessidade da matemática, nas demonstrações geométricas como base para a certeza. No século XVII, influenciado por esse pensamento, Descartes introduziu a separação do corpo e mente, como entidades independentes uma da outra, e que é a segunda, com suas características formais de conhecimento, que é capaz de determinar a verdade sobre o corpo e qualquer coisa que compartilhe os atributos formais, como solidez, extensão e peso. Essa separação mente/corpo

instituída por Descartes, é o que Kant, influenciado por Newton, consolida como responsável por identificar as forças ou leis limitantes que determinam o que ocorre nas coisas e eventos observados. Ou seja, Kant institui um sistema de conhecimento que era sustentado por essa razão transcendental, originada das “meditações mente”.

A autora nos diz que dois dos elementos atrelados ao sistema kantiano permanecem nos programas éticos e também epistemológicos no contemporâneo: a *separabilidade* e a *determinabilidade*. A primeira diz respeito à ideia de que tudo o que se pode conhecer sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade), e que qualquer categorias que não sejam essas, são inacessíveis e, portanto, desnecessárias para o ato de conhecer. Já a determinabilidade diz respeito à capacidade do Entendimento em produzir conceitos e formalidades para determinar/decidir a “verdadeira” natureza das impressões sensíveis reunidas pela intuição, ou seja, diz respeito à capacidade da razão em produzir conhecimento legítimo sobre o mundo.

Depois de Kant, foi Hegel (1777-1831), através do método dialético, que de acordo com a autora, alcança dois objetivos. O primeiro diz respeito à noção de atualização em que corpo e mente, espaço e tempo, Natureza e Razão, são duas manifestações da mesma entidade, a saber, o Espírito, ou a Razão enquanto Liberdade. E o segundo, é a noção de *sequencialidade*, que descreve o Espírito como movimento no tempo, ou ainda, como um processo de expressão de autodesenvolvimento; e a História como o percurso de auto realização desse Espírito.

Com esses posicionamentos, Denise Ferreira da Silva (2019) nos diz que é introduzida uma versão temporal da diferença cultural, representada por essa atualização dos diferentes momentos do desenvolvimento do Espírito, no decorrer da história. Dizendo de outro modo, o que Hegel faz é instituir a noção do modo pelo qual o Espírito se auto realiza, e nesse sentido, torna-se possível analisar o seu desenvolvimento, através do espaço pelo qual percorrem e o tempo que levam a “evoluir” o seu Espírito.

Posteriormente, no contexto pós Iluminista, a física fornece modelos para estudos científicos sobre as condições humanas – uma tarefa facilitada pelas narrativas de Kant, sobre o modo de conhecer, a partir das categorias do entendimento, e de Hegel, sobre o tempo enquanto a força produtiva e realizadora do Espírito. A autora, em sua exposição sobre os pensadores, avalia que esses modelos foram bem-sucedidos, o que sustentou a reivindicação dos filósofos modernos por um conhecimento alicerçado na certeza de fatos; ou seja, é a partir de causas eficientes e demonstrações matemáticas, que o texto moderno anuncia o único modo possível de acesso às verdades absolutas do mundo.

Após a instituição do conhecimento sobre as coisas no mundo, Denise Ferreira da Silva (2019) expõe como emerge (desse campo já propiciado pelo pensamento moderno) a produção das ferramentas da dialética racial. Primeiro, a ciência da vida, como é definida por George Cuvier (1769-1832), influenciada pela filosofia natural de Newton, ainda se baseia tanto no modelo descritivo articulado no princípio da história natural, quanto na vida como a causa eficiente e final das coisas vivas. Posteriormente, no século XIX, depois que Darwin (1809-1882) divulgou suas descrições da Natureza viva – em que a diferenciação acontece como efeito do princípio racional, enquanto uma causa eficiente, que atua no tempo através da força, ou seja, o princípio da seleção natural, ou ainda, como um resultado da luta pela sobrevivência –, a ciência da vida passaria a conduzir um programa do conhecimento da existência humana, isto é, a antropologia do século XIX, ou a ciência do homem.

Isso quer dizer que, além dos traços físicos usados no mapeamento da natureza conduzido pela História Natural, os autoproclamados “cientistas do homem” desenvolveram ferramentas próprias desse ramo. Surgem então instrumentos matemáticos, como por exemplo, o índice facial, para medir corpos humanos. Esse método de avaliação externa dos corpos se tornaria a base da descrição e da classificação dos atributos mentais (morais e intelectuais) dos homens, em uma escala que, por suposição, registraria o nível cultural de desenvolvimento.

Na sequência da argumentação da autora, já no século XX, o físico transformado em antropólogo Franz Boas (1858-1942), passa a executar uma mudança sobre o conhecimento da condição humana ao defender que são os aspectos sociais (e não os biológicos) que explicam como os conteúdos mentais (morais e intelectuais) variam. Dizendo de outra maneira, ele articula um conceito da diferença cultural que abriga aspectos temporais e espaciais. Isto é, o que Boas institui é que os estudos dos conteúdos mentais deveriam abordar as “formas culturais”, ou “padrões de pensamento”, que surgiram nos primeiros momentos da existência de uma coletividade e foram manifestados pelas crenças e práticas de seus integrantes. Portanto, ele argumenta que são essas “formas culturais” que explicam as diferenças mentais perceptíveis (morais e intelectuais).

Nesse sentido, Denise Ferreira da Silva (2019) diz que a antropologia cultural, escola inaugurada por Boas, funda uma mudança metodológica na abordagem das ciências, isto é, uma ruptura com as visões etnocêntricas da diferença humana, que ecoa com uma mudança importante na física: o princípio da relatividade de Albert Einstein (1879-1955).

Durante séculos, como esses exemplos indicam, avanços na física pós-clássica foram cruciais para o desenvolvimento de abordagens teóricas e metodológicas no estudo das questões econômicas, jurídicas, éticas e políticas que tanto produziram quanto reafirmaram as diferenças humanas. Entretanto, Denise (2019) nos diz que tais “avanços” ainda não estimularam imagens da diferença sem separabilidade. Ao contrário, eles aprofundaram ainda mais a ideia de cultura e os conteúdos mentais referidos pela mesma como expressões de uma separação fundamental entre grupos humanos em relação à nacionalidade, etnicidade e identidade (de gênero, sexual e racial) social.

Ou seja, nessa passagem de seu livro, a autora nos diz que essa própria lógica implementada pelo Entendimento moderno, através de manobras violentas, invisibiliza o modo pelo qual eles estabelecem essas relações com a diferença (que emergem da expropriação do corpo e terras do nativo/escravizado), e que, do mesmo modo, produzem ferramentas de análises sociais que não acessam esse conteúdo. Essas linhas de pensamento foram fortemente aderidas na época, posteriormente influenciaram outras, e atuam como determinantes na relação que temos hoje com a diferença. Como exemplo, Denise Ferreira da Silva (2019) se refere à normalização das mortes dos corpos negros e também daqueles que não se enquadram no modelo colonial.

Por não querer ser conivente com as operações causais ressaltadas e oriundas do modelo moderno de pensamento, Denise Ferreira da Silva (2019), atravessada pelo seu interesse em desmembrar essa lógica, aponta para a emergência de acabarmos com o mundo que conhecemos. É preciso abandonar esse mundo colonial e pensarmos em outras abordagens epistemológicas, outras construções de realidades, que não percam de vista o manejo com a diferença sem a *separabilidade*, pois é nesse conceito/ação que opera o programa do pensamento moderno, e que trata a diferença como oposição, como indiferente, indigna e separada.

Pensar o fim desse mundo conforme a autora, não é sobre incluir-se, e sim acabar com o modo de conhecimento desse mundo, que tem como base um projeto que reivindica a certeza e a verdade, assentadas nos pilares da separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. Portanto, devemos compreender que o pensamento moderno é recheado por narrativas que produzem a realidade que vivemos, e em sua maioria, tais discursos atuam de modo injusto e opressor para múltiplas existências; e que, portanto, para enfrentarmos esse mundo, é preciso produzirmos outras narrativas e para isso é preciso buscar outras figurações que fertilizem a imaginação.

Como continuidade do texto, adentramos a crítica com Donna Haraway (2009), com a noção de ciborgue. Esse conceito atua como uma metáfora do modo pelo qual somos constituídos e estabelecemos as relações com os outros; essas acontecem pela confusão das fronteiras e pela responsabilidade em sua construção. Tal imagem manifesta modos de vida a partir de um conhecimento construído semioticamente e materialmente em redes. Assim, para autora, somos constituídos por tramas complexas que possibilitam novos tipos de organismos: aqueles que se produzem junto de articulações com múltiplas redes de informações. Desse modo, para pensar sobre a figura do ciborgue, junto de Fernando Selgas (1999) iniciamos a explanação ao contexto no qual esse mito estaria situado.

2.2. CRONOTOPO CIBORGUE:

Selgas (1999) desenvolve a noção de cronotopo como uma geopolítica discursiva, pois discursos são construções de mundo e movimentos políticos que nos constituem cognitivamente. Assim sendo, esboçar a posição do ciborgue no espaço tempo é entender suas conexões e possibilidades de agência. Selgas (1999) nos mostra que não existe um ser sujeito, mas uma agência sujeito dentro das possibilidades de ação situadas em seu cronotopo. Dessa forma, mapear o ciborgue se mostra como uma geopolítica discursiva; conhecer o contexto em que ele surge é fundamental para compreender suas possibilidades de relações.

O cronotopo ciborgue visa quatro dimensões características do seu lugar de emergência: o biopoder, o segundo milênio cristão, a tecnociência e a nova ordem mundial S.A.

Com Haraway (2009) vemos que, se por um lado o biopoder¹⁰¹ determina o que é relevante para a vida pública, a tecnologia, incluindo as tecnologias dos corpos, é o próprio “sujeito da história universal”. Com isso, a autora nos diz que não podemos voltar a cair na crítica do tipo “homem unidimensional” frente a racionalidade tecnológica; e sim nos encontramos praticando e implementando esse tecnobiopoder, de maneira contaminada e inevitável, mas responsáveis como estranhos em seu interior. Com isso, o ciborgue seria esse entrelaçado entre corpos, máquinas e significados.

A via do biopoder com Haraway (2009) mostra os ciborgues como posições-sujeitos que emergem em meio a implosão, condensação e da fusão da técnica, do semiótico, do orgânico, isto é, o biopoder não habita simplesmente os domínios de uma vida, mas também os

¹⁰¹ Conceito desenvolvido por Michel Foucault (2008) que caracteriza a passagem do poder soberano sobre o fazer morrer dos corpos, para administração do fazer viver das populações. [...] Para uma análise mais fidedigna ao contexto brasileiro o conceito de Necropoder, ou ainda Necropolítica, desenvolvidos por Achille Mbembe (2011), adotam diferentes tipos de crueldade. Não se trata apenas de administrar a vida, mas também a morte. E essa lógica acontece em lugares onde se tem licença para matar e deixar morrer, lugares subalternizados com uma densidade negra e/ou nativos (favelas, quilombos, territórios indígenas, comunidades periféricas). Esses conceitos se referem a política da morte adaptada pelo Estado, onde ela é a regra e é sustentada pelo sistema econômico capitalista.

parâmetros de um viver, ressaltando que o corpo dado como parâmetro para esse viver é o corpo branco cis hétero normativo, idealizado pelo homem europeu.

Ao ocorrer estas transformações nos parâmetros do viver, influenciados pela implosão de elementos como as redes de informações, dos saberes, como a biotecnologia, entre outros, Haraway (2009) aponta que se transforma também esse corpo, profundamente sua natureza e seus limites, tornando-os fluídos e onde esse próprio corpo se torna um organismo cibernético. Nesse sentido, Donna Haraway (2009) convida a abrir possibilidades na figura do ciborgue. Sua imagem não é imparcial, ele emerge em um campo de interesses. Nisso, o cronotopo ciborgue permite afirmar uma objetividade encarnada, pois não se trata de uma posição fixa em um corpo reificado ou não, e sim de inflexões nas orientações e responsabilidades diante dos diferentes campos semióticos-materiais de significado.

A próxima via de acesso ao cronotopo é a das narrativas cristãs. Essas, de caráter penetrantes e de aparências indestrutíveis, transitam pelo cronotopo e igualmente nos constituem. Para Selgas (1999) temos aí a repetição de elementos de outros cronotopos. Selgas (1999) nos diz que o ciborgue seria como a inscrição de uma nova temporalidade em meio a figuração cristã ou uma refiguração do cristianismo posta a serviço dos medos e esperanças que carregam a tecnociência. Ou seja, narrativas cristãs habitam nossos mapas cognitivos e do mesmo modo, influenciam os novos mitos dessa cultura.

Entretanto, Selgas diz que não estamos frente à repetição sobre o mesmo tópico: agora a mistura tem se feito mais profunda e essas alternativas carregadas pelos mitos cristãos (apocalípticas/catastróficas versus messiânicos/redentores) não são mutuamente excludentes. O fato de sermos constituídos fortemente por grandes narrativas produz uma repetição a partir da variação de crenças, isto é, as expectativas das narrativas cristãs atuam no modo como percebemos estas espécies ciborgues, sejam elas como uma imagem da salvação, ou um final apocalíptico de redenção. Ou seja, olharmos para essa dimensão semiótica do ciborgue e atentar-se a esses elementos que o capturam em sentidos pré-existentes, pode nos levar a outras direções, diferente destas do segundo milênio.

Portanto, reconhecer que os mitos da religiosidade cristã influenciam os modos pelo qual a modernidade e a tecnociência percebem o ciborgue, afetam e influenciam os modos de subjetivação e imaginação da modernidade, significa apropriar-se dessas imagens constituintes dos mapas cognitivos normativos, para deslocar os limites da própria racionalidade colonial tecno-científica moderna, ao direcionarmos também para outras cosmologias de mundo, que possuem outros modos de relação com as tecnologias e espiritualidades¹⁰².

Para retomar as vias de acesso ao cronotopo ciborgue, adentramos nesse momento a terceira passagem, a multidimensionalidade da tecnociência. Esse aspecto é um dos âmbitos mais anunciados do desenvolvimento científico e tecnológico, o genoma humano, o oncomouse¹⁰³ e os chips. Com todo o controle informativo e biológico que carregam, são

¹⁰² O Afrofuturismo, por exemplo, é um movimento que busca produzir por meio de imagens de agenciamentos entre a população preta com as tecnologias, a produção de futuros possíveis que escapem do mundo moderno. Mundos estes em que a população negra é a protagonista, e conectados a outras compreensões sobre a realidade em que as espiritualidade e ancestralidades compõem a relação com os presentes. Ao convocarmos outras percepções de mundo e direcionarmos a atenção para seus modos de organização, produzimos aberturas para as múltiplas possibilidades de reimaginar nossas relações.

¹⁰³ Modo pelo qual denominam os ratos de laboratório que foram geneticamente modificados para transportar um gene específico chamado oncogene ativado.

figuras de sofrimento e salvação que habitam esses lugares dos ciborgues, e onde o milenarismo cristão mais arcaico nos tem conduzido ao centro da tecnociência.

Nessa localização, pode se observar a complexa ontologia e constituição de objetos e subjetivações ciborgues, e apreciar a ambivalência, a polissemia e a interconexão que se dá entre os ciborgues, reiterando a sua falsa inocência, desprovida de intencionalidade. Ou seja, é na tecnociência que fatos e objetos e sujeitos se constituem na implosão das categorias que carregam a prática tecnocientífica.

E nesse aspecto, Selgas (1999) pontua que essa implosão, transgressão e fusão de categorias acontecem através da articulação de aglomerados em que entrecruzam sujeitos, objetos e significados e compromissos. Assim sendo, não se pode reduzir tal implosão a construção social de tais entidades e ações, pois ao que se refere Haraway (2009) “é a construção contínua e heterogênea, mediante práticas historicamente localizadas, em que nem todos os atores são humanos”.

Para seguirmos nosso trajeto no cronotopo ciborgue, temos como quarta via possível, a dimensão entendida como uma implosão comercial e consumista de imagens e mercadorias. Essa dimensão recebe o nome de Nova Ordem Mundial, acrescentada da abreviação “S.A”, onde a autora ressalta e traduz a natureza empresarial e de grandes corporações.

Nessa dimensão, como exemplo, temos os mecanismos de conflito e controle militares posteriores a guerra fria; as armas subnucleares de alta intensidade; os aparatos de acumulação flexível do capitalismo transnacional, com sua absoluta dependência das redes informáticas; e dos móveis e repentinos crescimentos da alta tecnologia; mecanismos de produção ficcional de ciborgue, ligados ao controle ideológico que supõem o domínio planetário dos meios de comunicação por parte dos arranjos empresariais e transnacionais.

Com Selgas (1999), vemos que tais mecanismos revelam seus componentes ou elementos mais específicos, e que, portanto, serão desse cronotopo àqueles que, provêm da informática, da engenharia genética e da globalização econômica. Para o autor, o nexo institucional e organizativo que parece se sobressair na articulação social de nosso mundo é o capitalismo, especialmente se entendermos, como uma ordem econômica mundial, multinacional e de consumo que liga a expansão do capital por todo o globo com a colonização dos corpos, da natureza e das consciências.

Posto isso, o ciborgue seria o mito nuclear da modernidade, onde se entrelaçam e fazem mais visíveis as principais normas de interpretação, valorização e localização, que de acordo com Selgas (1999) deriva das quatro dimensões analisadas. De acordo com Haraway (2009) o ciborgue aglutina atualmente os instrumentos óticos, de tecnologia, de representação e demarcação das relações. Portanto, sua imagem, nos mostra a profunda possibilidade de nosso compromisso, ao ressaltar, por exemplo, a questão “em benefício e a custo de quem”?

Posto isso, na sequência do texto, vemos como as Xenofeministas produzem seus pensamentos, baseadas no conceito de ciborgue de Donna Haraway (2009), ao questionar também os binarismos da modernidade, com o intuito de problematizar a própria funcionalidade das tecnologias, isto é, o modo pelo qual estas (re)produzem desigualdades sociais.

2.3. XENOFEMINISMO

No “Manifesto Xenofeminista: por uma política da alienação”, publicado em 2015, é feito um chamado para um uso estratégico das tecnologias existentes como um modo de re-desenhar o mundo, visto que estas ferramentas implicam certos riscos, podem ser propensas ao desequilíbrio, ao abuso e a exploração. Nesse sentido, conforme uma das integrantes do coletivo, o Xenofeminismo advoga pela necessidade de unir interfaces tecnopolíticas que respondam a esses riscos (HESTER, 2018).

Isto é, acredita-se que a inovação tecnocientífica deve se enlaçar com um pensamento teórico e político coletivo no qual mulheres, queers e dissidentes de gênero tenham um papel fundamental, pois essas transformações de complexidade global abrem demandas éticas e cognitivas urgentes. Ou seja, de acordo com Helen Hester (2018) o Xenofeminismo se empenha em encarar essas responsabilidades como agentes coletivos capazes de fazer posições entre múltiplos níveis de organização política, material e conceitual.

Dado que há uma variedade de desafios de gênero especificamente relacionados com a vida na era digital, o manifesto aponta que se torna imperativo o desenvolvimento de uma infraestrutura ideológica que suporte tanto quanto facilite intervenções feministas dentro de uma rede de elementos, sejam eles na modalidade de cultivo da liberdade, a autodefesa digital e a libertação das redes patriarcais. Nesse sentido, conforme nos diz Helen Hester (2018) o manifesto emerge com a proposta de encorajar as feministas para se equipar com as habilidades para reestruturar tecnologias existentes e inventar ferramentas materiais e cognitivas novas ao serviço de fins comuns. Pois separar-se de ou negar a maquinaria capitalista não fará que com que ela desapareça.

Sobre a tecnociência, assim como a Donna Haraway (2009), as Xenofeministas afirmam que nada é tão sagrado que não possa ser reinventado e transformado para expandir as possibilidades; ou seja, assim como o ciborgue nos mostra a implosão de elementos onde as barreiras das dicotomias se borram, constituindo novos campos de produção de saber e de fazer, emerge novos corpos desse entrelaçado; e nesse ponto, as Xenofeministas, junto do ciborgue, nos dizem que nada é sagrado, transcendente ou protegido da vontade de saber, de modificar, então, tudo pode ser hackeado (HESTER, 2018).

Dizendo de outra forma, é afirmar que as coisas podem ser reinventadas, pois a natureza é entendida aqui como uma arena ilimitada da ciência. E nesse sentido, o Xenofeminismo declara que não há nada que não possa ser estudado cientificamente e manipulado tecnologicamente. Assim sendo, o Xenofeminismo se apresenta como uma ambiciosa plataforma que busca construir uma nova linguagem para as questões expostas pelo capitalismo, pela supremacia branca, pelo patriarcado, entre outras questões que se apresentam como problemas sistêmicos e conectados, para construir um novo mundo a partir de seus restos, e que qualquer oportunidade de sucesso global depende de infectar habilidades e contextos com a lógica xenofeminista (HESTER, 2018). Ou seja, não é uma proposta de começar do zero, mas partir do que resta, isto é, tomar outros caminhos, ressignificar a tecnomaterialidade e a utilizar como trampolim.

Desse modo, o Xenofeminismo indexa um desejo em produzir um futuro alienígena. E com o manifesto, é feita a inserção de uma topologia para forjar uma nova lógica. Ao afirmar um futuro desligado da repetição do presente, amplia-se a busca por outros espaços, de geometrias mais férteis e abertas para o movimento desses questionamentos, sejam estes através de ferramentas digitais, em redes sociais e plataformas. Precisamos de novos instrumentos e de

ações desobrigadas de identidades naturalizadas. Desse modo, esse feminismo luta para que a noção de “natureza” não seja mais uma fuga para as problematizações sociais, e sim um terreno para ações políticas.

3. CONCLUSÃO

Feita a explanação com as autoras a partir da costura do texto, evidencia-se o alinhamento ético dessas leituras, que se posicionam contra definições essencialistas, naturalistas e opressoras sobre a realidade, assim como sobre seus elementos constituintes, sejam humanos, ou para além da representação das palavras imaginadas. Apesar de serem construídas através de diferentes percursos, seus pensamentos produzem um solo comum, que é ampliar nossos modos de conhecer o mundo, hackear (HESTER, 2018) o que está alicerçado como legítimo, e produzir novos sentidos a partir de relações conjuntas (HARAWAY, 2019), que não percebiam a diferença como inferior (FERREIRA da SILVA, 2019), dentre outros modos opressivos, e sim como alianças possíveis em um mundo em decomposição.

Para além de pensar as relações centradas no espectro humano, o que está proposto nessas perspectivas é outra configuração da realidade, das instituições, de plataformas, isto é, a tentativa da ampliação de nossos mapas cognitivos, através da especulação com pensamentos tentaculares. Desse modo, fazer alianças com outras espécies, com o mais que humano, com as tecnologias, com aquilo que nos é estranho, emerge como uma estratégia de composição e enfrentamento em tempos de tecnobiopoder e cancelamento de futuros, assim como apropriar-se de discursos antinaturalistas, descoloniais e tecnomaterialistas sobre o real, para articular-se com as tecnologias enquanto potências cognitivas, políticas e de lutas.

4. REFERÊNCIAS

- FERREIRA, da SILVA, Denise. **A Dívida impagável**. Trad: Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imagem Política e Living Commons, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. São Paulo. Martins Fontes, 2008.
- HARAWAY, Donna. **Seguir con el problema- Generar parentesco en Chthuluceno**. Trad. Helen Torres. Buenos Aires. Ed: Consonni, 2019.
- HARAWAY, Donna.; KUNZURU, H.; TADEU, T. (Org.). **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- HESTER, Helen. **Xenofeminismo, Tecnologías de género y políticas de reproducción**. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Barcelona: Melusina, 2011.
- SELGAS, Garcia, J, Fernando. **El cyborg como reconstrucción del agente social**. Política y Sociedad, Universidad Complutense de Madrid, vol. 30, p.165-191, janeiro, 1999.

27. A RELAÇÃO ENTRE GÊNERO, TECNOLOGIA E O CIBORGUE EM DUNA DE FRANK HERBERT

Ellen Mariana Moreira Reis de Jesus ¹⁰⁴

Naiara Sales Araújo ¹⁰⁵

1 INTRODUÇÃO

Antes de escrever *Duna*, era o objetivo de Frank Herbert produzir um artigo sobre o projeto do governo dos Estados Unidos em controlar as enormes quantidades de duna que estavam enchendo as casas, prédios e outras construções nas regiões do meio-oeste. Os artifícios utilizados e tudo que o projeto envolvia fascinaram Herbert a ponto de pensar possibilidades além das que o artigo podia oferecer. Em um trecho de uma entrevista presente no livro, *Science Fiction*, de Adam Roberts (2000), Herbert conta a premissa:

I had far too much for an article and far too much for a short story. So I really didn't know what I had—but I had an enormous amount of data and avenues shooting off at all angles to get more...I finally saw that I had something enormously interesting going on for me about the ecology of deserts, and it was, for a science fiction writer anyway, an easy step from that to think: What if I had an entire planet that was desert? (HERBERT apud ROBERTS, 2000, p.37)¹⁰⁶

Portanto, a simulação de um universo desértico foi o ponto de partida para que Herbert desenvolvesse um ambiente místico, em que o senso do desconhecido faz o homem se deparar com sua essência e como isso vai de encontro com a ecologia e a religião. A história tem como protagonista o jovem de quinze anos, Paul Artreides que ao sair de seu planeta Caladan para viver em Arrakis, junto com seu pai, Duque Leto, se defronta com situações que o põe à prova. Desde suportar a morte de seu pai pelo vilão Vladimir Harkonnen, sua conversão em líder de uma tribo do deserto, os Fremen, e finalmente conseguir sua vingança contra a morte de Leto, vemos que *Duna* é uma história típica do formato das Pulp Magazines, revistas em que as histórias de ficção científica eram comumente publicadas (no caso, Herbert publicou na *Analog Science Fact- Science Fiction* em torno de 1963-1964, em três números, para depois lançar o livro completo). Como Paul apresenta características do herói que passa obstáculos até firmar-se como líder, isso tornou a narrativa mais convidativa ao público consumidor, grande parte formada por jovens adolescentes.

Duna não apenas se trata de uma obra impactante por induzir temas meditativos sobre ciência no contexto do pós-guerra, mas por suscitar discussões sobre representações culturais sobre gênero e o papel que desempenham. Na obra consideramos o caso das personagens Jéssica Artreides, Chani e Alia Artreides que apresentam notáveis habilidades e poderes, sendo decisivas para o desenvolvimento da narrativa. Entretanto, tais características contrastam com

¹⁰⁴ Graduanda do curso de Letras-Espanhol da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), integrante do grupo de pesquisa Ficção Científica, Gêneros Pós Modernos e Manifestações Artísticas na Era Digital (FICÇA). E-mail: ellenmar81@gmail.com

¹⁰⁵ Doutora em Literatura Comparada. Professora do Programa de Pós graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. E-mail: naiara.sas@ufma.com

¹⁰⁶ Eu tinha ido longe demais para um artigo e demais para um pequeno conto. Então eu realmente não sabia o que eu portava, mas uma enorme quantidade de dados e possibilidades indo para todos os lados cada vez mais.... E finalmente eu vi que tinha algo imensamente interessante se desenvolvendo para mim sobre a ecologia dos desertos e isso era, para um escritor de ficção científica, de qualquer forma, um próximo passo para pensar: E se eu tivesse um planeta inteiro que fosse deserto?

as posições delimitadas que desempenham conforme a estrutura patriarcal, um reflexo das representações das mulheres no período da obra.

Conforme iremos elaborar mais adiante, de acordo com os pressupostos de Sherry Ortner (1979), os construtos primordiais na concepção dos gêneros guiaram para uma associação da mulher com a natureza, lhe conferindo esse valor de subordinação (ORTNER, p.98). Para ela, toda a atividade humana ou cultura, de modo geral, tem como objetivo transcender a existência e afirmar controle sobre natureza. Por serem mais relacionadas a esse meio, elas exercem menos essa capacidade de transcendência do que os homens, o que conferiu a eles o domínio da cultura e mais espaço na vida pública.

Isso é veementemente incorporado nos comportamentos das personagens do livro, como exemplo, enquadramos as Bene Gesserit que são mulheres cujas motivações visam acordos políticos, porém, através do matrimônio. Porém, além delas confirmarem o viés de Ortner, elas são uma possível representação de um comportamento ciborgue, vinculando uma noção de perigo e assim, trazem reflexos do receio e fascínio por trás do avanço da ciência genética do período, no caso, as formas de reprodução artificiais que estavam começando a se desenvolver (HUGHES, 1989, p.54). A construção ciborguiana não apenas reside nas mulheres de *Duna*, como também pode ser verificável em Paul, como que uma pré-representação do pós-humano que viria aser comum décadas adiante.

Este trabalho tem por finalidade investigar esses aspectos no primeiro livro de *Duna*, mostrando como o viés patriarcal vigora na construção social dos personagens, ressaltando os valores culturais dos anos 60, além de mostrar as implicações do comportamento ciborguiano com foco nas personagens Jéssica e Paul Artreides, e como eles representam indícios da figura do pós-humano que viria a ser mais presente décadas adiante. Inicialmente, utilizaremos as considerações de autoras como Judith Butler (1990), Sherry Ortner (1979), Lona Schiebinger (1987) para introduzir o conceito de gênero, dentro de seu contexto sociocultural e principalmente, as razões estruturais que moldam a hierarquia social entre homens e mulheres. E para entendermos como a representação do ciborgue se encaixa nas personagens, teremos as considerações de Donna Haraway (2013) e Adam Roberts (2000) no sentido de guiar as discussões sobre como *Duna* revela as fronteiras híbridas entre ser humano e máquina, sendo uma tendência crescente no contexto em que foi escrito.

2 REFLEXOS PATRIARCAIS NA SOCIEDADE DE DUNA

Em se tratando de estudos de gênero, a literatura abarca uma multiplicidade de teorias. A própria palavra deriva do latim *genus* que pode ser entendido como “nascimento”, “tipo”, “família” (LIMA, p.14, 2007). Tradicionalmente, seu uso é vinculado ao conceito gramatical e passou a ser sinônimo do sexo biológico dos indivíduos. Por muito tempo, apenas serviu para delimitar as diferenças entre eles, entretanto, ao começar a ser analisado pelas ciências sociais, teóricos consideraram que o gênero está mais vinculado a um entorno mais sociocultural do que biológico. Autoras como Luce Irigaray, Gayle Rubin, Londa Schiebinger, com destaque para Judith Butler, tinham como objetivo destrinchar as complexidades por trás do termo.

Para exemplificar a mudança de paradigma em que a cultura toma o papel da biologia como destino, Butler (1990) usa como base “O Segundo Sexo”, obra de Simone de Beauvoir de 1949, na qual esta coloca em questão todo um aparato cultural de construção do sujeito, deixando de lado o determinismo biológico¹⁰⁷ e o desígnio divino, construindo uma nova visão do que é ser mulher na sociedade. Segundo ela, este ser mulher dentro da sociedade parte de um processo de “tornar-se mulher” e, este parte tanto do interior quanto do exterior do sujeito:

¹⁰⁷ O determinismo biológico, uma das abordagens mais famosas do essencialismo, concebe que o ser é definido pelo biológico e que a masculinidade e a feminilidade são pura expressão da natureza

“Não só estamos construídos culturalmente, mas sim, em certo sentido nós construímos a nós mesmos” (BUTLER apud COELHO, 2018, p.24).

As contribuições de Butler e outras autoras tornaram possível repensar sobre os papéis que homens e mulheres desempenham dentro da sociedade, levando em consideração como elas atualmente se encontram em vastas áreas sociais, sendo o gênero posto não mais estabelecido como uma categoria fixa. Entretanto, é preciso nos atermos à questão de como essa hierarquia social entre homens e mulheres foi sendo construída e justificada ao longo dos anos.

Um perpasso histórico em torno das convenções a cerca do gênero, indicam que a ideia da mulher como sexo inferior é justificada por ela ter mais conexões com a natureza do que o homem. Segundo Carolyn Merchant (1983), as primeiras evidências se encontram nas representações mitológicas em torno da mulher, no caso, na figura da deusa Gaia que era tida como a mãe-terra, a que possuía um poder destrutivo, mas capaz de nutrir seus filhos. Mais adiante, no século XVII, no período da Renascença, certos aspectos da natureza nas pinturas eram retratados conforme as curvas de um corpo feminino.

Mais adiante, segundo Londa Schiebinger (1987, p.84), essa aproximação entre mulher e natureza começou a ganhar mais respaldo a partir de teses biológicas e antropológicas, a exemplo da taxonomia de Lineu (1735) que ao observar a prática de mamíferos de amamentarem seus filhos, elaborou similares associações fisiológicas com a figura da mulher. Ela também adere sobre os estudos da anatomia humana, onde o esqueleto servia de base para a comparação entre os sexos. Consideravam por exemplo, que a mulher possuía um crânio menor, então teria menos capacidade intelectual e menos condições de participar dos domínios em relação a governo, comércio, educação e ciência (SCHIEBINGER apud LIMA, 2007, p.14). Portanto, mesmo que o homem estivesse no mesmo plano evolutivo, houve uma disparidade de sentidos entre os sexos: a imagem da mulher foi correspondida ao mesmo lugar que o animal, se situando na natureza, enquanto o homem foi enquadrado como um ser superior ao meio, conforme a nomenclatura *homo sapiens* (literalmente, o homem sábio). Portanto, considerado o único capaz de domar a natureza e produzir recursos a partir dela.

Na coletânea *A mulher, a cultura e a sociedade* (1979), uma das autoras, Sherry Ortner, endossa essas diferenças em seu texto seminal “*Está a mulher para o homem como a natureza está para a cultura?*”. Nele, discorre sobre a relação do homem com ambientes considerados não humanos, ou majoritariamente, com a natureza, a fim de manter a sua sobrevivência. Portanto, destaca a questão da cultura como um meio ao qual o homem procura transcender sua existência, seja por meio de símbolos, artefatos, registros, entre outros produtos que pode controlar de acordo com seus interesses. Ortner (1979, p.100) adere: “Podemos assim amplamente equacionar a cultura com a noção de consciência humana (isto é, sistemas de pensamento e tecnologia), por meio das quais a humanidade procura garantir o controle sobre a natureza”. A exemplo, o homem se atem artificialmente à tecnologia, pela fabricação de símbolos que lhe conferem a ideia de eterno. A fabricação de objetos de caça e luta é um exemplo de como o homem supervaloriza sua sobreposição em frente a natureza, mais do que a procriação, função ao qual mulher é fundamentalmente associada por conta de sua aspectos fisiológicos. A mulher é integrada à cultura humana, mas de maneira tutelada e marginal, uma humanidade intermediária.

Esta posição intermediária tem várias implicações para a análise, dependendo de como é interpretada. Primeiro, naturalmente, responde minha questão inicial, do porque a mulher é considerada como inferior ao homem, pois mesmo se ela não é vista pura e simplesmente como natureza, ainda assim é encarada como alcançando menos transcendência sobre a natureza do que o homem. (ORTNER, 1979, p.115).

Portanto o viés da hegemonia masculina vigorou extensamente nas áreas biológicas e antropológicas até metade do século XX. Ortner chega a analisar o famoso trabalho de Claude Lévi-Strauss, *As estruturas elementares do parentesco* (1949), que serviu de base para fomentar a posição da subordinação da mulher, no caso, apresenta como o tráfico de mulheres foi vital para a organização da sociedade. De acordo com ele, a exogamia, o costume de casar a mulher de um clã com um homem de um clã diferente, se tornou uma prática universal para evitar o tabu do incesto e as consequências desses deslocamentos, formando inter-clãs, fundaram as estruturas do parentesco e portanto, da cultura em geral para Strauss (ORTNER, 1979, p.108). Ao longo de sua discussão, que busca traçar uma compreensão do estado do comportamento humano, implica-se que as mulheres são vistas como mercadoria, entendidas como ofertas. Ao vê-las meramente como câmbio, traz uma lacuna em sua análise sobre outras possibilidades da mulher de desempenhar outros papéis.

As teorias sobre gênero fornecem fundamentos para apresentar como o gênero é formado e inserido em vários ambientes culturais. Através de *Duna*, é possível compreender como essas discussões servem de embasamento para revelar o viés patriarcal da obra, representando os valores culturais do período em foi escrita. Situando a cerca do contexto da obra, a sociedade imperial de *Duna* é estruturada em torno de famílias com estrutura patrilinear, em que a posição da mulher tem como fim estabelecer as relações políticas ou acordos para formar interclãs, similar ao sistema exposto por Lévi-Strauss. Consequentemente, as personagens femininas são conformadas em seus papéis relativos ao âmbito doméstico.

Duna nos situa diante de uma sociedade “neofeudal”, onde cada camada social detém uma função e ordem de importância. Destacamos as casas nobres que são responsáveis pelo controle político de determinados planetas, a CHOAM que é responsável pelas viagens espaciais e as Bene Gesserit, entidade mística de mulheres capazes de aprimorar as habilidades psíquicas humanas e desenvolvimento genético. Devido à essa função, as Bene Gesserit, em particular, possuem uma posição política importante no império, e no decorrer da obra, é visto que perpetuam essa influência através das alianças com as casas nobres. Portanto, vemos uma das primeiras evidências da estrutura patriarcal de Lévi-Strauss em *Duna*: fora as Reverendas Mães que optam pelo celibato, parte das mulheres Bene Gesserit exercem papéis de esposas, concubinas e mães por conta dos acordos matrimoniais estabelecidos com cada casa. Elas próprias estabeleceram um lema: “Sou Bene Gesserit, existo apenas para servir” (HERBERT, 2017, p.44).

Uma das personagens femininas mais importantes do livro, Lady Jéssica Artreides, é considerada a mais bem treinada das Bene Gesserit, possuindo habilidades psíquicas extraordinárias e mentalidade estratégica, além de saber impedir que as emoções a prejudiquem diante de situações tensas, componentes mais atribuídos aos personagens masculinos do livro, a exemplo do Duque Leto, seu marido e líder da casa Artreides, e Paul. A feminilidade que apresenta, com destaque para sua beleza, é ressaltada para que seu poder não prevaleça mais do que o do Duque, no sentido de que isso o enfraqueceria diante dos inimigos. Como ela confessa a Hawat, um mentat¹⁰⁸ e servo dos Artreides:

-Você vislumbrou o punho que a lava das Bene Gesserit esconde – ele disse. – São poucos aqueles que o veem e sobrevivem. E o que fiz é uma coisa relativamente simples para nós. Você não viu todo o meu arsenal. Pense nisso.

-Por que não usa isso para destruir os inimigos do duque? – ele perguntou.

-O que quer que eu o destrua? – ela perguntou. – Quer que eu transforme nosso duque num fraco, que o faça depender eternamente de mim? (HERBERT, 2017, p.211)

Visto que teve uma união proibida com o Duque Leto, Jéssica é considerada uma concubina dentro do sistema, sendo por vezes diminuída por conta dessa posição. Porém, ela

¹⁰⁸ Em *Duna*, um mentat significa um computador humano

age como se estivesse assumindo o título tradicional de esposa, exercendo papel similar ao de uma condessa, com traços de nobreza europeia. Mesmo sabendo que Leto poderia trocá-la por uma mulher descendente de uma casa nobre, a fim de manter acordos políticos, ela muitas vezes permanece leal a ele, numa atitude considerada servil. De acordo com Beauvoir (2019):

Ela sendo também um ser existente, sente a necessidade de sobrepujar e seu intento não é repetição, mas transcende em direção a um futuro diferente – em seu íntimo ela encontra a confirmação das pretensões masculinas. Ela acompanha os homens nos festivais que celebram o sucesso e as vitórias masculinas. (BEUAVOIR, 2019, p.59).

Por Jéssica não ter outras perspectivas, a obediência para com Leto prevalece mais do que manter-se fiel às Bene Gesserit. A princípio, Jéssica deveria ter gerado primeiramente uma menina, para que esta se casasse futuramente com um dos líderes da casa rival dos Atreides, os Harkonnen. Porém, ela contrariou a ordem, trazendo Paul. Ela chega a revelar à Reverenda Madre Gaius Helen Mohiam que ela teve que fazê-lo, já que “significava tanto para ele [Leto]” (HERBERT, 2017, pág.43). Além disso, é costume dela tratá-lo por “milorde” mesmo quando estão á sós. Portanto, Jéssica não se excede mais do que servir ao papel de parceira de Leto e de também exercer seu instinto materno, características do determinismo biológico em que a sociedade patriarcal se baseia. Em uma cena que se segue imediatamente depois da morte do Duque Leto:

Jéssica o seguiu [Paul] automaticamente, notando como passara a depender do filho [...]. Pois, por ora, a dor da perda é mais pesada que as areias ou os mares, ela pensou. Este mundo me privou de tudo, exceto do propósito mais antigo de todos: a vida de amanhã. Vivo hoje por meu jovem duque e por minha filha que ainda não nasceu.” (HERBERT, 2017, p.271).

É possível ponderarmos se o papel da mulher não estaria mais vinculado à cultura do que somente a natureza, visto sua condução central no processo de socialização da cria. Nancy Chodorow, também presente na coletânea *A mulher, a cultura e a Sociedade* (1979), dialoga justamente com os pontos expostos por Ortner. Para ela (1979, p. 125), o feminino tem um papel fundante na sociedade. Ele carrega o poder geracional e é responsável pela formação moral e a socialização dos indivíduos. As mulheres dão à luz e em geral são responsáveis pelo acolhimento e por passar conhecimentos básicos, formadores dos indivíduos, que geram uma identificação cultural mais profunda e repercussões identitárias que se fazem presentes para o resto da vida.

Isso pode ser ilustrado através da figura de Jéssica, considerado ser uma das principais mentoras de Paul em seu desenvolvimento de habilidades psíquicas e na sua conduta como próximo líder da casa Atreides. A exemplo, desde cedo o treina para desenvolver o uso da Voz, como um recurso para controlar os inimigos e no controle de suas emoções e instintos diante do perigo e principalmente, em batalha. Aqui recuperamos Ortner, pois é visto que a predominância masculina se manteve mais relevante em área voltadas para o social, com destaque para a política. Paul ilustra esse ponto, pois desde cedo é treinado para ser o próximo líder da Casa Atreides.

Essa construção de liderança em torno de Paul era indicio da preferência do perfil da figura heroica entre o público masculino e adolescente que consumia as histórias de ficção científica. Essa preferência se vincula ao contexto da obra em que o romantismo em torno do herói nos Estados Unidos estava declinando por conta de fatores como a Guerra do Vietnã, o assassinato do Presidente John Kennedy, aumento das tensões raciais, entre outros eventos decisivos que contribuíram para uma tendência dentro das narrativas de ficção em representar personagens mais realistas que demonstrassem vulnerabilidade. Isso é veementemente incorporado nas personagens de Duna, sobretudo em relação às centrais como Paul. Seus

poderes e habilidades são finalmente alcançados através da obtenção do esforço e da disciplina, contrastando com outras trajetórias de protagonistas de histórias de ficção científica anteriores, que adquiriram poder por alguma interferência sobrenatural.

Julia List (2009) fornece mais desse contexto em seu artigo, “*Call Me a Protestant: Liberal Christianity, Individualism, and the Messiah in Stranger in a Strange Land, Dune, and Lord of Light*.”. A cultura protestante começava a se difundir entre as famílias de classe média dos Estados Unidos e da Europa. As ideias vinculadas pela religião situavam a obtenção de logros por meio da autossuficiência, além de vincular fortes compassos morais e éticos, o que implicava o controle dos instintos pessoais, como a questão do impulso sexual. Esse contexto é exemplificado no rito de passagem para a idade adulta da tribo Fremen, quando Paul consegue a liderança do grupo:

Paul viu-se de pé no topo do verme. Estava exultante, como um imperador a observar seu mundo. Reprimiu um impulso repentino de brincar com o animal, de fazer o verme virar, de mostrar como dominava a criatura [...]. De repente, entendeu por que Stilgar o tinha alertado, certa vez, a respeito dos jovens impetuosos que dançavam e brincavam com aqueles monstros, faziam acrobacias nos dorsos das criaturas, removendo os dois ganchos e realojando-os antes que os vermes os derrubassem (HERBERT, 2017, p.513)

A ênfase na forma como consegue manipular o verme é um indicativo do controle dos impulsos sexuais, sendo uma forma de alcançar maturidade pessoal e social dentro da tribo. É importante também atentar como o domínio da criatura do deserto pode ser considerada simbolicamente uma busca de Paul pelo poder, de finalmente ver seu império se concretizando. Para Roberts (2000, p.45), é como se o protagonista conseguisse chegar no ponto alto de sua masculinidade, vencendo o Outro, o estranho que é o deserto e os monstros que lá habitam.

3 AS APROXIMAÇÕES ENTRE O CIBORGUE E O GÊNERO EM DUNA

Nos anos 60, a sociedade estava passando, notadamente, por um período de desilusão em relação à ciência, mesmo com o progresso por conta dos avanços nas áreas da medicina, transporte, indústria e computação, desenvolvidos na primeira metade do século XX (TURNERY, 1998, p.117). As consequências da Segunda Guerra Mundial, a ameaça de uma guerra nuclear, os destroços causados pela bomba atômica, entre outros eventos e experimentos controversos trouxeram um questionamento mais crítico da ciência, principalmente no que tange aos impactos que traria ao social, na questão de ameaçar a liberdade individual e ao emocional e espiritual (HUGHES, 1984, pág.445).

Durante a metade dos anos 60 e começo dos anos 70, acadêmicos de filosofia, sociologia, economia e história publicaram obras sobre as bases e implicações dessa nova sociedade fundada sobre o contexto da tecnologia. Há nesses estudos um receio mútuo de que a burocracia e o avanço dos projetos dessa indústria estivessem dominando os Estados Unidos a ponto do país virar uma tecnocracia, onde a autoridade desse sistema excedesse as necessidades do conjunto social. A aceleração das descobertas científicas junto com o desenvolvimento da infraestrutura trazia um receio do declínio da autonomia do cidadão comum.

A ficção científica sempre serviu de espaço para explorar ideias e apreensões sobre desenvolvimentos contemporâneos da tecnociência visto que o gênero é capaz de suspender as limitações que regem a realidade, expõe os medos e anseios que residem no inconsciente. De acordo com Adam Roberts (2000, pág.59), isso é consideravelmente presente na ficção científica dos anos 50: no auge do pós guerra, incindindo com a tecnofobia, os temas mais recorrentes das obras do período eram relacionados à distopia e apocalipse. Nelas, era possível

identificar comentários implícitos sobre o panorama contemporâneo, sendo uma resposta ao medo relacionado às catástrofes produzidos pelo homem, como desastres ecológicos, aumento da população global e do consumo exponencial.

Os escritores da *New Wave* da ficção científica nos anos 60 continuaram a desempenhar o mesmo papel de comentaristas sociais, sendo mais explícitos em criticar o desenvolvimento humano através da tecnologia. *Duna* é considerada uma obra emblemática do período por espelhar esse objetivo, pois se situa diante de uma simulação do futuro em que reflete os problemas sociais derivados da ciência, mais do que o aprimoramento que esta desenvolveu.

Nesse período, as ciências sociais cresciam como um campo cheio de possibilidades no meio acadêmico, visto que as análises e estudos desenvolvidos prometiam uma espécie de engenharia social, designada a aprimorar a eficiência de cada membro da sociedade. De acordo com Donna Haraway (2013), as novidades em torno da aplicação de áreas como psicologia, antropologia e sociologia, promoviam métodos rigorosamente científicos de análise como as pesquisas de motivação, teste de inteligência e a psicobiologia sexual. Portanto, essas pesquisas serviam de partida para que os cientistas mapeassem as personalidades dos indivíduos e adequassem os resultados nos setores da indústria. Era entendido que “ciência, não conflito de classe, poderia servir de base para a evolução da adaptação da evolução humana” (HARAWAY, 2013, 56-7).

Donna Haraway explora mais dessas incursões da ciência na pós-modernidade em seu famoso ensaio escrito em 1985, *Manifesto Ciborgue* (2013). Nele, irá desconstruir as ideias já conhecidas da figura do ciborgue, para incitar uma provocação: a de que as fronteiras entre orgânico e inorgânico estão cada vez mais híbridas, portanto, o ciborgue seria um composto de fragmentos heterogênicos que partem tanto da realidade social quanto imaginativa. Haraway dedicou-se à proposição de uma nova ontologia, brotada da reflexão acerca das relações sociais às portas do século XXI; híbridas de tecnologia e corporalidade; natureza e cultura; da fusão entre humano, animal e máquina.

O ciborgue de Haraway é como um mosaico altamente sofisticado: partes que se agregam em sua simbologia, ordenadas por uma complexidade de fatores que as conferem forma e constituem um todo heterogêneo, imprevisível. O corpo ciborgue não é formado por cacos de diferentes realidades estilhaçadas, mas de componentes que se perdem e não se adequam como puramente orgânicos, inorgânicos, animados ou inanimados; que só podem fazer sentido em conjunto, no seio das interações sociais tecnológicas, invadidas pela influência deflagrada de uma ciência que desconstrói e rearranja as tecnologias de identificação social.

Portanto, considerando como as fronteiras entre o homem e máquina se encontram cada vez mais fluídas, é possível vermos em *Duna* pré-representações do pós-humano/ciborgue nos personagens, embora na obra, a tecnologia tenha sido absolvida por conta do Jihad Butleriano, evento que selou a separação entre homem e máquina. No início do livro, Paul no primeiro contato com a Reverenda Madre Helen Mohian, ela lhe relata sobre:

-Por que estão à procura de seres humanos? – ele [Paul] perguntou.

-Para libertar vocês.

-Libertar?

-Um dia os homens entregaram a própria razão às máquinas, esperando que isso os libertasse. Mas só se deixaram escravizar por outros homens com máquinas.

-‘Não criaras uma máquina à semelhança de um homem’ – citou Paul.

-É o que dizem o Jihad Butleriano e a Bíblia Católica de Orange. Mas a Bíblia C.O. deveria ter dito: ‘Não criarás uma máquina para imitar a mente humana’ (HERBERT, 2017, p.29)

As Bene Gesserit consistem em ser uma entidade que busca desenvolver o aprimoramento do ser humano, a fim de buscar sua emancipação. Como a Reverenda Madre colocou, “A Grande Rebelião removeu uma muleta – ela continuou. – Obrigou a mente *humana*

a se desenvolver. As escolas foram fundadas para treinar os talentos *humanos*.” (HERBERT, 2017, p.29). Portanto, elas é que detém o controle das manipulações genéticas e desenvolvimento de habilidades psíquicas. O próximo projeto delas era gerar o Kwisatz Haderach, uma espécie de super humano que detivesse a habilidade da presciência e armazenasse toda a sua memória genética.

O modo de produção como conferem o Kwisatz Haderach, pode ser considerado um reflexo a cerca dos avanços do campo da genética no período da obra. Com a descoberta da vida a nível molecular, ou seja, como era estruturado o DNA, houve um impacto na relação entre homem e natureza, colocando a comunidade científica em êxtase, considerando ser o sinal de uma nova era na civilização humana (TURNERY, 1998, p.144). Porém, esse advento veio cercado pela desconfiança, pois a manipulação genética ia de encontro ao dilema dos princípios éticos, pois implicaria o uso da eugenia. É possível relacionarmos essa sensação conflitante através das Bene Gesserit, sendo elas representações pré-ciborguianas com capacidade de processamento genético. No universo de Duna, são figuras importantes centrais devido á essa condição, porém ao mesmo tempo, são vistas como perigosas.

Primeiramente, é relevante notar como essa capacidade mística parece estar somente vinculada a elas, mas essa criação messiânica deve ser apenas representada por um homem. Conforme consta no apêndice III, que discute sobre os motivos e propósitos da Bene Gesserit, “O programa das Bene Gessertit tinha como alvo o nascimento de uma pessoa que elas chamavam de ‘Kwisatz Haderach’, uma expressão que significa ‘aquele capaz de estar em muitos lugares ao mesmo tempo’”. É como se mesmo com todo o poder que detém, há uma lacuna em seu sistema que só uma figura masculina é capaz de preencher, um elemento que não provém delas (Roberts, 2000, p.46).

Ao longo do livro, vemos que Paul claramente sabe que ele é o Kwisatz Haderach, pois consegue desenvolver a capacidade de prever o futuro de forma computada, tal qual um mentat. Porém, ele crê que é um fardo. Quando prevê a morte de seu pai, de maneira bem processada e calculada, pensa: “Eu amava meu pai, Paul pensou, sabendo que era verdade. Eu deveria lamentar sua morte. Deveria sentir alguma coisa” (HERBERT, 2017, p.249). Por carregar o peso de ser o Kwisatz Haderach, Paul atribuí a mãe uma sensação de perigo, como que temendo que ela iniciasse uma nova chacina tal qual ocorreu na guerra entre homens e máquinas: “Paul ficou sentado em silencio, no escuro, e um único pensamento persistente dominava sua consciência: Minha mãe é meu inimigo. Ela não sabe disso, mas é. Ela trará o jihad. Ela me deu à luz; ela me treinou. É meu inimigo” (HERBERT, 2017, p.414).

A relação de Paul com as Bene Gesserit e estreitamente, com sua mãe, apresenta um paralelo com o personagem Dr. Victor Frankenstein e sua criação, por representar algo que elas não puderem controlar e não investigaram a cerca de seus conflitos internos. Paul ainda se mostra ambivalente em relação a ser o Kwisatz Haderach, se apontando como uma aberração. Mesmo sendo o herói do livro, ele possui inclinações maquiavélicas, pois enxerga a tirania, poder e a violência serem consequências inevitáveis no curso de suas ações (HERBERT, 2017, p.255).

As representações ciborguianas em torno das Bene Gesserit revelam como estão associadas ao modelo da máquina perfeita, por trazerem projeções das fantasias masculinas. Marshall McLuhan (2001, p.18) frisa que: “[...] one of the most peculiar features of our world [is] the interfusion of sex and technology [which] rather to be born of a hungry curiosity to explore and enlarge the domain of sex by mechanical technique, on one hand, and, on the other, to possess machines in a sexually gratifying way”¹⁰⁹. Então, há uma conexão entre

¹⁰⁹ Um dos aspectos mais peculiares do mundo é a inter fusão entre sexo e tecnologia, o que parece vir de uma curiosidade insaciável de explorar e expandir o domínio do sexo pela tecnologia mecânica por um lado, e, do outro, de possuir máquinas de um modo sexualmente gratificante.

mulher e máquina, onde há similaridades entre a condição servil e de serem percebidos como o Outro, contrários à natureza do homem e que geram uma ideia de ameaça. Como pontua Simone de Beauvoir (2014, p.86), os homens costumam refletir na mulher o quê eles desejam e ao mesmo tempo, o que eles temem.

Um dos indícios dessa interseção se encontra no primeiro contato de Paul com a Reverenda Madre Helen Gaius Mohiam, no teste do Gom Jabbar¹¹⁰. Ao enfiar a mão em um cubo de metal verde, como foi demandado pela Bene Gesserit para testar seu nível de humanidade e se não iria sucumbir à morte, Paul “sentiu primeiro uma frialdade, como se o negror se fechasse em volta de sua mão, depois o contato oleoso do metal em seus dedos e um formigamento, como se sua mão estivesse dormente” (HERBERT, 2017, p.24). Através desse trecho, é possível apreender implicações psicológicas no ritual como a questão do complexo de Édipo, podendo representar não só a repressão em relação aos desejos sexuais, mas medo em relação a eles e do sexo feminino. E analisando o mecanismo do teste que consiste em “dor por indução nervosa” (HERBERT, 2017, p.27), segundo a Reverenda Madre, o método é baseado em experimentos científicos e que parte da forma de um artefato de metal. Portanto, esse *novum* implica também o medo da tecnologia.

Em seu artigo *Monstrous Mothers: Medusa, Grendel, and Now Alien* (1987), Lynda K Bundzten coloca como a literatura de ficção científica e de horror, por vezes, confere a maternidade um valor negativo, desde a própria experiência da gravidez a criação de filhos que arcam com as consequências desses processos. No caso de *Duna*, isso é refletido pelo teste da caixa, portanto, reforçando como Paul enxerga sua mãe como inimigo, não apenas por que ela o direciona para ser o Kwisatz Haderach, mas também quanto a ela simbolizar um obstáculo na formação de sua identidade e independência. Mohiam também é situada como uma figura mais ameaçadora para Paul, já que ela desejava no início que ele falhasse no teste do Gom Jabbar e ainda continua tramando sua morte na sequência do livro. Porém, Paul não deixa que sua vida seja domada pelos propósitos dela, mesmo sendo resultado da produção genética das Bene Gesserit.

O tema da maternidade monstruosa se estende à própria natureza de Arrakis e o espaço em que se situa. Análogo à ideia da Terra como mãe na designação mítica, Arrakis também se assemelha ao mesmo aspecto materno ameaçador por não apenas negar aos seus filhos condições de sobrevivência, como o recurso da água, mas por também agir com o propósito de destruí-los. Essa caracterização é ilustrada no apêndice II do livro, em que discute o impacto da viagem espacial nas crenças religiosas e dos mitos que cercam o universo de *Duna*:

Foi como se Júpiter, em todas as suas formas descendentes, se recolhesse à escuridão materna para ser desbancado por uma imanência feminina cheia de ambiguidades e um rosto de inúmeros terrores [...] As fórmulas antigas se enredaram e emaranharam ao se adaptarem às necessidades de novas conquistas e novos símbolos heráldicos. Foi um tempo de conflito entre feras-demônios, de um lado, e antigas preces e invocações, do outro” (HERBERT, 2017, p.634).

Ao ser vista como uma mãe misteriosa com aparência hostil que abriga monstros e que retém a subjetividade masculina através de suas forças obscuras, vemos um conflito entre o viés tradicional vindo do patriarcado e o feminino como uma nova ordem influente. Na parte “As fórmulas antigas...” se referem às visões patriarcais do cristianismo, judaísmo e islamismo, em oposição aos impulsos caóticos femininos. Embora não tenham se alterado, essas crenças tiveram que persistir ao longo do tempo. No apêndice, consta que o conflito entre as antigas religiões e a ameaça do espaço nunca foi resolvido, indicando que no contexto da obra, a rivalidade ainda é presente entre a ordem tradicional masculina e os poderes ocultos do feminino.

¹¹⁰ O teste consiste em detectar o nível de consciência humana

A questão da proliferação excessiva também contribui para o aspecto monstruoso das mulheres em Duna. Essa propensão pode estar vinculada à uma extensão interminável da própria figura materna e sua influência. O controle genético e o domínio das políticas de reprodução justificam uma preocupação em relação à maternidade, assumindo proporções consideradas ameaçadoras. Isso é exemplificado de forma mais específica no fenômeno das memórias compartilhadas, ritual no qual determinadas mulheres Bene Gesserit se convertem em Reverendas Madres e tem acesso às consciências das antecessoras da ordem. Jéssica, ao se tornar Reverenda Madre, passou pelo mesmo processo psicocinético, através do auxílio de uma droga concedida pelos Fremen:

“Havia mais um cisco psicocinestésico em sua percepção! Jéssica tentou repudiá-lo, mas o cisco foi se aproximando... cada vez mais.

E se tocaram!

Foi uma empatia absoluta, ser duas pessoas ao mesmo tempo: não era telepatia, e sim uma percepção comum.

Com a velha Reverenda Madre!” (HERBERT, 2017, p.456).

As memórias detalhadas de outras Reverendas Madres, replicadas sucessivamente, revelando um número ilimitado de gerações, fazem do ritual um método considerado ciborguiano. De acordo com Cynthia Fuchs (1993, p.282), uma das formas de reprodução ciborguiana é por meio do processo da partenogênese, distinta dos métodos biológicos tradicionais, implicando uma proliferação excessiva. Como as Bene Gesserit conseguem manipular a sucessão de gerações e também as memórias que as conservam, elas se tornam independentes do controle patriarcal e representam um perigo ainda maior ao sistema tradicional.

No decorrer da história, vemos que as Bene Gesserit pretendem estender sua influência religiosa e política por todas as regiões de Arrakis, através do programa secreto Missionária Protetiva cuja motivação é promulgar crenças supersticiosas para o propósito de direcionar a população a aceitar naturalmente as irmãs Bene Gesserit e assim, atingir os propósitos da entidade, como o projeto genético. As ideias religiosas e práticas estabelecidas pelas antigas missionárias continuaram a predominar a cultura Fremen, o que justifica o fato deles persistirem na permanência de uma Reverenda Madre dentro da tribo. Quando Jéssica se familiariza com os Fremen, ela fica impressionada como o programa conseguiu suceder em alcançar outros territórios. Ela, portanto, toma vantagem dos desígnios do programa Missionária Protetiva e de seus conhecimentos a cerca das crenças dos Fremen, fazendo com que eles acreditem ser ela e Paul os escolhidos de suas profecias, conseguindo respeito, prestígio e segurança dentro do grupo. Ela chega a pensar:

Nossa Missionária Protetiva raramente falha. Prepararam para nós um lugar nestes termos. A prece da salat arranhou-nos um esconderijo. Agora tenho de representar o papel de Auliya, a Amiga de Deus... Sayyadina para povos renegados, influenciados de tal maneira por nossas profecias Bene Gesserit que chegam a chamar suas sumas sacerdotisas de Reverendas Madres (HERBERT, 2017, p.382).

Reconhecendo que muitas culturas expostas ao programa são afetadas da mesma forma que os Fremen, esse programa representa como o poder delas é capaz de modelar perspectivas e o curso da história em seu favor. É por esse alcance que torna possível assumirem o controle de manipular toda a ordem genética da raça humana, colocando Arrakis não a salvo das influências da Bene Gesserit. Tratando-se de uma manipulação sutil e secreta, o domínio é considerado completamente feminino. Logo, reforçamos como as Bene Gesserit correspondem ao modelo feminino do ciborgue como objeto de terror na Ficção Científica, no sentido de representarem uma ameaça à civilização através da proliferação e de sinalizarem uma ameaça.

Mary Ann Doane (2004) atenta que as narrativas ciborguianas “contemplate the impact of drastic changes in reproductive processes on ideas of origins, narratives and histories” ¹¹¹ (p.185). De forma similar, *Duna* reflete os caminhos de dois poderes em conflito tentando conquistar o controle do futuro sistema reprodutivo das espécies. Em consonância com outras obras que imergem em questões sobre reprodução e tecnologia, *Duna* se mostra previsível em colocar as personagens femininas como uma inclinação para o desastre. Jessica e as outras Bene Gesserit demonstram todas as características usualmente presentes: com potencial sexual, porém perigoso, obedientes e ao mesmo tempo, misteriosas, com práticas de bruxaria, voltadas para atividades maternas e ameaçadoras.

Nesse sentido, *Duna* é um recorte de como a ficção científica por vezes implica um valor negativo à figura materna, colocando que a repressão do Outro feminino tem vias de trazer segurança e proteção à ordem social, o que justifica por que o gênero se encontra à projetos ideológicos a fim de reforçar a norma patriarcal. De fato, na conclusão do livro, Paul consegue ganhar prestígio político e destitui as Bene Gesserit de empregarem participação nos projetos genéticos. Há portanto a conclusão do declínio da influência matriarcal.

4 CONCLUSÃO

Entende-se que o contexto histórico de uma obra tem significativa importância em sua constituição e *Duna* não se difere nesse aspecto. A obra de Herbert instigou seus leitores na época e ainda se mantém provocante no panorama atual, ao pôr o olhar diante de um mundo em que a escassez de recursos tecnológicos expõe sobre a essência da humanidade e o vínculo inerente desta com a natureza. E ao utilizar a ficção científica, vemos claramente os sintomas não somente explícitos de uma sociedade em turbulência com a ciência, mas também os implícitos no que se refere à assimetria entre a representação dos gêneros, estimulada principalmente por conta de motivações deterministas. Compreendemos pelas assertivas de autoras feministas como Simone de Beauvoir, Sherry Ortner e Donna Haraway que o gênero deve ser compreendido como uma construção socio-cultural e como isso molda as divisões entre os sexos, os delimitando no desempenho de seus papéis e valores.

Se Frank Herbert elaborou uma obra consoante com as ideologias de gênero predominantes nos anos 60, as obras posteriores de Ficção Científica provavelmente se situaram nas revisões de novas teorias sociais. Autoras como Úrsula K. LeGuin, com sua obra *A mão esquerda da escuridão* (1969), Joana Russ com *The female man* (1975) e no caso de outras artes como os filmes *Ghost in the Shell* (1995), *Mad Max* (2015), entre outros variados exemplos mostram o avanço dessas críticas ao sistema vigente e ilustram a clara divisão entre os gêneros, mais conscientes de que mudanças devem ser feitas e dando mais ênfase à perspectiva feminina. De fato, com a tecnologia crescendo de forma exorbitante ao longo dos anos, cada vez mais obras de ficção científica puderam trazer meditações mais claras sobre a condição pós-humana pensada por Haraway e refletida de forma prévia por Herbert: a de que há fronteiras cada vez mais híbridas entre a natureza, tecnologia e o ser humano.

Portanto, mesmo que *Duna* ainda mantenha seu status como uma das obras mais influentes da ficção científica, as reflexões modernas apreendidas sobre gênero e tecnologia devem ressignificar esses termos nas leituras das futuras gerações e fazê-las repensarem sobre do que se trata um futuro melhor. Conforme Herbert expôs em uma entrevista, concedida por seu biógrafo Tim O'Reilly (1988): a função da ficção científica não deve ser sempre a de prever o futuro, mas também de preveni-lo.

¹¹¹ Contemplam o impacto de mudanças drásticas nos processos reprodutivos em ideias sobre origens, narrativas e histórias

5 REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Millet. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015
- BUNDTZEN, Lynda K. “**Monstrous Mothers: Medusa, Grendel, and Now Alien.**” *Film Quarterly*, vol. 40, no. 3, 1987, pp. 11–17. Disponível em: <www.jstor.org/stable/1212458>. Acesso em: 26 de setembro de 2020
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 17a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- COELHO, Mateus Gustavo. **Gêneros desviantes: o conceito de gênero em Judith Butler**. Tese (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.
- DOANE, Mary Ann. “**Technophilia: Technology, Representation and the Feminine.**” **Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader**. Ed. Sean Redmond. London: Wallflower Press, 2004. 182-90.
- FINDLEN, Paula. **Reviewed Work: Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science by Londa Schiebinger**. *Journal of the History of Biology* 28, no. 2 (1995): 369-71. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4331354>>. Acesso em 25 de setembro, 2020
- FUCHS, Cynthia. **Death is irrelevant: cyborgs, reproduction, and the future of male hysteria**. In: GRAY, C. H. (Ed.). *The cyborg handbook*. New York: Routledge, 1995. p. 281-300.
- HARAWAY, D. **Manifesto Ciborgue**. In: TADEU, T. (Ed.). *Antropologia do Ciborgue*. São Paulo, SP: Autentica, 2013.
- HERBERT, Frank. **Duna**. Trad.: Maria do Carmo Zanini. 2ª edição. São Paulo: Aleph, 2017.
- HUGHES, Thomas Parke. **American Genesis: A Century of Invention and Technological Enthusiasm 1870 - 1970**. 1ª edição. New York: Viking Penguin, 1989.
- HUYSEN, Andreas. “**The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis.**” *New German Critique*, no. 24/25, 1981, pp. 221–237. Disponível em: <www.jstor.org/stable/488052>. Acesso em: 26 Sept. 2020.
- KIRJNER, D. A. P. **Entre gênero e espécie: à margem teórica das ciências sociais e do feminismo**. Tese (Doutorado em Sociologia) – PPGSOL/UnB, 2016.
- LIST, Julia. “**Call Me a Protestant": Liberal Christianity, Individualism, and the Messiah in "Stranger in a Strange Land", "Dune", and "Lord of Light".**” *Science Fiction Studies* 36, no. 1 (2009): 21-47. Acesso em: 26 de setembro de 2020. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25475206>.
- MERCHANT, Carolyn. (1983). Mining the Earth's womb. In J. Rothschild (Ed.) **Machina ex dea: Feminist perspectives on technology** (pp. 99–117). Oxford: Pergamon Press, 2003.

LIMA, Renata Stellman de Sousa. **A masculinidade na clínica**. Tese (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man**. 1951. Corte Madera, CA: Gingko Press, 2001.

ORTNER, S. *Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?* In: ROSALDO, M. Z.; LAMPHIRE, L. (Eds.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1979

O'Reilly, TIMOTHY. **Frank Herbert**. New York: Frederick Ungar Publishing, 1981.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. London: Routledge, 2000.

SCHIEBINGER, Londa. Skeletons in the closet: the first illustrations of the female skeleton in eighteenth-century anatomy. In: GALLAGHER, C. (ed.). **Making of the modern body**. Berkeley: University of California Press, 1987. p. 42-82

TURNEY, Jon. **Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture**. New Haven, CT: Yale University Press, 1998.

28. AS DISTINTAS REPRESENTAÇÕES FICCIONAIS DE DETETIVES NA AMÉRICA: UMA COMPARAÇÃO ENTRE PHILIP MARLOWE E MARIO CONDE¹¹²

Viviane Silva Santos¹¹³
José Alberto Miranda Poza¹¹⁴

1 INTRODUÇÃO

Ao longo do percurso feito pela literatura policial por meio de séculos de produção, o que se vê de forma bastante clara para os estudiosos e amantes desse arquétipo literário é que há uma mudança comportamental e de representação do detetive a depender do autor e do lugar de produção das obras.

Essas mudanças podem revelar tendências de produção do romance policial na contemporaneidade, assim como as demandas sociais que essa nova caracterização busca alcançar. Se a excentricidade do detetive não é mais acolhida sem questionamento pelo leitor, que precisa se identificar com a personagem principal, ela então se adapta a essa nova demanda.

O detetive moderno é um homem (às vezes mulher) com problemas cotidianos. Dele é possível perceber as fraquezas que compõem a alma humana com mais facilidade. E, embora a personalidade exótica do detetive clássico ainda desperte interesse, o novo detetive também busca seu espaço de relevância.

2 AS OBRAS

A história de *O longo adeus* (1953), obra de Raymond Chandler, gira em torno do detetive Philip Marlowe, que certo dia recebe um amigo recente em casa coberto de sangue e segurando uma pistola, Terry Lennox. Não demora muito para que Marlowe entenda que uma morte aconteceu e que Lennox seria o principal suspeito do crime. Convencido da inocência do amigo, Marlowe decide ajudar Lennox a fugir de Los Angeles enquanto investiga a morte de sua esposa. Após a declarada morte de Lennox e sua aparente confissão de culpa, Marlowe dá a investigação por encerrada e parte para outro caso. Sendo assim, o detetive recebe a proposta de investigar o desaparecimento do Sr. Wade, um escritor alcoólatra problemático. No decorrer da narrativa, os dois casos que pareciam não relacionados se mostram complementares, e Marlowe se torna incumbido moralmente da missão de inocentar seu amigo Lennox do assassinato da esposa. Ao fim, ele descobre a verdade, que Eileen Wade, esposa do escritor, fora a responsável pelas duas mortes da trama, a de Silvia Lennox e a de seu próprio marido, morto por causa de um *affair* com Silvia.

¹¹² Utilizamos as traduções das obras para o português a fim de facilitar a leitura do texto. Chandler é um dos maiores representantes do estilo *Noir* norteamericano, sua influência foi determinante para os escritores policiais posteriores, influenciando, inclusive, o próprio Leonardo Padura, embora este último tenha preferido reconhecer sua produção como pertencente ao neopolicial latino-americano.

¹¹³ Mestranda bolsista CAPES na PPGL, Universidade Federal de Pernambuco, 2020. vss9290@gmail.com

¹¹⁴ Professor Doutor do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) - ampoza@globo.com

Entre dois cadáveres adúlteros e uma esposa infeliz e neurótica, Marlowe faz seu caminho analítico à procura de desvendar todos os mistérios que envolvem a vida e as relações dessas personagens.

Já em *O rabo da serpente* (2011), obra de Leonardo Padura, temos como protagonista o policial Mario Conde, morador de Havana que, certo dia, recebe a visita de sua amiga também policial Patrícia Chion – uma mulher miscigenada, chinesa e cubana – que pede ajuda a Conde para investigar a morte de Pedro Cuang no Bairro Chinês. Mario Conde prontamente atende ao pedido da amiga e parte para uma investigação no local do crime. Ao chegar no Bairro Chinês, Conde depara-se com uma realidade própria das pessoas que lá habitam, seus costumes, suas culturas e suas crenças, e toda essa diferença cultural entra em contraste com o repertório havanês nativo do protagonista. Ao entrar em contato com a comunidade chinesa, Mario Conde acaba por engendrar por caminhos que o levam ao misticismo da religião chinesa, seus deuses e suas *ngangas* (espécie de ritual religioso que mistura religiões chinesas e africanas em sacrifícios para que se possa alcançar algum objetivo).

O caminho trilhado por Mario Conde o ludibria sobre a verdade com relação à morte do chinês, a revelação de um forte esquema de tráfico de jogos no bairro. A motivação do crime acaba sendo a mais banal de todas, dinheiro. Contudo, embora a narrativa possa ser previsível com relação à motivação do crime, ela compensa pela habilidade narrativa de Mario Conde, seus devaneios sentimentais e pelas críticas feitas ao regime político que controla a vida em Havana, além de realçar a imigração de povos e o contato entre culturas tão distintas.

Os dois romances apresentam o detetive como personagem e voz principal da narrativa, utilizam crimes homicidas a serem investigados e lidam com a violência e com os relacionamentos afetivos dos protagonistas. A intenção desse trabalho é verificar como se dá a caracterização dos detetives em ambas as obras e o que neles se distinguem, traçando assim um perfil histórico que possa contribuir para entender as mudanças que ocorreram nesse “tipo” de personagem.

3 O ROMANCE POLICIAL E O DETETIVE

Muito se sabe e já se foi estudado sobre o romance policial, como por exemplo que seu pioneirismo surgiu com os escritos de Edgar Allan Poe (1809-1849) em meados do século XIX, nos Estados Unidos com *Assassinato da rua Morgue* (1841)¹¹⁵. E que sua projeção como se configura hoje ganhou força com os escritos de Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) na Inglaterra graças ao mais famoso dos detetives, Sherlock Holmes, em 1887 no livro *Um estudo em vermelho*.

Doyle se tornou uma referência mundialmente reconhecida na literatura detetivesca e serviu de norte para escritores posteriores como Agatha Christie, Raymond Chandler, Dashiell Hammet, G. K. Chesterton, Borges e tantos outros. O Detetive de Doyle é facilmente reconhecido como um homem imparcial, frio, calculista, um detetive de escrivania, que diferencia seu trabalho da vida pessoal e que não permite que as emoções atrapalhem seus procedimentos analíticos. O mesmo padrão de comportamento se repete na produção de Edgar Allan Poe, Agatha Christie e Chesterton, por exemplo.

Durante muito tempo, essa foi a configuração básica da personalidade detetivesca, um arquétipo literário com uma estrutura fechada baseada em resoluções de crimes que envolvia uma mente brilhante e uma forte habilidade de dedução. O detetive precisava ser brilhante

¹¹⁵ *The Murders in the Rue Morgue* foi publicado pela primeira vez na revista *Graham's Magazine*, em abril de 1841. Foi o primeiro escrito sobre o romance policial e apresentou o insólito como possível a resolução de um mistério, como a invasão de um macaco na cena do crime.

porque toda a narrativa dependia da girava em torno da descoberta do mistério, logo ressaltar essa mente única capaz de descobrir *a verdade* era imprescindível ao romance policial.

Para um livro ser descrito como história de detetive, deve haver um mistério central e de tal sorte que no final ele seja resolvido de maneira satisfatória e lógica, não por sorte ou intuição, mas por dedução inteligente a partir das pistas apresentadas honestamente, mesmo que enganosas. (JAMES, 2012, p. 16)

Logo, inicialmente, nos romances policiais, conhecidos também como romances de enigma, não poderia haver empirismo ou indução. A lógica era a única alternativa a desvendar o mistério ou crime, como já apontamos. O enigma era o elemento mais importante à narrativa, até mesmo mais relevante do que o detetive.

O enigma atua, então, como desencadeante da narrativa, e a busca de uma solução, a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa; quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa.” (REIMÃO, 1983, p. 8)

Em tese, o enigma do romance poderia ser descoberto por qualquer um, visto que o importante era a resolução do mistério. Contudo, os autores desse período defendiam a ideia de que apenas uma mente genial conseguiria reunir todos os fatores que envolver um crime de difíceis proporções e arquitetar uma saída crível à narrativa. Embora o que se lembre imediatamente quando se pensa em romance policial seja a figura do detetive, o romance de enigma como vimos centraliza-se no mistério. Faz parte desse mistério também a própria mente do detetive.

Essa centralidade em torno do mistério não permitia que o detetive se mostrasse como um indivíduo complexo e multifacetado, voltado apenas para o trabalho, ele não constituía família, não se apaixonava, não se envolvia emocionalmente com as outras personagens. Ele, por si só, era também um enigma. Facilmente reconhecemos esse padrão em Holmes, detetive de Conan Doyle:

Não é que ele sentisse uma emoção parecida com amor por Irene Adler. Todas as emoções, e esta em particular, eram abomináveis para a sua mente fria e precisa, mas extraordinariamente equilibrada. Ele era, na minha opinião, a máquina mais perfeita de raciocínio e observação que o mundo já viu – mas, como amante, ele estaria numa posição falsa. Nunca se referia às paixões sem zombar e escarnecer delas. (DOYLE, 2015, p. 249)

O homem-detetive é uma *máquina* como o próprio Dr. Watson deixa claro, não há em sua vida um desenvolvimento emocional, a personagem enfrenta bloqueios afetivos nunca resolvidos definitivamente em suas histórias. Além da solidão e da aversão a relacionamentos, o detetive de enigma possui alguns vícios, “Sherlock Holmes pegou o frasco de cocaína no consolo da lareira e tirou a seringa de injeções hipodérmicas do estojo de marroquim.” (DOYLE, 2015, p. 137) e comportamento excêntrico, “tenho produtos químicos em casa, e de vez em quando costumo fazer experiências.” (DOYLE, 2015, p. 17) frequentemente entediado, “Volta e meia fico irritado e de boca fechada dias inteiros.” (DOYLE, 2015, p. 17) supre sua existência burguesa monótona com a diversão de observar a manipulação da vida alheia.

O detetive do romance de enigma também é um homem sem profissão regular, ele emprenha seus esforços exclusivamente à investigação, e não se empenha em exercer outra função social que o ajude na missão de resolver os casos, tais como: jornalista, policial,

advogado, etc.. Esse fato pode ser explicado pelo contexto social que envolvia o romance detetivesco.

Na época em que o romance policial foi criado, no século XIX, o detetive dos romances policiais tradicionais não pertencia à polícia e a responsabilidade pela resolução dos crimes era entregue a ele, pois a população não confiava nessa instituição e a considerava inábil, sem métodos, excessivamente pragmática, imatura, coercitiva. (MASSI, 2009, p. 362)

Se não havia confiança na polícia, não havia motivos para elaborar um detetive policial, visto que a confiança do público se encontrava justamente nessa capacidade extrema de resolver os conflitos que o detetive possuía. Resolver o mistério tem para o leitor do século XIX um efeito catártico e prazeroso, visto que a polícia real se mostrava incapaz de fazê-lo.

Todos esses paradigmas são quebrados com o passar do tempo na literatura policial, inicialmente com o *Noir*, estilo de escrita criado por Dashiell Hammett nos Estados Unidos no início da década de 20, e posteriormente pelos escritos contemporâneos que tentam elevar o arquétipo literário a explorar suas fronteiras narrativas.

4 O NOIR E OS NOVO PADRÃO DE DETETIVE

O estilo *Noir* de escrita permitiu já de imediato que o detetive deixasse de ser visto como alguém com habilidades dedutivas “anormais” para se tornar alguém mais mundano, com problemas reais. Ele, sobretudo, precisa do trabalho, diferentemente do detetive do romance policial de enigma que fazia o trabalho por *hobby*. “O detetive *Noir* é um profissional, trabalha por dinheiro, faz sua investigação *in loco*, acaba se envolvendo com os criminosos e até mesmo ocasionando outros crimes.” (NUNES, 2014, 42). Por ocasionar novos crimes, o detetive *Noir* habita uma linha tênue entre o bem e o mal social, contudo, mesmo passível desses *deslizes*, o detetive da série negra ainda é visto como um benfeitor necessário.

Ele também perde seu fiel escudeiro, o novo protagonista agora está só e resolve seus problemas causando tantos outros. “Sou um lobo solitário, solteiro, chegando à meia-idade, e não é de hoje.” (CHANDLER, 2011, p. 96). É, sobretudo, um cara “durão” que reverbera a coragem necessária para se viver em um ambiente urbano violento. “Nasci aqui mesmo em Santa Rosa [...] e quando levo porrada num beco à noite [...] sei que ninguém vai achar que uma flor murchou na sua vida.” (CHANDLER, 2011, p. 96)

O detetive da narrativa “Série Negra” se coloca como uma pessoa de carne e osso, tão corruptível e passível de, em princípio, cometer infrações, quanto o contraventor que ele procura. Do ponto de vista ético-moral, detetive, criminoso, leitor, as pessoas em geral, estamos todos no mesmo patamar, estamos todos atuando e impregnados pela corrupção do mundo negro em que vivemos. (REIMÃO, 1983, p. 87)

Dessa forma, humaniza-se a profissão e a personagem, agora o homem é falível. Agora o detetive vive em meio à corrupção, contudo, ele ainda é um homem incorruptível. Ele também se torna passível de amores, envolve-se sexualmente e afetivamente com as mulheres. “Agarreia-a e puxei-a contra mim, segurando as costas de sua cabeça por trás. Beijei-a nos lábios com força.” (CHANDLER, 2011, p. 154), sem que para isso precise se comprometer com elas. “– Você consideraria a ideia de se casar comigo? – Não iria durar seis meses.” (CHANDLER, 2011, p. 363)

Diferentemente do detetive de enigma, o detetive do *Noir* usa o instinto para lidar com as pessoas do seu entorno. “Você é um problema que eu não preciso resolver. Mas o problema existe. Pode chamar isso de cisma. Se quiser ser supereducado, chame de diagnóstico de personalidade.” (CHANDLER, 2011, p. 16). Mas, nem mesmo essa *capacidade de diagnóstico* permite que o detetive não se engane com as pessoas e chegue a conclusões equivocadas. Ele chega a essas conclusões errôneas porque não utiliza unicamente a lógica. Na verdade, o processo dedutivo se torna diluído na narrativa e não possui mais a centralidade que possuía no romance de enigma. Por ser um homem comum, ele lida com as situações da investigação com estresse e frustração. “Não pensei. Não planejei. Não calculei minhas chances ou mesmo se tinha alguma. Simplesmente não agüentava (sic) mais aquela situação e sentia dores e sangrava.” (CHANDLER, 2011, p. 349)

No *Noir*, o detetive ainda não possui outra profissão, esse último paradigma apenas é quebrada na contemporaneidade, visto que a força policial deixa de ser vista como uma força incompetente, a instituição ganha força social e essa ascensão da força policial como legitimadora da lei permite essa mudança. Se não incorruptível, é pela polícia (mesmo ciente de seus males) que se chega a justiça.

5 O ROMANCE POLICIAL CONTEMPORÂNEO

No século XXI, local de fala do romance de Padura, por exemplo, esse paradigma da profissão se supera. O detetive Mario Conde é, por sua vez, um policial aposentado em boa parte dos livros escritos por Padura. Em *O rabo da serpente* (2011), em particular, o detetive ainda não havia se aposentado, portanto, ele acaba exercendo seu papel como policial. Ou seja, se nos livros de Sir Arthur Conan Doyle, Agatha Christie e cia, a polícia não tinha condições de resolver o crime e recorria aos detetives, nos romances contemporâneos há um papel reverso, agora o detetive serve ou funciona dentro dessa instituição antes não confiável.

Nos romances policiais contemporâneos os detetives são pessoas comuns porque não possuem nenhum talento ou dom para a investigação. [...] os detetives contemporâneos não precisam trabalhar como detetives profissionais, podem integrar a polícia, podem ser amadores e realizar a primeira investigação. (MASSI, 2009, p. 366)

O detetive contemporâneo permite uma maior experimentação quanto às suas características mais básicas. Na maioria dos casos, ele continua passível a cometer erros, se envolve amorosamente e afetivamente com as pessoas ao seu entorno e pode ou não ter um amigo (não mais narrador das histórias) que influencia na narrativa. Além disso, na contemporaneidade, o detetive se torna empático com o narratário e com as outras personagens, logo, a necessidade de intervenção e de narração das histórias por um terceiro se torna desnecessária. O detetive Mario Conde, por exemplo, possui o amigo, Manolo, também policial, o que pode facilmente ser justificado pela ideia de que a força policial normalmente precisa andar em grupo. Contudo, há detetives contemporâneos que não possuem esse fiel amigo, e sim trabalham para uma organização de investigação, como é o caso do detetive Bellini de Tony Belotto ou Mandrake de Rubem Fonseca, que é advogado e tem até um sócio, o trabalho agora se alterna entre o escritório e a rua, dessa vez aparatado pelo conhecimento da lei.

Embora a perda do companheiro de aventura em algumas obras do romance policial contemporâneo pareça isolar ainda mais o protagonista, a sociabilidade da personagem no

século XXI é melhorada, o detetive não precisa mais ficar imóvel em sua cadeira para resolver o mistério (vide Lupin, Sherlock ou Poirot), sendo assim, ele vai em busca de provas, e não apenas acredita cegamente nas testemunhas ou de quem os procura a fim de lhes dar um trabalho. Ele processa a informação a sua vontade, de acordo com seu código moral, e essa moralidade também se torna mais transparente na contemporaneidade.

Outra regra do romance policial clássico é de que “o detetive nunca deve saber mais do que o leitor, mas nada impede que o leitor saiba mais do que o detetive inclusive que um determinado suspeito está mentindo.” (JAMES, 2012, p. 57). No romance clássico era difícil saber exatamente o que o detetive estava pensando ou sentindo, se no romance policial contemporâneo ganhamos acesso à mente e às emoções do protagonista, isso também significa saber exatamente o que o detetive sabe. O romance contemporâneo elimina o mistério da mente do detetive para o leitor e devolve o mistério apenas para a narrativa.

Como também às outras personagens, diferentemente do detetive clássico, o detetive contemporâneo não possui a clarividência da verdade. Ao encarar um possível mentiroso, ele não possui certeza sobre todas as partes da história, ou seja, ele pode ser enganado e se perder no processo de investigação. Essa característica é herdada do *Noir*, que permite que o detetive seja falível.

Além de todos esses fatores, o romance policial contemporâneo também se faz notável pela capacidade de produzir uma crítica social, esse movimento começou com o *Noir*, e se manteve na contemporaneidade. “Ao meu ver, o romance policial americano pretende construir, via linguagem, uma metáfora do mundo político e social contemporâneo.” (REIMÃO, 1983, p. 91). Contudo, se o romance da série negra buscava criticar alguns aspectos sociais particularizados, o romance policial contemporâneo, especialmente o romance neopolicial latino-americano consegue fazer um panorama muito mais amplo da realidade política de seu país de produção.

Nascido em meio aos regimes ditatoriais e tendo como vocação a crítica social, o neopolicial não poderia deixar de se voltar para a denúncia dos abusos do poder Estatal na América Latina. Se o *hard-boiled* ainda confiava na ordem como forma de resolver os problemas que apresentava, o neopolicial abandona essa confiança por possuir a consciência de que a própria ordem é arbitrária, corrupta, abusiva e violenta. (OLIVEIRA, 2016, p. 129).

O texto de Padura pertence ao neopolicial, por isso, Mario Conde não apenas é portador da verdade na investigação, como também uma espécie de voz ativa na busca por uma justiça social, ou ao menos ao processo de percepção dessa realidade cubana difícil. Um crítico legítimo de seu contexto social.

Dessa forma, o papel do detetive contemporâneo vai além da necessidade de encontrar o responsável por determinado crime ou mistério, ele é, sobretudo um agente social, um cidadão atento as demandas da cidade em que se localiza, um indivíduo capaz de influenciar na vida moderna.

6 MARLOWE E CONDE – DOIS CARAS DURÕES

Embora separados pelo tempo de produção e país de origem, Mario Conde e Philip Marlowe possuem alguns pontos em comum, como o fato de viverem em ambiente violento, por exemplo. Como vimos de antemão, a figura do detetive mudou bastante desde sua gênese com Edgar Allan Poe. Ele chega ao *Noir*, estilo ao qual pertence Marlowe, com uma espécie de autodefesa e bravura para o protagonista. Marlowe é assim, *durão*, não se abala com pouco, (às vezes, nem com muita violência) e não tem medo de intrometer-se na narrativa, sendo até

suspeito de acobertar o suposto criminoso como acontece em *O longo adeus*. O texto de Chandler é marcado por essa descrição violenta do comportamento da polícia com relação aos suspeitos, o que funciona como crítica social à instituição, e que também ajuda a compreender o meio no qual Marlowe está inserido.

Dayton colocou sua caneta e caderneta de lado cuidadosamente. Levantou-se com um brilho nos olhos. Andou um pouco e colocou-se diante de mim.
- De pé, garotão esperto. Só porque eu fiz faculdade não significa que deva agüentar (sic) insultos de um inseto como você.
Comecei a me levantar. Ainda não havia me equilibrado quando ele me atingiu. Me acertou no queixo com a esquerda e arremeteu com o outro punho[...]. Dayton continuava por lá. Estava sorrindo agora. (CHANDLER, 2011, p. 44)

O romance de Chandler se organiza nesse caos e violência de Los Angeles, uma cidade que desfruta de muita riqueza e luxo. Marlowe não enxerga a polícia com bons olhos, assim como o sistema que a rege, ele a considera abusiva e incompetente, e seu reflexo primeiro é sempre revidar as ameaças e agressões, mesmo ciente de possíveis punições. “Que merda de sistema legal é este que deixa um homem ser jogado numa cela de criminosos só porque um tira qualquer não conseguiu respostas para certas perguntas?” (CHANDLER, 2011, p. 65)

Já Mario Conde, detetive criado por Padura, possui outra visão com relação à violência e a polícia, afinal, ele próprio é policial. Por viver em Havana, onde há uma forte pobreza social, injustiças e outro modelo de governo, Conde, mesmo inserido em contexto violento e tendo respaldo legal que legitime seu possível descontrole, repreende seus rompantes de fúria.

- Que bulo, Conde.
- Mais burro é você. Isso não é coisa de chinês... Você sabe bem como isso tudo funciona, sua filha é policial, e ela me disse que você podia...
- Minha filha é cubana. E não pode falar por mim.
O policial contou até dez. Precisaria de uma paciência chinesa para chegar ao cerne daquela história mirabolantemente chinesa. Investiu então com ímpeto e cautela. (PADURA, 2015, p. 27)

Mario conde é mais cauteloso que Marlowe, ele utiliza de uma paciência inventada para entender a situação do crime no bairro chinês sem usar muito de força física ou do poder da polícia. Ao descrever o comportamento e a caracterização dos detetives, os textos também destoam, embora ambas as personagens tenham baixo poder aquisitivo, enquanto Marlowe trabalha para sobreviver, Conde trabalha como detetive porque possui o aval da força policial como seu legítimo representante, logo ele está apto a desvendar os crimes de Havana.

Marlowe é uma versão barata do detetive clássico, que se adaptou a brutalidade da cidade em que vive e que pretende apenas ter dinheiro o suficiente para pagar suas despesas mensais. Ele é um arquétipo do homem comum e desimportante.

- Um cara de emoções baratas. Você é todo barato. Circula um pouco com um cara, bebe uns drinques com ele, diz algumas besteiras, escorrega uma nota pra ele quando ele está duro e tem o cara na mão. Você não tem peito, não tem cabeça, não tem ligações, não tem malandragem e por isso sai por aí com uma atitude falsa esperando que as pessoas chorem por você. [...]. Pra mim você não vale um centavo furado. (CHANDLER, 2011, p. 79)

Los Angeles requer riqueza, e Marlowe destoa dessa realidade, isso determina não apenas os lugares que ele frequenta, mas também a forma como o detetive vive, além de mostrar como ele é visto socialmente, um indivíduo menor, barato e que importa pouco para a sociedade, logo, a sua vida é tão barata quanto ele. Podemos inferir também o tom de ameaça que esse

apontamento infere. Marlowe está constantemente sob agressões e ameaças. Ser *durão* é a única alternativa para sobreviver a essa realidade.

Embora envolvido em contexto também de violência, Mario Conde não é visto como um cara *durão*, e sim como alguém excêntrico, que gosta de literatura e por isso instrui-se, tornando-o culto, interessante e emocionalmente elaborado. Se Marlowe encara um vida dura pelas circunstâncias sociais de violência, Mario Conde encara a brutalidade da pobreza generalizada em Havana e do desamparo social. A fuga que ele encontra é a literatura.

Mario Conde sempre tinha amado os livros – e sempre os amaria, ainda mais quando o destino, em uma surpreendente reviravolta, levou-o a viver deles e transformar-se em comprador e vendedor de livros velhos, uma alternativa de sobrevivência em um país no qual, durante anos, em meio à crise mais assoladora, lutava-se simplesmente para atravessar as horas árdias de cada dia e chegar vivo ao dia seguinte. (PADURA, 2015, p. 29)

Conde vive em outra realidade, um contexto de escassez de recursos e crise política. Logo, a prioridade da população havanesa é bem distinta da estadunidense. Se ao romance de Chandler importa as intrigas domésticas, as heranças e o poder econômico. Ao texto de Padura é salutar discutir outros aspectos como imigração, fome, crimes motivados por dinheiro, religiosidade, mistura de povos e de culturas. O detetive reflete a obrigatoriedade de discutir essas demandas.

Sendo assim, todo esse construto de ideias acaba por influenciar em como o detetive enxerga sua cidade e seu trabalho. Marlowe, muitas vezes, parece ressentido com seu trabalho, ou assume que faz o ofício porque precisa de dinheiro para sobreviver. Já Conde, aceita o trabalho muito porque lhe é pedido como favor pessoal, e dessa forma, envolvido sempre diretamente com a narrativa, Conde não recusa os pedidos.

Homem e policial: é muita coisa para uma casa só... Mas já vi muquifos piores – admitiu Patricia, parada no meio da sala, e imediatamente virou-se e encarou Conde. – Para você ver como eu sou legal, vou propor um acordo. [...]
– Já sei que vem encenra, mas... Diga: no que você se meteu?
– Se você adiar suas férias e pegar um caso, eu te ajudo agora mesmo a fazer uma faxina. (PADURA, 2015, p. 15-16)

Marlowe odeia policiais “Você não passa de um desses caras que odeiam a polícia, amigo.” (CHANDLER, 2011, p. 52) e Conde é um policial. Os dois parecem muito contrastantes em seus métodos, motivações, envolvimento e ideologias. Embora pertençam ao mesmo continente, suas demandas sociais ou suas formas de encarar a vida denotam essa discrepância em suas personalidades. Essa mudança na personalidade também pode ser sentida nos afetos. Enquanto Marlowe não possui círculo de amizade, Conde está repleto deles, advindos da infância até.

Enquanto observava a fachada escura do edifício que fora sede do instituto e depois colegial de La víbora [...] evocou os três anos passados naquele lugar venerável [...] lugar em que integrou uma turma de amigos que ainda hoje constituíam um dos pilares de sua existência. (PADURA, 2015, p. 31).

Marlowe possui contatos efêmeros que ele até chama de amigo. “Você veio me procurar nesta manhã, em péssimo estado emocional, querendo ir de carro até Tijuana para pegar o primeiro avião. [...] Somos amigos e eu fiz o que me pediu sem pensar muito. Por que não?” (CHANDLER, 2011, p. 35). Marlowe não questiona, nem duvida de sua amizade com Terry Lennox, diferentemente das outras personagens que não ganham a afeição do detetive tão

facilmente. Contudo, o leitor pode facilmente questionar os motivos que sustentam essa amizade.

O que há em comum aos dois detetives parece ser a afabilidade com as mulheres. Os dois possuem tendências a sucumbir diante de belas mulheres. Embora nenhum dos dois consiga de fato estabelecer relação duradoura com ninguém. A diferença é que enquanto Marlowe, como já mostrado acima, não intenta casar-se com ninguém, Mario Conde até pensa sobre o assunto, mas não consegue por outros motivos.

Cinco meses antes, no começo daquele mesmo ano de 1989, Mario Conde havia retornado àquela casa e à vida de Tamara, a moça por quem se apaixonara até doer quando estudaram juntos, quase vinte anos antes, no colegial de La Víbora. [...]. A partida de Tamara deixara Conde sem armas e até mesmo sem alma: nessa vulnerabilidade psíquica e hormonal ele havia caído na órbita de Karina, a ninfa ruiva e perversa com o dom de desaparecer justamente quando Conde mais precisava dela. (PADURA, 2015, p. 53-54)

A frustração de Conde com relação ao amor é uma condição que percorre toda a sua vida, e as mulheres com quem ele se relaciona acabam sendo recursos para afastar Tamara da cabeça. Diferentemente de Mario Conde, Marlowe não possui essa referência afetiva, e a cada romance, mas não em todos, Marlowe se encontra disponível para se envolver com qualquer personagem.

Por último, outro ponto que vale destaque é a dependência que a bebida traz ao dois detetives, exaustos da rotina, ambos acabam recorrendo inúmeras vezes ao consumo de álcool. “– Álcool é como o amor. O primeiro beijo é mágico, o segundo é íntimo, o terceiro, mera rotina.” (CHANDLER, 2011, p. 27). Para Conde o álcool também era rotina, hábito adquirido ainda na infância.

Tinha horror a sentir o próprio sangue. Lembrou-se nesse momento do remédio que seu avô Rufino, o Conde, lhe aplicava quando ele batia com a cabeça e ficava com um galo: envolvia uma moeda de um peso num papel pardo, embebido com álcool e sal, e esfregava na inflamação, que lentamente cedia. O mais agradável daquele remédio era, depois da aplicação, passar a língua sobre o papel, com aquele peculiar gosto de sal e álcool puro. Talvez a prática tenha sido o início de seu posterior vício em álcool, pensou Conde. (PADURA, 2015, p. 90)

O álcool se torna rotina a ambos os detetives, não apenas por tédio, como era a cocaína para Sherlock, mas porque esses vícios fazem parte de suas memórias ou os ajudam a suportar um vida pesada e cheia de falhas.

Sendo assim, após essa análise das obras, percebemos que as mudanças decorrentes do processo de adaptação do romance policial a respeito do detetive tem como objetivo exibir suas falhas, torná-lo cada vez mais humano e mostrar que o detetive precisa ser visto como uma profissão qualquer, cujo método analítico provém de uma mente mediana que possui as mesmas angústias e vícios de um homem não detetive, além do que, isso permite que o detetive possa se relacionar amorosamente, possa ter amigos e exercer uma profissão regular.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa forma, entendemos que, por mais que pertençam a uma história da literatura detetivesca que originou-se nos Estados Unidos no século XIX e ganhou leitores no mundo inteiro desde então, a figura do detetive ainda passa por mudanças. Nos 50 anos que separam as duas obras analisadas *O rabo da serpente* e *O longo adeus*, percebemos que a figura do detetive precisa se adequar a novos padrões de comportamento. Essa mudança pode ser vista de forma positiva pois renova a escrita do arquétipo e permite outras formas de abordar o papel do detetive.

Diferentemente do clássico, o detetive do século XXI passa a ser mais emotivo e vulnerável (saudosos, até), a polícia também passa a ser mais confiável, e o detetive já não precisa isolar-se socialmente nem amorosamente.

É imprescindível notar como o romance policial se modifica historicamente e quais são os caminhos da narrativa policial ou de crime na contemporaneidade. Como, por exemplo, a ascensão de detetives mulheres, ou a inclusão de aparelhos tecnológicos à investigação, visto que o modelo analógico herdado de Conan Doyle e Cia dita os padrões investigativos das histórias até hoje. No mais, as personagens se mostram bastante humanizadas e falíveis (diferentemente dos romances de enigma), e mesmo não possuindo um cérebro infalível conseguem, a seu modo, resolver os crimes aos quais se propõem, embora esse formato também venha a ser questionado em outras obras contemporâneas como os escritos de Borges. Sendo assim, a literatura policial continua a exercer fascínio em leitores do mundo inteiro e se mostra a cada dia ainda mais multifacetada e disponível a adaptar-se. Ela não se esgota facilmente e tem o poder de se propagar aos mais variados públicos.

8 REFERÊNCIAS

- CHANDLER, Raymond. **O longo adeus**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- DOYLE, A. C. Um estudo em vermelho. In: **Sherlock Holmes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. v. 4.
- _____. Escândalo na Boêmia. In: **Sherlock Holmes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. v. 1.
- JAMES, P. D. **Segredos do romance policial**. Três estrelas: São Paulo, 2012.
- MASSI, F. **O Romance Policial Místico-Religioso: um subgênero de sucesso**. São Paulo: Ed. Unesp, 2015.
- _____. **O detetive do romance policial: do tradicional ao contemporâneo**. ANAIS DO SETA, Número 3, 2009.
- OLIVEIRA, Lucas Antunes. **O Labirinto sem Minotauro: Roberto Bolaño e a Narrativa Policial na Contemporaneidade**. Recife: [s.n.], 2016.
- PADURA, Leonardo. **O rabo da serpente**. São Paulo: Benvirá, 2015.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. Editora brasiliense: São Paulo, 1983.

29. SUBVERTENDO A OPRESSÃO: A VISIBILIDADE DE SCHEREZADE EM VOZES DO DESERTO, DE NÉLIDA PIÑON

Jéssica Maria Cruz Silva (UESPI)¹¹⁶

Maria Suely de Oliveira Lopes (Orientadora / UESPI)¹¹⁷

1 DELINEANDO A PROBLEMÁTICA

Investigar o processo de constituição da história das mulheres implica reconhecê-las como sujeitos históricos, bem como a desestabilização de premissas construídas socialmente e legitimadas como universais. Logo, a visibilidade que a mulher vem conquistando tanto no espaço público como no privado é decorrente de um intenso processo de lutas e conquistas, marcado por contradições, avanços, recuos, sem um ponto predeterminado de chegada.

Segundo Michelle Perrot (2007), as primeiras vozes de contestação feminina registradas pela história moderna estiveram dirigidas contra a desigualdade no acesso à educação e ao mercado de trabalho. Ao analisar como os grandes acontecimentos históricos afetam as fronteiras entre os sexos, a historiadora francesa destaca a Revolução Francesa, já que o universalismo da *Declaração dos direitos do homem e do cidadão* não se estendia plenamente às mulheres, e a Primeira Guerra Mundial, já que muitos homens foram ao combate e as mulheres tiveram que assumir tarefas masculinas.

Diante desse contexto de lutas emancipatórias, o presente estudo busca apresentar a contribuição de Nélida Piñon dentro desse articulado movimento de mulheres que ousaram transgredir os limites do tempo e espaço em prol de sua visibilidade, independência e reconhecimento como sujeito da história. Partindo das proposições apresentadas, problematiza-se: de que maneira a escritora contemporânea Nélida Piñon delineia Scherezade como uma personagem que se desloca entre os limites da opressão e da resistência, em *Vozes do deserto* (2004)?

Desse modo, este trabalho objetiva detalhar a construção e representação de uma conhecida personagem da literatura árabe, Scherezade, no romance nelidiano *Vozes do deserto* (2004), em articulação com a *Šahrāzād* do *Livro das mil e uma noites* (2006), traduzido por Mamede Mustafa Jarouche. Através de tal análise, foi possível refletir sobre as condições as quais as mulheres árabe-muçulmanas estavam submetidas, em um sistema patriarcal, regido pela religião, que legitimava situações opressoras, e como a personagem nelidiana transgrede a essas condições.

Assim, no transcorrer desta pesquisa foi feito, primeiramente, o levantamento de fontes historiográficas acerca da sociedade árabe e da religião muçulmana, a fim de descrever o processo histórico que legitima as práticas de opressão em relação à mulher no referido grupo oriental. E ainda, um recorte metodológico na bibliografia que constitui a crítica feminista, buscando elucidar os mecanismos de funcionamento de obras de autoria feminina, por entender a crítica literária como uma avaliação argumentada que assume uma função mediadora entre a comunidade de leitores e uma determinada obra. Como resultado, foram detalhados os elementos que constituem a Scherezade nelidiana como uma protagonista transgressora, que ultrapassa os limites do tempo e espaço e subverte a opressão.

2 NÉLIDA PIÑON NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Nascida no Rio de Janeiro, em 03 de maio de 1937, com família originária da Galícia e radicada no Brasil desde a década de 1920, Nélida Cuiñas Piñon é uma renomada escritora

¹¹⁶ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras (bolsista CAPES) pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: jessicaacw2016@gmail.com

¹¹⁷ Doutora em Teoria da Literatura. E-mail: suelopes152@hotmail.com

contemporânea com uma vasta bibliografia, traduzida em mais de 30 países, e que contempla romances, contos, ensaios, discursos, crônicas e memórias, com uma trajetória repleta de singulares premiações.

Ao buscar subverter a sintaxe oficial, ou seja, instaurar uma estética diferencial, a autora foi logo rotulada pela crítica como uma escritora hermética, de difícil compreensão, a qual o grande público leitor não tem acesso. No ensaio “Sarça ardente”, Sônia Régis (1982), uma das primeiras críticas a recepcionar a produção nelidiana, afirma que: “A obra de Nélide Piñon exige do leitor que se embrenhe na sua intriga para perder-se no mistério da própria criação, pois seu texto é crivado de referências ao movimento da gênese poética” (p. 103-105).

Logo, percebe-se que a linguagem é, para Piñon, um exercício da plena potencialidade humana, pois a invenção está na originalidade da forma de dizer, na composição. Por isso, densas metáforas são muito frequentes na autêntica escrita nelidiana, que adentra o âmago da Língua Portuguesa.

De acordo com Dalma Nascimento (2016), desde o início de sua trajetória literária, Piñon foi interrogada sobre a questão do feminino e a receptividade de sua obra por ser mulher, destacando-se em suas entrevistas, bem como em suas obras, dois eixos em relação a essa problemática. O primeiro diz respeito ao papel subalterno do feminino na sociedade masculina, analisado à luz do contexto patriarcalista e teocrata. Tal submissão foi fortemente contestada pela escritora por meio de personagens femininas sempre corajosas e que subverteram normas sociais impostas pelo sistema patriarcal. Nascimento (2016) descreve o perfil dessas protagonistas:

Todas as mulheres de suas obras são corajosas: Mariella, em *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*; Ana, em *Madeira feita cruz*; Monja, em *Fundador*; Marta, em *A casa da Paixão*; Breta e Esperança, em *A república dos sonhos*; Caetana, em *A doce canção de Caetana*; Gênia, em *A roda do vento*; Leonora, em *A força do Destino*; e ainda Scherezade em *Vozes do deserto*; e no próprio desempenho da cidadã Nélide nas escritas que aparece sua biografia ficcionalizada (NASCIMENTO, 2016, p. 22).

O segundo eixo diz respeito às discussões acerca da existência ou não de uma escrita feminina. Para Piñon, a arte é andrógina, ou seja, assim como não existe uma arte denominada masculina, também não há uma feminina. Em outras palavras: “A criatividade é impessoal. Tanto vale a história ser contada, quer por homem, quer por mulher. O que importa é o vigor do texto e os procedimentos por meio dos quais o ser do literário se manifeste” (NASCIMENTO, 2016, p. 27).

Zolin (2003) aponta que a evolução da obra de Nélide Piñon, quando vista sob a perspectiva de representação da mulher, reflete as tendências dos estudos feministas: ambos partem de um estágio inicial marcado pela necessidade de quebrar paradigmas, desenvolvendo-se até atingir um momento mais ameno, reflexo de circunstâncias históricas favoráveis. Portanto, por entender que a linguagem e os significados são controlados pela ideologia dominante, a autora supracitada toma a escrita como um ato subversivo, visando desnudar os estatutos da ideologia vigente, que destinava à mulher um lugar marginal.

Prêmio Jabuti na categoria de melhor romance e livro de ficção de 2005, *Vozes do deserto* é o 16º livro de Piñon, cuja trama transcorre no Oriente, na cidade de Bagdá, núcleo da civilização islâmica, entre os séculos VIII e XIII. É nesse cenário de edificações luxuosas, mitos, rituais sagrados, mas também de opressão, violência, vingança, que a escrita nelidiana vai tecendo ricas metáforas, como uma homenagem à arte de fabular.

No romance supracitado, a autora retoma a história do *Livro das mil e uma noites*, mas a partir de uma perspectiva diferente. O foco recai sobre Scherezade e em sua decisão corajosa ao oferecer-se em sacrifício para salvar as demais jovens do Califado; enquanto que, nos contos árabes, o protagonismo e a astúcia da personagem feminina são deixados em segundo plano,

destacando-se os contos maravilhosos que ela narra, durante mil e uma noites, ao Califa, poderoso soberano de Bagdá que, após ser traído pela esposa, resolve casar-se todos os dias com uma jovem diferente e, logo após a noite de núpcias, decretar-lhe a morte.

Em *Vozes do deserto* (2004), cujo ápice é a fabulação literária, o mais importante é a maneira como a Scherezade nelidiana articula a história, junta traços e partes conhecidas da trama originária e vai armando os fragmentos das lendas orientais, produtos da oralidade humana que devem ser preservadas. “Dona de um tempo que lhe é escasso, vai enlaçando um enredo ao outro, enquanto desvencilha-se da malha das intrigas, como é capaz um narrador competente” (PIÑON, 2004, p. 157).

A autora de *Vozes do deserto* (2004) revela a natureza profunda da protagonista, que enfrenta a opressão e a morte com a força mágica da voz narrativa. Sutil e firmemente, a escritora faz ouvir as vozes do deserto, de onde vieram e para onde vão os sonhos da narradora, até libertar-se da missão a qual se impusera: salvar as jovens de Bagdá do castigo da morte, após casar-se com o Califa.

Através de uma sutil descrição, Piñon revela a profunda natureza da mulher, que fora escondida, nos contos árabes, dentre as dobras do véu muçulmano. Assim, se a *Šahrāzād de Mil e uma noites* harmoniza com sua origem, na remota civilização oriental que, além de objetificar, silenciava a mulher, a Scherezade de Piñon é revelada ao leitor, com um comportamento marcado pela revisão de valores, que incluem a valorização do universo feminino e o desnudamento das formas veladas de poder.

3 A MULHER NA SOCIEDADE ÁRABE-MUÇULMANA

A fim de elucidar a situação da mulher na sociedade árabe-muçulmana e considerando a importância de se reconhecer que há outras formas de organização social, política e religiosa para além do Ocidente é que se faz pertinente a revisão histórica a seguir. A sociedade árabe está regida por uma política de Estado, na qual a religião tem suma importância, acreditando-se que Deus escolheu o Islã para seu povo e tudo o que foi revelado ao profeta Maomé está no livro sagrado, o Alcorão, primeira obra mais influente na cultura árabe.

Como religião universal que se pretendia, o Islã acolheu diversas culturas e etnias, incorporando o estrangeiro em seu bojo. Assim, Wajnberg (1997) pontua que mesmo os produtos de origem diversa, como o livro *As Mil e Uma Noites*, são incorporados pela cultura islâmica sob sua faceta arabizada, que tem por consequência sua modulação corânica, enquanto ponto de sustentação de todo discurso produzido.

De acordo com Bouhdiba (2006), a tradição é um elemento permanente na personalidade de base árabe-muçulmana. Na visão islâmica, partir do Alcorão se faz necessário por ser a fonte revelada cronológica e ontologicamente primeira e última para a consciência humana, percebido como mensagem eterna e extratemporal, o modelo que Deus escolheu para sua comunidade.

No Islã, a sexualidade goza de um estatuto privilegiado, quer se trate de textos que a regulam no seio da vida coletiva, quer se trate dos que dão aos sonhos sua densidade onírica. A poligamia, a rotatividade de mulheres, o caráter quase obrigatório do ato sexual, do qual não se aceita escapatória, conferem à ética sexual do Islã uma caracterização própria (Bouhdiba, 2006). Pode-se entender como uma necessidade fisiológica e que se visa ao crescimento demográfico da espécie humana, em particular da comunidade islâmica.

Diante dessa valorização da reprodução humana, é importante evidenciar que: “[...] A mulher é um capital biológico que não se permite que fique improdutivo. As considerações de prestígio não estão, aliás, ausentes. ‘Os melhores dessa comunidade, afirmava Maomé, são os que dispõem do maior número de mulheres’” (BOUHDIBA, 2006, p. 119).

O preço pago pela mulher para a manutenção dessa ordem social pode ser entendido como: “[...] coisificação do ser, cuja autonomia, liberdade e valor não foram mais reconhecidos. A bipartição sexual transmuta-se em um dismorfismo social inumano, insustentável e fonte de inumeráveis sofrimentos” (BOUHDIBA, 2006, p. 303).

Vale evidenciar que existe uma condição específica da mulher no mundo muçulmano, caracterizada pelo isolamento e pelo controle da sua sexualidade, de forma bem mais extrema do que em outras sociedades, conforme explica Demant (2004). Essa situação decorre de uma contradição psicológica: por um lado, a mulher é fortemente associada à sexualidade; por outro lado, a honra do homem depende do controle dessa sexualidade. O descontrole entre esses fatores é visto tanto como um perigo social como quanto um atentado à identidade social e sexual do indivíduo masculino.

Dessa forma, a sexualidade é tida como uma força perigosa e que necessita de rígidos controles: “[...] daí sua ‘prisão’ dentro do casamento (e concomitantemente, a rejeição da contracepção, do aborto, da homossexualidade e de outros ‘desvios contrários à natureza’)” (DEMANT, 2004, p. 107). A sexualidade fora do casamento equivale à devassidão, o que obriga o homem a manter sua esposa satisfeita para manter sua virtude. Em outras, palavras, a honra da família está ligada à pureza sexual das mulheres: virgindade das filhas, fidelidade das esposas e castidade das viúvas.

O adultério é crime contra o Islã, tradicionalmente punível com cem chicoteadas ou morte por apedrejamento. Demante (2004) explica que a transgressão dessa norma de pureza, ou mesmo a mera suspeita, constitui: “[...] uma desgraça social para o homem e a família, que só a morte da ‘criminosa’ pode apagar” (p. 108), que tanto a lei quanto o costume social tendem a perdoar. Vale ressaltar que não há um estigma social ou punição jurídica semelhante para o adultério masculino.

Conforme Pierre Bourdieu (2012), em seu livro *A dominação masculina*, tais estruturas de dominação confinam os indivíduos em um dado papel social previamente estabelecido e, ao mesmo tempo, naturalizado aos olhos dos membros dessa sociedade, tornando quase impossível que o dominado se dê conta de sua situação e lute contra ela. Imersos nessas estruturas, os indivíduos internalizam a dominação e passam a se considerar culpados pela sua situação de dominação, contribuindo para que ela se agrave e perpetue, gerando um círculo vicioso.

Desse modo, observa-se que, embora a dominação também abarque outras dimensões, como a social, a cultural e a econômica, são os polos binários, feminino e masculino, que estão no centro dessa economia simbólica, como raiz da dominação, bem definidos com base em uma oposição mútua, ou seja, o que pertence a um gênero é subtraído ao outro.

4 CRÍTICA FEMINISTA: UMA REVISÃO

Ao considerar as circunstâncias sócio-históricas como fatores determinantes na produção literária, muitos críticos (as), principalmente na França e nos Estados Unidos, têm promovido, desde a década de 1970, debates acerca do espaço relegado à mulher na sociedade, bem como das consequências ou dos reflexos daí advindos para o meio literário. Segundo Lucia Osana Zolin (2005), a intenção desses debates consiste na transformação da condição de subjugação da mulher, na tentativa de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem.

Dessa forma, observa-se que a crítica literária feminista é, de acordo com Zolin (2005), literalmente política, na medida em que trabalha no sentido de interferir no universo social. Em outras palavras, trata-se de uma maneira de ler a literatura confessadamente empenhada, voltada

para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas ao longo do tempo pela cultura.

Ao delinear os contornos da epistemologia feminista, campo de conhecimento surgido com vistas à emancipação do sujeito mulher, Zolin (2005) considera que tal aporte esteja voltado para a construção de discursos que circunscrevem a opressão feminina, tomada como objeto de representação literária, bem como o desnudamento dos mecanismos estético-temáticos de práticas literárias, principalmente as de autoria feminina, comprometidas com a representação de mulheres que não se reduzem a reduplicações ideológicas de gênero, mas que buscam espelhar a heterogeneidade feminina na sociedade contemporânea.

Tomando o conceito de gênero como categoria útil de análise, Scott (1992) explica que as preocupações teóricas a ele relacionadas surgiram apenas no século XX, com duas proposições ligadas entre si: é tanto um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre diferenças entre os sexos, como um modo de dar significado às relações de poder. Nesse contexto, o termo gênero representa uma tentativa das feministas contemporâneas para reivindicar um terreno próprio de definição que se propõe a explicar a desigualdade entre homens e mulheres.

Segundo Butler (2003), o gênero nem sempre se constitui de maneira estável nos diferentes contextos históricos, estabelecendo intersecções com modalidades de classe, raça, etnia, sexualidade e outros eixos de relações de poder que constituem a identidade e a noção equívoca de unidade identitária. A tarefa do movimento feminista seria então formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram e naturalizam.

Assim, a política feminista deve tomar como pré-requisito metodológico a variação identitária, conforme a autora explica abaixo:

A identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento. Talvez, paradoxalmente, a ideia de “representação” só venha realmente a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito “mulheres” não for presumido em parte alguma (BUTLER, 2003, p. 21-22).

Desse modo, apreende-se que a crítica feminista tem de explorar as afirmações totalizantes da economia significativa masculina, mas também deve permanecer autocrítica em relação aos gestos totalizantes do feminismo, visto que a insistência sobre a unidade da categoria das mulheres nega a multiplicidade social, cultural e política existente dentro do próprio grupo. Butler (2003) elucida que mulher não é uma categoria inclusiva e exaustiva, considerando que o gênero nem sempre é constituído coerentemente em contextos históricos diferentes, além de não poder ser abordado fora dos entrecruzamentos com raça, classe, etnia, sexualidade.

De acordo com Hollanda (1994), a produção teórica feminista tem sido realizada por meio de duas vertentes bastante expressivas, isto é, dois modos distintos de se trabalhar a questão do gênero na literatura: a vertente de origem francesa e a de origem anglo-americana. A primeira trabalha no sentido de identificar uma possível subjetividade feminina, estando mais vinculada à psicanálise, entendida como uma teoria capaz de promover uma exploração do inconsciente.

Já a segunda vertente visa denunciar a arbitrariedade e a manipulação das representações da imagem feminina na tradição literária e particularizar a escrita das mulheres como lugar privilegiado para a experiência social feminina. As reflexões desenvolvidas na presente pesquisa seguem nessa trilha anglo-americana, por contemplar discussões acerca do gênero no processo literário. Assim, são analisados os mecanismos que condicionam a feitura do texto

literário, salientando o modo de construção da personagem feminina, a partir de uma perspectiva crítica fundada no feminismo.

Elaine Showalter (1994), ao traçar um panorama do território da crítica feminista, denominado por ela como “território selvagem”, apresenta duas modalidades de crítica centradas na figura feminina: a mulher como leitora (crítica ideológica) e a mulher escritora (ginocrítica). O primeiro grupo revisa textos que veiculam estereótipos femininos na literatura. Entretanto, à medida que revisa a teoria masculina, mantém-se na dependência desta, o que dificulta uma abordagem legitimamente feminina.

Já a segunda modalidade, denominada ginocrítica, diz respeito à mulher enquanto escritora e busca investigar os aspectos pertinentes à produção literária feminina. Uma das formas de verificar essa especificidade de escrita consiste no reconhecimento do papel do narrador como instância enunciativa, além da caracterização da personagem feminina e as estruturas narrativas que determinam seu destino.

Na tentativa de explicar a escrita das mulheres, Showalter (1994) apresenta como pressuposto fundamental a questão da diferença, ou seja, o modo como as mulheres constituem um grupo produtor de literatura que difere do grupo masculino. Para analisar o projeto teórico da crítica feminista, Showalter (1994) aponta quatro enfoques: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o cultural. Aplicados à teoria da escrita das mulheres, cada um constitui um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e dos textos por ela produzidos, mas todos estão interligados.

Em *Traduções da cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*, Izabel Brandão (2017) e demais organizadoras sintetizam que, nas análises históricas da teoria crítica feminista, convencionou-se reconhecer um movimento progressivo dos anos 1970 como representativo de uma visão essencialista, universalista e excludente da mulher, passando pelos anos 1980, como marcado pelo empoderamento das vozes negras e das mulheres do chamado terceiro mundo, até chegarmos aos anos 1990 como sendo o período que marca uma ênfase decisiva na diferença.

É importante salientar a importante influência das teorias pós-estruturalistas no pensamento feminista, cujas principais ideias foram marcadas pelo questionamento de todas as teorias acerca das diferenças sexuais e de gênero que se baseiam na materialidade anatômica do corpo como garantia de significados fixos.

Desse modo, Brandão (2017) pontua que essa crítica sistemática desenvolvida pelo pós-estruturalismo sobre conceitos como linguagem, subjetividade, conhecimento e verdade fortaleceram a atenção às instituições e às práticas sociais que produzem e legitimam ideologias patriarcais e hierárquicas. Logo, por meio de uma visão de discurso como estruturador de uma sociedade, o feminismo pode fazer uma análise histórica minuciosa dos mecanismos de poder em favor de interesses específicos e pensar possibilidades de resistência.

Segundo Zinani (2013), uma abordagem que trata de obras escritas por mulheres de maneira crítica, por meio da análise do narrador e das personagens femininas, parece ser bastante produtiva. Essa modalidade está fundada no modelo cultural e permite o desvelamento da ideologia do texto, pois detecta os mecanismos de poder que subjazem à narrativa, possibilitando o afloramento de seu potencial emancipatório, por meio da utilização de um discurso do qual emerge um novo sujeito com outras concepções sobre si mesmo e sobre o mundo.

5 SCHEREZADE NOS LIMITES DA OPRESSÃO E DA RESISTÊNCIA

Assim como outras heroínas de romances contemporâneos de autoria feminina, a Scherezade de *Vozes do deserto* (2004), ao invés de desempenhar papéis sociais que a

identifiquem como submissa ao poderio masculino, aparece como mulher-sujeito, capaz de delinear a própria trajetória e desafiar as manifestações de poder de ideologias dominantes.

O poder da referida personagem decorre do fato de ela manejar com destreza as rédeas da imaginação, manipulando sutilmente o Califa, descrito como velho e enfadonho. Se no conto original a voz masculina tem força, na reescrita de Piñon (2004) essa voz é apresentada com débil, pois, apesar de tentar fazer valer um direito de posse construído culturalmente, não encontra mais sentido diante do universo descortinado pela mente criativa de Scherezade.

Em relação à reescrita, Bonnici (2000) a define como uma estratégia em que: “[...] o autor se apropria de um texto metrópole, geralmente canônico, problematiza a fábula, os personagens ou sua estrutura e cria um novo texto que funciona como resposta pós-colonial à ideologia contida no primeiro texto” (BONNICI, 2000, p. 40).

A partir desse processo de reescrita, a personagem Scherezade é construída não como mulher-objeto, mas como mulher-sujeito, provida de características como audácia, ousadia, coragem, persistência e força para lutar contra as formas de poder estabelecidas por uma sociedade patriarcal, representadas, nesse caso, pelo autoritário Califa. Tais elementos podem ser identificados logo no início da narrativa:

Scherezade não teme a morte. Não acredita que o poder do Mundo, representado pelo Califa, a quem o pai serve, decreta por meio de sua morte o extermínio da sua imaginação. Tenta convencer o pai de ser a única capaz de interromper a sequência das mortes dadas às donzelas do reino. Não suporta ver o triunfo do mal que se estampa no rosto do Califa (PIÑON, 2004, p. 7).

É justamente dessa maneira que Scherezade inicia sua trajetória, declarando-se como a “única” capaz de pôr fim ao massacre que aterroriza as jovens de Bagdá. Então, toma a decisão de oferecer-se ao soberano para salvar todas as mulheres do reino, inclusive a si mesma.

Crítica e contestadora, Piñon reflete sobre a condição social da mulher sem ser partidária do sexo feminino ou contaminada por qualquer ideologia radical, porque, de acordo com Zolin (2003), a autora:

[...] retrata figuras femininas inscritas em situações que fazem eclodir essas discussões, seja por meio dos questionamentos das próprias personagens acerca do espaço que lhes é reservado na sociedade, seja por meio de um discurso irônico que, ao retratar a mulher enredada nas relações de gênero, desperta o leitor para o absurdo de certas leis que regulam o comportamento feminino (ZOLIN, 2003, p. 259).

Assim, a atenção do leitor é despertada desde a abertura do romance, quando Scherezade enfrenta a prepotência do Califa com a ousadia da imaginação, representada nesse contexto pela palavra que se sobrepõe ao poder. A partir daí, configura-se uma verdadeira inversão de papéis e valores, pois a palavra narrada é uma maneira de lutar contra as mazelas que afetam a figura feminina, dando forma a uma sutil resistência.

Quanto a essa inversão, nota-se que esse “poder” está centrado nos lábios de Scherezade, personagem audaciosa, astuta e sedutora, como nos trechos a seguir: “[...] Scherezade seduz a imaginação do soberano. Com desenvoltura o Califa troca os prazeres da cópula pelas histórias, pois ela exerce com vigor a emérita arte da sedução” (PIÑON, 2004, p. 263).

Como se observa, o poder está representado por essa mulher que detém o dom da imaginação, como se fosse uma guardiã da palavra, pois tem o poder de proferi-las, contando histórias ininterruptas para manter-se viva e garantir a sobrevivência das demais jovens do reino: “[...] Scherezade tem o verbo fácil. As palavras, formando um amálgama inquebrantável, vão servindo como que de escudo para os personagens a desfilerem diante do soberano” (PIÑON, 2004, p. 25).

É importante destacar que a Scherezade piñoniana transita entre duas vertentes, pontuadas entre a opressão e a resistência. Em outras palavras, apesar de obedecer às leis específicas impostas pelo Califado, a protagonista subverte esse sistema opressor e revela capacidades para determinar as novas regras desse jogo de poder, fomentadas por mudanças plausíveis no contexto em que está inserida.

Como exemplo do que foi pontuado acima, tem-se o uso do véu, vestimenta típica das mulheres muçulmanas. Tal peça é frequentemente vista pelos ocidentais como uma forma de opressão, pois torna a mulher invisível e limita seus movimentos. No entanto ganha, em *Vozes do deserto*, uma nova dimensão, visto que Scherezade aproveita o fato de ninguém poder ver seu rosto através do tecido para criar em torno de si uma atmosfera de mistério, que fortalece a sedução exercida por suas narrativas sobre o Califa, como mostra o trecho abaixo:

Transparentes e delicados, os véus, para as irmãs, integraram-se imediatamente à esfera da imaginação. Persuasivos por natureza, eles guardavam e exibiam o que estivesse sob o foco da atenção masculina. E, enquanto cumpriam esta função, preservavam as incertezas dos sentimentos femininos, o inesperado desequilíbrio da razão, os momentos em que a alma, tentada pela melancolia, não se contém. Mas ao mesmo tempo que estes véus escondiam, permitiam igualmente que qualquer das irmãs, ao resguardo deles, se refugiasse, mesmo em pensamento, na gruta do pecado, a fim de regozijar-se com prazeres sigilosos. Na caverna onde o desejo brilha e umedece os sonhos. [...] colados ao corpo servem de estímulo ao jogo erótico. Com eles nos rostos, fogem à tirania do pai e do Califa (PIÑON, 2004, p. 31).

A protagonista assume, então, uma postura mais ativa e transgressora em relação ao seu papel social para firmar-se como mulher, e isso só é possível com o poder da palavra, uma vez que é nela que se inscreve o poder para edificar o mundo das mulheres. Logo, a feminilidade não está mais condicionada a um destino que lhe rouba o direito de ser livre, determinando o seu papel na sociedade como mãe e procriadora, confinada em um ambiente opressor.

Diferentemente da Šahrāzād do *Livro das mil e uma noites*, que permanece casada com o Califa e lhe dá filhos, a Scherezade de *Vozes do deserto* parte em busca de sua liberdade em outro espaço, para além dos altos muros que lhe enclausuraram por mil e uma longas noites.

É válido destacar que esse desejo de ver-se em uma condição mais livre fez com que a escrita feminina ganhasse notoriedade, saindo da zona de silêncio ou de isolamento para desembocar no processo literário, o da criação. Isso só é possível por meio de uma linguagem significativa, que evidencie o ser no mundo, pois quem fala se coloca na posição de sujeito, de dominador, que é exatamente a postura de Scherezade na narrativa.

Desse modo, a questão da identidade feminina é repensada não somente no romance, mas no bojo das representações literárias, pois a protagonista de *Vozes do deserto* (2004) torna-se o protótipo do ser feminino, da liberdade. Portanto, diante do exposto, pode-se dizer que Nélida Piñon construiu Scherezade com uma identidade que percorre as trilhas do feminismo para romper com os estereótipos estabelecidos por uma sociedade patriarcal e para enriquecer, sobretudo, a literatura de autoria feminina.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou analisar a construção da personagem Scherezade, na obra *Vozes do deserto* (2004), sob a perspectiva da crítica feminista, considerando a condição da mulher na sociedade árabe-muçulmana. O referido romance foi construído em torno da personagem Scherezade, tomada de empréstimo dos contos árabes *As mil e uma noites*, e apresentada como a mais audaz heroína, que usa de seus próprios instrumentos de dominação e alcança sua liberdade e das demais jovens do Califado.

Logo, Piñon apresenta olhares e perspectivas de mulheres, em especial de mulheres transgressoras, que são sujeitos da própria história, donas dos discursos que pronunciam ao retratarem suas experiências, desejos, emoções e sentimentos para o mundo exterior, subvertendo a ordem patriarcal e, ao mesmo tempo, provando que o destino de uma mulher pode ser outro.

Nesse sentido, pode-se dizer que Scherezade ousou assumir-se como a única capaz de alterar a situação circundante para afirmar a alteridade da mulher. Logo, abre espaço para as indagações sobre si mesma, sobre sua condição e papel na história, sobre o outro e, inclusive, sobre o mundo e sociedade na qual está inserida.

Diante do exposto, foi possível constatar que o feminismo transgressor fora incorporado à protagonista de *Vozes do deserto*, considerando os limites entre a opressão e a resistência, na medida em que rompe com uma série de estereótipos e preconceitos para se inscrever em um patamar superior, cuja visibilidade possibilita o reconhecimento da mulher na linha evolutiva do tempo.

Portanto, a inovação do romance de Piñon está no modo como este se propõe a refletir sobre a temática feminina, ou seja, a mulher exprimindo uma subversão de valores, saberes e poderes, questionados e denunciados ao longo dos anos.

7 REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Nélida Piñon**: biografia. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/nelida-pinon/biografia>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

ANÔNIMO. **Livro das mil e uma noites**: ramo egípcio + Aladim & Ali Babá. Tradução: Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2012. 4. v.

ANÔNIMO. **Livro das mil e uma noites**: ramo egípcio. Tradução: Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2007. 3. v.

ANÔNIMO. **Livro das mil e uma noites**: ramo sírio. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006. 1. v.

ANÔNIMO. **Livro das mil e uma noites**: ramo sírio. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006. 2. v.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2000.

BOSO, Ednea Aparecida Da Silva. **Mulheres em transgressão: a visibilidade da voz feminina em Vozes do deserto de Nélida Piñon**. 2011. 192 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2011.

BOUHDIBA, Abdelwahab. **A sexualidade no Islã**. Tradução: Alexandre de Oliveira Torres Carrasco. São Paulo: Globo, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRANDÃO, Izabel et al. Apresentação. In: BRANDÃO, I.; CAVALCANTI, C. L. C.; LIMA, A. C. A. (Orgs.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p. 15-61.

- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DEMANT, Peter. **O mundo muçulmano**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 07-19.
- NASCIMENTO, Dalma. **Aventuras narrativas de Nélida Piñon**. Niterói: Parthenon Centro de Arte e Cultura, 2016.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.
- PIÑON, Nélida. **Vozes do deserto**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- REGIS, Sônia. Sarça Ardente. Posfácio. 1982. In: PIÑON, Nélida. **A casa da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 63-95.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Tradução: Deise Amaral. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.
- WAJNBERG, Daisy. **Jardim de arabescos: uma leitura das Mil e Uma Noites**. São Paulo: FAPESP, 1997.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2013.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2005, p.181-202.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Tendências do feminismo crítico. In: ZOLIN, Lúcia Osana. **Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A república dos sonhos de Nélida Piñon**. Maringá: Eduem, 2003, p. 52-92.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Um passeio pela narrativa de Nélida Piñon. In: ZOLIN, Lúcia Osana. **Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A república dos sonhos de Nélida Piñon**. Maringá: Eduem, 2003, p. 93-126.

30. O PASSADO E O PRESENTE: ANÁLISE DA REAÇÃO ESTÉTICA EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM

Géssica Aparecida Cappoani¹¹⁸
Anselmo Pereira de Lima¹¹⁹

1 INTRODUÇÃO

A motivação para o desenvolvimento da análise aqui proposta está relacionada ao fato de que nas mais variadas situações em que o ser humano está diante de uma obra literária ou artística, ele sente, mesmo sem pretender, algum sentimento que não estava antes nele. O presente artigo é um recorte da dissertação de mestrado, de mesmo título, que foi defendida em 2019 pela autora deste trabalho e orientada pelo segundo autor.

Indiscutivelmente, a obra desperta sentimentos naquele que a vê, ouve ou lê. A esse despertar dos sentimentos da relação entre obra e leitor, Vygotsky (1999) denominou de reação estética. Definida como um complexo processo de transformação dos sentimentos, no qual “encerra em si a emoção que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, como uma espécie de curto-circuito” (VYGOTSKY, 1999, p. 270).

A reação estética é o ponto fundamental do presente artigo que toma como *corpus* de análise a obra literária **Relato de um certo Oriente** (1989), do escritor amazonense Milton Hatoum. O romance possui oito capítulos e o primeiro capítulo se inicia com uma narradora inominada, acordando em Manaus, que na sequência, passa a focalizar o irmão, a quem a narração é endereçada, e relatar fatos da infância de ambos, na casa de Emilie, a mãe adotiva.

A narradora entrega os quatro capítulos seguintes a outros narradores, como tio Hakim, o amigo da família Dorner e o pai de Hakim. Esses capítulos são abarrotados de acontecimentos sobre o passado sobre a vida de Emilie e seus sofrimentos íntimos: questões que aconteceram no convento, a mudança para Manaus, o suicídio de Emir, a relação complexa com os filhos inominados (fatos que compõem quase cem páginas da narrativa).

Contudo, no sexto capítulo, a narradora inominada assume a narração justamente para apresentar o dia após sua chegada a Manaus, dia da morte de Emilie, bem como dia do encontro e desencontro da filha com a matriarca. O sétimo capítulo, é narrado por Hindié, uma vizinha e amiga de Emilie, que esteve próxima da matriarca ao fim de sua vida, acompanhando o seu sofrimento e desamparo. A obra se finda com o oitavo capítulo, cuja narração retorna à narradora inominada para concluir o relato. Neste momento, a narradora revela sobre a sua estadia em uma clínica de repouso, tempos antes de retornar a Manaus.

Como bem apontou Albuquerque (2006), as personagens de Milton Hatoum, são submetidas às “[...] forças contra as quais não conseguem lutar” (ALBUQUERQUE, 2006, p.126). Birman (2008) explica que “A paralisia do passado surge como um impedimento, um obstáculo à vida da narradora, que foi internada, [...]. A partir dessa experiência, ela viajará em busca do passado ao mesmo tempo esquecido, paralisado e impossível de se esquecer” (BIRMAN, 2008, p. 171). Também, Cury (2003) apresenta que na narrativa: “O espaço da memória é, pois, recriado lacunarmente, através da mediação de vozes fragmentadas, imprecisas e conscientes da impossibilidade de recuperação do vivido” (CURY, 2003, p.14).

Diante do que já foi apresentado, fica claro que os fatos recortados à narração do romance são complexos, sendo que as personagens vivenciam situações que na sua grande maioria são problemáticos e difíceis de lidar. Da mesma forma, a vida do leitor do romance é

¹¹⁸ Mestra - Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. E-mail: gessicacappoani@gmail.com.

¹¹⁹ Doutor - Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. E-mail: anselmo@utfpr.edu.br.

uma tempestade de emoções em transformação, o dia-a-dia é abarrotado de perdas e dificuldades, mas também, de momentos de felicidade e prazer que se alternam continuamente.

Diante disso, pensando sobre a questão emocional do leitor, busca-se ver a obra literária como uma ferramenta para o desenvolvimento emocional deste sujeito. Por conseguinte, o objetivo do presente trabalho é o de analisar a reação estética típica à **Relato de um certo Oriente**. E assim, busca-se resposta à seguinte pergunta de pesquisa: de que modo Milton Hatoum, ao escrever a obra **Relato de um Certo Oriente**, conduz o leitor à reação estética, desenvolvendo-o emocionalmente?

Para tanto, busca-se os aportes nos seguintes autores, dos estudos de Vygotsky (1999), adota-se os conceitos de reação estética; de Bakhtin (2014; 2016), os conceitos que constituem os gêneros do discurso, bem como o conceito de cronotopos do romance; de Benveniste (2005; 2006), de Fiorin (2016) e de Lima (2010), as categorias de pessoa, espaço e tempo. Dito isto, pode-se avançar ao desenvolvimento do presente trabalho.

2 METODOLOGIA

O presente artigo tem como procedimento metodológico o “método objetivamente analítico” (VYGOTSKY, 1999, p. 25), cuja delimitação advém da psicologia da arte. Vygotsky (1999) o descreve da seguinte maneira: “da forma da obra de arte, passando pela análise funcional dos seus elementos e da estrutura, para a recriação da resposta estética e o estabelecimento de suas leis gerais” (VYGOTSKY, 1999, p. 27).

Para a realização da análise foram empreendidas várias leituras de **Relato de um certo Oriente**, visando compreender quais eram os fatos que constituíam a obra e como eram dispostos na narrativa, isto é, se seguiam ou não a sequência cronológica dos acontecimentos. Para sistematizar esses aspectos, foi construída uma tabela contendo sete colunas distintas que mapearam todo o romance.

A coluna “número do trecho” serviu para organizar e identificar cada um dos fragmentos da obra, em que cada trecho corresponde a um tópico em um determinado cronotopo (tempo-espaço), esse trabalho minucioso de separação garantiu ao estudo a visualização da articulação dos cronotopos do romance. Em colunas separadas identificou-se o tempo a que aquele trecho estava relacionado (passado/ presente) e em qual ambiente aconteceu (Manaus, casa de repouso, casa da mãe biológica, cemitério, casa de Emilie etc.).

Além disso, devido à ocorrência de vários narradores, optou-se por mapear a mudança dos narradores em uma quarta coluna. Enquanto que, na coluna “sentimento sobressalente +/-”, buscou-se mapear o estado emocional das personagens em relação aos acontecimentos que sobrevinham e as abalavam na narrativa. A penúltima coluna e última coluna correspondem, respectivamente, à compreensão do fato materializado no trecho e o trecho em si, citado segundo a obra.

A tabela do mapeamento sistematizou todo o romance e serviu de base para compreender de forma objetiva os fatos que estão apresentados no romance, em sua relação funcional com a disposição desse material na linha do tempo, elementos que são fundamentais para o presente trabalho. Dito isso, passa-se à fundamentação teórica que forneceu as categorias de análise.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Como foi apresentado anteriormente, a organização interna dos fatos tomados à narração é fundamental para a análise da reação estética. Neste sentido, inicia-se por apresentar a distinção dada por Vygotsky (1999) aos conceitos de fábula e enredo. A fábula corresponde

ao que o “poeta usou como já pronto – relações do dia-a-dia, histórias, casos, o ambiente [...] tudo que existe antes da narração e pode existir fora e independente dela” (VYGOTSKY, 1999, p. 177). Já o enredo é definido como sendo “a disposição desse material segundo as leis da construção artística” (VYGOTSKY, 1999, p. 177). O autor explica que o enredo possui um “princípio ativo de elaboração e superação” da fábula (VYGOTSKY, 1999, p. 178).

Segundo Vygotsky (1999), o problema de maior importância à criação literária é “a disposição dos acontecimentos na narração, o modo como o poeta leva a sua fábula ao conhecimento do leitor e a composição de sua obra” (VYGOTSKY, 1999, p. 179). Por isso, é de suma importância ao estudo da obra literária a análise dos fatos narrados, examinando se seguem a linha do tempo, ou desenvolvem-se em curva, recuando na “sequência cronológica” (VYGOTSKY, 1999, p. 180). Para o autor, a fábula muda “inteiramente seu sentido e significação emocional” (VYGOTSKY, 1999, p. 182), quando seus elementos se dispõem de forma não cronológica.

Portanto, compreende-se que as seleções no eixo do enredo são orientadas por procedimentos conscientes do escritor, que se propõe a manipular os fatos escolhidos à narração. Diante disso, Vygotsky (1999) demonstra que por meio do procedimento de elaboração, o escritor pode recriar tensões e suavizá-las no plano da narrativa, a tal ponto de inverter a própria intenção dos fatos escolhidos para a narrativa. Consequentemente, os acontecimentos que dispostos em sequência cronológica acarretam a elevação de tensão, podem, ao serem reordenados, atingir efeito inverso, isto é, de suavidade.

No que se refere à questão da criação ou destruição de tensão, Vygotsky (1999) explica que “se algum movimento psicológico esbarra em um obstáculo, a nossa tensão começa a elevar-se justamente onde encontramos o obstáculo” (VYGOTSKY, 1999, p.192). Assim, a carga de tensão, a cada obstáculo não superado, é somada a de um novo obstáculo ou destruída na sua superação. Na leitura de **Relato de um certo Oriente**, encontra-se inúmeras barreiras para acompanhar o processo narrativo, principalmente, devido às suspensões da narração dos fatos, que deixam lacunas em determinadas cenas.

Cabe destacar que as recorrentes alterações no modo pelo qual um determinado fato é contado, retrocedendo e avançando na narração, ao ter uma função definida, isto é, a de apagar a impressão mais imediata daquele fato, torna-se um recurso viável para alguém cuja intenção é de revelar algo extremamente complexo e imbricado de tons emocionais.

Além do processo de composição do enredo, Vygotsky (1999) ressalta que a “maneira como o autor narra esses acontecimentos, em que linguagem, em que tom, como seleciona as palavras, como constrói as frases, descreve as cenas ou faz uma breve exposição dos seus resultados” (VYGOTSKY, 1999, p. 197) elaboram a fábula à reação estética. Do mesmo modo, os fatos escolhidos, tendem a mesma função, ou seja, a de atingir a reação estética no leitor.

Compreendido esse processo de imbricação entre a fábula e o enredo que constroem o sistema emotivo da obra de arte, pode-se avançar a alguns aspectos psíquicos do sentimento. O autor afirma que o sentimento enquanto processo nervoso, deve ser situado “nos processos de consumo ou descarga de energia nervosa” (VYGOTSKY, 1999, p. 252). Desse modo, o sentimento é um dispêndio de energia psíquica (VYGOTSKY, 1999, p. 252).

Diante disso, a reação estética seria um processo de complexificação do sentimento em comparação à atividade cotidiana (VYGOTSKY, 1999, p. 255). Portanto, de acordo com Vygotsky (1999), os processos artísticos são procedimentos nos quais o escritor “recorre ao dispêndio extremamente não econômico das nossas forças quando dificulta artificialmente o desenrolar da ação, excitada a nossa curiosidade, joga com as nossas conjecturas, leva-nos a desdobrar a nossa atenção” (VYGOTSKY, 1999, p. 256).

Assim, na elaboração da fábula no enredo, o autor “obriga nosso pensamento a confundir-se nas mais contraditórias direções, a vagar e não encontrar a saída correta” (VYGOTSKY, 1999, p. 256). Desse modo, afirma, baseado nos estudos de Muller, que o

“prazer artístico não é mera recepção mas requer uma elevadíssima atividade do psiquismo” (VYGOTSKY, 1999, p. 258). Assim, cabe adiantar que, o *corpus* do presente trabalho desenvolve-se de modo a confundir o leitor, que percorre inúmeras páginas sem encontrar respostas aos fios narrativos que são suspensos na história, exigindo do leitor um elevado grau de atenção.

Retornando à psicologia da arte, o autor explica que “toda emoção se serve da imaginação e se reflete numa série de representações e imagens fantásticas, que fazem às vezes de uma segunda expressão” (VYGOTSKY, 1999, p. 264). Sendo assim, “todas as nossas vivências fantásticas e irreais transcorrem, no fundo, numa base emocional absolutamente real” (VYGOTSKY, 1999, p. 264).

Vygotsky (1999) demonstrou, por meio do seu estudo, que as obras de arte contêm “forçosamente uma contradição emocional, suscita[m] séries de sentimentos opostos entre si e provoca[m] seu curto-circuito e destruição” (VYGOTSKY, 1999, p. 269). Portanto, conclui que: “a lei da reação estética é uma só: encerra em si a emoção que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, como uma espécie de curto-circuito” (VYGOTSKY, 1999, p.270). Desse modo, o efeito estético se finda na catarse, ou seja, “nessa transformação do sentimento, nessa sua autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas” (VYGOTSKY, 1999, p. 272).

Em virtude de tudo que foi exposto sobre a análise da reação estética, Vygotsky (1999) propõe um olhar diferenciado à obra de arte, principalmente, na sua relação com a vida. Assim, o autor argumenta em favor de que “a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor [...] quando suscitada pela arte, implica algo a mais acima daquilo que nelas está contido” (VYGOTSKY, 1999, p. 307).

Dito isto, pode-se avançar aos próximos conceitos essenciais para o presente estudo, inicia-se pelo dialogismo constituinte dos enunciados. Bakhtin (2016) afirma que “Todo enunciado concreto é um elo na cadeia de comunicação discursiva de um determinado campo [...]. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmo; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros” (BAKHTIN, 2016, p. 57).

Além do dialogismo, utiliza-se o conceito de cronotopo, que significa tempo-espço. Bakhtin (2014) define o cronotopo como a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 2014, p. 211). Os índices temporais e os índices espaciais se fundem em literatura, por isso estão “artisticamente assimilados” em um único conceito, “cronotopo” (BAKHTIN, 2014, p. 211).

Portanto, “no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensível e concreto” (BAKHTIN, 2014, p. 211), no qual “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 2014, p. 211). Dessa forma, “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido pelo tempo” (BAKHTIN, 2014, p. 211).

Bakhtin (2014) apresenta que dentro de um cronotopo encontram-se vários outros cronotopos, visto que “cada tema possui o seu próprio cronotopo” (BAKHTIN, 2014, p. 357). Assim, segundo o autor “os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas” (BAKHTIN, 2014, p. 357).

Para compreender de forma objetiva a organização espaço-temporal da narrativa, buscou-se as categorias de pessoa, espaço e tempo que advêm da teoria da enunciação. A categoria de pessoa diz respeito à “relação eu-tu”, no qual o termo “eu” denota o “indivíduo que profere a enunciação” (BENVENISTE, 2006, p. 84), enquanto o termo “tu”, se refere “ao

indivíduo que aí está presente como alocutário” (BENVENISTE, 2006, p. 84). Além das categorias eu e tu, há o “ele”.

A terceira pessoa é considerada como categoria de “não pessoa” (BENVENISTE, 2005, p. 283). Assim sendo, possui referência objetiva, sendo “a única com que qualquer coisa é predicada verbalmente. [...] pode representar qualquer sujeito ou nenhum e esse sujeito, expresso ou não, não é jamais instaurado como actante da enunciação” (FIORIN, 2016, p. 51-52). Como explica Lima (2010), “os pronomes pessoais, acompanhados de outras classes de pronomes que deles dependem, são uma forma de revelar a subjetividade e a intersubjetividade da linguagem” (LIMA, 2010, p. 82).

Dito isto, passa-se à categoria de espaço, que para Benveniste (2005), é expressa linguisticamente pelos “índices de ostensão [...] este, aqui, etc.), termos que implicam um gesto que designa o objeto ao mesmo tempo que é pronunciada a instância do termo” (BENVENISTE, 2006, p. 84-85).

Por fim, cabe apresentar a categoria de tempo, no qual para o autor, as formas temporais são determinadas em relação ao “eu” que é o centro organizador da enunciação (BENVENISTE, 2006, p. 85). O autor expõe que a temporalidade é fruto da enunciação, isto é, “da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria de tempo” (BENVENISTE, 2006, p. 85).

Benveniste (2006) discute alguns tipos de tempo, ao presente estudo torna-se relevante o que o autor chamou de tempo linguístico. Afirma o autor: “É pela língua que se manifesta a experiência humana do tempo, e o tempo linguístico manifesta-se irredutível igualmente ao tempo crônico e ao tempo físico” (BENVENISTE, 2006, p. 74).

Desse modo, Benveniste (2006) destaca a singularidade do tempo linguístico que está “organicamente ligado ao exercício da fala” (BENVENISTE, 2006, p. 72). O tempo linguístico, portanto, tem seu núcleo “no presente da instância da fala” (BENVENISTE, 2006, p. 74), no qual “o presente linguístico é o fundador das oposições temporais da língua” (BENVENISTE, 2006, p. 75), organizando-se a partir dele, os tempos não-presente, isto é, o passado e o futuro (BENVENISTE, 2006, p. 75).

Para finalizar esta seção, pretende-se relacionar os conceitos aqui apresentados. A teoria dos cronotopos pode ser relacionada ao conceito de enredo de Vygotsky (1999) e que foi acessada objetivamente por meio das categorias de pessoa, espaço e tempo marcadas linguisticamente na obra. Além disso, os enunciados enquanto elos da cadeia discursiva, isto é, a relação dialógica entre os enunciados está intimamente ligada a ambos os conceitos de Vygotsky (1999), pois o dialogismo dos enunciados reflete-se tanto na fábula quanto no enredo e fornece um todo compreensível peculiar e único que aponta diretamente à reação estética. Assim, pode-se avançar à análise do enunciado concreto **Relato de um certo Oriente**.

4 O DESENCONTRO QUE TAMBÉM É ENCONTRO

Antes de iniciar-se a análise da reação estética do **Relato de um certo Oriente** torna-se relevante contextualizar o recorte feito para a análise. O romance possui oito capítulos, sendo que três deles são narrados diretamente pela narradora inominada, que compila as informações e as remete ao irmão que está em Barcelona. Portanto, para este recorte, empreende-se a análise destes três capítulos narrados pela narradora inominada, que são o primeiro, o sexto e o oitavo capítulos do romance.

Durante as inúmeras leituras e sistematizações dos fatos da narrativa, notou-se que o romance possui séries de fios narrativos que vão sendo desenrolados paralelamente na narração, mas nem todos possuem desfecho próximo, ou seja, não é observável para o leitor uma resolução positiva ou negativa ao fato narrado. Portanto, essa peculiaridade da narrativa acaba por desviar a atenção do leitor, exigindo uma ampla concentração.

Desse modo, os acontecimentos de maior complexidade e, por conseguinte, que são mais relevantes da narrativa têm o seu desenrolar suspenso em vários momentos, sendo que alguns são retomados apenas em capítulos distantes do ponto de suspensão. Cada retardamento da narração se caracteriza como sendo o que Vygotsky (1999) denominou de obstáculos ou barreiras, cuja função está ligada a manutenção da tensão interna, no caso, constrói-se um sistema cuja tensão do leitor aumenta constantemente.

A narradora inominada é o centro organizador do enunciado e inicia a sua narração, na manhã seguinte de sua chegada à Manaus, não apresentando uma motivação para ali estar. A causa do retorno só será narrada nas últimas páginas do romance, que decorre do período de internação na casa de repouso, no qual ela decidiu retornar para reencontrar-se com Emilie: “desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência” (HATOUM, 2008, p. 146).

Para o leitor há vários porquês sem respostas na narrativa. Isso ocorre em função da relação interlocutiva que estrutura o romance: a narradora inominada escreve cartas ao irmão, que já sabia sobre o internamento, bem como a motivação que levou a irmã para Manaus, e que esperava tomar conhecimento, especialmente, sobre acontecimentos de Manaus e Emilie.

Esse assunto sobre o grau de intimidade do irmão da narradora já foi analisado por Rezende (2010). Porém, cabe destacar o papel dessa relação interna da narrativa para o leitor, que desconhece a motivação do retorno, bem como desconhece quem é aquela narradora. Entende-se que essas escolhas criam dificuldades nas quais a atenção do leitor vai ficando armazenada ou barrada, aumentando a tensão dele no ato da leitura.

Outro aspecto relevante da estrutura da narrativa diz respeito ao fato de a narradora inominada iniciar a sua narração pelos últimos fatos que possui. A última marca temporal de fatos ocorridos na narrativa data da segunda-feira, dia no qual Hakim fala com a narradora inominada. Ainda cabe destacar que a narradora inominada escreve apenas durante a sua estadia em Manaus.

Essas informações são obtidas pelos indícios espaço-temporais marcados na narrativa: “Não quis desembarcar aqui” (HATOUM, 2008, p. 146), marcando sua posição como sujeito enunciativo, que se utilizou do espaço de Manaus para elaborar a escrita das cartas. Em outro trecho, faz a marcação da sua posição no presente, no momento da escrita das cartas: “Gravei várias fitas [...], mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas [...]” (HATOUM, 2008, p. 147), marcando o presente como momento da redação das cartas. Portanto, o “aqui-agora” da enunciação consiste em Manaus no presente da escrita da carta ao irmão, após todos os encontros terem acontecido e os relatos terem sido recolhidos.

Nesse sentido, por meio dos índices de pessoa, espaço e tempo, pode-se obter a compreensão dos cronotopos do romance de Milton Hatoum. Percebeu-se que o cronotopo dominante ou englobador do romance é Manaus no presente da enunciação. Contudo, há um quebra-cabeças de cronotopos que são recuperados por meio da memória dos narradores e personagens.

Assim sendo, longas passagens sobre o passado das personagens são contadas, ao mesmo tempo que é mantida a visão de que há um sujeito na primeira pessoa do singular narrando, no presente da enunciação, as suas impressões sobre o seu passado e o passado dos outros: “Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada [...]” (HATOUM, 2008, p. 07); “Lembro que era rejeitada pelas crianças da vizinhança” (HATOUM, 2008, p. 11); “Lembro-me que na penúltima carta quiseste saber quando eu ia deixar a clínica” (HATOUM, 2008, p. 141). Cabe agora, percorrer algumas das linhas para demonstrar o modo típico e produtivo no que se refere à reação estética.

Seguindo os fios da narrativa do primeiro capítulo, chega-se a um acontecimento fundamental: quando a narradora estava saindo da casa da mãe biológica, ela ouviu o telefone tocar, e ao atender apenas escutou ruídos e interferências (HATOUM, 2008, p. 09-10). No

entanto, esse fato é retomado no capítulo seis, no qual a narradora inominada atribui esse telefonema a Emilie, fazendo com que esse acontecimento se torne central.

No primeiro capítulo há um relativo destaque a esse fato do telefonema. A cena consiste em um parágrafo dotado de coincidências, que faz com que o leitor fique atento e busque estabelecer alguma relação entre o telefonema e os fatos narrados nas páginas seguintes. Entretanto, isso não acontece até o sexto capítulo. A retomada desse fato faz com que haja um curto-circuito na reação estética do leitor, que na análise do capítulo seis será melhor apresentado.

Cabe destacar que como toda a narração foi elaborada após a morte de Emilie e, especialmente, com o entrecruzar das informações que a narradora obteve ao longo dos quatro dias que se seguiram à morte, não é gratuito esse destaque dado ao telefonema; a suspensão desse tópico, bem como a retomada no fim do sexto capítulo, pois são esses mecanismos que fundamentam à reação estética do romance.

Desta forma, a narradora inominada suspende, ao final dessa parte do capítulo, a narração sobre a sua ida à casa da mãe adotiva, divagando em ponderações que marcam a relação interlocutiva com o irmão. Desse modo, à compreensão do leitor é criada uma dificuldade, pois ao passo que a narradora inominada resolve sair para encontrar-se com a matriarca, naquela manhã de sexta-feira, ela interrompe a narração do fato para rememorar situações de sua infância na convivência com a família de Emilie.

Avançando à análise da segunda parte do primeiro capítulo, a narradora inominada tematiza um acontecimento feliz da vida de Soraya, filha de Samara e neta de Emilie, o dia em que ela escreveu o nome da avó, na carapaça de Sálua. Entretanto, rapidamente, em um comentário paralelo, a narradora inominada revela que a menina morreu. A morte de Soraya é um dos tópicos bem desenvolvidos da obra, e também é narrado por Hakim quando ele toma a narração, em um capítulo posterior.

Para analisar o acontecimento da morte de Soraya, inicia-se pela primeira menção dele na obra: “Muitos anos depois da morte da filha, numa conversa que tivemos antes de eu deixar Manaus, [...]” (HATOUM, 2008, p. 12). Esse comentário é feito de modo abrupto e sem desenvolvimento imediato, na sequência, a narradora passa a narrar a relação problemática dos filhos inomináveis de Emilie com Samara, a mãe de Soraya.

A narradora inominada ao começar a narração desta parte do capítulo tem por objetivo, para além de falar sobre sua infância na casa, arquitetar para o leitor o tom emotivo que perpassa suas lembranças, o que se caracteriza em grande parte por situações complexas e traumáticas, como é o caso do acidente de Soraya. Consequentemente, percebe-se que o sistema valorativo do enunciado, que se inicia na segunda parte do primeiro capítulo e se finda quando a narradora inominada passa a narração a Hakim, o próximo narrador, é amplamente caracterizado pela alternância entre o sentimento de culpa e de absolvição (CAPPOANI, 2019, p.107).

Retornando aos acontecimentos narrados nesta parte do romance, depois de alguns parágrafos, a narradora retorna ao tópico da morte: “Não sei se tu te lembras de Soraya Ângela, do seu sofrimento e da sua morte atroz” (HATOUM, 2008, p. 12). Dito isso, novamente, a narradora fala sobre algo sem relação com a morte, nesse caso, sobre as brincadeiras da menina e do irmão, retornando, logo em seguida, ao cronotopo do dia da morte, para narrar e descrever as atividades que cada um dos familiares executava naquela manhã, e nesse momento apresenta que ela e Soraya brincavam sozinhas no jardim.

Ao falar sobre a brincadeira que empreendiam, focaliza a boneca, e novamente afasta-se do cronotopo do acidente e narra uma lembrança feliz associada à menina e ao seu brinquedo. Após essa lembrança, a narradora acaba por direcionar à narração a Samara, mãe da menina, e em seguida, enfoca o dia do acidente e o seu desespero em buscar pela prima pelos espaços do jardim.

Na medida que a morte da menina representa um fato difícil de ser narrado, principalmente, em função da culpa da narradora inominada, pois era ela quem estava cuidando da menina naquela fatídica manhã, à morte, são entrepostos detalhes e descrições com carga emotiva mais branda, que tiram o foco do acidente e do desespero da menina, mecanismo que funciona como distração à culpa, uma tentativa da narradora para buscar um certo perdão. Como é o caso da descrição do contexto, no qual os tios adultos estavam dormindo e Emilie estava na feira, que abrandam a tensão provocada pela culpa.

Desse modo, a obra utiliza amplamente da sobrecarga da atenção do leitor que, ao mesmo tempo, compreende a complexidade do fato principal narrado, e que precisa paralelamente acompanhar as digressões e desvios da narradora inominada sobre o acidente. Assim, pode-se argumentar que um elevado grau de tensão se mantém armazenado no espectador, durante a leitura.

Avançando-se nos fatos narrados, encontra-se a descrição de Soraya e suas rotinas. Após essa interrupção, a narradora inominada retorna ao cronotopo do acidente e descreve a aglomeração de pessoas em torno da menina e o fato de ter ido chamar o tio Hakim. Novamente, a narradora inominada deixa de focar o acidente e muda totalmente o tópico, descrevendo e narrando sobre os livros do quarto do tio, o convívio de Soraya nos almoços e outros assuntos, retornando apenas na página dezoito a falar sobre o acidente, na mesma parte interrompida anteriormente: “Eu o despertei balançando a rede” (HATOUM, 2008, p. 18).

Diante disso, a narradora inominada, em sua atividade de rememorar os fatos e narrar ao irmão, ao dar espaço a essa lembrança, aparentemente o faz em função de algo que está marcando a sua vida, ou seja, a culpa de não ter cuidado de Soraya Ângela o suficiente naquela manhã, e ter perdido sua companheira no trágico acidente. Esta questão fica evidente quando a narradora afirma: “Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância” (HATOUM, 2008, p. 19).

Assim, há apenas uma última menção sobre o acidente no capítulo, que é originada de um recorte de uma das cartas do irmão “e naquela manhã ensolarada e fatídica, tu te lembras perfeitamente” (HATOUM, 2008, p. 19). Após isso, a narradora detém-se a descrever sobre o dia do velório da menina, mas dando destaque apenas ao irmão, as roupas dele e a idolatria das mulheres para com o menino.

Portanto, percebe-se que a narradora inominada, ao recontar ao irmão sobre o acidente, remove ao máximo a sequência cronológica dos acontecimentos, na qual levaria o leitor a entender os pormenores que o acarretaram, mas sim prefere descrever cenas, espaços e pessoas que a marcaram naquele momento e continuam reverberando na sua memória. Consequentemente, percebe-se que o conflito da morte de Soraya não é resolvido internamente na obra, e por esse motivo ele fica em aberto na reação do leitor como algo inconclusivo.

Por conseguinte, mantém-se a tensão entre as forças propostas pela narradora inominada. Ela não destrói a energia psíquica acumulada, mas deixa o leitor em um estado de tensão e de desorientação. Portanto, pode-se afirmar que ao propor o assunto da morte da menina, instaura-se internamente a tensão entre a culpa da narradora e a superação desse trauma da infância, e como não são resolvidos, a curiosidade do leitor é elevada significativamente. Logo, ao finalizar-se a narração do acidente, ele mantém toda a carga de tensão acumulada, e o seu campo de ânimo, é a tensão resultante da inabilidade da narradora inominada de superar o seu próprio trauma.

Avançando nos acontecimentos do romance, na sequência, a narradora inominada detém-se a relatar a amizade de Soraya e o irmão, que percorre alguns momentos de brincadeira, sempre descrevendo com uma riqueza de detalhes o ambiente e as personagens. Entretanto, a narradora, ao falar sobre a brincadeira das crianças perto do relógio negro, aponta para um novo tópico, ou seja, a ligação de Emilie ao relógio, fixando, assim, a atenção do leitor na questão do relógio e Emilie. Assim, após quase três páginas, a narradora, ao finalizar o tópico sobre o

objeto, pontua: “Sabia que entre os tios, apenas Hakim era uma fonte de segredos” (HATOUM, 2008, p. 25).

A partir desse trecho, a narradora inominada muda totalmente o cronotopo e consequentemente o assunto: “No momento em que ele desembarcou, Emilie já tinha expirado. Chegou no início da noite de sexta-feira” (HATOUM, 2008, p. 25). Assim, o leitor descobre que Emilie havia morrido, o que aconteceu na sexta-feira, cronotopo da ida da narradora inominada ao encontro da matriarca.

Nesse sentido, a narração instaura a principal contradição emocional da narrativa: a culpa *versus* inocência da narradora. Isso ocorre devido à aparente motivação do retorno da narradora à Manaus ser o encontro com Emilie, e a tomada de consciência sobre a sua morte, acaba por diminuir a possibilidade de um encontro, no qual anos de culpa pela ausência poderiam ser reconciliados, inocentando a culpa da narradora inominada.

Seguindo a sequência dos fatos da obra, a narradora inominada continua a relatar aspectos sobre o encontro após o enterro da matriarca, e após alguns parágrafos, comenta que preferiu se ausentar da casa de Emilie. Neste momento, Hakim a encontra no jardim para se despedir, ocasião em que ela manifesta seu interesse por conhecer os segredos de Emilie. O capítulo se finda com uma importante informação para a compreensão do cronotopo da narrativa, é apresentado que eles se encontraram no domingo à noite, e, aparentemente, permaneceram durante a madrugada nessa conversa, visto que a narradora comenta que o tio ainda “continuava falando” (HATOUM, 2008, p. 26) na manhã da segunda-feira.

Com isso se finda o primeiro capítulo do romance. O leitor sabe pouco sobre a narradora inominada e sua motivação de estar em Manaus. Sabe apenas que ela saiu muito cedo para encontrar-se com Emilie, mas não sabe se houve ou não o encontro, pois Emilie morreu naquela manhã de sexta-feira. Assim sendo, a narradora entrega os quatro capítulos seguintes a outros narradores, ficando como uma espectadora do seu próprio relato, vasculhando os segredos e dificuldades do passado de Emilie.

No sexto capítulo, a narradora inominada retoma a narração de um cronotopo já experimentado pelo leitor: a saída da casa da mãe biológica para encontrar-se com Emilie. Esse cronotopo havia ficado suspenso desde o primeiro capítulo. Assim, a narradora inicia fornecendo toda a esperança de que o encontro aconteceu, diz que são apenas quinhentos metros de distância entre as duas casas. Contudo, passa a descrever detalhes diminutos, o que faz com que o percurso pareça, na verdade, quase intransponível.

Assim, pode-se argumentar em favor de que os dois planos emocionais opostos do romance se constroem a partir do encontro e do desencontro da narradora inominada. Há uma expectativa crescente de que a narradora realize o encontro com a sua mãe adotiva, ao mesmo tempo que há constantes adiantamentos da narração sobre esse acontecimento. Assim, o leitor que mantém em mente essa linha suspensa desde o primeiro capítulo, passa novamente a ser afetado por essa oscilação entre os planos do encontro e do desencontro iminente.

Após a descrição dos espaços entre as casas, a narradora finalmente comenta que chegou ao portão da casa de Emilie. No entanto, a casa estava fechada e a narradora inominada, novamente, começa a descrever os espaços, e em seguida atribui a ausência de Emilie à ida matinal à feira, mantendo assim a possibilidade do encontro. Para em seguida, narrar sobre sua decisão de deixar a casa e andar pela cidade, com a intenção de retornar ao meio-dia.

Assim, a narradora passa a apresentar detalhadamente os lugares que percorreu na cidade, bem como seu passeio pelo rio, a cena do fauno, a chegada da tempestade, etc. E na medida que ela adia a narração do encontro com Emilie, por meio das descrições, acaba por se materializar a impossibilidade do encontro. Essa impossibilidade é aparente de forma incontestável, por duas vezes, primeiro quando a narradora comenta que saiu da canoa e descreve que o sol estava quase a pino (HATOUM, 2008, p. 111), marca espaço-temporal que

indica a proximidade com o meio-dia. E em um segundo momento, quando a narradora inominada pontua que o relógio da igreja marcava uma hora da tarde (HATOUM, 2008, p. 119).

A narradora inominada não narra de imediato sobre a morte de Emilie, mas opta por divagar em reflexões sobre o irmão e ela, acabando por revelar sobre o seu internamento na clínica de repouso, esse é o novo tópico suspenso, que será desenvolvido posteriormente, e acaba por instaurar uma nova tensão, justamente, momentos antes da tensão sobre o encontro/desencontro se findar, visto que a narração passa a focar o desencontro físico das personagens.

Desse modo, o leitor segue a narradora inominada em sua reflexão sobre a vontade de adiar o encontro com Emilie, percorrendo o caminho mais longo até a casa da matriarca, e após isso, finalmente chega à cena em que ela se encontra com Hindié que a impediu de entrar na casa onde Emilie já estava morta. Assim, a narração enquadra, brevemente, o sentimento da narradora inominada, sua dor por ter adiado tantas vezes aquele encontro, por quase vinte anos, materializando assim sua culpa pelo abandono da mãe adotiva: “Foi doloroso não ter visto Emilie, aceitar com resignação a impossibilidade de um encontro, eu que adiei tantas vezes essa viagem” (HATOUM, 2008, p. 122).

Contudo, na sequência, a narradora inominada passa a narrar sobre o fim da vida de Emilie, talvez como uma tentativa de afastar a ideia da morte da matriarca, bem como de desviar-se de seus próprios sentimentos. Assim, narra vários acontecimentos que soube por Hindié, descrevendo o modo pelo qual a matriarca foi encontrada quase morta no sobrado, ela estava enroscada com o fio do telefone.

Nesse momento, a cena suspensa no primeiro capítulo, o telefonema misterioso e, aparentemente, irrelevante, ao ser retomado, gera um curto-circuito entre os dois cronotopos que vinham sendo articulados: “Lembrei-me assustada de que, de manhãzinha, antes de sair de casa, havia escutado o telefone tocar duas ou três vezes. Talvez tenha sido o último apelo de Emilie, a sua maneira de me encontrar e dizer adeus” (HATOUM, 2008, p. 124).

A partir da fusão entre os dois cronotopos, é encerrada a oposição entre o encontro e o desencontro, e o leitor que não acreditava na possibilidade do encontro com Emilie, descobre que a narradora inominada e Emilie tiveram um “certo” encontro. Consequentemente, a partir do curto-circuito a reação estética do leitor é uma mistura imbricada de culpa *versus* absolvição, elementos indissociáveis que reverberam na mente e na fantasia do leitor, deixando-o em um estado de perturbação emocional (CAPPOANI, 2019, p.113).

Desse modo, o decorrer do capítulo apresenta mais alguns fatos daquela trágica manhã, que envolvem principalmente os primeiros socorros a Emilie e o comportamento dos filhos inomináveis diante do corpo da mãe. O fim do capítulo se constitui da cena do encontro da narradora inominada com Hindié, que aconteceu no domingo pela manhã.

Assim, pela última vez, a narração é passada a outra narradora, no caso Hindié, a melhor amiga de Emilie. A narração de Hindié percorre vários fatos, principalmente a solidão e a vontade de Emilie de reunir a família. Novamente, detalhes íntimos da vida da matriarca são revelados, os quais avançam até o último dia antes de sua morte, ou seja, a quinta-feira, mesmo dia em que a narradora inominada chegou à Manaus.

O capítulo oito tem início com a narradora inominada voltando à narração, precisamente do cronotopo de encontro com Hindié, usando o presente, como se aquele trecho tivesse sido escrito naquela manhã, marcando, principalmente, a dor da perda de Emilie. Isso se passa na primeira página do capítulo, na sequência é inserido um espaçamento gráfico, e a narradora passa à narração sobre o enterro de Emilie.

Depois de narrar alguns fatos, a narradora inominada se coloca no presente da enunciação, para retomar uma das linhas suspensas anteriormente na narrativa, isto é, passa a falar sobre seu internamento na clínica de repouso. Desse modo, a narradora comenta que essa era uma solicitação feita pelo irmão, em uma de suas cartas, enquanto ela ainda estava internada.

Portanto, ao mostrar esse recorte problemático da sua vida ao leitor apenas ao final da obra, a narradora diminui a tensão da sua própria culpa, visto que ela não possui equilíbrio emocional suficiente para suportar a realidade. Assim, “a culpa pela ausência de quase vinte anos, que antes era atribuída a atitudes de egoísmo da narradora, agora é diluída a seus problemas emocionais, com inúmeras complexidades” (CAPPOANI, 2019, p.115).

Neste sentido, a narradora inominada, de maneira relativamente desenvolvida, descreve ao irmão sobre os momentos que passou na clínica de repouso, percorrendo algumas cenas que considera relevantes. Assim, sabe-se que foi o período de internamento na casa de repouso que desencadeou o retorno da narradora inominada à Manaus.

Diante do tópico do internamento na casa de repouso, a narradora desenvolve o primeiro acontecimento conflituoso com relativo acabamento que possui um final positivo, que corrobora com a diminuição da tensão do leitor. Contudo, não ocorre a total dissipação da tensão acumulada, visto que o leitor fica com inúmeros conflitos abertos que não podem ser resolvidos pela obra.

Desta maneira, na sequência, a narradora fixa-se no cronotopo da escrita para o irmão e conclui o romance relatando a real função da sua carta: “te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre” (HATOUM, 2008, p. 148). Portanto, apenas ao final, o leitor sabe que a narradora inominada objetivava com as cartas narrar ao irmão sobre a vida e morte de Emilie.

Ainda, cabe destacar que a narradora inominada esteve a todo tempo encaminhando o leitor para que ele conhecesse Emilie, porém falar sobre a matriarca, envolve todo um sistema emocional, assim o tom do enunciado mergulha nas agruras e sofrimentos da matriarca, bem como percorre os traumas da narradora inominada que carrega consigo culpas e sofrimentos irreparáveis.

Para o leitor, parte do abandono de Emilie e seu sofrimento se deve à culpa daqueles que partiram e não voltaram. Desse modo, a obra articula dois planos: o plano do encontro e o plano do desencontro. A cada um desses planos está associado um estado de ânimo que é desenvolvido ao longo da narrativa. Ao plano do encontro está associado um sentimento de inocência ou absolvição da culpa pela ausência, a uma resolução positiva e libertadora da narradora inominada.

Entretanto, como se demonstrou, a todo momento que se busca pelo encontro, vão se diminuindo as possibilidades de sua realização, e assim a tensão do leitor acaba por ser fixada sobre a morte de Emilie e a possibilidade do desencontro vai crescendo constantemente. Portanto, ao plano do desencontro está associado a culpa da narradora pela ausência e fracasso em sua tentativa de reconciliar um passado perdido com o presente impossível, fracasso esse marcado até o último instante da luta entre os planos opostos.

Assim, quando a narradora encaminha-se ao clímax do romance, no qual as possibilidades de um encontro físico, trocas verbais e pedidos de desculpas são totalmente impossíveis, e quando a esperança do encontro cai praticamente a zero, a narradora retoma uma linha suspensa no início da narrativa, fechando o curto-circuito com o trecho do telefonema, anunciando que para ela o telefonema constitui-se como um “certo” encontro, que funciona como uma faísca que provoca a explosão da energia acumulada entre os dois planos.

Consequentemente, a tensão do leitor que está elevada e erigida em torno da luta entre o encontro e o desencontro, entra em combustão, uma explosão na qual o leitor passa a sentir, ao mesmo tempo, e de forma intensa, um sentimento paradoxal entre a culpa pela ausência e o sentimento de absolvição da narradora, por um encontro que foi, ao mesmo tempo, desencontro. Assim, esse estado emocional do leitor não é nem apenas culpa e sofrimento, mas também não se constitui como uma purificação total.

Assim sendo, além de **Relato de um certo Oriente** prender o leitor em uma narrativa envolvente sobre as tragédias familiares, pretende-se reafirmar que é “uma narrativa que

complexifica as emoções, eleva ao limite a incapacidade do ser humano de alcançar uma estabilidade emocional, antes de encaminhar o leitor ao entendimento de seus sentimentos, promovendo certa habilidade de lidar com essas dificuldades” (CAPPOANI, 2019, p.117).

Portanto, a tensão do leitor é levada ao limite na luta entre os planos e, no curto-circuito, a obra o faz sentir a culpa das escolhas da narradora, e na mesma proporção sua inocência diante deste “certo” encontro do telefonema. Desse modo, a obra ecoa na experiência do leitor, esperando atitudes responsivas dele, bem como decisões de sua vida que podem ser alcançadas, isto é, os encontros que ainda podem acontecer.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do percurso desenvolvido, cabe retomar o objetivo geral da pesquisa, ou seja, analisar a reação estética peculiar a **Relato de um certo Oriente**. Diante disso, com base na abordagem teórico-metodológica adotada, pode-se perceber a relação responsiva dos enunciados dos narradores ao longo da obra, bem como a construção de sentidos que esses enunciados encaminhavam. Portanto, percebeu-se que o estilo utilizado pela narradora inominada para apresentar os fatos coletados ao longo de sua estadia é bastante peculiar.

Com base na análise funcional do todo do enunciado, pode-se apreender a análise da reação estética macro em **Relato de um certo Oriente**, isto é, o efeito emocional a que o leitor é encaminhado por meio dessa obra. Assim, ao compreender quais eram os fatos da narrativa e o modo como eles eram apresentados ao leitor, percebeu-se que alguns assuntos, que possuíam íntima relação com a narradora inominada, eram fragmentados por meio de suspensão ou adiamento, por breves ou longos trechos, e retomados em momentos posteriores do romance.

Ao buscar as correlações desses fatos suspensos ou adiados, percebeu-se que nem sempre encaminhavam a um desfecho. Por vezes, a narradora inominada contava o desfecho da cena antes das ações que o desencadearam, invertendo a sequência cronológica. Além disso, percebeu-se que, quando seguia narrando fato a fato até o desfecho, chegava-se a um fim negativo. Desta forma, cabe retomar o ponto fundamental à macro reação estética.

A narradora inominada, ao iniciar a narrativa, comenta sobre Emilie e sua vinda para encontrar-se com a matriarca. A sua vontade de encontrar-se com a mãe adotiva instaura o plano do encontro. Entretanto, a suspensão, desvio e adiamento da narração desse tópico, e ainda o fato da morte de Emilie, acabam por criar o plano contraditório, ou seja, o plano do desencontro. Assim, a narradora inominada sustenta durante quase todo o romance esses dois planos, mantendo em constante enfrentamento o sentimento de inocência/absolvição do encontro e o sentimento de culpa advindo da incapacidade de conseguir rever a mãe adotiva, após quase vinte anos de separação.

Desse modo, a tensão do leitor é elevada ao máximo, e quando não há mais a possibilidade de um encontro físico, de trocas verbais, de pedidos de desculpas, porque Emilie está morta, a narradora retoma uma das linhas suspensas no primeiro capítulo e funde os dois planos em um curto-circuito. Consequentemente, a reação estética do leitor passa a ser uma só: sente a culpa da narradora advindo desse desencontro físico, ao mesmo tempo que sente o sentimento da absolvição da narradora devido à ocorrência de um “certo” encontro por meio de um telefonema no início da manhã de sexta-feira.

Portanto, pode-se afirmar que a narradora inominada leva o leitor a vivenciar um estado emocional bastante complexo. A culpa *versus* inocência, que eram apenas dela, passam a reverberar na reação estética do leitor, e ser vivenciada com relação às próprias experiências, momentos de fracassos e culpas *versus* momentos de inocência e absolvição.

Desse modo, ao fazer o leitor mergulhar em um estado emocional tão peculiar e demasiado paradoxal, desencadeia um processo de desenvolvimento, que é menos traumático do que lidar/vivenciar na vida real. Portanto, por meio desse processo emocional, articulado

pela obra de arte, o leitor pode refletir e repensar aspectos que permeiam a sua vida, melhorando suas habilidades emocionais, o seu sentir e o que está relacionado a esse sentimento.

A título de conclusão, com base no estudo da macroestrutura da reação estética em **Relato de um certo Oriente**, pode-se perceber que há uma complexa rede de micro curtos-circuitos internamente articulados. Cabe propor a futuros estudos da obra que esses micro curtos-circuitos podem articular microplanos contraditórios, dentro de seus cronotopos específicos, com cargas emocionais distintas daquelas da macroestrutura, que por sua vez demonstram ainda mais a complexidade da reação estética em **Relato de um certo Oriente**.

6 REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Gabriel. Um autor, várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 28, p. 125-140, 2006. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127091010>> Acesso em: 20 jan. 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2014. p. 211- 362.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas a edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral I**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.
- BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral II**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.
- BIRMAN, Daniela. Narrar o passado, recriar o presente: a escrita de si em Milton Hatoum. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 10, n. 12, p. 157-190, 2017. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/185>> Acesso em: 25 mar. 2019.
- CAPPOANI, Géssica Aparecida. **O passado e o presente: análise da reação estética em relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum**. 2019. 123 f. Dissertação de Mestrado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.utfpr.edu.br:8080/jspui/handle/1/4826>> Acesso em: 20 jul. 2019.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras da Memória na Ficção De Milton Hatoum. Letras nº 26 – **Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**, p. 11- 18, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11876/7303>> Acesso em: 20 jan. 2019.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoas, espaço e tempo** 3.ed. –São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LIMA, Anselmo Pereira. **Visitas técnicas: interação escola-empresa**. Curitiba: Editora CRV, 2010.
- REZENDE, Renato Cabral. **Expedientes metadiscursivos na articulação e categorização de práticas comunicativas em Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum**. 2010. 182f. Tese (doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/9187>> Acesso: 22 jan. 2019.
- VYGOTSKY, Liev Semionovich. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Naiara Sales Araújo

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres; Mestra em Letras pela Universidade Federal do Piauí e Mestra em Pesquisa Literária pela Universidade Metropolitana de Londres; Realizou estágio pós-doutoral sobre Literatura, música e Cinema na Universidade de Granada-Espanha. É professora do Mestrado Acadêmico em Letras e do curso de Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. É coordenadora do Grupo de pesquisa "Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital" – FICÇA e do Grupo de estudos e pesquisa em Linguística Aplicada (GEPELA). Autora e organizadora de vários Livros e artigos publicados nas áreas de Literatura, Literatura e outras Artes e Discurso.

Herasmo Braga de Oliveira Brito

Professor do programa de pós-graduação stricto em Letras da Universidade Federal do Piauí, Coordenador do curso de Letras Português do campus Josefinas Dames - Floriano (PI), professor Adjunto II, com Dedicção Exclusiva, pela Universidade Estadual do Piauí. Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual do Piauí (2003), graduação em Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí, Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Piauí (2008), Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2016) e Pós-Doutorando em Filosofia Contemporânea com a pesquisa: Hermenêutica e Narrativa: a teoria da narrativa na filosofia de Paul Ricoeur pelo programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Piauí.

Gladson Fabiano de Andrade Sousa

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA); pesquisador filiado ao grupo "Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital" – (FICÇA/CNPq). Dedic-se também a pesquisar temas como a loucura, o espaço e as manifestações do insólito na obra da escritora Lygia Fagundes Telles, contando com trabalhos publicados nos *Cadernos de Literatura Comparada* (2018), do Instituto Margarida Losa (ILC) da Universidade do Porto, assim como na revista *(Di)solvências* (2019), do Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar de Lima. É professor da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (SEDUC-MA). Premiada no VIII Concurso Literário de Bento Gonçalves-RS.

Fábio Henrique Novais de Mesquita

Professor EBTT-IFMA de Língua Portuguesa. Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Licenciado em Letras com habilitações em Língua Portuguesa e Língua Inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Maranhão (2013). Pesquisa na linha de literaturas produzidas em língua portuguesa, com foco em literatura africana lusófona, atuando principalmente nos seguintes temas: linguagem, memória, identidade e espaço e lugar. Pesquisador filiado aos grupos: GEPLIT: Grupo de Estudos em Paisagem e Literatura (CNPq); FICÇA: Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (CNPq) e GPLADe (Grupo de Pesquisa em Literatura, Alteridade e Decolonidade (CNPq).

REALIZAÇÃO:



DELER

