



**COLIBRA**

I CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LITERATURA BRASILEÑA

I CONGRESSO INTERNACIONAL  
DE LITERATURA BRASILEIRA

# NÉLIDA PIÑÓN EN LA REPÚBLICA DE LOS SUEÑOS

*Nélida Piñón na República do Sonhos*



**LIBRO DE ACTAS**

*Livro de atas*

**2018**

12 - 14.11



# COLIBRA

I CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LITERATURA BRASILEÑA

*I CONGRESSO INTERNACIONAL  
DE LITERATURA BRASILEIRA*

---

## NÉLIDA PIÑÓN EN LA REPÚBLICA DE LOS SUEÑOS

*Nélida Piñón na República dos Sonhos*

---

LIBRO DE ACTAS

*Livro de atas*



## ORGANIZACIÓN

### Dirección:

**Prof.ª Dr.ª Ascensión Rivas Hernández**

Departamento de Lengua Española de la Universidad de Salamanca

### Comité científico:

**Alva Martínez Teixeira**

Universidad de Lisboa

**Livia Mesquita de Sousa**

Universidad Federal de Goiás

**Antonio Carlos Secchin**

Academia Brasileña de Letras

**Maria Eunice Moreira**

Pontificia Universidad Católica de  
Rio Grande do Sul

**Antonio Esteves**

Universidad Estadual Paulista

**María Isabel López Martínez**

Universidad de Extremadura

**Antonio Maura**

Instituto Cervantes de Río de Janeiro

**Miley Guimarães**

Universidad de Salamanca

**Begoña Alonso Monedero**

Universidad de Salamanca

**Paulo R. Kralik Angelini**

Pontificia Universidad Católica de  
Rio Grande do Sul

**Carmen Villarino**

Universidad de Santiago de  
Compostela

**Regina Kohlrausch**

Pontificia Universidad Católica de  
Rio Grande do Sul

**Carlos Paulo Martínez Pereiro**

Universidad de A Coruña

**Vania Chaves**

Universidad de Lisboa

**Domício Proença Filho**

Academia Brasileña de Letras

### Coordinación:

**Elisa Tavares Duarte**

CEB

**Esther Gambi Giménez**

CEB

---



Libro de actas del I Congreso Internacional de Literatura Brasileña. Nélida Piñon en la República de los Sueños, organizado por el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca.



Libro de actas del I Congreso Internacional de Literatura Brasileña. Nélida Piñon en la República de los Sueños  
ISBN: 978-84-124371-5-7

El libro de actas se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Esta obra ha sido elaborada con motivo del I Congreso Internacional de Literatura Brasileña. *Nélida Piñon en la República de los Sueños*, celebrado del 12 al 14 de noviembre de 2018, en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca (España).

Portada: Archivo Academia Brasileña de Letras  
Edición: Elisa Tavares Duarte; Esther Gambi Giménez  
Identidad visual y diseño: Thais Longaray

Salamanca, enero de 2022.

### Contacto:

#### Centro de Estudios Brasileños

Palacio de Maldonado

Plaza de San Benito, nº 1, 37002 – Salamanca, España

Tel.: + 34 923 294 825

Email: [literaturabrasileira@usal.es](mailto:literaturabrasileira@usal.es)





---

## **NÉLIDA PIÑON EN LA REPÚBLICA DE LOS SUEÑOS**

*Nélida Piñon na República dos Sonhos*

**O inventário da memória literária, em *Filhos da América*, de Nélida Piñon | 15**

Angela Maria Rodrigues Laguardia

**Nélida Piñon - Um olhar sobre a realização feminina. Gênero e semiótica do corpo | 27**

Divina Pinto Paiva

**Enfoque da crítica do imaginário e da ecosofia/ ecocrítica no romance *A casa da paixão* de Nélida Piñon | 35**

Elizabeth Abreu Caldeira Brito - Wanice Garcia Barbosa

**Vozes do deserto: contar e viver histórias. Uma leitura do romance de Nélida Piñon nas tessituras de *Šahrāzād* | 48**

Erica Schmidt

**O amor como arma de insubmissão: visitação à “Ave de Paraíso”, de Nélida Piñon | 65**

Fábio Rodrigo Penna

**A transculturação narrativa como ponte dialógica entre os autores Nélida Piñon e José María Arguedas | 77**

Juliana Pinto de Oliveira Causin Alves

**A roda dos ventos de Nélida Piñon: o imaginário na ecoficção | 92**

Jussara Moema Ramos de Oliveira - Maria de Fátima Gonçalves Lima

**O amor como jogo e fantasiação: os enigmas de Don Quijote e Dulcinéia decifrados pela escrita de Nélida Piñon | 105**

Márcia Denise da Rocha Collinge

**As lições do mestre Monteiro Lobato à aluna Nélida**



---

**Piñon: a República como tema fundamental à civilização | 120**

José Marcio Figueira Junior

**Processos transculturais na visibilidade da mulher indígena em José Maria Arguedas com o aporte ensaístico de Nélida Piñon | 131**

Maria Aparecida Nogueira Schmitt

**O corpo artístico no contexto transtético: gênero, violência e sedução em A casa da paixão, de Nélida Piñon | 146**

Maria Aparecida Rodrigues - Roselene Cardoso Araújo - Pedro de Abreu Caldeira Junior

**A arte e o imaginário na trama de A força do destino de Nélida Piñon | 160**

Maria de Fátima Gonçalves Lima - Maria Abadia Silva

**A República dos Sonhos à luz de Coração andarilho | 175**

Marilene Weinhardt

**Dona Benta e Tia Gênia: “contadeiras” de histórias | 189**

Patrícia Aparecida Beraldo Romano

**Raíces gallegas, identidad brasileña en *A república dos sonhos* | 202**

Ramón Villares Paz

**Nélida Piñon, Filha da América nas Repúblicas dos Sonhos | 214**

Ricardo José de Azevedo Marinho - Renata Bastos da Silva

**Inquietações de Nélida Piñon e de Sophia de Mello Breyer Andersen no calor da hora: aproximação e diferença | 229**

Rita do Perpetuo Socorro Barbosa de Oliveira



---

***Tempo das frutas* de Nélida Piñon, o imaginário na  
econarrativa *Vaca Bojuda* | 241**

Rosally Brasil Pereira - Maria de Fátima Gonçalves de  
Lima

**Um estudo comparatista no conto de Nélida Piñon e  
a obra de Daniel Munduruku | 254**

Vera Lucia Muniz Evangelista

**LITERATURA BRASILEÑA EN PERSPECTIVA  
HISTÓRICA**

*Literatura Brasileira em perspectiva histórica*

**Identidad cultural en la novela *Tereza Baptista  
cansada de guerra* del escritor Jorge Amado | 270**

Almudena Martínez Díaz-Cacho

**O que se olha quando se lê: a recepção da crítica à  
obra de João Gilberto Noll | 283**

Anderson Luis Nunes da Mata

**A representação da escola em "Conto de Escola"  
de Machado de Assis: elementos da educação e da  
sociedade no Império brasileiro | 292**

Carolina Cunha da Silva

**Agonia e êxtase em "Soroco, sua mãe,  
sua filha" | 308**

Clarissa Marchelli

**João Adolfo Hansen e o seiscentos brasileiro: sátira e  
retórica na poesia de Gregório de Matos | 322**

Claudia Letícia Gonçalves Moraes

**Maria Firmina dos Reis e os seus cantos à beira-mar e  
o conto indianista gupeva | 332**

Dilercy Aragão Adler

**O sertão como perspectiva: considerações sobre os  
limites da tradição brasileira | 346**

Felipe Bier



---

**A construção do mito “Lampião” na imprensa e no romanceiro popular | 359**

Francisco Cláudio Alves Marques

**Os meandros da questão da identidade brasileira em Juó Bananére e António de Alcântara Machado | 378**

Francisco Cláudio Alves Marques - Gabriel da Silva Conessa

**De difuntos y de vivos: los zapatos de Machado y de Rubem Fonseca | 395**

Francisco Topa - Márcia Edlene Lima

**La república brasileña en novelas de Lima Barreto | 403**

Jonatan de Souza Santos

**Dois Europeus no Rio de Janeiro: Stefan Zweig e Paulo Rónai Impressões registradas em *Brasil, um País do Futuro* e revista *Travel in Brazil* | 417**

Luis Antonio Contatori Romano

**Do século XVI ao XXI. As metáforas cognitivas e culturais da relação de gênero: uma análise de padrões mentais e históricos a partir do estudo de obras da literatura brasileira | 433**

Patricia Teles Alvaro Salgado - Maria do Socorro Almeida de Sousa

**Modernismo e estilos tardios. Modelos de subaneidade na poesia brasileira | 448**

Pedro Serra

**Disjunção, conjunção e enarmonia: análise do conto “Nenhum, nenhuma” de João Guimarães Rosa | 458**

Rodrigo Oliveira Salles

**Reprodução, de Bernardo de Carvalho: romance com estrutura em abismo Ou Aletheia e a verdade desviada, encoberta, manipulada na pós-modernidade de Reprodução, de Bernardo**



---

**Carvalho | 474**

Suzi Frankl Sperber

**Feios, sujos e malvados: o realismo na literatura brasileira do século XIX | 489**

Tânia Pellegrini

**“Cousas futuras e passadas” Articulações entre história e religião em Esaú e Jacó, de Machado de Assis | 507**

Tiago Ferreira da Silva

**Nas origens do romance brasileiro: as primeiras narrativas de J. M. Pereira da Silva | 520**

Vania Pinheiro Chaves

***Eurídice*: José Lins do Rego e o romance moderno | 535**

Victor Hugo Adler Pereira

**Orides Fontela: uma escrita insólita em tempos de Ditadura Militar brasileira | 551**

Yoanky Cordero Gómez

**LITERATURA BRASILEÑA: POLÍTICA, GÉNERO Y MOVIMIENTOS SOCIALES**

*Literatura brasileira: política, gênero e movimentos sociais*

**A mulher militante da ditadura militar em Bernardo Kucinski e Maria Pilla | 569**

Aline Teixeira da Silva Lima

**Figurações da homoafetividade e da homoparentalidade na Literatura Infantil Brasileira | 584**

Anabel Medeiros Azerêdo de Paula

**A política no Brasil: pensamento social e cidadania | 599**

Anita Maria Ferreira Silva - Alessandra Gomes Mendes



---

Tostes - Fábio Luiz Rigueira Simão

**Infância, marginalidade e violência em Inferno de Patrícia Melo | 614**

Luciana Medeiros Teixeira Francisco

**Como a poesia vê a guerra | 626**

Marcia de Mesquita Araújo

**Gênero e colonialidade de poder e conhecimento em Ana Maria Gonçalves | 642**

Maria Aparecida Cruz de Oliveira

***Passagem para o próximo sonho* de Herbert Daniel: um lugar de fala nos exílios | 658**

Matteo Gigante

**O teatro abolicionista enquanto movimento social no Recife dos anos 1880 | 675**

Natália de Lima Ferreira Papais

**Velha, Bruxa ou Má: Memória, fraturas e condição feminina em quatro romances brasileiros contemporâneos escritos por mulheres | 691**

Pilar Lago e Lousa

**A representação de diferentes tipos de arranjos familiares na literatura brasileira contemporânea | 705**

Pollianna Freire

**#leiamulheres: A Primavera das Mulheres no Brasil e a Literatura | 718**

Raysa Ferreira Soares

**LA LITERATURA BRASILEÑA Y EL MUNDO LUSÓFONO**

*A literatura brasileira e o mundo lusófono*

**Animalidade na literatura lusófona: Guimarães Rosa e Mia Couto | 735**



---

Ana Carolina Torquato Pinto da Silva

**Xarás: Correspondência de Cecília Meireles para Maria Cecília Correia | 749**  
Eleonor Castilho

**Mobilidades culturais e figurações identitárias da lusofonia na obra de Salim Miguel | 763**  
Luciana Wrege Rassier

**Diálogos culturais entre o Brasil e Cabo Verde: a imagem de “Pasárgada” na poesia de Vera Duarte | 778**  
Maria Raquel Álvares

**A paixão segundo Raduan Nassar e Almeida Faria | 795**  
Miguel Heitor Braga Vieira

**Olhar estrangeiro: o Brasil nos romances portugueses do século XXI | 808**  
Paulo Ricardo Kralik Angelini

### **MISCELÂNEA**

*Miscelânea*

***Dom e Dom Casmurro: adaptação ou intertextualidade temática? | 826***  
Adriano Carlos Moura

**Mulheres na literatura: pertencem às estruturas do campo? | 842**  
Amanda Maria Garcia Holgado de Oliveira

**Literatura e cinema: *Quem matou Pacífico?* | 857**  
Ana Lúcia Lima da Costa Schmidt

**O Mário que não é de Andrade e a formação do jovem leitor | 873**  
Ana Marta de Santana



---

**O boom das antologías e o ensino de literatura no Brasil | 889**

Analice de Oliveira Martins

**A literatura brasileira no ensino de português língua estrangeira: da literatura ao teatro | 903**

Aparecida Regina Borges Sellan

**Projeção da literatura e cultura brasileiras na Espanha. Análise através de revistas literárias e culturais no século XXI | 917**

Belén Bouzas Gorgal

**O tradutor e o percurso do vórtice de significação | 931**

Bernardo Sant'Anna

**Descobri que estava morto e a internacionalização como mecanismo para a profissionalização do escritor João Paulo Cuenca | 946**

Franciele Queiroz da Silva

**A literatura no ciberespaço | 963**

Giselle Melo

**De leitor a autor: a produção literária de jovens no espaço escolar | 983**

Gleiser Mateus Ferreira Valério

**A crítica inicial de *Vidas Secas* e o não direito de pensar | 998**

Humberto Paulo da Cunha da Silva

**Machado de Assis: um século de traduções francesas | 1011**

Jacqueline Penjon

**Novas geografias espaciais e textuais da literatura contemporânea na fronteira paraguaio-brasileira | 1027**

Jennifer Paola Umaña Serrato





---

**La correspondencia entre Luís da Câmara Cascudo y Ramón Menéndez Pidal. Una contribución al estudio de las relaciones entre los estudiosos del folclore de Brasil y España | 1041**

José Luís Forneiro Pérez

**O sobrenatural reinventado: o neofantástico em Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti | 1051**

Kelio Junior Santana Borges

**Literatura brasileira no ensino de português para estrangeiros | 1066**

Maria José Nélo

**Literatura no ensino médio brasileiro em tempos de pluralidade cultural e tecnológica e as lições da história | 1082**

Mirian Hisae Yaegashi Zappone

**Poesia visual no Brasil: Wladimir Dias Pino e Tchello D'Barros | 1098**

Renata da Silva de Barcellos

**Percepções do marginal via tradução: um cotejo entre a versão final e o tapuscrito | 1112**

Vinicius Gonçalves Carneiro

**Todos nós adorávamos caubói: gênero, identidade e espaço no romance de Carol Bensimon | 1129**

Virgínia Maria Vasconcelos Leal

## LINEAS TEMÁTICAS

*Linhas temáticas*

### 1 NÉLIDA PIÑON EN LA REPÚBLICA DE LOS SUEÑOS

*Nélida Piñon na República dos Sonhos*

LITERATURA BRASILEÑA EN PERSPECTIVA HISTÓRICA

2 *Literatura Brasileira em perspectiva histórica*

LITERATURA BRASILEÑA: POLÍTICA, GÉNERO Y MOVIMIENTOS SOCIALES

3 *Literatura brasileira: política, gênero e movimentos sociais*

LA LITERATURA BRASILEÑA Y EL MUNDO LUSÓFONO

4 *A literatura brasileira e o mundo lusófono*

5 MISCELÁNEA

*Miscelânea*



---

# O INVENTÁRIO DA MEMÓRIA LITERÁRIA, EM *FILHOS DA AMÉRICA*, DE NÉLIDA PIÑON

A coletânea de ensaios, *Filhos da América* ultrapassa a tessitura ensaística para conduzir o leitor pelos labirintos da memória e dos alicerces da literatura. Desde a imediata cumplicidade sugerida pelo primeiro ensaio: “Em cada página de minha floresta abandono pedaços de pão que orientam o leitor” (PIÑON, 2016:14), à reverência aos que a antecederam no ofício da palavra, ou aqueles que se incorporam em sua “genealogia romanesca”, a escritora magistralmente encena seus textos para encantar. Elegemos alguns de seus temas entre a Galícia e o Brasil, buscando analisar os marcos significativos desta trajetória, círculo emblemático da vida e literatura da autora, em criação e memória.

**Palavras-chave:** Memória, Narrativa, Ensaio, Brasil, Galícia.

*Filhos da América*, publicado em 2016, reúne 28 ensaios de Nélide Piñon, escritora que domina a arte de narrar. A coletânea de ensaios, produzida em diferentes momentos, inclui parte dos textos que foram escritos ao longo de 2015, ano em que Nélide ocupou a cátedra José Bonifácio, da Universidade de São Paulo (USP), e abarca um continente “De assuntos. De ideias. De riscos. De afetos. De apostas. De saudades. De paixões. De – por que não? - obsessões”, como bem descreve Carlos Andreazza, o editor de *Filhos da América*, na orelha do volume.

A obra, que ultrapassa a dimensão ensaística para conduzir o leitor pelos labirintos da memória e dos alicerces da literatura, reverencia aqueles que a antecederam no ofício da palavra, ou aqueles que se incorporaram na sua “genealogia romanesca”. Para o crítico literário, João Cezar de Castro Rocha, *Filhos da América* “[...] pese [embora] a dicção ensaística, é o romance de formação da autora Nélide. Por isso mesmo, ilumina seus percursos de leitora dos gregos aos hispano-americanos, ou seja,

ANGELA  
MARIA  
RODRIGUES  
LAGUARDIA  
Centro de  
Literaturas  
e Culturas  
Lusófonas e  
Europeias da  
Faculdade de  
Letras da  
Universidade  
de Lisboa/  
Letras de  
Minas- (FALE-  
Universidade  
Federal de  
Minas Gerais)

dos clássicos aos contemporâneos” Rocha (2017).

Sob o ponto de vista da romancista, da cronista ou da ensaísta, Nélida transita entre narradores que fazem parte de seu esforço “[...] por existir [...] como quem desenterra Tróia [...] A cidade que desenterei sendo eu mesma” Piñon (2016:15). Em corajosa confissão, ela afirma: “Não é natural falar em primeira pessoa. É um incômodo” Piñon (2016:15). Porém, lembra do conselho da mãe que a encorajara a engolir “o espinafre do marujo Popeye”, e segue ciente de que não está só enquanto narra: “Pois não ando sozinha no mundo” Piñon (2016:15). Nélida traz consigo um repertório de vozes, que assim enumera: “[...] um infindável número de personagens, transeuntes, vizinhos, todos à deriva” Piñon (2016:15). E, como catalisadora desta arte de narrar, enuncia: “Sou muitas, múltipla. Portanto, em mim a linguagem reverbera, a psique padece, sob o fardo da memória coletiva” Piñon (2016:15).

Somos seduzidos por este suposto legado e pela luminosa lição que sucede a esta afirmação da escritora: “A memória está em cada esquina. Conquanto falhe, se distraia, ela está viva, respira. Nada do humano jaz soterrado nos seus escaninhos. O detalhe mínimo apresenta-se de repente e aviva o que ficou para trás” Piñon (2016:16).

Assim, ao longo da leitura de *Filhos da América* somos conduzidos por Mnemosyne, a deusa da memória, segundo a mitologia grega. Podemos atribuir a ela, a mãe das musas, aquela que canta “tudo o que foi, tudo o que é e tudo o que será” Vernant (1973:73), a condução dos fios que pertencem à tessitura destes ensaios.

Logo no primeiro ensaio, “Heródoto e a aprendiz Nélida”, nos tornamos cúmplices da narradora, quando ela parece sussurrar apenas para nós: “Em cada página de minha floresta abandono pedaços de pão que orientam o leitor” Piñon (2016:14). Somos advertidos de que “nenhuma narrativa é inocente” Piñon (2016:10), podendo se revestir da ambiguidade, dos subterfúgios ou da mentira, porém, a narradora nos assegura: “Só dentro da moldura literária, que serve aos comandos do autor, subsiste a arte. A narrativa é o seu ninho natural” Piñon (2016:10).

Na oficina deste aprendizado, como discípulos de Nélida, vamos seguindo suas pistas, “Tudo é matéria ficcional. Memória e invenção são assim inseparáveis, uma não vive sem a outra. Conjugadas, restauram a história do mundo. Ensejam que a arte esplende. Expressam as turbulências do pensamento e do coração” Piñon (2016:16). Segundo ela, “tudo serve de base para a cobiça narrativa inventar, ou reconhecer, os seres lendários que graças a sua persuasão arquetípica ainda prosseguem em nós, comem conosco à mesa” Piñon (2016:12-13). Sobre a força imanente destes arquétipos, ela cita aqueles que foram utilizados por Joyce, Victor Hugo Hamlet e Freud, que comparados às hidras e suas cabeças, que “[...] mesmo amputadas, prontamente regeneram. [...] sobrevivem ao subterrâneo da imaginação coletiva, e que identificam o arcaico de outrora que persiste em nós. Somos o que esses personagens foram no passado” Piñon (2016:13). E ensina: “A vida, em conjunto, conflui para a dimensão da escrita, onde tudo deságua. A aventura de narrar, sob o signo do estético, integra tradição e modernidade retifica a construção literária que esteja em curso” Piñon (2016:11). No exercício metalinguístico destas reflexões, ela destaca o papel fundamental dos narradores, sua importância no resgate dos “rastros civilizatórios”, muitas vezes esquecidos ou abandonados, mas que devem ser atribuídos, segundo ela,

[...] à grei humana composta dos aedos, dos poetas da memória, dos autores dos códices milenares, dos incas amautas, dos xamãs, dos nômades, dos goliardos, dos profetas do deserto, dos peregrinos de Jerusalém, dos oráculos, com Delfos na vanguarda. Dos seres que ao longo dos séculos cederam o material épico com o qual se recuperam a verdade narrativa e a gênese humana. Piñon (2016:11-12).

Da primeira parte deste arcabouço literário, Nélida transita entre suas origens, o Brasil e a Galícia. Cita o seu nascimento em “Vila Isabel, terra de sambistas”, apesar da descoberta recente de que o sambista de seu coração é o paulista Adoniran Barbosa, e faz um relato sobre a origem de sua família espanhola, “[...] da Galícia, uma região fecundada por lendas, narrativas, superstições, credences, apostas no sobrenatural [...] Guardo estas terras galegas no ninho

da memória” Piñon (2016:17). Nélida parece desprender-se da narrativa para mergulhar no tempo, imersa em lembranças entre o tempo vivido e o revivido, em camadas da memória afetiva, “a família surgiu imperativa na minha urdidura narrativa. No Brasil, na Galícia, no mundo” Piñon (2016:23). Da dupla cultura, a herança ancestral e a escritura que se convertem em memória e criação, “Enquanto o Brasil é minha língua, residência da minha alma, Galícia é o reduto de um imaginário que me intriga e que não traduzo” Piñon (2016:19). E declara:

[...] conquanto tivesse aprendido o galego na temporada vivida em Galícia, o português tornou-se a língua que elegi para viver e falar dos sentimentos. A escrita do coração e dos livros. Com esta língua portuguesa sou desabrida, temerária, heróica, venço os sete mares do verbo, em cuja fundura ouço Simbad designar heróis e miseráveis, o que é sombra e luz. E faço da língua lusa a chave com que abro o cofre do mundo. Piñon (2016:27).

De volta para o presente mais próximo, cria um novo espaço narrativo, recurso que utiliza com maestria. Nélida discorre, então, sobre o cotidiano de dona de casa; o amor aos cães Gravetinho e Suzy, “ambos Piñon”; as idas à Academia Brasileira de Letras, em habitual reverência à estátua de Machado de Assis; a paixão pelos místicos e a descrição de suas viagens.

Como autora de seus livros, sente-se na condição de depositária da civilização ocidental, que faz dela “[...] um aedo, um poeta ao serviço da memória, que preservou o poema narrativo de Homero, o esplendor da *Ilíada* e da *Odisseia*, berço de túmulo dos meus” Piñon, (2016:31). E argumenta que não pode cessar de narrar, está “proibida de esquecer”. Esta preocupação com a instrumentalização da memória e o papel do narrador, foi também descrita sob o ponto de vista de Walter Benjamin, no capítulo sobre “O narrador”:

*A reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração [...] Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Benjamin (1994:211).

Assim, na importância de lembrar, as histórias são tecidas, articuladas. Narradora de si mesma, Nélida há muito participa deste universo: “A narrativa ficcional chegou-me cedo. Sob a forma de aventura que o livro me convidava a reviver” Piñon (2016:32). De sua precoce vocação para a escrita e de sua exacerbada imaginação originou a busca incessante pelos enredos nos “compêndios de História Clássica” e a submersão nas antigas culturas, com seus desdobramentos narrativos, em lendas, mitos, e outras formas de fabulação. A amálgama deste conhecimento municiou seu “imaginário em formação”.

A ensaísta “embrenha pelas simetrias”, “pelos encadeamentos” na História grega, persa e hebraica, “[...] à procura dos fundamentos comprometidos com a arte precária de viver, com as substâncias inventivas capazes de abrir brechas na imutável noite da história” Piñon (2016:33). E lia, segundo ela, sem critérios, “[...] Heródoto, Tucídides, Plutarco, Plínio, Velho e Jovem, Dumas, Monteiro Lobato, Karl Max, Balzac, que considerava indispensáveis” Piñon (2016:34). Foram eles, segundo ela, que lhe “deram a medida humana”. E foram estas leituras que reforçaram sua convicção “[...] de haver simbiose entre ficção e história” Piñon (2016:34). Ciente que, pretensão para ser escritora como pretendia, era preciso mergulhar pelos “tempos arcaicos”, e compreender esta “matéria” comum das sucessivas civilizações, e fazer uma arqueologia das palavras e dos sentimentos.

Neste percurso, “como aprendiz da arte narrativa”, Nélida elege Heródoto, e descreve os feitos e o mérito do historiador grego. A ele credita a sua introdução “[...] ao banquete encantatório da História Antiga” Piñon (2016:34), e o refinamento de seu conhecimento, apresentando-lhe à antiguidade, aos lugares que nem mais existem, mas que existiram. Descreve com admiração os seus feitos narrativos e sua capacidade de “apalpar o âmago da história”, impulsionado pelo seu desejo de transcrever histórias que ainda não tinham sido contadas, de relatar fatos desconhecidos e não documentados. E, mesmo destituído de recursos, ele ousou por terras, se destacou entre seus contemporâneos. E conclui: “Predestinado a servir a História do seu tempo, Heródoto exercia plenamente a vocação de narrador” Piñon (2016:35).

E como narrador sem igual, ao abordar o passado, Heródoto recorria ao maravilhoso, às lendas, “[...] observava de perto a construção dos mitos que serviram de base para o surgimento de outros mitos [...] Aqueles mitos que, retocados em seu teor emocional, desembocaram um dia nas tragédias de Eurípides” Piñon (2016:36).

São estas lições, do legado da oralidade e do aprendizado da invenção, que transfere para o cotidiano dos bairros em que viveu no Rio de Janeiro, nos “[...] oráculos como vizinhos [...]” Piñon (2016:37). No aprendizado de que “[...] a tragédia estava apta a eleger quem quer que fosse, e a bater à sua porta. Sem critérios, os deuses e os oráculos aplicavam castigos aos mortais” Piñon (2016:37).

Neste relato, muitos nomes da História e da Literatura, oriundos de diferentes períodos e lugares, ilustram seu extenso repertório, onde não faltam também figuras como Saci Pererê, a Mula sem Cabeça e outras referências do folclore brasileiro, com as mesmas almas desencaminhadas do Brasil e da Galícia. Entre um episódio e outro, as experiências pessoais e as indagações da narradora mesclam diferentes dimensões de seu texto, e são tochas que iluminam o caminho do leitor, aproximam.

Nélida transita entre dimensões individuais e sociais para descrever a formação de sua escrita, trazendo para seu texto literário reflexões sobre a importância dos gêneros literários “tido como mortos” e sobre a criação, “A epopéia, para mim, é imortal, Ela tridimensionou o destino dos povos antigos, e não excluiu meu destino” Piñon (2016:42). Em suas afirmações, ela destaca o papel relevante das narrativas de Heródoto e de seus sucessores, Tucídides e Fernão Lopes, e também reconhece a grande importância da leitura destes narradores para a construção de sua escrita literária, e conclui:

Que aprendizagem difícil eu devia empreender para avaliar o que todos escreveram. Fazer a exegese de suas mestrias. A partir deles, porém, tornou-se impossível abandonar a moldura mitológica, os arcanos, os traços poéticos, as lendas soltas, sem donos. Afinal a natureza da ficção não



se moderniza, ela é brumosa, ela resiste a despovoar-se das figuras paradigmáticas e arquetípicas. Cabe-me, então, relê-los. Eles continuam desbravando o mundo (Piñon (2016:43).

Do instigante caleidoscópio deste capítulo, ainda salta a protagonista de seu livro, *Vozes do deserto*, a encantadora Scherezade, “[...] um dos mitos do saber narrativo [...]” Piñon, (2016:50), na oralidade da personagem e na escriba Nélide, a narrativa persiste.

Da narradora deste ensaio, ouvimos a voz que sonda o enigma que persegue com sua escrita: “Vida e ficção são uma equação insolúvel. Imperfeitas, ambas se completam. Isoladas entre si, não se salvam. E a despeito do esforço conjugado, juntas, elas não decifram o mistério humano” (Piñon, 2016:45).

“Heródoto e a aprendiz Nélide” dá início ao inventário da memória literária de *Filhos da América*, embora, completo. Seleccionamos mais quatro ensaios, cujos títulos, “A épica do coração”; “Meus escombros”; “O mito da criação” e “A longa jornada”, pertencem a um bloco temático que contempla as seguintes palavras-chaves: memória, narrativa e criação.

O segundo ensaio, “A épica do coração”, foi publicado anteriormente como discurso de posse de Nélide Piñon na Real Academia Galega, em setembro de 2014.

O compromisso com a escrita e a memória é enunciado nas primeiras linhas de seu texto: “Sigo a trilha pavimentada pela arte e combato o esquecimento ao acender o botão da memória. Ungida pelo mistério humano, fertilizo a imaginação e o expediente narrativo” Piñon (2016:80). E vai reafirmá-lo ao longo de suas descrições sobre a arte da fabulação, consciente desta tentativa de “[...] redimensionar a história de seus ancestrais e dos contemporâneos” Piñon (2016:80). Em seu relato, resgata a origem de seu contato “[...] com as histórias dos notáveis mentirosos, cujas aventuras ainda hoje tento recitar. Desde Tia Benta, de Monteiro Lobato, até Os Três Mosqueteiros que são quatro” (Piñon, 2016:82).

Nélida envereda pelas histórias contadas por seus avós galegos, “[...] uma aventura interior que desembocaria na narrativa” (Piñon, 2016:83). E, ao pensar sobre a Galícia, faz sua “exegese”, segundo ela. Narra os acontecimentos ligados à infância e, sobre o encontro com este lugar, que ocorreria mais tarde, sobre o qual iria “jurar inextinguível amor”. E ao discorrer sobre sua ancestralidade, ela destaca a importância da história dos galegos, além de mencionar sua importante contribuição para a trajetória pessoal e literária:

Estes galegos de sangue acrescentaram à minha imaginação o fato histórico de terem vencido as mesmas correntes elísias palmilhadas no passado pelos navegantes portugueses. De modo que eu herdo igual exaltação anímica que os fizera acreditar ser o Brasil o Éden a arrancá-los da penúria em que viviam em suas aldeias. (Piñon, 2016:89).

As vozes que habitaram a paisagem galega povoam o texto da narradora Nélida, são camponeses, marinheiros e poetas como Martin Codax, e outros que pertencem à “cosmogonia galega”, povoam também o interior da autora, e surgem através dos personagens, reféns desta memória e da “épica do coração”.

Em “Meus escombros”, terceiro ensaio que elegemos, Nélida encarna a memória, veículo consciente de seu papel como arauto desta “voz ou entidade” individual e coletiva, aparentemente invisível, que emerge do anseio profundo de quem buscou “nos escombros” da história, personagens, textos e pergaminhos esquecidos. Além disso, reconhece e aponta as pegadas que outros arqueólogos da escrita deixaram como legado para a nossa civilização.

Sob esta “missão”, confessa o seu propósito, e dirige-se ao leitor: “Falo-lhes como uma escritora a serviço da memória brasileira [...] Ao mesmo tempo sou o corpo que a memória tem em mira, e encarno os mortos do passado que apagamos das páginas literárias” (Piñon, 2016:296).

Nélida disserta sobre a memória, aludida como “produto meu e da cultura”, no testemunho de vários caminhos percorridos, nos

resgates históricos e literários que permeiam e permearam seus textos, articulados a partir desta busca, assim apontada: “Essa memória minha e coletiva, impulsiona o processo associativo, tende a desembocar na invenção. Ajuda-me a compreender a fadiga dos meus anos e o colapso eventual das civilizações ao longo dos milênios” (Piñon, 2016:297).

Na oficina de sua escrita, a memória é a matéria fundamental, instrumento de que utiliza e serve, “[...] graças ao valor agregado à memória, enveredo pelas fendas da existência [...]” (Piñon, 2016:302). E ainda: “A memória, a que sirvo, é sempre abundante [...]. Coloca-se ao meu favor no campo da fabulação” (Piñon, 2016:302-303). Através destas e de outras reflexões sobre a memória, espreitamos os subterrâneos de sua criação, sondamos os elementos que compõem sua narrativa.

A elaboração deste processo criativo é descrita em “O mito da criação”, quarto texto selecionado. Piñon, em mais um exercício metalingüístico, expõe ao leitor de seu texto os ingredientes que fazem parte desta gênese:

A criação tem rastro difícil, imperceptível, mal se enxerga as suas marcas e as suas origens. Qualquer ato criativo se confunde primordialmente com a vida, com a língua, com a pátria, com a própria biografia, com a memória coletiva, e com o tempo presente e pretérito. (Piñon, 2016:356).

Para a ensaísta, tudo que está a sua volta faz parte do mundo da criação, nada se perde: “[...] a rua onde se vive é, muitas vezes o universo. A terra onde se está é suficiente, se soubermos bordar, com o auxílio das agulhas e das linhas humanas, personagens, intrigas ardilosas, metáforas [...]” (Piñon, 2016:357). Enfim, tudo serve ao tecido do texto, ao ofício do narrador.

O veículo desta expedição narrativa é a língua. Porém, segundo a escritora, não se pode falar sobre as particularidades do texto e do mito que gira em torno de si, sem antes “[...] proclamar a identidade da língua, que é a forma física da nossa alma. Temos todos a língua nas mãos e no coração. Ela está em toda parte, ela é o que somos, o que fazemos dela” (Piñon, 2016:358).

Em defesa da língua que adotamos, Nélida relata seu percurso em território brasileiro, antes e depois da chegada dos descobridores portugueses ao Brasil, num discurso inflamado e amoroso sobre a “fábula de uma nação”, em palavras cunhadas por ela.

O texto segue em luminosas lições sobre a criação, texto e criador, o mistério e o mito da criação. Somos conduzidos por este labirinto, em um simulacro criado por sua autora, com a finalidade de transmitir as experiências de seu ofício de escritora, batalha que transcende para testemunhar seu comprometimento com a língua, a literatura e a memória.

Com “A longa jornada”, o último ensaio submetido a nossa análise, temos uma narradora que aparentemente se afasta para falar da mulher. De um passado distante, esta “mulher” submerge em seu texto. Presente, inicialmente, em um cenário doméstico onde “[...] ia bordando no tabuleiro sucessivas versões da história que os homens da casa lhe contavam, e que ela sob o impulso de perplexa melancolia, reproduzia com fios coloridos e a cada movimento da agulha” (Piñon, 2016:378). Muitos séculos se passaram, exilada na casa ou em sucessivas frustrações, a mulher buscava seu lugar no mundo. Seu empenho foi testemunhado pela História e pela Literatura:

Esteve na Bíblia, ressentiu-se com o Deus hebraico, que a dispensara como ativa interlocutora. Em Troia, com o astuto Ulisses, sofreu com o descrédito que Apolo impingiu a Cassandra, a fim de suas profecias jamais serem acatadas. Recriminou a contraditória Ártemis, que cortava rente os cabelos das donzelas na noite de núpcias, como sinal de que lhes extirpara qualquer traço de rebeldia. E na tenda de Júlio César presenciou como ele, despojado da imortalidade, assumiu sua ambigüidade. (Piñon, 2016:378).

Somos informados sobre seu percurso, sobre o apagamento de sua palavra, apesar da mulher estar sempre presente na história que não foi contada, exercendo múltiplos papeis “desde a fundação do mundo”, até, segundo a narradora, “[...] tornar-se ela a matriz geradora da intriga narrativa, capaz de albergar a fala oral e as metáforas.” (Piñon, 2016:380).

Diante de uma realidade que emparedava sua memória, de forma surpreendente, “[...] melhor uso a mulher fazia dos subterfúgios, do simbólico” (Piñon, 2016:380).

“A mulher” é a única personagem de “A longa jornada”, que reúne todas as figuras femininas anônimas ou lendárias sob o signo do mistério, do simbólico e da necessidade de “decifração poética”. Sob as vestes da metáfora, da imaginação, da criação e da memória, a “mulher” atravessou um longo caminho, “nos livros que não escreveu”.

É da matéria guardada no coração feminino, em sentimentos diversos, de mãe, de amante ou de uma carpideira, em saberes “clandestinos” ou misteriosos, de que os narradores dependiam em suas criações. Senhoras de acontecimentos que pertenciam aos seus mundos, como em dores do parto ou em confissões “feitas nos leitos de morte”, as mulheres foram guardiãs de muitas histórias.

A narradora termina seu relato concluindo: “Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Camões muito devem à mulher, coautora de suas Obras” Piñon (2016:381). E assim, afirma-se o poder da mulher.

*Filhos da América* oferece um grande substrato literário que vai muito além da escolha de cinco ensaios da obra, os temas que elegemos não esgotam nesta parcela também. Nosso itinerário iniciou com “Heródoto e a aprendiz Nélide”, seguindo os passos deste aprendizado, que não por um acaso, abre a antologia, nos transporta para muitos locais históricos, entre personagens, mitos e lendas. Dele partem também as palavras que fertilizam os outros textos escolhidos: memória, narrativa e criação.

Como “Fios de Ariadne”, elas nortearam a busca até “A longa jornada”, onde tudo parece retornar ao centro e à criação.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. (1994). *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense.

PIÑON, N. (2016). *Filhos da América*. Rio de Janeiro: Record.

ROCHA, J. C. C. (2017). “Ao forjar repertório, Nélida Piñon inventa seu lugar no mundo”. *Folha de São Paulo* <<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1846991-ao-forjar-repertorio-nelida-pinon-inventa-seu-lugar-no-mundo.shtml>> (consulta: 13 de setembro de 2018).

VERNANT, J-P. (1973). *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Editora Difel.

---

# NÉLIDA PINON – UM OLHAR SOBRE A REALIZAÇÃO FEMININA. GÊNERO E SEMIÓTICA DO CORPO

Apresenta-se, neste artigo, uma análise dos contos de Nélide Piñon, a saber: Breve flor e Tempo das frutas do livro: “Tempo das Frutas” publicado em 1966, e I Love my Husband e A Sombra da Caça, da obra O calor das coisas (1980). Objetiva, nos contos, verificar de que forma a mulher é representada (condição feminina) em uma sociedade regida por conceitos patriarcais, numa semiótica do corpo, partindo dos pressupostos teóricos das pesquisadoras Maria Augusta Babo (2001), Linda Hutcheon (1991), Lúcia Osana Zolin (2005/2008/2009), dentre outros.

**Palavras-chave:** Semiótica do corpo, condição feminina, Nélide Piñon.

## INTRODUÇÃO

Tudo sob os auspícios da imaginação, e seguindo à risca as indicações da palavra poética. A imaginação é impulso e amparo, assim como a arte é aurora e bússola. A linguagem é tudo aquilo que se pode fazer com a língua, com o corpo e a alma. E é muito. (Nélide Pinon, 2012, p.7).

É erótica a arte-exercício de estender a língua, numa performance entregue ao prazer do jogo imaginário com as linguagens, entendendo relações entre caracol e sexo. É criativo o gesto-ensaio do que se pode fazer com a língua e com o corpo e com a alma, numa composição poética dos sentimentos e percepções dos elementos que nos constituem e nos circundam. É semiótico / semiósico. O signo nesse jogo-desejo de avançar e conhecer e nesse recuar com medo de experimentar é, simbolicamente, o movimento do ato sexual. Pode se confirmar esses jogos de linguagem e sedução, no trecho:

**DIVINA PINTO  
PAIVA**

Universidade  
Católica de  
Goiás  
divinappaiva@gmail.  
com

Apanhou um caramujo, com vontade de enfiar dentro a língua, na restrição daquela abertura, provar sabor e graça. De repente invadida pela torpeza do pequeno animal e compreender sua artimanha, escondido lá dentro, tão preso em si mesmo que se arrebatou e foi perdido, já fugindo à ordem de sua espécie e do seu mistério. E a menina querendo por a língua temia o encontro, da língua e a coisa mole a se desfazer, até que quebrasse ela o segredo, arrebatando a fragilidade do bichinho, a secreta íntima de quem inconsequentemente abre as pernas, sem seleção, engolfadas no fluxo vital dos recursos estranhos. (PINON, 1966, p.51).

Engolfados num fluxo vital de recursos estranhos estão as linguagens com suas inúmeras possibilidades de interpretação, e é isso que nos oferecem os contos de Nélide Pinon. A autora explora em metáforas vivas, metáforas do cotidiano, a sexualidade, o amor, a violência e outras e outras relações de gênero. Neste estudo, escolhemos para análise, alguns contos dos livros: “Tempo de frutas” (contos: Fraternidade, Breve flor, Tempo das frutas e A moça e seu fruto), coletânea de narrativas curtas publicada em 1966, e “O Calor das Coisas” (da mesma autora, os contos: I Love my Husband e A Sombra da Caça), publicado em 1980.

O objetivo deste estudo é tecer algumas considerações sobre questões de gênero, numa perspectiva semiótica, apoiando-nos, para a realização das análises dos contos de Nélide Pinon, escolhidos, nas obras de Maria Augusta Babo (2001), Linda Hutcheon (1991) dentre outros autores. As análises estão diluídas no corpo deste artigo numa recorrência do que se escolheu disponibilizar aos estudos.

Hutcheon (1991) diz que “Somos a diferença (...) nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história é a diferença, longe de ser a origem esquecida e recuperável, é essa dispersão que somos e fazemos” (HUTCHEON, 1991, p.94).

Para Hutcheon (199, p.86) “quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalidade totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições



que existem dentro das convenções – como por exemplo, as de gênero começam a ficar visíveis”.

Sobre a semiótica do corpo, Babo (2001, p. 255), ao recorrer a José Gil diz que o corpo é espaço de inscrição de signos / códigos, entidade não codificável, mas que acolhe os códigos que nele se vêm ancorar ganhando, desse modo, um estatuto de significante flutuante. Neste contexto, o corpo se mostra plural e não se esgota em aptidão semiótica / semiósica, pois faz-se passageiro para as significâncias em curso. Assim,

Plural, o corpo possui a capacidade de captação de signos, que faz dele um corpo-inscrição, corpo marcado pelo espaço e o tempo e pelos códigos sociais; a capacidade de tradução que o transforma num operador intersemiótico de que os sintomas em geral são bem o exemplo; mas ele possui ainda a própria capacidade de produzir significância e essa é a sua condição mesma enquanto corpo vivo. (BABO, 2001, p.256).

Produzindo significâncias, enquanto corpo vivo, e, analisando o conto “Breve flor”, de Nélida Pinon, pode-se dizer que neste a protagonista desde menina conduz o desejo de desvendar, ela mesma, novos horizontes, desfrutando-os sem se deixar disciplinar. Tem o corpo em cena / espetáculo, num jogo de significâncias, corpo sema. Desde criança,

No meio da lucidez de cristal, a suavidade dos seus passos percorrendo céu e terra, tal o seu arcabouço, o ímpeto desgovernado. Perdera o rumo entre admoestações dos amigos, e gargalhava solitária ante a graça das pedras. Até decifrá-las, desmanchar segredos, agora que recente adquirira o dom das palavras. Brincar de esconder deslumbrando os homens, seria o seu gracejo. Haveriam de procura-la sempre que a pressentissem perdida. (PINON, 1966, p.49).

Seu corpo em transformação significa e se ressignifica, decifrando e desmanchando segredos de todas as idades. Nesse percurso viu chegar a primeira menstruação, tomando consciência do

corpo e suas transformações. “Em certas noites, bem diante do espelho, afugentava a descoberta do corpo. Olhava até desfrutar, do conforto e da sensação. Não corando o rosto por pensar que ainda viria a se deslumbrar quando dos exames minuciosos e exaltados da carne.” (PINON, 1966, p. 49).

Vieram os relacionamentos amorosos, e do primeiro nasceu um menino. Inseparáveis mãe e filho dominavam o mundo com a leveza dos imperadores. Nada os perturbava; nem o cansaço nem a imperfeição das formas exigentes, nem a clausura do convento com seus sinos e orações. Ali, fora acolhida com seu filho quando desfez o último relacionamento, e lá seu filho se pusera a crescer entre a austeridade das mulheres, até o dia que ela teve de escolher se ficava no convento e mandava seu filho aprender o mundo. Escolheu o filho e partiram os dois. Ela manteve os hábitos de religiosa “e de vez em quando meninos das estradas corriam pedindo a bênção, oferecendo pão e ninharias. Encontraram uma cabana feia e desorganizada. Ele foi trabalhar no moinho entre a farinha farta e branca” (PINON, 1966, p. 58). Viveram feridos de amor e glória. Ela envelheceu, adoeceu com dores pelo corpo, ficou sem andar e ele a transportava por todos os lugares, carregando-a no colo, “como se faz com criança, para que apreciasse as variações da natureza e não se esquecesse que, apesar dos defeitos ainda vivia” (PINON, 1966, p. 58). A protagonista que desde menina viveu conduzindo e desfrutando qualquer espera, morre e é sepultada por seu filho que enfeita sua sepultura com a brevidade das flores – metáfora de seu modo de viver –, tão diverso daquele esperado pelas leis rígidas da sociedade.

Considerando-se que o corpo vive o espaço e o tempo e é a própria expressão do ser-no-mundo – numa semiótica do corpo apresentada por Maria Augusta Babo –, recorre-se, inicialmente, à consciência de que ser-no-mundo é modo de o corpo participar, comunicando, transgredido, produzindo sentidos em multimodalidades. “Trata-se, nesta perspectiva, da própria inerência do corpo às coisas, uma totalidade de convivência com o mundo.” (BABO, 2001, p.257). O corpo à medida que se torna mediador do mundo – corpo unificador / transformador da experiência vivida – torna-se corpo espessura de uma expressão

significante. Olhar o corpo aglutinando várias cadeias semióscas para concebê-lo como lugar de nossas análises é, também, modo de nos (re)significarmos.

Nesse contexto, em “Tempo de Frutas”, o tema da errância e fundação apontam a necessidade de fundar novos reinos como metáfora das buscas por um reino melhor. Vamos redescobrimo a grandeza do homem que se constrói inventando e reinventando na aventura humana sobre a terra, HISTÓRIAS.

No conto “Tempo de Frutas” de Nélida Pinon (1966, p. 187) somos, já no primeiro parágrafo do texto, tomados por construções imagéticas. O corpo em sinestésias sente nojo do tempo que lhe imputa a idade com odores de putrefação que a morte lhe anuncia. A pele tal qual terra mexida é metáfora de vincos e sujeira – rugas e segredos a perpetrar dissimulados crimes. No parágrafo,

Teve nojo do seu cheiro como daquela velhice que era a aparência da morte. Esforçou-se em apreciá-la como se ainda pudesse conduzir a velha a seus anos iluminados. Mas já a sua pele enrugara-se igual terra mexida no uso, dissimulando sujeira nas suas trilhas mais secretas, através das quais perpetrou-se tanto crime, se acaso as seguissemos haveríamos de descobrir. (PINON, 1966, p.187).

A semiótica integra fundamentação fenomenológica que Babo (2001, p.258) apresenta, numa perspectivação do imaginário de Petitot que aponta o imaginário como substância de onde emana a significação, quando da aplicação de uma sintaxe actancial, como procedimento de subjetivação. “Segundo ele, o corpo vivido é uma recomposição operada por toda uma vida significativa, feita de prazeres, de sofrimentos, de desejo, de angústias e de apropriação de figuras percebidas no mundo ou colhidas nas informações mais ou menos científicas.” (BABO, 2001, p. 258).

No conto I love my husband, a história que é contada pela dona-de-casa que vive em função do marido, ela versa sobre seus afazeres domésticos. Sua história é permeada de ironias. Há um

descontentamento nessa relação, falta de prazer no ato sexual dentro do matrimônio:

Eu amo meu marido. De manhã à noite. Mal acordo, ofereço-lhe café. Ele suspira exausto da noite sempre mal dormida e começa a barbear-se. Bato-lhe à porta três vezes, antes que o café esfrie. Ele grunhe com raiva e eu vocifero com aflição. Não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana (PIÑON, 2001, p. 451).

A mulher vai assim, descrevendo suas tarefas diárias, tem a intenção de convencer a si própria e ao leitor a respeito do amor que sente pelo marido, demonstrando com isso, conformidade ao ideal burguês de casamento. Ela vive oprimida, subjugada em sua condição de dona de casa sem autonomia, vítima da visão sexista imposta pelo patriarcalismo. Não transpõe as fronteiras do lar, e vive enclausurada nessa rota doméstica.

No conto A Sombra da Caça Pinon narra em primeira pessoa. “Embaçados os meus olhos pela névoa e pela poeira do vidro, sinto o peito apertar, e sempre me restam côdeas de pão, e leite, a que acrescento água, antes que termine.” (Pinon, 1980, p.195). Assim como a autora narra, eu também choro e os olhos filtram a luz que me escorre. Esgota-me o prazo de escrita deste artigo.

Em sua obra, “Nélida Piñon cultiva a palavra, a memória, a invenção, dentro de um regime de trocas simbólicas que dá cobertura ao seu espetáculo narrativo. E consegue operar em vários registros, alternando com destreza tragicidade e comicidade”. (PORTELLA, 2012, p.7).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordamos algumas questões gênero nos contos de Nélida Pinon numa perspectiva da semiótica do corpo para refletirmos sobre o modo com a escritora inaugura em A república dos sonhos (1984), a fase fêmea. Nélida Pinon coloca em discussão os padrões e valores patriarcais, toma-os por superados, inaugurando uma nova maneira de representar a mulher. Revela-a, sem pudor,

escancara a crueza do poder e do amor, além da violência da vida e da qual o ser humano muitas vezes é capaz de se sucumbir. Segundo Maria Inês (2011, p. 39), os contos de Tempo das frutas exploram sentimentos profundos de personagens oprimidos pelo caos: são criaturas que vivem no limite do real, num mundo complexo e/ou marcado pela anormalidade, mas que buscam um lugar, uma identidade. A partir desse livro, pode-se inferir que Nélida passa da “fome do eu”, fase do romance de aprendizado, para a “fome do mundo”, com uma linguagem mais épica, isto é, para uma literatura que remete ao mundo exterior.

Era destinado à mulher espaço à margem do papel central, pois o homem era quem ocupava espaço central tanto no âmbito social quanto literário. Para a mulher inserir-se nesse espaço “[...] foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo” (ZOLIN, 2005, p. 275).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BABO, Maria Augusta. Revista de Comunicação e Linguagens – O campo da semiótica. Lisboa: Relógio D'Água Editores, Maio de 2001.

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-modernismo. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUTCHEON, Linda. O poder do macho. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção Polêmica; 10).

PIÑON, Nélide. Tempo das Frutas. Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor, 1966.

PIÑON, Nélide. O Calor das Coisas: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Gênero, patriarcado e violência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (Coleção Brasil Urgente).

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª. ed. Maringá: EDUEM, 2005. p. 275-283.

---

# ENFOQUE DA CRÍTICA DO IMAGINÁRIO E DA ECOSOFIA/ECOCRÍTICA NO ROMANCE A CASA DA PAIXÃO DE NÉLIDA PIÑON

Na perspectiva da crítica do imaginário e da ecosofia/ecocrítica, o presente trabalho tem como foco a análise do imagético simbólico, no romance *A casa da paixão* (2006) de Nélida Piñon, tendo como referências, *As estruturas antropológicas do imaginário* (1989) de Gilbert Durand (1989), os arquetípicos com base em *O homem e seus símbolos* (1964) de Carl Gustav Young e *As três ecologias*, (2001) de Felix Guattari. Nesta abordagem dos mitos observa-se a importância dos arquétipos Animus e anima; onde percebe-se a agitação da psique em um processo de andamento que transportará o self a configuração e a transfiguração da realidade, desterritorializando o imaginário em um ciclo rizomático.

**Palavras-chave:** Imaginário; Ecosofia; Ecocrítica.

## 1. APRESENTAÇÃO

*A casa da Paixão* (2006), obra de Nélida Piñon, essa apresenta simula a sexualidade e seu afloramento em uma garota, quando as tradições cristãs e a cultural no ocidente regulamentavam as relações sexuais somente após o casamento, com a finalidade de reprodução, época em que a castração do desejo era eminente.

Piñon traz a onipresença do mundo mítico descrito por Gilbert Durant em *As estruturas antropológicas do Imaginário* (1989) e da ecocrítica, com sustentação da ecosofia na obra de Felix Guattari: *As três ecologias* (2001), onde a presença dos símbolos imagéticos que Carl Gustav Young. A narrativa induz os leitores às organizações de um mundo mítico, que para Durant é

**ELIZABETH  
ABREU  
CALDEIRA  
BRITO**

Pontifícia  
Universidade  
Católica de  
Goiás  
beth-abreu@  
hotmail.com

**WANICE  
GARCIA  
BARBOSA**

Pontifícia  
Universidade  
Católica de  
Goiás  
wanicegarcia@  
gmail.com

dinamizado pelos símbolos e pelos arquétipos.

A obra percorre, além da direção da mitocrítica, os caminhos da ecocrítica, no sentido da sua literatura permitir uma imersão do imaginário mítico e direcionar a arte da palavra para uma contemplação do meio ambiente e uma reflexão sobre o equilíbrio do homem, natureza e sociedade: concepções defendidas pela ecosofia (mental, social e natureza). As transformações são abordadas pelo enfoque nos símbolos produzidos pelas imagens e pelos acontecimentos, movidos pelos arquétipos na obra referida: *A Casa da Paixão* (2006).

O romance relata a vida de Marta, cujo pai é o responsável por sua criação, pois a mãe morreu no parto. A narrativa aborda o amor, a paixão e a sexualidade de quatro personagens. Inicialmente unidos por um triângulo amoroso Marta, o pai e Antônia<sup>1</sup>, quando entra em cena Jerônimo<sup>2</sup>, o objeto de prazer de Marta. Percebe-se uma simbólica relação do romance com a terra, representada por Marta.

Nesse arquétipo, Marta é a terra que o pai quer cuidar e cultivar. E Jerônimo o que irá satisfazer-se, colher o fruto cultivado pelo pai: “Da terra, Marta escolhia qualquer recanto. Fechava os olhos, tropeçando contra pedras, galhos livres, perdendo às vezes a esperança. Até não suportar o próprio suor e exclamava: — Aqui conhecerei o repouso” (2006, p. 3).

Os elementos que compõem a obra, cuja temática apresenta o triângulo existente na casa, amor/ódio, separação/união, e estão interligados ao prazer silencioso, nos atos da masturbação de Marta: “Dava-lhe gosto olhar as pernas escancaradas sem que o homem ocupasse suas coxas, a obrigasse tombar sentindo mágicas contorções. O exercício de usufruir alguma coisa próxima ao prazer distinguia-a” (2006, p. 3).

Nesse conjunto de relações perigosas a ama Antônia, tenta esconder a fonte de prazer através de sua falta de higiene, mas subtende-se que deseja e ao mesmo tempo rejeita o pai de Marta, bem poderia confessar: “meu fedor não se concilia com o seu, pois lhe dissera uma vez que catanga era também sobrevivência.



Do condor ao homem, das montanhas ao pó. Nascera suja, e habituara-se. Limpeza maior teria transformado sua formosura” (2006, p.11). Há, ainda, o amor subtendido do pai pela filha:

“Fumava o charuto molhando a ponta no conhaque, até que Marta esquecesse que ele a amava, e ao seu lado ainda buscava brilhos e que a inabilidade de sua pergunta perdoava –se porque decerto ninguém senão ele assegurou-lhe tanta liberdade. Que Marta exigiu e mantinha como flor descascada, ferida, mas de frente para o sol” (PIÑON, 2006, p. 5).

## 2. O IMAGINÁRIO/ ECOCRÍTICA

Somente as personagens que se realizam no prazer sexual possuem nomes próprios. Percebemos a ausência tempo/ espaço, levando o leitor a desterritorializar e reterritorializar de acordo com a constituição de seu imaginário, assim essa narrativa afasta os personagens e o leitor da realidade e leva-os para o tempo/espaço mítico. Marta busca a realização de seus desejos e sonhos em sua solidão que a remete ao vazio existencial, que a autora classifica “Sol” ante a luz do momento de liberdade: “Eu me sacrificarei ao sol. Meu corpo está impregnado de musgos, ervas antigas, fizeram mazelas e chá do meu suor, todos da minha casa. ” (2006, p. 49), portanto pode-se observar a associação da obra com os elementos da natureza que se encontram acudados, recolhidos no interior de uma gruta ou fenda, numa simbologia ao órgão sexual feminino, em busca de refúgio. Neste sentido, mostra a mulher numa viagem em seu interior ao encontro dos seus desejos e seus prazeres.

Artífices das palavras, buscam os elementos míticos para demonstrar o desequilíbrio social, porque sugere a desigualdade entre Antônia, (mulher submissa e escrava) e Marta (empoderada e livre de amarras sociais) provocando, assim uma ecosofia/ecoficção:

Ecologia do meio ambiente - onde tudo é possível de acontecer, quanto às evoluções flexíveis e quanto às piores catástrofes ambientais; “cada vez mais, os desequilíbrios

naturais dependerão das intervenções humanas”, principalmente quanto à regulação das relações entre o oxigênio, o ozônio e o gás carbônico; Ecologia social - deve trabalhar as relações humanas, reconstruindo-as em todos os níveis do socius; Ecologia subjetiva ou mental - será levada a reinventar a relação do sujeito com o corpo, a psique (inconsciência) e o consciente (GUATTARI, 2009, p. 52).

Neste sentido, há uma busca de reorganizar constantemente. Quanto aos mitos predominantes ou dominantes que se encontram nas imagens sugestivas e simbólicas:

Ela foi fechando os olhos, o sol percorria as pedras da igreja restaurando um antigo roteiro. E aquele vigor de girassol, a própria luz, ia perturbando, como se já não fosse suserana do seu desejo. Sua missão era de escrava, tudo fazia em pura obediência. Amar o sol, como se amam as águas.

A transfiguração da realidade para o imaginário está ligada diretamente aos elementos que nos levam ao equilíbrio e, ao mesmo tempo, aos devaneios. A obra instiga o leitor a perceber e questionar o que é “terra”? E o que é “Sol”? A observar um ciclo permanente, na busca do prazer e na fecundação da natureza. A memória sensitiva, com a rotação da terra em torno do sol.

### **3. OS MITOS E TEMAS**

Os mitos e temas existentes no romance em estudo são transfigurados nas relações humanas, num ciclo imagético que nunca se fecha. Os lexemas “terra”, elemento a ser fecundado quando a própria Marta se masturbava ao ar livre, e “Sol” que representa o pênis na fecundação da terra.

Demonstrando o movimento de constância da multiplicidade dos saberes tem-se o lexema “Árvore”, espaço que será o lugar do prazer que irá crescer e florescer. A autora busca inspiração no equilíbrio da produtividade humana que é figurada pela natureza mitológica, pois este tema “prazer” passa pelos mitos e divindades heroicas como Myrrha, Afrodite, Perséfone. A mitos que mostram a força das mulheres e o seu poder de decisão.

Marta define seu pai, como o ser que possui o “Sol” símbolo de prazer e fertilidade, sua fonte de energia, ela se auto determina “terra”, onde a árvore deve ser plantada e suas raízes fixadas.

Marta com a perda da mãe sua referência estava na figura do pai, pois Antônia vivia como um animal, não servia de modelo, mas ao mesmo tempo era o modelo de prazer, e lhe mostra os prazeres animais. A relação desta estranha criatura com o seu sexo, e prazer era apresentado como:

O pai via a aproximação das duas mulheres, uma quase excremento de animal, a outra a filha da sua perdição, compreendendo que a união dos seres raros era uma destinação natural, também ele seguia a filha, fiel e desonrado, suportava as dores no coração que as sucessivas descobertas lhe provocavam. Marta perdia-se em Antônia e em quem também ele se perdia? O pai cuidava que Antônia não se ofendesse. (PIÑON, 2006, p.11)

Marta amava e odiava Antônia. Dessa forma é possível ver o imagético na fruição do prazer no nascimento: seja de uma criança que Antônia salvará, ou de um botar do ovo de uma galinha, que era um ritual praticado por Antônia; o que chamava a atenção de Marta. Neste sentido há uma proposta simbólica, onde a self da mulher é reforçada de forma profunda atingindo a psique:

Antônia agarrava o ovo trazendo-o ao nível do rosto, cheirava a coisa intumescida, recém-abandonada na terra e, além de cheirar, beijou o ovo em sacrifício, ou pleno voo, quase um objeto convertido em peça alada pela própria exaltação. Sem suportar, no entanto, o amor que se desprendia daquela coisa quente, úmida, que uma galinha entre tantas ali manufaturara, ao limite da velha sentir a produção da galinha projetando-se na sua cara, na cara de Antônia deviam localizar se excrementos, vísceras, tudo o que a galinha intimidada pelo dever houve por bem fabricar — Antônia foi escorregando para o centro da terra, onde a galinha também nascia, todos da sua espécie eram concebidos deste modo, no ninho coberto de feno, penas,

cheiro enfim que Antônia absorvera e agora vivia em sua pele. Ali ela ficou muito tempo, severa, até que as pernas sobre o feno se escancararam e imitaram uma galinha na postura do ovo. (PIÑON,2006, p 14).

Nélida Piñon retrata a frustração de Antônia por não ter tido filhos e por ter renunciado a tudo para criar Marta e cuidar da casa. Antônia pratica este ritual de amor e frustração, pela dor da perda de tudo o que poderia ter tido e realizado na vida.

No romance, há uma referência ao aprofundamento da relação entre as duas mulheres, por meio da sexualidade, a protagonista respira sexo e o vê em tudo que a rodeia. O que não seria diferente com a Antônia: “Parecia-lhe que o sexo de Antônia supurava, ia insistindo, e não pelas doenças de homens, pois por tais malefícios a natureza misteriosa e obscura responderia” (2006, p. 14).

A descrição de Antônia, a serviçal, é de uma mulher submissa, sofrida, frustrada e sem alegria trata-se de um ser que não tem outra expectativa de vida e que no galinheiro se expressa em êxtase: “Antônia foi escorregando para o centro da terra, onde a galinha também nascia, todos da sua espécie (...)” (2006, p. 14). Nesta citação percebe-se que o animal se projeta na mulher, suas características de avidez. Mas, seu segredo é desvelado por Marta que a vigiava e a seguia, flagrando-a em seu refúgio no interior do galinheiro para masturbar-se.

Demuestra a castração do desejo, existente na casa, todos sabem o que cada um faz, mas camuflado pelo silêncio, gerando desequilíbrio nos personagens. Há uma interação em que cada um aprende e ensina o outro, principalmente Marta, que aprende a se dar prazer com Antônia. Quer seja na individualidade de sua solidão (ou não) ou nas relações homoafetivas com Antônia. Marta é surpreendida pelo desejo animal, favorecendo, assim, a sua aceitação da relação de masturbação em que se reconhece como autora do próprio prazer e parceira de prazeres homossexuais. Esse relato é evidenciado quando Antônia a toca: “Antônia deslizou a mão e tocou-lhe o sexo e disse com voz de arame farpado: sou velha, feia, mas daqui sairá a tua alegria”

(2006, p.15).

Nas relações homoafetivas, descritas no romance, Marta é apresentada ao sexo e ao prazer por Antônia, enquanto o pai, sabendo, simula desconhecer. Mas, se desespera com as visões imagéticas do que vislumbra estar acontecendo.

As relações sociais ficam evidentes na figura masculina que procura dominar e castrar Marta em seus devaneios e prazeres sexuais. Há uma outra representação pela figura feminina, quando Antônia mostra a fonte de prazer a Marta: “mas daqui sairá a tua alegria” (2006, p. 15).

O pai que possuía o “sol” (falo), mas, não podia dar-lhe prazer, e exigia dela a servidão em forma de obediência e submissão. Antônia, a sua serva, a fazia livre, porém, sem possuir o “sol” promovia-lhe o conhecimento do prazer e ao mesmo tempo lhe propiciava o prazer, por meio da masturbação.

Marta ao perceber que não possuía o falo, mas sim um clitóris, e que esse não se transfigurava em pênis, sente-se decepcionada com a sua fonte de prazer vinda de Antônia. Transfigurando, assim, o amor em ódio. Marta passa, então, a provocar o pai, pois este possui o pênis “Sol”. Ela descobre que a sua vagina, capaz de abrigá-lo, sente falta de um “Sol” para penetrá-la. Assim, sentindo-se castrada sai em busca deste falo. Sua primeira “vítima” é o pai que trava uma batalha para ser indiferente às suas provocações e investidas. A autora narra o amor de Marta ao pai:

Seu mais ardente amado. A ponto de confessar que o espetáculo do sol, diariamente apreciado, transformara-se na mais severa transgressão. Pecado queria, mas atrás vinha o pai, cobrando taxas, um olhar profanando montanhas, suas pernas então os mais ricos vinhedos. Queria-o porque desde pequena ele se postara em sua porta. Pela manhã dizendo-lhe sim, filha, iniciavam-se as horas pesadas, liberdade ambos conheciam, e também a evacuação dos animais em tropeço por um estreito corredor.

A protagonista em sua busca de prazer com Antônia, faz com

que seu pai saia em busca de um falo para ela. Esta procura faz com que entre em cena o criado Jerônimo, que a mando do pai tenta seduzir Marta, e, assim, satisfaz-la para que pudesse esquecer os desejos pecaminosos.

A autora sugere que não existe papéis definidos, não existe o masculino e nem o feminino, mas sim o ser humano. O conceito junguiano da androginia pode trazer uma luz ao leitor, porque estuda a influência social sobre o papel do homem e da mulher na sociedade e as cobranças que se seguem a partir do amadurecimento. Trazendo à tona as proibições e definições preestabelecidas, o que poderá provocar adoecimentos físicos e psíquicos.

O silêncio do pai que tudo observa, a mulher submissa tentando que sua voz e seus desejos sejam satisfeitos, pois é submissa ao seu papel na sociedade, e não aceita a submissão, e busca seu desejo e seus prazeres no “sol”. Ele faz parte na busca de seus desejos de outras (os) terras raras, a autora deixa para o leitor decidir a sua busca, que demonstra como um pássaro alado, que sai em busca de sua liberdade, em busca de um bando, como os pássaros migratórios, como sugere Durant quando fala das imagens simbólicas associadas a diurno do imaginário, o que define a noção de partida e rompimento: Durant em sua obra *Iniciação do Imaginário* (2005):

“O regime diurno, “o puro” significa ruptura e separação, para o regime noturno ele vai denotar ingenuidade origem. O corpo, com sua interioridade morna e obscura, passa a ser tomado em consideração, enquanto, no regime anterior a espiritualidade clara... “Noite diurna”, na qual predomina o simbolismo de angustia, noite em que se escondem todos os perigos (DURANT,2005, p. 5).

Neste contexto a autora explora o conceito do animus e animas como um elemento que quebra as correntes do medo da dominação. Marta é uma constante observadora do comportamento de todos.

Podemos ver o imagético, que ressurgue dentro de uma proposta

simbólica, no qual a self da mulher é reforçada de forma profunda atingindo a psique. Nesta obra há a inversão de papéis, pois para ela os homens eram apenas fonte de prazer, por possuírem o “sol”:

Imaginava o homem auscultando o seu corpo. Primeiro com a boca, seus outros instrumentos haveriam de trabalhar com a precisão da agulha injetando alento nas artérias. Não o queria ainda, antes devia selecioná-lo livre, também ela o peixe que se alimentava da agonia de sua raça (PIÑON, 2006, p. 4).

A autora faz uma abordagem social, bem polêmica, na atualidade quando se refere à mulher como objeto de consumo. Os pretendentes lhe enviavam bilhetes, mas alguns eram recusados e outros eram guardados junto ao corpo, nas partes íntimas: “Os bilhetes que lhe enviavam durante a semana, alguns rasgava. Os mais atrevidos conservavam dias junto ao corpo, algumas vezes dentro da calcinha, uma singela vingança. Pretendia que também os homens soubessem, os que a abordavam sem consentimento” (2006, p. 7).

Neste sentido, Marta projeta a sua libido, animus, a uma mulher livre, que procura meios de punir o pai, na busca de seu par perfeito. Ficando evidente que: o que ela buscava no pai encontrou no sapo que se transformou em um príncipe: “Não o queria ainda, antes devia selecioná-lo livre, também ela o peixe que se alimentava da agonia de sua raça” (2006, p.4). Mas fora surpreendida pelos desejos de seu pai que lhe escolhera e lhe presenteara com Jeronimo.

Surgem ciclos, outros acontecimentos, com isso, ao invés de um território ter-se-á dois ou mais. Numa série infinita onde a autora cria mapas de “Águas raras” onde o trio se sentia protegido. Espaço que só aos três pertencia. Onde ninguém penetrava. Dando-lhes a sensação de viverem em um constante e dinâmico complô. Chega mais um, com a necessidade de desmembrarem e de incluírem um novo personagem. O pai assume um papel de indiferença, enquanto Antônia, possuída pelo ciúme, culpa o pai da dor de perder Marta. Nesse sentido, Marta deixa de ser a fonte

de prazer, passando a representar a dor e o ressentimento:

Preparou-se Marta para o sofrimento como quem aceita o peso da cruz, a obscura origem da madeira. Para tanto em pleno sol, e orientada por um tremor de que não se libertou a partir da advertência do pai, foi cortando os cabelos: devia o pai certificar-se de que uma guerreira de águas provadas se fortalecia a cada luta, venerandos mortos, sacrificando coisas amadas (PIÑON, 2006, p. 20).

O pai de Marta se via naquele momento um vencedor. Ele se julgava o dominador “o pai admitiu sua vitória” (2006, p. 20). Tornara-se, assim, como Jeronimo “servo”. Mais um elemento passivo, como relata a autora: “Preparou-se Marta” (2006, p.20), percebendo a dominação, a união se tornará fecunda, pois Jerônimo cedeu aos caprichos até seduzi-la e fazer-se apaixonar. Inicialmente ele é visto como um “sapo”.

Corroborando o conto de fadas *O Rei Sapo* (1812 e 1857), dos irmãos Grimm, onde uma princesa mimada é obrigada a dormir com um sapo, e quando essa o beija ele transforma-se em um belo príncipe encantado, que aguarda e espera no silêncio e na submissão que a fêmea desfaça o encanto, ou seja, o feitiço que o enclausurou no corpo e imagem de um sapo. Neste sentido, Marta quando decide se entregar a Jeronimo desfaz-se o feitiço: “Uma submissão de sapo, mas também uma vibração nascia daquela pele, ela compreendeu as entranhas do homem, expostas” (2006, p. 20). Ela descobre que ele possui o que ela procura: o falo, que tem o poder de fecundação e de criação.

Marta domina toda a obra literária, principalmente neste novo ciclo. Agora não mais trio, mas um quarteto. Os fatos narram o “Ser”, de uma mulher não se sabe bela ou feia, subjugada aos seus desejos e prazeres, tornando-se fonte de seu próprio prazer e do prazer de Jerônimo.

#### 4. ECOCRÍTICA

Assim como na natureza, ecocrítica<sup>3</sup>, a obra explora a necessidade de cuidado, o descuido não somente com o ser humano, mas



com a natureza, pois aqui Piñon narra a mulher que deixa de ser “mulher-terra” e transmuta em “mulher-sol”, pois consegue encontrar o falo que a fará feliz, como em uma terra que aguarda sua fecundação na contemplação do “sol”.

A sua transfiguração inicia-se com o corte de seus cabelos. Em seguida altera a sua aparência física, vestindo roupas diferentes, demonstrando seu desprendimento do passado, onde sua liberdade agora está em jogo. Sendo assim, para Durant a transfiguração: “o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo - imaginação criadora -, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor” (1997, p. 432). Neste confronto a personagem se manifesta: “Antes de enfiar-lhe a adaga, Marta pensou: você me concebeu, agora aceite a minha alma de volta” (2006, p. 19).

O pai é então substituído por Jerônimo, neste momento, novamente ela é confrontada. Marta, em seu empoderamento, se sente ameaçada. Pois Jerônimo se faz obediente para conquistá-la. Mas não de forma submissa. Ele age de acordo com as ordens do pai para possuir Marta. Travando, assim, um jogo de conquistas.

Jerônimo dizia lhe, mal conheço a cidade, os campos menos ainda, um dia talvez ali ficasse, dispunha de tempo, e ria brilhante, dentes exibidos a cada dentada, como flor daninha, não tão visível que se perceba o perigo, e Marta exaltava aqueles defeitos a toda ação que ele praticava. (PIÑON, 2006, p. 20)

Neste momento pode-se perceber o uso do imaginário, o regime diurno de Durant: “consagrada ao fundo das trevas sobre a qual se desenha o brilho vitorioso da luz; a segunda manifestando a reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira” (1989: 49), uma vez que a autora usa de símbolos carregados de antítese para justificar o abandono da personagem em seu empoderamento, o seu *animus*, neste momento seus desafios heroicos perante o pai, e que agora se via comprometido pelo interesse que o sapo lhe atraía.

O sapo assim como um predador a prendera em sua rede. O pai percebe que o seu amor deveria partir: “Tinha ciúme do estranho, o bruto visto no átrio pela primeira voz. Ousara o que se pensou impossível” (2006, p. 22). Marta se resignava, não queria ceder, Jerônimo a pedido do pai insistia que deveria dominar a terra e penetrá-la como uma árvore: na representação da destruição dos dois vasos ela foge e Jerônimo a segue, afirmando ao pai de Marta que: “Eu sou o homem desta mulher. Eu decido por ela. Jerônimo cheirou as árvores próximas, corria como lebre, imitava lebre, liberava-se. A mulher, haveria de encontrá-la no inferno, Orfeu também” (PIÑON, 2006, p. 43).

Quando Jerônimo encontra Marta, se fazem nus, ela o seduz de forma carinhosa. Mostra que neste campo de batalha não existe vencedores e nem vencidos. A exploração e a sedução sexual demonstrada pela personagem faz com que Jerônimo a indague: de onde vem esta sua sabedoria? Ela lhe responde do “Sol”.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse sentido, importância dos lexemas, terra (Marta) Sol (falo) e árvore (Jerônimo e Antônia) que irão penetrá-la como se fosse um Sol. Estes elementos representam a natureza humana, social e ambiental, pois transportam para o imaginário o ciclo da vida, seja ela humana e não humana.

Os símbolos identificados, e a self, a busca do desejo e da beleza do seu próprio corpo que lhe trazia prazer. Estas abordagens induz o leitor a buscar respostas que se encontram dentro de si mesmo, no que se refere aos problemas com o meio ambiente e com o social, na qual a mulher e o homem não devem possuir papéis definidos, e os arquétipos: *anima* e o *animus* que devem ser projetados no outro. A transfiguração dos ciclos da realidade leva a uma viagem em seu interior.

---

## NOTAS

<sup>1</sup>A cara fechada, mal mostrando os dentes, suas palavras deviam ser ouvidas com cuidado, perdiam-se e ninguém registrava. Marta pedia: — Antônia, comida, água, e bem depressa. Só para vê-la correr, que não se pensasse morta, esquecida entre criaturas. Antônia parecia imitar animais, pelo modo de andar, rosto de cicatriz, pena por toda parte, seus cabelos assim criavam a imagem. Ela fede, Marta pronunciou estas palavras e apiedou-se do animal que servia à casa.

<sup>2</sup>Jerônimo movimentava-se segundo os avisos do pai. Sua obediência ela percebeu logo no início.

<sup>3</sup>proposição final de uma ecocrítica, Terceira Margem sintonizada com a justiça ambiental, mas que não descarta as afirmações do comércio e da tecnologia; moldada pelo conhecimento de problemas ambientais longamente conhecidos, mas cautelosa do apocalipsismo; informada pelo insight ecológico artístico e também científico; e comprometida com a preservação da diversidade biológica do planeta por todos os seus habitantes Terceira Margem • A ECOCRÍTICA NA MIRA DA CRÍTICA ATUAL 256 Rio de Janeiro • Número 20 • pp. 244-261.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. vol. II. Petrópolis: Vozes, 1988.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad.: Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo – U.S.P, 1988.
- GUATTARI, Felix. *As Três Ecologias*. 1999.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- PIÑON, Néida. *A casa da paixão*. Editora Record. São Paulo SP. 2006.
- SILVEIRA, Nise de. *Jung - Vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1974.
- VON FRANZ, Marie-Louise. *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fadas*. São Paulo: Cultrix, 1993.

---

# VOZES DO DESERTO: CONTAR E VIVER HISTÓRIAS. UMA LEITURA DO ROMANCE DE NÉLIDA PIÑON NAS TESSITURAS DE ŠAHRĀZĀD

Esta comunicação analisa o romance *Vozes do deserto* (2005), de Nélide Piñon. Aponta-se aqui a construção da referida obra nas dobras da intertextualidade estabelecida com o milenar *Livro das mil e uma noites*. *Vozes do deserto* reconta a intriga clássica delineando a história de uma Scherezade transgressora. Debruçamo-nos então sobre a apropriação da obra oriental com vistas à estratégia da autora para elaborar sua obra no profícuo diálogo entre a tradição e o contemporâneo. Conceitos centrais, tais como relações intertextuais e atualização, são apresentadas com o auxílio de teóricos como Mikhail Bakhtin (1978, 2003, 2010) e Julia Kristeva (2005), qualificados por Tânia Carvalhal (1973, 2003, 2014) e Affonso Romano de Sant´Anna (2003). O trabalho celebra assim os estudos apresentados neste Congresso contemplando a temática de adaptações na Literatura Brasileira.

**Palavras-chave:** Nélide Piñon; *Vozes do deserto*; Intertextualidade; *Livro das mil e uma noites*; Scherezade.

## 1. INTRODUÇÃO

O objetivo desta comunicação é apresentar o resultado da leitura e análise do romance *Vozes do deserto* (2005), de Nélide Piñon, especialmente no que diz respeito a sua intertextualidade com o *Livro das mil e uma noites*. Propõe-se aqui, a hipótese de que Piñon realiza em sua obra a atualização de uma das mais conhecidas contadoras de histórias que a Literatura Mundial reconhece, Scherezade.

**ERICA SCHMIDT**  
Universidade  
Estadual  
Paulista  
kinhasch@gmail.  
com

A figura da narradora oriental, personagem difundida ao longo dos séculos e povos, ultrapassou barreiras de linguagem e cultura e renovou-se no romance contemporâneo. *Vozes do deserto* comunica-se, então, com a história da tradição oral.

Conscientes da força da figura da narradora oriental, ressaltamos que, para desenvolvimento deste estudo, pautamo-nos no resultado que a leitura e pesquisa das obras trouxeram: uma quantidade considerável de informações, interligadas pela propagação da voz da protagonista árabe sobre a obra contemporânea. Estabelece-se aqui, as tessituras da narradora tradicional frente à confecção do enredo e elaboração da protagonista na obra contemporânea.

A intensa proximidade entre as obras é revelada por meio de relações interliterárias (Carvalho, 2003) que resultam na intertextualidade trabalhada e apresentada pela autora, na composição e renovação em seu romance.

Sendo assim, busca-se evidenciar as impressões estabelecidas pela tradição da narrativa oriental na escrita da autora brasileira. Por isso, partimos da hipótese de que o desdobramento do Livro das mil e uma noites determina a arquitetura do romance brasileiro aqui focado.

## **2. VOZES DO DESERTO**

*Vozes do deserto* é constituído de 64 capítulos em 351 páginas. Ao longo destas páginas, a romancista revitaliza o papel da protagonista que narra para não morrer. A obra converge para os sentimentos da moça, sua vida no palácio, a vida da irmã e das outras personagens envolvidas na trama.

A narradora conduz o leitor pela rotina, pensamentos e sentimentos das personagens.

O primeiro capítulo inicia-se já com a decisão de Scherezade em casar-se, entregar-se ao Califa e aplicar sua estratégia noturna de contar histórias. Ela assim decide livrar as mulheres de seu reino da terrível maldição: “Scherezade não teme a morte. Não

acredita que o poder do mundo, representado pelo Califa, a quem o pai serve, decrete por meio de sua morte o extermínio da sua imaginação” (PIÑON, 2005, p. 7).

Ao final deste mesmo capítulo, as moças (Scherezade e Dinazarda) já estão nos aposentos reais aguardando o Califa:

Entrelaçadas pelo mesmo destino, ambas as irmãs esperam a noite cair. Reunidas nos aposentos, Scherezade mal dissimula a náusea. O medo que sente lhe acentua o desconforto provindo do convívio forçado com as escravas em torno. Em breve o Califa viria cobrar seu corpo. (PIÑON, 2005, p. 12)

Ao final da obra, a narradora liberta-se das amarras do Califa, direcionando funções a alguns dos que dividiram com ela, a missão imposta por si mesma. Assim, Dinazarda fica com a cama do Califa; Jasmine passará a contar as histórias e Scherezade viverá feliz, na pequena casa de Fátima numa aldeia próxima de Bagdá. O desfecho do romance se dá quando da chegada de Scherezade nessa aldeia:

As dunas, à sua frente, davam-lhe as boas-vindas. Finalmente conhecia de perto o deserto. Ouvia suas vozes secretas misturadas ao fino grão de areia que lhe fustigava a pele. Enquanto a caravana prosseguia, Scherezade ia deixando para trás o universo integrado pela irmã e por Jasmine. Cada vez que chorasse nos anos por virem, se consolava com a memória guardada delas. [...]. Ainda que ele e as jovens nunca mais ouvissem dos lábios de Scherezade as novas histórias que ela estaria agora contando a Fátima, que a recebera de braços abertos tão logo chegou à sua casa, poeirenta, faminta, mas feliz (PIÑON, 2005, p. 350-351).

No romance de Nélide Piñon, tendo como fio condutor a história da narradora Scherezade - distante no tempo cronológico e local geográfico – as protagonistas de lá e de cá buscam, na narração das histórias noturnas, a sua sobrevivência. Reconhecemos, dentre outras maneiras, o vigor e a potencialidade de Šahrāzād<sup>1</sup> na contemporaneidade.

Realçamos aqui o diálogo feito entre os protagonistas das obras *A república dos sonhos* e *Vozes do deserto*, ambas de autoria de Nélida Piñon. Ao “narrarem” suas próprias experiências e agonias, ao longo dos romances, percebemos um diálogo entre os “contadores de história”. Poderíamos até dizer que a autora intertextualiza uma interpolação de narradores dentro de suas próprias obras.

O conhecimento geográfico da autora influencia e evidencia-se em sua escrita literária. Destacamos que, tanto em *Vozes do deserto* quanto em *A república dos sonhos*, é apresentado ao leitor uma localidade ao exterior, ou seja, um mundo além-mares brasileiro.

Ao mergulharmos na biografia e obras da autora, seu encantamento pelo nosso país (o Brasil), pela Galícia, Grécia e Oriente é inegavelmente manifestado. Estes novos mundos e aventuras, enredados em véus e peripécias, dão forma aos romances contemporâneos da autora, que, captura o leitor trazendo-o à Galícia ou ao Oriente Médio. Neste último caso, trazendo o leitor até *Vozes do deserto*.

### **3. ŠAHRAZAD E SUAS NOITES: AS MILENARES HISTÓRIAS DAS MIL E UMA NOITES**

Ao percorrermos as histórias do Livro das mil e uma noites, anteriormente à leitura da primeira noite das espantosas histórias das mil e uma noites, já é apresentada ao leitor, a triste sina de um rei que mesmo com toda sua riqueza, inteligência e bravura, não consegue lidar com os fantasmas de seu passado:

Um rei chamado Šāhriyār, membro de poderosa dinastia, descobre certo dia que a mulher o trai com um escravo. Em crise, esse rei sai pelo mundo, iniciando uma busca que é também de fundo espiritual: ele quer saber se existe neste mundo alguém mais infeliz do que ele. A resposta é positiva, com um agravante: ninguém pode conter as mulheres – é o que lhe garante uma bela jovem que trai o marido. Então ele retorna para o seu reino decidido a tomar uma medida drástica e violenta: casar-se a cada noite com uma

mulher diferente, mandando matá-la na manhã seguinte.  
(JAROUCHE, 2005, vol. I, p. 9)

A partir desta tradição imposta às mulheres do reino é que uma corajosa jovem, inconformada com o destino das moças, decide intervir e buscar um fim para a pesarosa rotina de mortes.

A filha de um importante vizir do reino resolve, então, casar-se com o rei Šāhriyār e, para evitar sua morte contaria com a aplicação de um plano muito bem elaborado e que, se realizado com perfeição e ajuda da irmã – Dīnārzād - daria fim às mortes das mulheres do Rei.

A tática aplicada por esta jovem consistia em noite após noite, depois do coito com o rei, iniciar uma história e não a terminar até o amanhecer, entretanto, ao deixar em aberto o seu final, a jovem despertaria a curiosidade do monarca, que não a mataria na manhã seguinte, pois ele estaria interessado na conclusão da trama narrada pela jovem. Ela, então, contaria uma história enredada a outra, sucessivamente, ganhando noite após noite, história após história, um novo dia de vida, alcançando assim, as mil e uma noites de histórias.

Muitos críticos acreditam que estas histórias seriam um conjunto de fábulas de terror e piedade, amor e ódio, aventuras, paixões, medos e atitudes cruéis e inusitadas. Tendo sido elaboradas por muitas mãos em dezenas de idiomas, tempo e lugares diversos, especialmente desde o início do século XVIII, estas fábulas são narradas e traduzidas para diversos idiomas, inclusive para a Língua Portuguesa (JAROUCHE, 2005).

Várias são as traduções, em vários idiomas, com títulos e textos divergentes, porém, a mais conhecida por ter trazido à obra, sua notoriedade moderna – e considerada por alguns, a pior delas – pertenceria a Jean-Antoine Galland. Esta tradução é datada do século XVIII.

Convenciona-se aqui, para a análise da obra de Nélide Piñon, utilizar-se como referência a obra traduzida de quatro volumes de Mamede Mustafa Jarouche, intitulada *Livro das mil e uma*



*noites*. Os textos utilizados por Jarouche são diversos, pois, não é conhecida a autoria da obra, porém, ele se baseou no que considera os mais importantes manuscritos em árabe, encontrados até os dias atuais. A *mistura* desses manuscritos valoriza a importância e determina a riqueza desta obra milenar, para a Literatura Mundial.

De acordo com Mamede Mustafa Jarouche, em relação à esta versão dos contos de Šahrāzād (grafia por ele utilizada, pronunciando-se XahraZád em português, aspirando-se o “h”)<sup>2</sup>:

O trabalho foi buscar, nos originais do livro, o ritmo, o sabor e o poder da palavra de Šahrāzād, inumerável como a prosa do mundo e fonte de inspiração para escritores tão diversos quanto Marcel Proust, Machado de Assis, Voltaire, Edgar Allan Poe, Jean Potocki e Borges. Sua narrativa, como bem disse o filósofo francês Michael Foucault, “é o avesso encarniçado do assassinio, é o esforço de noite após noite para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência”. (JAROUCHE, 2005, vol. I, p. 9)

Mamede Mustafa Jarouche (2005) aponta que, desde o século IX d.C., uma obra com as características do Livro das mil e uma noites já circulava pelo mundo árabe, contudo, somente entre a segunda metade do século XIII d.C. e a primeira metade do século XIV d.C. é que esta obra passou a se aproximar mais das histórias que conhecemos hoje. Ele indica também que o Livro das mil e uma noites deriva de uma matriz iraquiana sob a hipótese da existência de dois ramos, o Sírio e o Egípcio. Justifica que:

A divisão do livro em dois ramos, “sírio” e “egípcio”, data do século XIX, é fruto do trabalho de orientalistas e foi enfaticamente reproposta pelo scholar iraquiano Muhsin Mahdi, professor de Harvard e um dos maiores especialistas no assunto. [...]. Para falar com concisão, o ramo sírio é constituído pelos manuscritos que se copiaram, do século XIV até o século XVIII, na região árabe-asiática do Levante – nas terras que hoje correspondem ao Líbano, à Síria e à Palestina (JAROUCHE, 2005, vol. 2, p. 7).

A obra de Jarouche é dividida em quatro volumes, baseada em manuscritos diversos que, para ele, configuram fontes confiáveis para traduções. Esta multiplicidade de textos, revela ao leitor, a teoria de que não teria sido encontrado até hoje, um manuscrito exato, um texto singular, que confirme a unicidade das histórias. Não se confirmou também se, uma única versão de manuscritos teria sido escrita, fosse esta síria ou egípcia.

Por esta razão, encontramos para as histórias da narradora Šahrāzād, vários desfechos, grafias diferentes para nomes, bem como diferentes desenlaces para as histórias. Os manuscritos traduzidos por Jarouche também não confirmam que a obra de fato contivesse mil e uma histórias que correspondessem às mil e uma noites. Talvez por isso, o leitor que desconheça tal informação estranhe a falta de ordenação das histórias, já que elas não partem da primeira noite em direção à última.

Por estas, dentre outras questões, constatamos que, a tradição contida no *Livro das mil e uma noites* é reproduzida por Jarouche e Nélida Piñon na contemporaneidade. Isto posto, o vigor e a potencialidade de Šahrazad, sua presença no conteúdo e na forma, estão presentes na obra de Nélida Piñon, *Vozes do deserto*.

#### **4. A CONJUNTURA DA APROPRIAÇÃO E RECRIAÇÃO NA ESCRITA DE VOZES DO DESERTO**

Por séculos e séculos, as cativantes histórias do *Livro das mil e uma noites* têm encantado o mundo e levado seus leitores a esfregarem lâmpadas mágicas, desbravarem mares junto às palavras que descrevem as aventuras do marujo Simbad, ou ainda, os feito proferir a célebre frase “Ó sésamo, abra a sua porta” (JAROUCHE, vol. 4, p. 445).

Obras cinematográficas, teatrais e artísticas celebram a importância desse fenômeno literário, ao longo dos séculos. Dessa forma, é importante percebermos que, hoje, somos capazes de identificar as histórias ou dizeres acima também por rememoração de adaptações literárias, filmes ou desenhos

animados que foram baseados nos contos da narradora Šahrāzād. Nas páginas de *Vozes do deserto*, Šahrāzād vive e percorre tempo e espaço, estabelecendo-se na modernidade. Trazemos as palavras de Mikhail Miklílovitch Bakhtin ao observar que:

O artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilinguismo. Mas, como dissemos, qualquer discurso da prosa extra artística - de costumes, retórica, da ciência - não pode deixar de se orientar para o 'já dito', para o 'conhecido', para a 'opinião pública', etc. A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar. (BAKHTIN, 2002, p. 88)

Depreende-se então que dificilmente encontraremos um texto, projetado no universo literário, livre do influxo destas ressonâncias dialógicas. Por outro lado, devido a sua especificidade literária, o mesmo discurso dialogado pode trazer um novo resultado estético.

Revivido em nossos dias, encontramos no romance *Vozes do deserto* a propagação e resultado de alguns destes ecos que se cruzam ao longo do tempo e espaço literário.

## **5. SCHEREZADE: SUPERFÍCIES TEXTUAIS**

Nos anos 1960, a multiplicidade de discursos, conceitos e

reflexões sobre dialogismo estabelecidos por Bakhtin estavam em constante debate.

A partir dos conceitos postulados por este teórico, o termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva, em 1966, indicando a presença de um texto anterior, no texto do presente. Essa presença pode se dar de vários modos: temática, na estrutura formal, na materialidade linguística, na aproximação de personagens, espaços e imagens criando um outro olhar, uma outra representação acerca de um texto literário anterior:

Bakhtin é um dos primeiros a substituir a *découpage* estatística dos textos por um modelo no qual a estrutura literária não é, mas onde ela se elabora em relação a uma outra estrutura. Essa dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção segundo a qual a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior (KRISTEVA, 2005, p. 66).

Para Bakhtin, o discurso não se constrói, mas se elabora em vista de outro e estes se encontram no tempo e espaço literário. O discurso toma proporções imensuráveis e ecoa vozes que não podem ser limitadas ou alcançadas pelo homem.

Se o dialogismo releva a variedade de vozes em um texto e suas propagações nos mais variados discursos, a intertextualidade aproxima os discursos por esta propagação e renova o texto, fomentando outros. “A intertextualidade deve ser compreendida antes de tudo como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos” (SAMOYAULT, 2008, p. 43).

A partir disto, termos e práticas gerados também buscaram definições próprias e lugar no espaço literário. Aproximação, citação, pastiche, alusão, plágio, referência, paródia entre outros são intertextos formadores da intertextualidade.

A intertextualidade direciona o entendimento e relacionamento

entre os textos. Ela faz com que os sentidos encobertos no intertexto se sobressaiam, mostrando suas faces e desejos, renovadas ou não.

Frente ao conceito de dialogismo instituído por Bakhtin, a intertextualidade encontrou em *Vozes do deserto*, as vozes que necessitava para fazer-se ouvida. Os textos se renovam, mas a aproximação entre eles é inevitável. O intertexto não retira as qualidades do texto primeiro, ao contrário, ele o revitaliza. Apesar de próxima ao dialogismo, a intertextualidade revela seu vigor quando seus mais variados intertextos conseguem se estabelecer perpetuando o texto anterior.

Desta forma, aferimos que encontramos *Vozes do deserto* e o Livro das mil e uma noites intimamente ligados por meio de sua estrutura e cingidos por uma linha intertextualmente traçada.

No romance, a intertextualidade apresenta seu ponto de partida já em sua primeira palavra: Scherezade [...] (PIÑON, 2005, p. 7). Nélida Piñon apresenta nomes de personagens reconhecidos, a luta do pai da moça em impedi-la de casar-se com o Califa, o ambiente em que a narração acontece e, acima de tudo, o mote principal desenvolvido na obra milenar: a mulher que narra para não morrer.

Constatamos que o resultado obtido por meio desta atualização arquitetada por Nélida Piñon revigorou, notavelmente, o texto da tradição oral. Tanto que a brasileira recebeu, por este romance, o Prêmio Jaboti em duas categorias. Vê-se claramente no romance estudado a perpetuação de uma história acrônica.

A autora brasileira cria, em seu romance, vida e rotina paralelas à realidade apresentada para sua protagonista no *Livro das mil e uma noites*. A natureza heterotextual ascendida na revitalização da narrativa é atribuída ao romance quando Nélida Piñon apresenta ao seu leitor outras problemáticas. Além das fábulas criadas pela protagonista, outras perspectivas são desenvolvidas. Temas, tais como as vozes das mulheres na obra, a influência de Fátima, o desfecho inovador para Dinazarda e Jasmine entre outros.

Dessa forma, o texto da tradição oral deixa de ser único e passa a ser estruturado de maneira adicional.

## **6. A CONJUNTURA DA APROPRIAÇÃO E RECRIAÇÃO NA ESCRITA DE VOZES DO DESERTO**

Ao problematizarmos do conceito de apropriação reiteramos que a apropriação, ao contrário da paródia, é um conceito mais recentemente estudado.

Dentro do âmbito das expressões artísticas, muitos são os trabalhos de adaptação desenvolvidos da literatura para o cinema, por exemplo.

Até 2011, cerca de um terço de todos os filmes produzidos foram adaptações literárias<sup>3</sup>. Em geral, as adaptações reproduzem o que se considera ser a versão fiel da obra literária, ou uma versão modernizada. A exemplo destas adaptações cinematográficas, podemos nos perguntar: como renovar uma história da tradição oral, como a do *Livro das mil e uma noites*, para um leitor contemporâneo?

Em *Vozes do deserto*, ao apropriar-se e atualizar a temática da moça que almeja salvação, a escritora não só desdobra, mas, recria e transporta à modernidade a trama advinda da obra oriental. A forma com a qual Ihe é possibilitada a expressão de sua individualidade por meio do romance faz com que a autora dê origem às novas histórias de Scherezade:

[...] a 'apropriação criativa' em operação pode ser considerada como uma estratégia de redimensionamento dos modos de entendimento da autoria na dinâmica de forças do sistema literário, comprometendo, por tabela, a noção da obra, de originalidade e o próprio conceito de literatura (AZEVEDO, 2015, p. 69).

Nota-se por entre os episódios da obra milenar, a força cultural e literária que carrega a personagem Šahrāzād e sua narração. Imersa em sua alteridade, excedendo as histórias que já foram

registradas nas páginas da narrativa tradicional, Nélide Piñon penetra e extrai do enredo oriental elementos que compõem sua nova obra.

Entre estes elementos está, por exemplo, a centralidade da narradora e seu contraste frente a protagonista Scherezade.

O modelo da contadora milenar é absorvido e refletido pela autora no romance. Esta, por sua vez, integrando singularidade à protagonista de sua obra modificou o significado da mulher que deixa histórias em aberto todas as manhãs. O espelhamento e a recepção deste novo texto alimentam a literatura brasileira (CARVALHAL, 2003, p. 131).

Ao expandir a imagem que temos da protagonista Scherezade em seu romance, Nélide transpõe a obra, criando uma nova versão da temática. Apropriando-se da forma do *Livro das mil e uma noites*, esta atualização, “[...] esta transposição feita, que é em si mesma contextual, é também uma prática de produção textual, paralela à própria criação literária” (CARVALHAL, 1993, p. 47).

Não obstante, outros elementos, tais como a agora madura Dinazarda do romance, a inserção das personagens Jasmine e Fátima bem como o enlace libertador de Scherezade são manifestações que corroboram esta renovação trazida por Nélide Piñon para o *Livro das mil e uma noites*.

Encontramos na protagonista de *Vozes do Deserto*, diferentemente da narradora milenar, um arquétipo fragmentado, com autonomia para protagonizar e conceder espaço às vidas de outras personagens dentro da intriga da obra brasileira. Entretanto, apesar de serem mantidos, a reescrita de Nélide os ressignifica por meio de sua estética.

O mote que faz com que a romancista se aproprie do tema milenar e estabeleça uma nova trama por meio do ato criativo permanece nas páginas de seu romance: a rotina de mortes matinais das parceiras do Califa. Outrora perpetuado na narrativa da tradição – as mulheres do aqui Califa, e não rei, são também

mortas ao amanhecer.

Por outro lado, submetemos à apreciação, um trecho que mostra a atualização de Dinazarda no romance:

Fora tão difícil convencer Dinazarda a segui-la quanto ganhar a autorização do pai. E embora lhe promettesse os créditos de qualquer vitória, Dinazarda não se deixara convencer, recusando-se a discutir o tema. Albergava, sem dúvida, outro tipo de ambição, sobre a qual nada dizia. Diferente de Scherezade, que zelava pela discricção, tudo nela chamava atenção. Ria alto, sem moderação, e dava várias ordens ao mesmo tempo, certa de ser obedecida. Não nascera para a imorredoura glória, mas tinha noção de que Scherezade lhe poderia trazer benefícios ou perdição. Um jogo perigoso, mas estimulante. Ao mesmo tempo, ressentia-se de que suas crônicas familiares jamais se alastrassem pelas dependências do palácio do Vizir, como as de Scherezade. Carentes de grandeza criativa, suas palavras não germinavam crença. Faltava-lhe a capacidade de adulterar a realidade, de encantar os ouvintes. Nenhum relato seu ganhando estatuto de mágico fora ancorar nas artérias caóticas de Bagdá (PIÑON, 2005, p. 63).

Tal passagem indica como o romance contemporâneo está edificado na narrativa oriental, evolui e possibilita à romancista um novo texto.

Destaca-se também que a escritora nos fornece detalhes de personagens (tais como as descrições físicas de Scherezade) que nunca antes foram abordados na narrativa tradicional. No entanto, a força literária que traz o *Livro das mil e uma noites* possibilita à romancista o prolongamento da trama, concebendo dentro das páginas de seu romance uma renovação, uma ressignificação para a narrativa.

Temos na apropriação mais do que uma reminiscência do texto anterior. Consequentemente, aos moldes deste texto anterior, teremos um renascimento literário com nova significação. Uma renovação da história da tradição oral, para um leitor



contemporâneo. Neste jogo intertextual, obras, textos e discursos são harmonizados independentemente de seu local e momento no espaço literário.

## 7. CONCLUSÃO

O percurso até aqui revelado atesta que a obra *Vozes do deserto* foi criada a partir da apropriação feita por Nélida Piñon.

Na dedicatória do romance nós encontramos menção ao que poderia ter incitado a escolha da autora, pela renovação do enredo da narradora tradicional: a lembrança de uma mulher. *IN MEMORIAM DE CARMEN PIÑON, MINHA MÃE*, são estas as palavras que introduzem a obra da escritora brasileira.

É determinante relevar a reincidência ao tema feminino que emana nos textos. Assim, bem como a memória de uma mulher abre as páginas do romance de Nélida Piñon, a presença feminina ecoa por entre as obras.

A voz desta mulher e narradora Šahrzād é transportada aos dias atuais e reverberada no romance *Vozes do deserto*.

Apesar de Scherezade permanecer na antiguidade, o intertexto da romancista é representado pelas palavras de Bakhtin ao dizer que o discurso não se constrói, mas se elabora em vista de outro e estes se encontram no tempo e espaço literário. A estética utilizada pela autora brasileira revela fragmentação e renovação possibilitando ao leitor da obra, um novo prisma sob a obra canonizada.

Embora tenhamos uma protagonista conhecida mundialmente, a romancista ofertou à literatura brasileira uma moça audaz, que cresce e se transforma em mulher sentenciada.

Ao longo das páginas do romance, Scherezade diverge, contraria e se renova frente à narradora da tradição. A protagonista encontra, pela escrita de Nélida Piñon, a certeza do caminho a ser seguido pelo deserto.

Na passagem do tradicional para o moderno que dá vida o romance *Vozes do deserto*, a Scherezade prolongada de Piñon, assim como a figura do camelo que a protagonista tanto estima atinge lentamente seus objetivos, alcança sua liberdade. Ainda como o animal, ela percorre o deserto seja por 1001 dias ou noites, pacientemente, à procura da boa sorte, guardando em sua corcova a água necessária para seu sustento. Sua água é transformada, no palácio do Califa, em narrativas:

Montada em um imaginário corcel, Scherezade galopava pela casa, perseguida por adversários intrigantes. Fugindo de Dinazarda que, à caça dos seus bilhetes, pretendia descobrir a razão de a caligrafia da irmã, vista de longe, confundir-se com o perfil do camelo, um animal que Scherezade homenageava a qualquer pretexto (PIÑON, 2005, p. 37).

Como nas tessituras da narradora tradicional, Scherezade vive sua própria história e a desnuda na obra romanesca.

Há, ainda, um caminho árido e profundo a ser percorrido por estas protagonistas. A imensidade e atemporalidade de Šahrāzād pode ser ampliada em obras futuras. Decerto os resultados alcançados e as aspirações trazidas com esta pesquisa suscitaram o desenvolvimento de questões diversas dentro da vastidão da obra oriental, confirmando a força do trabalho da autora brasileira Nélida Piñon. A autora, assim como Scherezade, recebeu o legado das figuras maternas e abre seu romance rememorando também, a sua mais importante figura materna.

Conclui-se então que, a história da mulher narradora Šahrazad está longe de acabar. A resignificação feita pela brasileira é apenas uma das várias leituras contemporâneas que se pode fazer da obra.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Arrolaremos mais adiante com maiores detalhes, as distinções acerca dos termos e grafias dos nomes das protagonistas apresentadas nesta Introdução. Apenas para elucidação a este ponto, atentamos que Šahrāzād, é a protagonista do *Livro das mil e uma noites* e Scherezade, a protagonista do romance de Nélida Piñon, *Vozes do deserto*.

<sup>2</sup> Quem seria Scherezade? Ou devemos dizer Xerezade, ou Sharazade, Sherazade, Šahrāzād, Cherazade ... O mesmo questionamento pode ser levantado para o rei Shariar (ou Šāhriyār, grafia utilizada por Jarouche). Por serem várias as traduções e textos utilizados, por todo o mundo, ao longo dos séculos, coube àquele que transpôs o texto, decidir a grafia a ser utilizada para os nomes próprios. Este é o motivo de conhecermos tantas grafias para os mesmos nomes. Além disso, ainda temos as questões da transliteração da escrita árabe, também tratada por Jarouche em sua obra. O próprio autor discorre sobre estes problemas da transliteração da escrita árabe, muito distinta da Língua Portuguesa. Adicionalmente, ele informa que decidiu adotar, durante toda a sua tradução, a convenção internacional, não apenas para os nomes das personagens bem como para verbos, artigos, nomes de cidades.

<sup>3</sup> MASTERPIECE, Adaptation: from novel to film, 2011, p. 15.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÔNIMO. Livro das Mil e Uma Noites: ramo sírio. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. 422 p. (Volume 1). Tradução de Mamede Mustafa Jarouche.

\_\_\_\_\_. Livro das Mil e Uma Noites: ramo sírio. 3. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. 352 p. (Volume 2). Tradução de Mamede Mustafa Jarouche.

\_\_\_\_\_. Livro das Mil e Uma Noites: ramo egípcio. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. 372 p. (Volume 3). Tradução de Mamede Mustafa Jarouche.

\_\_\_\_\_. Livro das Mil e Uma Noites: ramo egípcio + Aladim & Ali Babá. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. 523 p. (Volume 4). Tradução de Mamede Mustafa Jarouche.

ANÔNIMO. Nélida Piñon | Sempre um Papo | 28/09/2004 | Parte 1. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bcoh6oNslvl>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e estética: A teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2002. 439 p.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski. 5. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2010. 366 p.

CARVALHAL, Tânia Franco. A tradução literária: In: ORGANON. Porto Alegre: Instituto de Letras, 1993. Disponível em: <<https://goo.gl/1bTA69>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

CARVALHAL, Tânia Franco. O próprio e o alheio: Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

---

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2014.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 209 p. (Debates). Tradução de: Lúcia Helena França Ferraz.

MIEDVIÉDIEV, P. M; BAKHTIN, M. The formal method in Literary Scholarship. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.

MOISES, Massaud. Dicionário de termos literários: Edição revista e ampliada. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PINON, Nélida. Site Oficial da autora. <http://www.nelidapinon.com.br/>. Acesso jul, 2015.

PINON, Nélida. *Vozes do Deserto*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. A intertextualidade. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. 160 p. (Linguagem e Cultura). Tradução de: Sandra Nitrini / Revisão de Maria Leticia Guedes Alcofonado e Regina Salgado Campos

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003. 98 p. (Série Princípios). 5ª impressão.

---

# O AMOR COMO ARMA DE INSUBMISSÃO: VISITAÇÃO À “AVE DE PARAÍSO”, DE NÉLIDA PIÑON

No campo da ficção de Nélida Piñon, as relações entre o amor, a figura feminina e a arte de cozinhar (não como obrigação) estão muito presentes sob as mais diversas formas. Em 1973, Nélida Piñon publica *Sala de armas*, uma coletânea de 16 contos, em que podemos flagrar situações existenciais-limites. No livro há a defesa da insubordinação à institucionalização de valores que ameaçam as humanidades. O texto analisará, no conto “Ave de Paraíso”, o relato da condição feminina feita por si mesma, questionando as masculinidades presentes na esfera social patriarcal da personagem esposa que aguarda ansiosamente o retorno do marido. Em “Ave de Paraíso”, a mulher, que encarna a idealização da esposa, escolhe a “submissão” como forma de questionamento, denúncia e libertação. Nesse caso, esse ato não seria uma atitude conformista, e, sim, ação de transformação efetiva do mundo a partir da compreensão de si mesmo. Como nas palavras de Mia Couto (“cozinhar é um modo de amar os outros”), em “Ave de Paraíso”, a figura feminina emoldura as relações humanas como forma de salvação de si e do seu marido pela ética do amor.

**Palavras-chave:** Literatura, Alteridade, Encantamento, Feminismo, Nélida Piñon.

## 1. INTRODUÇÃO

Se alguém ainda não conhece a qualidade do poeta e sambista Adoniran Barbosa, Nélida o faz conhecer. A escritora Nélida Piñon, no texto “Heródoto e a aprendiz Nélida”, que abre o livro *Filhos da América*, apresenta uma espécie de testamento ou inventário de sua vida, obras e influências. E um dos deleites

está na revelação da admiração que nutre pelo brilhantismo de Adoniran Barbosa, como seu sambista de coração:

Nasci em Vila Isabel, terra de sambistas. Recentemente descobri que o sambista do meu coração é o paulista Adoniran Barbosa. Mestre da oralidade. Um criador que ousou mencionar o nome Iracema, seu grande amor, como pretexto para esclarecer que perdeu o retrato da amada, e dela só restou um sapato. Eu teria dado anéis e brincos para ter escrito esta frase. (PIÑON, 2016, p. 17)

Em entrevista por telefone<sup>1</sup>, Nélida diz ter descoberto recentemente a genialidade do sambista paulista. A capacidade de captar o cotidiano, traduzindo-o em poesia de frases modestas e de força dramática, como crítica conformista, porém de amor insubmisso à realidade, encanta e impressiona a escritora. E o respeito, o reconhecimento e a reverência da renomada Nélida ao sambista Adoniran Barbosa, tantas vezes criticado por sua variedade linguística, são demonstrados quando ela diz que “teria dado anéis e brincos para ter escrito esta frase”.

Adoniran, que em outras canções famosas denuncia a luta de classes, em “Iracema” (1956), poetiza mais um caso de violência. Nessa canção, o sujeito lírico aborda a dor pela perda da mulher amada, com quem casaria, a qual morre tragicamente em um acidente de carro, sendo atropelada por descuido quando atravessava na contramão da avenida São João, via arterial do centro de São Paulo. Embora conformista, mas insubmisso à perda pelo sentimento de amor, em análise do discurso literário em contexto mais amplo, temos uma denúncia à violência urbana e à luta de classes.

Em outras duas músicas, Adoniram fala também sobre a mulher amada e sua posição na sociedade patriarcal. Entretanto, o sambista apresenta uma versão da mulher que deseja transgredir o papel de submissa ao companheiro no “casamento”. Em “Malvina” (1951) e “Apaga o fogo, Mané” (1956), os sujeitos líricos apresentam a mulher assumindo o protagonismo de suas vidas. Com as rédeas às mãos, abandonam o homem, para lançarem-se ao mundo movidas pelos próprios anseios.

Como nas músicas do sambista paulista, na ficção de Nélide Piñon, as relações entre o amor, a figura feminina e o mundo patriarcal também estão presentes sob diversas formas do cotidiano. Em 1973, Nélide Piñon publica *Sala de armas*, uma coletânea de 16 contos, em que podemos flagrar situações existenciais-limites referentes a essas relações sociais. Segundo a escritora, há no livro uma nítida defesa da insubordinação como forma de combate contra pensamentos que constituem a institucionalização de dominação e opressão.

Esse artigo se propõe a realizar uma leitura do conto “Ave de Paraíso”, apresentando uma análise da condição feminina feita por si mesma, questionando as masculinidades presentes na esfera social patriarcal da personagem esposa que aguarda ansiosamente o retorno do marido. Em “Ave de Paraíso”, encontramos uma personagem feminina, que encarna a idealização da esposa, escolhendo a “submissão” como forma de questionamento, denúncia e libertação das engrenagens que movimentam a sociedade patriarcal. Nesse caso, esse ato seria ação de transformação efetiva do mundo a partir da compreensão dele. Nesse conto, a figura feminina emoldura as relações humanas como forma de salvação de si e do seu marido por meio da ética do amor.

## 2. NÉLIDA PIÑON E O FEMINISMO

Carioca de Vila Isabel, Nélide Cuíñas Piñon é escritora brasileira e a primeira mulher presidente Academia Brasileira de Letras (entre 1996 e 1997). Entre romances, contos, crônicas, ensaios e discursos, tem mais de 25 livros com traduções em mais de trinta países. Um dos principais nomes da literatura brasileira contemporânea, Nélide participa na visibilidade da escritora mulher há mais de 60 anos, desafiando os cânones literários.

Embora se considere feminista histórica por ter aderido muito cedo ao movimento em prol das mulheres, Nélide não concorda com o termo “literatura feminina”, aceitando, no máximo, “escrita de mulher” ainda que haja um preconceito restritivo nesse último caso. Para ela, a escrita é visitaçã ao coração do pensamento, refletindo todos os saberes humanos. A escrita

pertence à visitação identitária que se desejar: mulher, homem, animal, vegetal, mineral ou qualquer outro ser.

Mas isso não impede sua reflexão sobre o movimento feminista. Nélida, no primeiro 8 de março, falou em defesa desse movimento na ABI (Associação Brasileira de Imprensa), combatendo dialeticamente o machismo que é presente até os dias de hoje. Depois de certo ostracismo do assunto feminismo, no Brasil, atualmente ocorre uma reviravolta graças ao posicionamento de pessoas que demonstram preocupação com a situação da mulher diante de quadros misóginos de violência doméstica, de institucionalização do estupro, do aborto, da questão do vestibular ENEM (Exame Nacional de Ensino Médio), em 2015, que cita uma frase de Simone de Beauvoir sobre as lutas feministas da metade do século XX (“Não se nasce mulher, torna-se mulher”), da interseccionalidade do feminismo negro e, principalmente, da política conservadora presente nos discursos de ódio nutrido por políticos e religiosos. Há vozes masculinas tomando partido forte em defesa da mulher, mas não são contundentes. Desde o ano passado, principalmente no período próximo às eleições presidenciais, a sociedade, como um todo, era quem deveria estar à frente das atividades em relação à violência de que a mulher é vítima, como ocorreu nas manifestações do movimento “#Elenão”.

### **3. SALA DE ARMAS**

Em 1973, Nélida publicou o livro *Sala de Armas*, uma coletânea de dezesseis contos por meio dos quais a autora mantém o poder da palavra, fazendo o leitor passear por diversos aspectos da vida humana. Retratando o cotidiano com imagens reais e oníricas, que se misturam harmonicamente, a escritora propõe enigmas às relações amorosas. Assim, histórias atemporais de posicionamentos críticos, alternando questões simples e complexas, valem a pena serem revisitadas a qualquer momento por leitores ávidos de uma literatura precisa e marcante. No conto que abre a porta para sua Sala de armas, temos a ética do amor como possibilidade de libertação ao denunciar a própria condição de submissão. O conto “Ave do paraíso” guarda uma arma que faz emergir do cotidiano amargo e difícil de uma vida



a dois a força motriz para movimentar os sonhos da mulher: o amor dialético, “servil”, “despretensioso” que se propaga ao longo do conto.

Em uma sociedade em que imperam pontos de vista extremistas por meio das mídias sociais, que criam bolhas de verdades absolutas repressoras das subjetividades, o discurso sobre o amor é banalizado e silenciado, pois somente a ameaça aos interesses próprios motivam o radicalismo. Não há sensibilidade como lógica dos acontecimentos para que o tempo seja vivido e percebido. Nessa cultura de dominação, de anti-amor, que se sustenta predominantemente no ódio e na violência, as pessoas são seduzidas para dentro do sistema de opressão e de exploração: imperialismo, sexismo, racismo, classismo, escravidão, machismo, misoginia, homofobia, intolerância religiosa. Segundo bell hooks (2006: 244), em seu texto “O amor como prática da liberdade”, a ética de amor tem que moldar nossa visão política e ideológica contra os sistemas de dominação, libertando-nos dos mesmos:

É por isso que precisamos desesperadamente de uma ética do amor para intervir em nosso desejo autocentrado por mudança. Fundamentalmente, se estamos comprometidas/os apenas com a melhoria daquela política de dominação que sentimos conduzir diretamente para nossa exploração ou opressão individual, não apenas permanecemos ligados ao status quo, mas agimos em cumplicidade com ele, nutrindo e conservando esses mesmos sistemas de dominação. Até todas/os nós sermos capazes de aceitar a natureza interconectada e interdependente dos sistemas de dominação e reconhecermos as formas específicas de manutenção de cada sistema, continuaremos a agir de forma a minar nossa busca individual por liberdade e nossa luta por libertação coletiva. (HOOKS, 2006, p. 244)

A ética do amor seria o núcleo de toda interação humana, como forma de alteridade, o ponto de encruzilhada onde se encontram tempos, espaços, pensamentos, ações e pessoas que se libertam de si, se fundem entre si e seguem adiante, ainda que em formato sankofa, pluralizados. É o “si-mesmo como outro” que não é motivado contra a dominação unicamente quando

sente seus interesses próprios ameaçados. Olhar para si mesmo e relatar para esse “si-mesmo como outro”, ainda que de forma ingênua e despropositada, em resposta a questões inerentes a sua temporalidade:

Se dou um relato de mim mesma em resposta a tal questionamento, estou implicada numa relação com o outro diante de quem falo e para quem falo. Desse modo, passo a existir como sujeito reflexivo no contexto da geração de um relato narrativo de mim mesma quando alguém fala comigo e quando estou disposta a interpelar quem me interpela. (BUTLER, 2015, p. 26)

O sujeito faz um relato de si mesmo para o outro, o qual cria o cenário interpelativo mais como um primeiro estágio do processo comunicativo do que a dificuldade reflexiva para falar de si, a partir dos termos, ou “cartas marcadas”, criados pela esfera social, a qual dificulta a liberdade nas histórias que são narradas. Dessa forma, nenhuma relação de poder se dá sem que haja crença no regime de verdade. No conto da escritora Nélide Piñon, não dá para disfarçar a condição submissa da mulher na sociedade patriarcal. Judith Butler (2015: 25) prefere o “reconhecimento” à “tolerância”, pois a esta sempre são colocados limites. Reconhecimento é uma situação que se dá somente na suposição da relação com o outro, que legitima o discurso. No conto, a personagem feminina é o pathos que mede o ethos coletivo (machismo) por sua sensibilidade na condição mulher-esposa. Se não for olhando para si mesmo, não há reflexão, voz, autoridade e autonomia na ação:

Contar uma história sobre si não é o mesmo que dar um relato de si. Contudo, vemos no exemplo anterior que o tipo de narrativa exigido quando fazemos um relato de nós mesmos parte do pressuposto de que o si-mesmo tem uma relação causal com o sofrimento dos outros (e, por fim, pela má consciência, consigo mesmo). Decerto, nem toda narrativa assume essa forma, mas uma narrativa que responde à alegação deve, desde o início, admitir a possibilidade de que o si-mesmo tenha agência causal, mesmo que, em dada situação, o si-mesmo não tenha sido

causa do sofrimento. (BUTLER, 2015, p. 23)

Portanto, o ato de relatar a si mesmo passa a adquirir uma forma narrativa que recorre à voz e à autoridade narrativas, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir. A partir da possibilidade e da capacidade narrativa de relatar a si mesmo (ou nós mesmos), a responsabilidade pelas próprias ações pode ser assumida.

Como veremos no conto “Ave do Paraíso”, o relato de si mesmo, ainda que em terceira pessoa, conduzido pela ética do amor, leva ao entendimento das encruzilhadas dos sistemas de dominação, que minam a busca individual por liberdade e a luta por liberdade coletiva. Amar o outro não pode negar o amor dialético, amar a si mesmo. A vida e o amor não são objetos a serem negociados, comprados ou vendidos. Escolher amar é também a ação de ir contra os valores que não nos oprimem. A ética do amor tem que moldar nossa visão política, ideológica contra os sistemas.

## 5. AVE DO PARAÍSO

Primeiramente, apresentaremos algumas curiosidades sobre o título do conto. “Ave”, ser migratório, e “paraíso”, lugar com o qual se sonha, que se busca como parada definitiva. A ave é mostrada como um ser que procura migrar para o espaço do maravilhoso, da perfeição. Ave do paraíso também remete a “apus”, que é uma palavra grega significando ‘sem patas’. Seria referência ao mito grego sobre pássaros que pareciam não ter os pés durante o voo. Outra relação com seu nome provém de Apus Indica, forma como se chama a Ave do Paraíso da Índia. Conta a história que estes lindos pássaros eram oferecidos aos europeus, todavia, não antes que suas feias patas fossem cortadas. Apus ou a Ave do Paraíso também representa uma pequena constelação situada no hemisfério celestial sul. Apesar de pequena e vista apenas do hemisfério austral, Apus revela sua singela e nobre beleza, tal qual a Ave do Paraíso - jogo de cores, de luz, de tons que enfeitam a esfera celeste, que abrilhantam o vazio e a escuridão.

No conto, a voz narrativa, que se encontra na 3ª pessoa, apresenta uma história centrada em situações cotidianas, com

personagens comuns, passando uma mensagem de afeto, esperança e comoção nas relações humanas. É um texto que emana beleza e encanto ao narrar o amor e a compaixão de uma mulher ao seu marido numa sociedade patriarcal. Uma personagem presa ao destino identitário de esposa ideal, na incumbência de ser bela, recatada e do lar, em nome da família e de deus. É a história da eterna e obediente espera pelo marido, mantendo a casa em estado de harmonia para que ele, em seu retorno, encontre paz e felicidade em seu recanto. Retratando a encarnação ideal da esposa, o conto apresenta a mulher no lugar que o marido, metonímia da sociedade patriarcal, deseja. Confiando na fidelidade de esposa prendada, ele retorna de tempos em tempos para casa montada mais para “guardá-la” do que para habitação do casal.

Uma vez por semana visitava a mulher. Para exaltar-se, dizia comovido. Ela acreditava e o recebia com torta de chocolate e licor de pera, as frutas colhidas na horta. [...] Uma vez desapareceu três meses, sem carta, telegrama, ou telefonema. Ela pensou agora é minha morte. (PIÑON, 1973, p. 10)

Embora a dor da falta de comunicação, ela conhece o destino de toda mulher na sociedade em que vive: não pode viver sem a história do seu amor. Seu destino é a obediência, o silêncio, o suspiro, a espera, a inação, não participação da ação na esfera social. Ela é bastante sensível e prendada: casa sempre impecavelmente arrumada e sempre a posto para preparar leita refeição quando ele chegasse, embora ela não soubesse a data certa. E essa confiança o marido tivera desde o início da relação, quando se conheceram em um bonde. Ele precisava confirmar a identidade territorial de homem, quando ela o convida para jantar tomando as rédeas da situação. A partir desse momento, ela aceita o desafio da vida em sociedade patriarcal: amar seu destino de esposa e seu homem, para libertar a si e a ele:

- Não insista, que não aceito o jantar. Tão natural ele parecia um peixe corrigindo o mar. Ela chorou pensando entre tantos homens Deus destinou-me o mais difícil. Foi o único instante de fraqueza do seu amor. No outro dia recebeu

rosas e o bilhete dentro só falava: amor. Ela riu arrependida, condenando a própria incontinência, não o devia ter submetido a semelhante prova, que ele recusou herói. Na próxima visita amou-a com fervor de apátrida e repetia baixinho seu nome. (PIÑON, 1973, p. 10)

Ele, que é seu amor, amante e herói, ausenta-se fisicamente de casa, enquanto a mulher permanece se modelando esposa à ausência que é a marca da presença dele. E como história de superação, ela apresenta um quê de Penélope, aquela que espera no lar, afasta os pretendentes e faz o casamento resistir. Como Penélope, que esperou por anos a volta de Ulisses, seu marido, sem ter notícias de vida ou de morte, ela prepara uma toalha roxa na sua odisseia de um sábado inteiro. Quanto mais ele se demorava, mais ela queria, e, assim, ela valia por si e pelo outro.

Desde a infância, sua maior ambição era casar-se; daí surge o encantamento pela cozinha. Ao se tornar adulta, a construção da mulher pelo imaginário se consolida, embora tenha amigas com pensamentos feministas de ruptura com o padrão cristalizado para a mulher:

- Você não quer vir? Referia-se ao concurso para a firma americana. Fez que não com cabeça. Teve vergonha de explicar que queria casar-se. Era mais fácil e seu coração inclinava-se para a tarefa.

- Já sei, com você, só receita de torta de chocolate, a outra sentenciou zangada. (PIÑON, 1973, p. 11)

A torta de chocolate representa o símbolo do amor (“não admitia o amor sem a torta os aguardar depois”) e da mulher que ama seu marido, mantendo-o no casamento. Por isso, ela sempre a prepara quando do retorno dele, o qual rejeita as outras iguarias postas à mesa. A torta é a prova de que ela estava pronta para árdua missão de ser esposa, aquela que é servil ao homem em uma sociedade patriarcal. Todavia, a alteridade dela, disfarçada de conformismo feliz, passa a moldá-lo pelo amor, o que começa a libertá-lo da condição de marido. E ele, para renovar os encantos de sua mulher, não recusa as belas cenas dramáticas

do amor feminino e passa a testar a mulher em sua árdua missão, disfarçando-se ao retornar:

Por isto tanto a amou naqueles anos. Sua fantasia também apoiava-se na estranheza. Adotava às vezes disfarces, barba e bigode falsos, cabeleira de outra cor. Vinha devagar dando tempo do povo suspeitar. E não para que pensassem que ela o enganava, mas apreciava iludir e rir em seguida. (PIÑON, 1973, p. 12)

Embora respeitasse todo o sistema patriarcal que encenavam, a missão de esposa sem ação, ela não reclama nem questiona, pois, o amor nela é maior do que sua própria vida. Seu amor vale pelos dois. E assim ela subverte a submissão sendo submissa, potencializando com amor e compaixão. É o excesso de submissão que mantém seu amor vivo, não saturando a si mesma, mas a submissão. Da sala de armas, ela escolhe o amor para luta da vida em uma sociedade patriarcal. Sendo insubmisso, o amor dissolve seu papel de subserviência ao marido, que também vai se libertando das amarras que o construíram no ideal de homem em sua sociedade machista. Forte em sua missão de permanecer bela e recatada esposa do bonito lar, como sua mãe sempre constatava ao visitar a casa da filha, ele implica na desistência das idas e vindas do marido:

Um dia não resistiu. Chegou disfarçado, sua última tentativa de confundir os vizinhos. Em cada mão trazia uma mala. Ela sofreu antecipada aquela longa viagem. Ajudou-o como se ele estivesse cansado, a vida exigia demais dele. Trouxe-lhe água gelada, lamentando não dispor de uma fonte no quintal, haveria de enfeitá-la de pedras, talvez uma imagem. O homem bebeu. Tirou o disfarce que jamais sofrera dela qualquer restrição. E assumindo fingida independência falou alto para que ela ouvisse.

- Terminou o tempo da provação. Desta vez eu vim para ficar. (PIÑON, 1973, p. 14)

De forma encantável, o conto retrata a subordinação de uma mulher na sociedade, desconstruindo o procedimento patriarcal de constituição do gênero, marcado pela supervalorização da

masculinidade em detrimento da feminilidade. Por outro lado, o conto mostra o quanto é cruel assumir os papéis sociais para viver em sociedade. As pessoas não possuem liberdade para viverem o que desejarem. É por isso que, nessa luta, a esposa escolheu amar, que é rebelar-se contra a dominação, amando como prática de liberdade. Sua arma é a compaixão por si, pelo marido e pelo mundo deles. Não falta alteridade para esposa. Ela não é motivada unicamente pela ameaça aos seus sentimentos, pois deseja também libertar o marido. Como a ética do amor enfatiza a importância do serviço a outrem, até no final, quando ele já se encontra liberto, sua esposa corre para preparar uma torta de chocolate, o símbolo de sua luta.

## 6. CONCLUSÃO

Numa sociedade patriarcal, uma das obrigações da mulher é a função de cozinhar. E quando cozinhar é uma obrigação, o mundo da mulher não é o universo. Dessa forma, quem tem encantamento também se cansa. Mas, como nas palavras de Mia Couto, (“cozinhar é um modo de amar os outros”), a personagem feminina do conto de Nélide Piñon cozinha subvertendo a própria condição de obrigação. A personagem é como uma Ave do paraíso, que deseja migrar para o mundo que sonha, onde tudo é perfeito e pode pousar.

Em “Ave de Paraíso”, temos a mulher escolhendo a submissão como forma de libertação. O homem, seu marido, segue o papel ao qual foi destinado e educado. Ele é quem movimenta o mundo e domina seus habitantes sem ser questionado em nenhum momento. A mulher é o ser inerte, que apenas obedece aos comandos do homem. A esposa aceita esse movimento pré-estabelecido do mundo de forma aparentemente submissa. Entretanto, de forma encantadora, o conto apresenta como “cuidar de si” precisa de um “desprender de si”, denunciando o falso conforto de si mesmo criado pelas regras sociais pré-estabelecidas, cartas de um baralho viciado. Relatar a si mesmo por uma perspectiva da ética do amor é uma arma de transformação de si, do outro e do mundo deles. Além de si mesma, a esposa liberta o seu marido de si mesmo do seu destino social de opressão.

---

## NOTAS

1 <https://paginacinco.blogosfera.uol.com.br/2016/11/23/nelida-pinon-paira-uma-suspeita-em-relacao-a-obra-literaria-de-mulheres/>. Disponível em: 07 de setembro de 2018.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith. (2015). Relatar a si mesmo: crítica da violência ética/ Judith Butler; tradução Rogério Bettoni. - 1. ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora.

HOOKS, Bell. (2006). Outlaw Culture. Resisting Representations. V 83. New York: Routledge Classics.

Nome do Autor, S. (2001). *Título da referência* (7.ª ed.). Cidade: Editora.

LÉVINAS, Emmanuel. (2005). Entre nós – ensaios sobre alteridade. Porto Alegre: Vozes.

PIÑÓN, Nélica. (2016). Filhos da América. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Record.

PIÑÓN, Nélica. (1973). Sala de armas. São Paulo: Grupo Aché.



---

# A TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA COMO PONTE DIALÓGICA ENTRE OS AUTORES NÉLIDA PIÑON E JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

A presente comunicação se propõe a realizar um diálogo entre obras de escritores comprometidos com as especificidades e com a desconstrução das tênues fronteiras culturais da América Latina. No capítulo *O Mito Inca em Arguedas*, na obra *Filhos da América*, da ensaísta brasileira Nélida Piñon, e no romance *Os rios profundos*, do escritor peruano José María Arguedas, interpenetram-se de realidade e ficção, uma vez que os valores e as ideologias resistem às influências modernizadoras, resgatando as tradições e trazendo uma nova visão sobre os mitos. A teoria da transculturação narrativa, proposta pelo uruguaio, Ángel Rama, aliada às reflexões de Nélida, contribui para a abordagem crítica do universo multicultural da ficção arguediana.

## 1. INTRODUÇÃO

A plasticidade cultural constitui-se foco de abordagem crítica de *Filhos da América*, de Nélida Piñon, ao contemplar o romance de José María Arguedas, *Os rios profundos*, cujo narrador-protagonista, Ernesto, se acerca de coadjuvantes que contribuem no processo de interpenetração de comportamentos, crenças e costumes de diferentes culturas. Para a abordagem crítica do universo múltiplo tematizado na ficção arguediana, este estudo recorre à transculturação narrativa proposta pelo crítico uruguaio, Ángel Rama, como um instrumento de análise que atenda às especificidades de literaturas plurais latino-americanas.

Nélida, em sua obra *Filhos da América* no capítulo, *O Mito Inca em Arguedas*, lança o olhar crítico sobre a permuta de traços

**JULIANA  
PINTO DE  
OLIVEIRA  
CAUSIN ALVES**  
Centro de  
Ensino  
Superior de  
Juiz de Fora

culturais e destaca o pensamento mítico que norteia o imaginário do povo Inca, presente na obra, *Os rios profundos*.

A autora, em um outro capítulo intitulado O arfar da língua, ao relatar a chegada da frota portuguesa no Brasil, afirma que os portugueses, detentores de uma língua que nunca lhes faltara, seja na poesia ou na prosa, foram obrigados a rever seu sistema vocabular. Ressalta, assim, plasticidade da língua lusa que se fixa para sempre, no Brasil, a partir desse contato entre portugueses e brasileiros:

Essa tradição da língua, falada no Brasil, consolidou a mestiçagem e impediu a fragmentação geográfica. Uma prática que, consagrando a multiplicidade social e ética, facilitou a superação dos impasses históricos e resistiu aos tormentos oriundos de uma modernidade fátua (PIÑON, 2016).

A estudiosa estabelece uma analogia entre o fato idiomático brasileiro com a interpenetração da língua lusa, ressaltando que Arguedas, de forma semelhante, emprega uma linguagem inventada no romance, *Os rios profundos*, para dar voz às diferenças, no resgate do discurso oral dos povos quéchuas.

Seguindo nessa linha de pensamento que entrelaça história e literatura, é válido destacar os rastros do memorialismo na obra de Arguedas, ressaltados em *Filhos da América*. O comprometimento da autora com a formação identitária latino-americana por meio do resgate do passado histórico leva o leitor a estabelecer aproximações entre as comarcas ideológicas latino-americanas.

Nélida, brasileira, de ascendência espanhola, detém percepções bastante regionais e realistas, espelhando-se nas singularidades latino-americanas e em seu próprio aprendizado. A autora emprega idiossincriticamente sua vivência como um precioso manancial de reflexões para nutrir seus ensaios em *Filhos da América*, composto por 28 textos e publicado no ano de 2016.

No capítulo, *O mito Inca em Arguedas*, da obra em pauta, a

brasileira faz uma breve biografia do autor, Arguedas, e se debruça sobre o romance *Os rios profundos*. A resistência e a permanência dos mitos presentes nessa obra conciliados com propostas modernas contribuem para “[...] reconstruir a identidade de um povo como também a de quebrar os espelhos que refletem sua subserviência aos modelos impostos por culturas dominadoras” de acordo com Maria Aparecida Nogueira Schmitt (2013). As origens do povo e de suas experiências míticas tradicionais alimentam sua ensaística engajada na memória e história, ao contemplar a obra de Arguedas.

A restauração de valores difundida pela propagação dos mitos fez com que autores, como Arguedas, vislumbassem utopicamente revolucionar e reconstruir uma sociedade. O mito oferece, segundo a estudiosa Schmitt (2013), “[...] satisfações substitutivas para as frustrações geradas nas renúncias culturais e serve para conciliar o homem com os sacrifícios que tem que fazer em prol da civilização [...]” em um caminho paralelo com o romance latino-americano de caráter compensatório na busca de autoproteção.

No romance arguediano, sob a ótica de Nélide, sobressaem os aspectos míticos, como o resgate da tradição oral, que interpenetram a literatura escrita, o que aponta para uma analogia com as culturas e crenças populares nordestinas.

As passagens da obra de Nélide se enveredam na realidade brasileira, suas tradições e crenças que “[...] em meio a fragmentos de verdades resgatadas do passado, são transportadas para o mundo da ficção, fábulas que agasalham fatos de um povo [...]”, ressalta Schmitt (2013), atribuindo caráter nacional à literatura.

## **2. SOBRE A OBRA DE ARGUEDAS**

José María Arguedas foi antropólogo e escritor peruano e defensor das causas indígenas. Foi educado por camponeses índios e cindido entre dois mundos distintos, e, semelhantemente à pesquisadora Nélide, uma galega conquanto brasileira, Arguedas foi um mestiço conquanto branco.

*Os rios profundos*, escrito em espanhol, no ano de 1958, propicia ao leitor o conhecimento do espaço e da sociedade peruana. O personagem protagonista, Ernesto, que até então permanecia sob a responsabilidade de índios comuneros, é deixado por seu pai na cidade de Cusco em um colégio católico. Por sua vez, o pai, um advogado que, assim como o autor da obra, luta pelas causas indígenas, e se vê obrigado a levar uma vida itinerante, proporciona ao filho a experiência do contato com distintas culturas marcadas por resistências e perdas.

Na obra arguediana, a plasticidade cultural entre dois diferentes povos e suas manifestações de crença e fé, expressadas pelos personagens, caracterizam o processo transculturador, vivenciado pelo autor. A representatividade simbólica do sagrado por Ernesto, no colégio de Abancay, com a forma de lidar com o Zumbayllu, o brinquedo que desestabiliza e, ao mesmo tempo, utopicamente, possibilita o convívio entre as diferenças, sintetiza o processo transcultural do personagem-narrador, haja vista que valoriza elementos das tradições indígenas e católicas, em suas preces cristãs.

Como anteriormente referenciado, o escritor peruano mantém uma forte relação com a formação do cidadão em uma sociedade que visa a modernização, porém mantém o equilíbrio entre um Peru arcaico e um Peru moderno, delineando as características de ambos em sua narrativa.

### **3. OS PROCESSOS TRANSCULTURAIS NARRATIVOS PROPOSTOS POR ÁNGEL RAMA**

Historicamente povos de diferentes culturas criam uma possibilidade de interpenetração entre elas que afluem no surgimento de misturas raciais e culturais. Na década de 30 do século XX, intelectuais e escritores dedicados ao estudo da literatura e motivados a apresentarem as adversidades e heranças culturais existentes nesse continente, fazem com que a literatura latino-americana, amparada às raízes advindas da cultura ibérica, assumam “[...] seu papel, ou seja, se nega a permanecer num estado semicolonial, submetida à exploração estrangeira e à retórica vazia: quer ser independente, autêntica,

justa, enfim, fazer parte de um mundo novo e melhor” (RAMA, 2008).

Houve, nesse período, uma profunda mudança de mentalidade que “[...] permite mudar a percepção da questão racial, que vai ser deixada de lado em favor de uma visada mais cultural da contribuição dos povos até então considerados inferiores”, segundo Eurídice Figueiredo (2007).

O cruzamento de culturas, raças e etnias exigiram novos olhares críticos que dessem conta das demandas das inovações no campo das ciências sociais, assim como o emprego de vocábulos apropriados que contemplassem as especificidades da literatura de povos plurais.

Inúmeras terminologias desenvolveram-se no afã de designar novos processos e produtos resultantes das ordens simbólicas, que vêm, desde final do século XV, concorrendo para a formação da América Latina. A abrupta interpenetração e coexistência de culturas estrangeiras e dissimiles gerou processos de mesclagem que, em diferentes momentos do século XX, serão cunhados de aculturação, transculturação, ocidentalização, hibridismo, heterogeneidade cultural, globalização (JÚNIOR, 2004).

Para a abordagem crítica desse universo múltiplo, Ángel Rama, estudioso uruguaio, elaborou uma proposta teórica, denominada transculturação narrativa para atender às especificidades de literaturas plurais latino-americanas.

Os estudos de Rama apontam para a necessidade de se respeitarem as diversas civilizações que compõem a América Latina e, como crítico literário, preocupava-se com a emancipação da literatura dessa região. As particularidades latino-americanas e a percepção da permeabilidade das demarcações fronteiriças denotam a interpenetração cultural ao ampliar sua configuração geográfica e ao promover uma integração entre as regiões literárias estabelecidas por afinidades ideológicas.

Essas forças unificadoras culminaram em uma produção

centrada em culturas específicas, renovando a escrita da América Latina. Bechtluft, ao reforçar a ideia de que a literatura transpõe as demarcações geográficas, legitimando a integração latino-americana, conceitua comarcas culturais:

[...] Limites se fragmentam e se diluem para amparar a ocorrência de regiões literárias estabelecidas por afinidades culturais, apontando para a ampliação de suas fronteiras espaciais e a ocorrência de uma nova configuração geográfica, bem mais condizente com a realidade cultural do continente (BECHTLUFFT, 2015).

Seguindo no viés da constituição desse novo continente, Pedro Henriquez Ureña estudou a diversidade cultural do continente americano e criou o conceito de comarcas, afinadas ideologicamente, independentes de fronteiras espaciais, onde cultura e conhecimento não se prendem à localização territorial, em uma desconstrução de fronteiras entre povos geograficamente distantes, mas culturalmente próximos.

Um exemplo da existência e da necessidade de se pensar a ampliação das comarcas latino-americanas, são as cartas trocadas por Getúlio Vargas, ainda em seu governo ditatorial, e o ministro da educação, Gustavo Capanema, que se mostra preocupado com o ambiente cultural das nações hispano-americanas, com o desconhecimento da cultura brasileira e com a importância de um trabalho que seria realizado por Gilberto Freire, em uma viagem de estudos na América Latina:

A Getúlio Vargas

Rio, 28.10.1941

Sr. Presidente,

Apresento a V. Excia. um plano de início de um cuidadoso trabalho de sondagem do ambiente cultural das nações hispano-americanas, para verificação do que é possível fazer no sentido de uma maior, mais segura e mais continuada penetração da cultura brasileira. A cultura brasileira é quase inteiramente desconhecida dessas nações. Vencer essa distância, não só em proveito de um maior entrelaçamento espiritual na América, senão também para que se alargue o

prestígio do esforço intelectual de nosso país, é tarefa que se impõe aos homens de governo brasileiros, que se impõe especialmente ao regime atual, ao preclaro e dinâmico governo de V. Excia. continuamente disposto e consagrado aos grandes e difíceis empreendimentos (SCHWARTZMAN, 2000).

Nesse trecho da carta, supracitado, fica evidente o propósito de criação de uma teoria literária que abarcasse o entrelaçamento cultural entre os países da América.

Levando-se em conta que este artigo tem como eixo teórico basilar os estudos de Rama, faz-se necessário o registro conceitual dos processos transculturais narrativos, cuja teoria não pressupõe a adaptação de culturas dominadas aos ditames da cultura dominante.

Fernando Ortiz, pioneiro do conceito antropológico da transculturação, questionou e criticou o vocábulo aculturação, até então utilizado como transferência redutora de culturas, caracterizado apenas por uma nova aquisição cultural, buscando depurar-lhe a adequação. O novo vocábulo, transculturação, criado a princípio para abarcar a diversidade de Cuba, se estendeu à toda América Latina. Sobre essa empreitada antropológica, Ortiz assevera que:

O vocábulo transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura para a outra, porque esta não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-saxão aculturação, mas implica também, e necessariamente, a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma desculturação parcial e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação (ORTIZ, 1987 apud RAMA, 2001).

Arguedas, ressalta a propriedade do novo vocábulo de Ortiz, transculturação, ao receber o Prêmio Inca Garcilaso de la Veja (1968), se opôs ao discurso que o considerava um aculturado, no

sentido de quem perde sua própria cultura para substituí-la por uma outra:

O cerco podia e devia ser destruído: o manancial das duas nações podia e devia ser unido. E o caminho não tinha por que ser, nem era possível que fosse, unicamente aquele que se exigia com autoritarismo de vencedores espoliadores, ou seja: que a nação vencida renuncie à sua alma, mesmo que só aparentemente, de modo formal, e adote a dos vencedores, isto é, se aculture. Eu não sou um aculturado: sou um peruano que orgulhosamente, como um demônio feliz, fala língua cristã e de índio, espanhol e quéchua (ARGUEDAS apud RAMA, 2001).

Ao direcionar as transformações culturais latino-americanas para o campo literário, percebe-se em Rama uma preocupação em valorizar as escritas e vivências de seu povo, refutando as influências externas que estimulavam a dependência cultural em um processo de contínua colonização.

[...] o crítico uruguaio defende que, diante da necessidade que as literaturas latino-americanas tiveram de se tornar independentes das literaturas-mães, espanhola e portuguesa, as primeiras haviam procurado influências em outras literaturas estrangeiras ocidentais. Essa busca por um novo contato teria funcionado como uma modernização, ou uma possibilidade de renovação, da mesma maneira que ocorrera na própria sociedade (CUNHA, 2007).

Rama, de forma singular e criativa, com suas novas maneiras de pensar e conceber o território de estudo, mediante os impactos europeus que o modificaram, trata o registro literário como uma ferramenta política capaz de mudar o mundo e, por meio da qual, visualiza a integração da América Latina.

Da transculturação narrativa proposta por Rama, decorrem os níveis da linguagem, da estruturação narrativa e da cosmovisão que surgem como princípios básicos dessa nova teoria literária.

Dentre os níveis realçados por Rama, será privilegiado neste



estudo o nível da cosmovisão, destacando os mitos e crenças próprias da cultura peruana. Nélide e Arguedas, embora por caminhos literários distintos, se dedicaram ao estudo da heterogeneidade cultural na América Latina.

A cosmovisão, enquadrada no terceiro nível da transculturação narrativa, é o espaço em que os valores e crenças superam a homogeneização moderna e se consolidam, trazendo um novo olhar sobre os mitos e, conseqüentemente, novas significações para a esfera literária. Rama considera o nível da cosmovisão como o mais resistente às mudanças vanguardistas baseadas na cultura estrangeira, propondo uma obra realmente inovadora.

Finalmente, vejamos o que o crítico uruguaio argumenta sobre o terceiro nível das operações transculturadoras, o da cosmovisão. Este parece ser o mais valorizado por ele, já que é definido como focal e central, onde se engendrariam os significados. Nesse nível poderiam ser observadas, no seu entender, as melhores respostas dos herdeiros 'plásticos' do regionalismo. Afinal, é onde se encontrariam os valores, se desenvolveriam as ideologias e, por isso, o nível mais difícil de se render às mudanças homogeneizadoras da modernização[...] (CUNHA, 2007).

No desvelar da construção de uma nova identidade literária, observa-se quão influente são os fatores sociais e culturais na constituição dos povos. Essa forte heterogeneidade presente nas terras latinas, evidenciadas principalmente pela miscigenação dos povos, possibilitam a troca de experiência fundamental para a construção da narrativa literária constituída por seus processos históricos e suas peculiaridades que rumam à integração e inclusão dos povos.

O cerne da obra estudada, *Os rios profundos*, e analisado na obra de Nélide, constitui-se em um contexto transcultural narrativo interligado à oralidade proveniente do resgate da cultura tradicional peruana. Arguedas, ao narrativizar o drama pessoal de Ernesto, deixado pelo pai em Abancay, devido às circunstâncias que o obrigavam a viver em deslocamento constante, relata situações que colocam seus valores e crenças do menino à

prova, entremeando as culturas de traços indígenas que se entrelaça aos elementos de cultura letrada., extraíndo “[...] um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura” de acordo com Candido (2000). Pensar essa obra do início do século XX remete à formação histórica e cultural do país que deixou, inquestionavelmente, heranças problemáticas devido às raízes coloniais e à descolonização que assinalaram para a observância das particularidades de um povo heterogêneo.

Embasados no nível transcultural que permeiam as obras, serão contempladas as especificidades peruanas, convidando o leitor a uma reflexão da literatura latino-americana, suas matrizes hegemônicas e sua complexidade cultural, pois, não há transculturação se há opressão homogeneizadora.

#### **4. A COSMOVISÃO NO RESGATE DAS TRADIÇÕES PERUANAS**

O nível da transculturação narrativa muito presente nos relatos ficcionais latino-americanos realçado no interior da narrativa *Os rios profundos* é o nível da cosmovisão, em que Cunha (2007, grifo do autor) percebe uma relação íntima da realidade e da ficção, afirmando que “junto a tendência modernizadora chegavam os estudos que traziam uma nova visão sobre os “mitos” [...]” e que Reis (2012) complementa como sendo o terreno em que “[...] os herdeiros do regionalismo lograram os melhores resultados, por ser a cosmovisão o espaço onde se consolidam os valores e as ideologias e ser reduto da resistência contra as influências homogeneizadoras da modernização de origem estrangeira”.

No romance de Arguedas, a resistência e a permanência dos mitos que passam a atuar como ficção com o avanço dos tempos, ao ser conciliado com propostas modernas tem a função de “[...] reconstruir a identidade de um povo como também a de quebrar os espelhos que refletem sua subserviência aos modelos impostos por culturas dominadoras” de acordo com Schmitt (2013). As origens do povo e de suas experiências míticas e populares constroem, nesse romance transculturador, uma literatura engajada na memória e história do homem do universo indígena.

Arguedas busca nessa obra emblemática, a superação de uma sociedade dividida pelo colonizador espanhol, de um lado, e de outro, o ameríndio, legítimo herdeiro das terras que ocupava.

A visão do mito é incorporada às crenças populares como uma categoria sobrevivente da América Latina, enriquecendo a estrutura narrativa com suas válidas contribuições.

O pilar estabelecido pela cosmovisão evidencia o patrimônio cultural de seu povo que engloba as crenças e costumes herdados como “[...] fontes vivas de uma cultura, inextinguíveis nas sociedades humanas, porém mais presentes nas comunidades rurais”, Cunha (2007). Desvelando a identidade indígena por caminhos da narrativa, realçamos a cantiga de roda como um dos elementos que apresentam na linguagem popular heranças da ancestralidade, realçadas por Arguedas na busca da conservação dessas tradições.

O protagonista da obra, atua em um país de forte resistência colonizadora e modernizadora, lutando pela conservação e sobrevivência da cultura regional, embora já não se encontrem povos que não tenham sido submetidos a nenhum processo de aculturação.

As precisas e enigmáticas criações literárias, de elementos ainda não explorados dão uma nova vida às culturas regionais que, em diálogo com a cultura moderna facilita a organização cultural que trata “[...] para o caso do Brasil, de uma cultura nacional e, para o setor de fala espanhola, de um congelamento em desenvolvimento que já podia ser chamado de cultura latino-americana [...]” segundo Rama (2001).

No início da trama romanesca, quando pai e filho andam pelas ruas de Cusco, o menino protagonista, ao se deparar com um muro inca, surpreendido pelo tamanho da construção colonial suspensa sobre a muralha diz:

-Papai – disse-lhe. - Cada pedra fala. Vamos esperar um pouquinho.

-Não vamos ouvir nada. Pois não é que elas falem. Você é

que está confuso. Elas se mudam para sua mente e dali o inquietam.

-Cada pedra é diferente. Não estão cortadas. Estão se mexendo.

Pegou-me pelo braço.

-Parece que estão se mexendo porque são desiguais, mais do que as pedras dos campos. É que os incas transformavam a pedra em barro. Já lhe disse isso muitas vezes.

-Papai, parece que estão andando, se revirando, e estão quietas (ARGUEDAS, 2005).

Seguindo um pouco mais adiante, Ernesto continua a questionar o pai quanto ao poder do muro sobre os senhores avaros de Cusco que vivem dentro do palácio murado:

-O Inca permite isso?

-Os incas estão mortos.

-Mas não este muro. Por que não o devora, se o dono é avaro? Este muro pode caminhar; poderia subir aos céus ou avançar até o fim do mundo e voltar. Não têm medo, os que vivem lá dentro? (ARGUEDAS, 2005).

O menino e seu pai, dando continuidade à forte representação religiosa e suas diferentes, mas interpenetradas tradições presentes no livro, se mostram flexíveis à resistência, ao mesmo tempo hábeis na busca de um mecanismo que evite uma completa destruição da tradição cultural indígena, conseguindo um grande êxito em seu empreendimento, embora com concessões.

Prosseguindo no campo do sagrado, bastante presente na obra arguediana, a incorporação da tradição católica pelos camponeses se evidencia quando Ernesto refere-se à presença de indígenas nas igrejas do povoado:

[...]Havia pouca gente no templo. Índias com mantas coloridas sobre a cabeça, choravam. A catedral não resplandecia tanto. A luz filtrada pelo alabastro das janelas era diferente da do sol. Parecia que tínhamos caído, como nas lendas, em alguma cidade escondida no centro de uma montanha, sob

os mantos de gelo indelévels que nos enviavam luz através das rochas. Um alto coro de madeira polida se elevava no meio do templo. Levantou-se, o Velho, e nos guiou para a nave direita.

-O Senhor dos Terremotos-disse, mostrando um retábulo que chegava ao topo da abóbada. Olhou-me, como se eu não fosse um menino. Ajoelhei-me junto dele, meu pai do outro lado. Um bosque de velas ardia diante do Senhor. O Cristo aparecia atrás da fumaça, sobre o fundo do retábulo dourado, entre colunas e arcos em que haviam entalhado figuras de anjos, de frutos e de animais. (ARGUEDAS, 2005)

O narrador segue em seu raciocínio, ao acrescentar fatos referentes à atitude dos índios diante do trono do Crucificado: “Eu sabia que quando o trono desse Crucificado surgia na porta da catedral todos os índios de Cusco lançavam um alarido que fazia a cidade estremecer [...]” (ARGUEDAS, 2005).

No intuito de abordar os fatos marcantes da história, os autores revisitam as raízes culturais, resgatando os mitos e as crenças das regiões Incas. A cosmovisão apresenta-se como retorno ao regionalismo em busca de contribuições permanentes para a sobrevivência da cultura local que, nutrida pela essência cultural da América Latina, possibilita a constituição de uma literatura nacional a ultrapassar as fronteiras geográficas. Arguedas cria ficcionalmente enquanto Nélida ressalta o estudo do pensamento mítico que habita o imaginário latino-americano, libertando-se dos cânones tradicionais em busca de uma nova identidade literária influente.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decorrentes das reflexões sobre os caminhos por onde transitam elementos da tradição popular, na escrita de Arguedas e Nélida, identificou-se o nível da cosmovisão constituindo-se como ponto axial de resgate do patrimônio cultural das crenças e dos costumes de um povo como “[...] fontes vivas de uma cultura, inextinguíveis nas sociedades humanas, porém mais presentes nas comunidades rurais”(CUNHA, 2007) Desvelando diferentes identidades culturais buscou-se realçar os valores e

crenças religiosas como plasticidade cultural inserida no nível cosmovisional na busca da conservação dessas tradições.

Com estilo muito próprio, o escritor peruano transforma a vida do povo dessa região em matéria-prima da sua criação narrativa e a ensaísta brasileira, se remete a este autor como um referencial por narrar costumes e crenças que se interpenetram para quebra da homogeneização do pensamento moderno e passam a ressignificar os mitos na ficção literária. A literatura latino-americana, nutrida pelos conflitos decorrentes da heterogeneidade, configura-se na transculturação narrativa em que coabitam onós e os outros sem que ocorra opressão homogeneizante. Arguedas e Nélide recorrem, respectivamente, ao pensar mítico e aos efeitos produzidos no pensar mítico da coletividade nutrido do imaginário popular por caminhos da ficção e da crítica sobre esta ficção.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGUEDAS, José Maria. *Os rios profundos*. 2005. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras.
- BECHTLUFFT, Marilda Aparecida. *Processos transculturais: a cosmovisão em tropas e boiadas e em grande sertão: veredas*. 2015. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 2000.8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- CUNHA, Roseli Barros. *Transculturização Narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. 2007. São Paulo: Humanitas Editorial.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Os discursos da mestiçagem: interseções com outros discursos, críticas, ressematizações*. 2007. v.22. Niterói: EdUFF.
- JÚNIOR, Benjamin Abdala (Org.). *Margens da Cultura: Mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. 2004. São Paulo: Boitempo.
- PIÑON, Néida. *Filhos da América*. 2016. Rio de Janeiro: Record.
- RAMA, Ángel. *Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina*. 2008. Seleção, apresentação e notas Pablo Rocca; Colaboração Verónica Pérez; Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- RAMA, Ángel. *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. 2001. Flávio Aguiar; Sandra Gardini T. Vasconcelos (Org.). Tradução Raquel la Corte; Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. (Ensaíos latino-americanos; 6).
- REIS, Livia de Freitas. *Transculturização e transculturização narrativa*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2012. 2. ed. Niterói; EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF.
- SCHMITT, Maria Aparecida Nogueira. *Utopias transculturais na heterogeneidade Latino-Americana*. 2013. Montes Claros: Unimontes.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. 2000. São Paulo: Paz e Terra.

---

# A RODA DOS VENTOS DE NÉLIDA PIÑON: O IMAGINÁRIO NA ECOFICÇÃO

A obra a ser analisada é *A Roda do Vento*, de Nélida Piñon. Uma narrativa que se comunica com “os quatro cantos do mundo”, como a rosa dos ventos. A econarrativa traz um imaginário que dá visibilidade a elementos da natureza, e tem como foco o “vento”, a sua genealogia e seu relacionamento com as pessoas da cidade Catavento. Isto nos chama a atenção, para analisarmos essa literatura infantil, sob o aspecto da literatura e a ecologia, como tendência dos estudos ecocríticos, e do imaginário de Gilbert Durand. Nesse sentido, utilizaremos da fenomenologia de Bachelard, sobre o olhar nas imagens, que nos leva à imaginação e ao devaneio, em que se procura seguir o processo de construção do poeta.

**Palavras-chave:** A Roda dos Ventos; imaginário; econarrativa.

Nélida Piñon é uma escritora de literatura infantil, romances, contos, ensaios, discursos, crônicas e memórias. Formou-se em Jornalismo pela PUC do Rio de Janeiro. Teve suas obras traduzidas em mais de trinta países. Recebeu mais de vinte prêmios nacionais e internacionais. Em 1996, tornou-se a primeira mulher, a presidir a Academia Brasileira de Letras. Dentre várias obras publicadas, escolhemos analisar *A Roda dos Ventos*, por trazer um imaginário que link literatura e meio ambiente, um assunto que vem crescendo pela grande relevância social.

Os ventos eram como sopros suaves à natureza, apreciado por ser o ar em movimento, como quem pulverizava uma alquimia entre as plantas, contribuía para a multiplicação de muitas árvores, onde bafejava as sementes para diversos lugares. Era como uma aragem, que acompanha a rotação da terra, e esfria lugares quentes. Ele nos chama a atenção, quando o encontramos na narrativa *A Roda dos Ventos*, de Nélida Piñon, pela abordagem dele como elemento da natureza, que sofre intervenção do

**JUSSIARA  
MOEMA  
RAMOS DE  
OLIVEIRA**  
Pontifícia  
Universidade  
Católica de  
Goiás  
Jussiara.oliveira@  
seduc.go.gov.br

**MARIA DE  
FÁTIMA  
GONÇALVES  
DE LIMA**  
Pontifícia  
Universidade  
Católica de  
Goiás



homem, e por parecer transportar os personagens para uma tendência dos “quatro cantos da terra”, como na imagem da Rosa dos Ventos. Nesse sentido, o livro de Nélida Piñon, pode ser entendido aqui como obra de arte, pois estampa uma atmosfera latente que podemos senti-la ao longo do enredo. Como diz (Maffesoli, 2001: 75)<sup>1</sup> sobre a obra de arte, na entrevista na revista Famecon:

O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra — estátua, pintura —, há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário. (Maffesoli, 2001, p. 75)

Nessa percepção de aura, na narrativa de Nélida Piñon, podemos encontrá-la através de elementos que se conectam com a natureza, e com o percurso das quatro crianças da narrativa, que nos permite sentir “algo mais”, a cada momento, criando um imaginário numa atmosfera em espiral, guiada pelo vento. A cidadezinha imagética Catavento, parecia se reportar ao próprio vento, que estava sempre em movimento. Esse deslocamento circulava junto com o imaginário das crianças, que voavam como uma brisa.

Com isso vamos analisar a obra, sob o aspecto do imaginário de Gilbert Durand que aborda as imagens, em sua estrutura do regime diurno e noturno, e utiliza como método a convergência conforme o contexto da obra. Para isso, utilizaremos do recurso da fenomenologia, pelo devaneio de Bachelard, procurando o sentido poético na imagem, que se apresenta como dinâmica.

Em *A Roda dos Ventos*, temos essa imagem de uma cidade pequena, localizada no Brasil, chamada Catavento. E nesse espaço narrativo, temos alguns personagens, que se destacam por mover o enredo, Tarzan, Beijinho, Baguinho e Gênia. Eles montam um imaginário que dão impulso à narrativa, apresentando questões que envolvem o relacionamento do homem com a natureza, como várias cenas que cita o comportamento do povo em relação ao vento, por isso a obra se destaca como ecoficção a ser abordada nesta análise.

Entendemos por ecoficção, a literatura que traz questões sobre o meio ambiente, e que se serve como uma ficção, que se abre para os interesses de questões ambientais. Nesse trabalho, buscaremos encontrar como a natureza é importante para os personagens, como funciona a vida no ecossistema, ligada a seus aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos, como (Buell,2005: 65)<sup>2</sup> nos traz com seu pensamento sobre essa mutualidade:

A emergência da crítica ambiental contemporânea é, em parte, a história de uma evolução do imaginar a vida-em-seu-lugar como deferência às afirmações de ambiente (natural) para uma compreensão da constituição-de-lugar como um processo culturalmente conjugado no qual a natureza e a cultura devem ser vistos como mutualidade e não domínios separados. (Buell,2005: 65)

E nessa tendência de imaginar a vida-em-seu-lugar, seguiremos no sentido da produção poética de (Bachelard, 1996:03)<sup>3</sup> que nos traz a imagem poética, como a transcendência de um fenômeno que traz outros, em variados sentidos, “A exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em assentar-lhes a virtude da origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação.” É nesse sentido de retirar as imagens poéticas do vento, da cidade de Catavento, que focaremos o olhar para percebê-lo como imagem dinâmica.

Diante desta perspectiva, percebemos que a narrativa se inicia

desenhada com a intenção dos personagens em construir um barco, pelos elementos da imaginação, conforme o que podemos perceber na cena:

Vamos fazer o seguinte – disse Beijinho, a única menina, fora Ana, a ser admitida no grupo. – Como Baguinho nunca acredita no que vê, vamos construir um barco de madeira com vela e tudo. Só assim ele poderá enxergar.

- e o mar, para este barco, será de verdade? - argumentou o menino

- Tarzan veio em socorro da irmã. Apressado, enrolou o desenho e com ele fez um canudo, à guisa de telescópio.

- olhe só pelo rolo. Já estou vendo o barco ali, debaixo da mangueira. (...)

- não temos mar, e o rio que temos de nada serve – disse Baguinho, engendrando obstáculos ao desenvolvimento da imaginação. (Piñon, 2012: 06)

É nesta cena, que podemos perceber a primeira intenção de sentir o vento, esse que sopra o barco e a vela. A imagem do barco, nesta cena, parece nos trazer o sentido do ser que rasga o vento em busca de viagem. E na imagem da vela, podemos perceber o controle do vento que dirige o caminho desse imaginário.

Assim como o vento, que não fica preso em um lugar determinado, que tem esse aspecto de viajante, e passa por vários lugares, e se comunica com várias culturas, pessoas, da mesma forma é o imaginário dos personagens, que principia em construir um barco e zarpar para outras margens, “Tarzan e Beijinho sabiam que lhes faltava a presença de tia Gênia, ora na Europa, para arrancar o barco da terra e fazê-lo navegar por correntes engrossadas pelo fio invisível da imaginação” (Piñon, 2012: 06). Nessa cena, a figura da Tia parece ser o ponto de partida, que as crianças precisam para entrar no mundo da imaginação.

O vento parece ser esse fio invisível, que traz para o enredo vários lugares do mundo, na fração de segundos, que traz o contexto de várias culturas, e comportamentos para a vida dos personagens do enredo, imaginada pela sua tia que se chama Gênia, “Graças ao vento, temos uma vida animada, cheia de acontecimentos.

Nunca sabemos onde vamos amanhecer. Se ainda continuamos na superfície da terra, no topo de um monte de areia, ou se já estamos costeando o mar, sob a sombra das tamareiras” (Piñon, 2012:26). Nessa cena, o vento parece tecer a imaginação, sob o contexto de se imaginar em diversas superfícies da terra, a princípio o narrador nos aponta essa ideia quando descreve “Nunca sabemos onde vamos amanhecer”. E ao longo da narrativa, nos aponta esses lugares: Europa, Paris, Lyon, Bolívia, Cuba, Índia, Ásia, Madri, Viena, Jungfrau, Vengo, Mediterrâneo, Tarábulus, Bósforo, Deserto de Gobi, China, Chile, Rio de Janeiro, São Paulo, Lisboa, Buenos Aires, Antártida, Rio Negro, Amazonas, Tibete, Catalunha, Suíça, Provença, Dalmácia, Rússia e outros.

Considerando estes lugares, citados na narrativa, esses elementos parecem sugerir a própria imagem da Rosa dos Ventos, que é utilizada em mapa e cartas náuticas. É formada por quatro pontos cardeais, Leste, Norte, Oeste e Sul. Tendo também outros pontos subcolaterais, que parece estender a ideia relacionada ao termo da Rosa dos Ventos, que surgiu porque os pontos cardeais se assemelham com as pétalas de uma flor.

Essa imagem parece representar os quatro sentidos de direção, os fundamentais e os intermediários, que o vento parece encontrar, para realizar o seu percurso na narrativa, e a partir daí ele surge como uma imagem ampliada estendida para várias direções, e detalhes. Como antes ainda não percebíveis no arquétipo vento, agora se abre em vários sentidos. Ele deixa de ser sua imagem primeira, de vento, e traz em seu seio o sentido de família, prisão, política, direitos, buraco negro, religioso e conhecimento.

Em Catavento, a imagem do vento era tão importante, e ao mesmo tempo interligada na vida do povo, que isso implicava nos planejamentos de construções, é o que podemos perceber quando Armando planejava construir sua casa, “Embora Aída não quisesse deixar a antiga casa dos pais, Armando teimava em ostentar no futuro uma casa digna de receber o vento de Catavento, quando viesse bater à porta e às janelas” (Piñon, 2012:30). Nesse contexto, o vento é apreciado como parte da família, aquele que possui vida, que bate em portas e janelas. Parece até ser uma pessoa entre eles. Tamanha era a intimidade

da cidade com o vento, que em outra cena da narrativa, ele parece construir a imagem de amigo de Catavento:

Catavento jactava-se ser amiga do vento. Como prova de tal aliança, e, por estranha determinação da natureza, o vento soprava no modesto vilarejo uma vez por semana. Embora lhes chegasse com força, jamais destelhara as casas, matara animais, danificara a plantação, provocara enfim qualquer desgraça. Empenhado em deixar gratas lembranças, era um vento jeitoso” (Piñon, 2012, p. 30).

O vento, aqui não é só o fenômeno da natureza, é algo mais que isto, parece ser mais um, entre os habitantes da cidade. Aquele a quem todos tecem uma expectativa e torce por ele, em vê-lo radiante. E esse, nos faz perceber outras imagens, além do próprio vento, que (Bachelard,1978:166)<sup>4</sup> nos ilustra, “Assim o vento estira por muito tempo sem arrancar o animal fabuloso desenhado nas nuvens por uma intuição primeira, mas basta que nosso sonho se interrompa para que a forma entrevista apareça irreconhecível”. Essa ideia, também parece se estender à narrativa quando os desenhos criados nas nuvens, quando utilizamos nossa imaginação, tem uma duração muito rápida.

E, na narrativa, o vento de Catavento parece fazer durar esses desenhos, mais tempo do que o esperado, ou imaginados. Nisso ele também parece ser esse vento amigo. E tanto na cena da narrativa, quanto na cena de Bachelard, esse vento parece ser jeitoso, pois não prejudica ninguém. E ainda, parece se mostrar escorregadio, pois ele realiza uma prolongação numa fração de segundos, que dispersa a imagem desenhada pelas nuvens. Ele até parece ser o companheiro do homem.

Ele parece chamar a atenção das pessoas da cidade, em percebê-lo como objeto de aposta, é o que podemos ver com a cena, “o acusavam de haver moldado nos habitantes de Catavento um temperamento inquieto e sonhador. O convívio com o vento ensinara-os a fazer apostas diárias” (Piñon, 2012: 31). Podemos observar neste episódio, que o vento já não é sua imagem primeira, o ar em movimento, tido como fenômeno da natureza, que enriquece o ecossistema, contribuindo para a polarização,

ou que limpa um ambiente carregado de impurezas, ou ainda aquele que sai espalhando sementes. Nesta cena, a sua imagem sugere ser maior que a cidade, pois todos parecem diminuir de tamanho e o vento ser um gigante percebido por todos.

Esse gigantismo, pode ser enxergado como uma ampliação da imagem do vento, como na ilustração de Durand, que percebe nesse símbolo, a facilidade de se constelar com outros sentidos, “Veremos que essa gigantização mórbida constela rigorosamente com as imagens da luz e com a nitidez anormal das formas. O esquizofrênico está angustiado porque se sente alienado por essa potência gigantesca que transmuta todas as suas percepções” (Durand, 2012: 136)<sup>5</sup>. Assim, o vento de Catavento, na plasticidade de uma imagem dinâmica, também estende sua dimensão para outras ideias, seja, por exemplo, na atenção do povo para percebê-lo como prêmio de aposta, ou mesmo no sentido político, pois ele é uma coisa pública afetado por diversos interesses em suas relações sociais.

No sentido político, ele está no meio de uma intriga entre adversário, “...em geral integrantes do partido do governo, que se arvoravam como intérpretes dos caprichos da natureza. Afirmavam eles que o vento, em oposição aos adversários do prefeito, haveria de escolher a terça, a quinta-feira, o sábado, para aparecer” (Piñon, 2012: 31). Nessa tendência que tem os políticos de fazerem as suas promessas, parece que escolher o dia do vento aparecer na cidade, se tornou projeto de político.

Nessa cena, parece que todos os outros benefícios de subsistência como a saúde, educação e segurança, não eram interesse da população. O vento parece ser mais que estes planejamentos básicos, se mostra como uma iluminação de vida da cidade, tal como a água e a energia. Por isso, se destaca como promessa de político.

Já no sentido dos direitos trabalhistas, o vento parece ter direito a um descanso, resguardar o domingo era necessário, como um descanso sagrado para o vento repor suas energias, “e o domingo? – sussurrou Tarzan em tom precavido, por apartear homens com bigode e barba crescidos, aflitos por sanear o Brasil

(...) domingo é dia de pé de cachimbo. Até o vento se esquece da gente.” Nesse dia, ele não visita a cidade. E “pé de cachimbo” tem esse sentido de descanso, das pessoas fazerem o que querem, sem se preocuparem com o ritmo do trabalho, em que o sossego é buscado pelas pessoas, assemelhando ao vento batendo no mar, sem hora de ir lá.

No contexto religioso, a narrativa nos traz a questão do batismo, “sorte que este vento nos visite. Só que até hoje não foi batizado. Não tem nome? – disse Armando. É um vento pagão? – não se conteve Tarzan, metendo-se na conversa dos adultos”. (Piñon, 2012: 32). O batismo é considerado um dos rituais do cristianismo, nesse ato, acredita-se que significa purificação do corpo de seus pecados, e com isso ele se tornar um outro ser, selado para Cristo. E, além disso, receber um nome, também é dizer que foi batizado, é reconhecer ser alguém identificado com suas características físicas, bem como ter uma família.

Sobre dar nome ao vento, o enredo traz essa preocupação e faz uma comparação com outros países, ditos civilizados, que neles o vento tem um nome, “nos países civilizados os ventos têm nomes, foram levados à pia batismal pelos padrinhos – acrescentou seu João” (Piñon, 2012:32). Essa cena, além de trazer os elementos religiosos, ela nos traz o vento dentro de um contexto de civilizado. Nessa comparação, parece colocar Catavento como uma cidade não civilizada, de onde não se tem respeito às diferenças, e nem os sentimentos de alteridade e de urbanidade. Nesse contexto, o gigantismo no vento abre um espaço para percebê-lo como esse ser não é sentido em suas diferenças, que merece tratamento diferenciado e de respeito.

Nessa imagem ampliada, ele também se abraça com o “frio”, como neste relato, “E como explica, João, que o vento às vezes seja tão frio como certos corações, obrigando-nos a tirar o suéter do armário. Aliás, recentemente, por causa do frio, descobri meu suéter puído pelas traças miseráveis” (Piñon, 2012: 34). Nesta cena, o frio do vento parece estar intimamente ligado à frieza dos corações. Eles, muitas vezes, podem ser percebidos assim, por um contexto de acontecimentos, causados pelos traumas da vida. Nesse sentido, ele é o negativo que nos apresenta o seu



lado positivo, como os símbolos teriomórficos na imagem do frio terrificante dos corações, mas que são eufeminizados pela familiaridade e pelo seu sopro suave. Ele faz as pessoas reagirem para a proximidade uma das outras, em busca de um aconchego. E com isto, ele pode ser enxergado como o frio que traz a ideia de morno, como na ilustração da descida que ilustra em seu texto sobre *A descida e a taça* de (Durand, 2012: 202) que nos traz essa ideia de inversão:

Este ventre polivalente pode, decerto, englobar valores negativos, como já notamos”, e vir simbolizar o abismo da queda, o microcosmo do pecado. Mas quem diz microcosmo diz já minimização. Os atributos “suave”, “morno” vêm tornar esse pecado tão agradável, constituem um meio-termo tão precioso para a eufemização da queda.

Como na *descida e a taça*, o vento também sugere esse símbolo de abismo, quando o personagem revisita o fundo do baú, a procura do agasalho de frio. Já não estamos falando de queda, mas da descida do homem para o seu ser frio, terrificante, cheio de impurezas, como podemos ver na imagem das traças, que tomam conta do casaco esquecido, de João.

O frio e o morno, parecem marcar presença na vida do povo da cidade de Catavento, quando o enredo traz essas imagens, “Antártida, baleias, pinguins e de *icebergs* (...) contagiou os homens que pediam mais cerveja” (Piñon, 2012:35). Nesse contexto, o negativo terrificante do frio, também pode ser sentido como a eufemização, para o morno do calor humano.

O morno, também parece estar presente na narrativa quando aproxima as pessoas para questionar sobre a origem e a história do vento, a narrativa parece dar essa intenção de desvendar o mistério do vento, “tia, conte-nos a história do vento. Do tempo em que ele, como deus, vivia entre os outros deuses” (Piñon, 2012: 45). O desejo de saber um pouco mais sobre o vento, faz com que a ecoficção se aproxima de outras narrativas, isto pode ser notado com a presença, por exemplo, dos nomes “Hércules, Olimpo e Ulisses”.



Nesse morno, ao contar as histórias sobre o vento, a tia Gênia, trouxe a imagem do odre, “Éolo, com gesto igualmente astuto, presenteou a Ulisses um odre no qual estavam encerrados todos os ventos da terra, com a exceção do Zéfiro” (Piñon, 2012: 47). Surge então, a imagem do odre, que deixa de ser percebido como sua imagem primeira, de saco feito de pele, utilizado para carregar líquidos, e passa a ter outro sentido, a ideia de prisão.

A prisão tem essa finalidade de encarcerar pessoas, com o objetivo de puni-las pelos crimes que cometeram. Nesse sentido, o odre para os ventos, tem o sentido de relacioná-los a seus crimes cometidos, contra a humanidade, quando estão a destampar as casas, sacudir a terra, e redemoinhar a cidade, provocando destruição.

Esse não é o caso do vento de Catavento, que nem nome tem, que é apreciado por todos, quando entra nas janelas e portas e traz uma feição suave e acalentadora. Por outro lado, no próprio nome da cidade, temos essa imagem de prisão “Cata-vento”, em que ele sugere apreender o vento, para os objetivos mais comumente esperados, como direcionado para moagem, ou para aproveitar energia. Mas na cidade, o simples prazer parece ser o de adentrar na casa das pessoas, e renovar o ar dos ambientes, como a imagem da vaca sagrada na China, responsável pela renovação e purificação.

Em outro ponto da narrativa, a renovação se constela com o conhecimento, quando a curiosidade desperta em Tarzan o interesse por entender mais sobre a vida do vento, “devemos saber se os ventos, como os homens, têm filhos, parentes. E se entre eles, se visitam, fazem intrigas (...) os nomes dos ventos... Mistral...Bora...Crivetz...Sinoco”. (Piñon, 2012:55) A aventura dos nomes do vento, traz junto a ideia de ampliar os estudos sobre um elemento, que aparentemente é quase impercebível, mas é fundamental para o universo, é como se tirasse ele do seu estado de opacidade, e vislumbrasse a sua visibilidade.

Como na ilustração de Bachelard sobre a água, “Sua opacidade e consistência insólitas faziam-na como que matéria desconhecida e carregada de fosforescências de que só afloravam à superfície

fulgurações fugidias. Sinais dos poderes obscuros em repouso nas profundezas” (Bachelard, 1978: 212). Nesse mesmo sentido é a imagem do vento, que foi captada pelo narrador, e consegue abrir fendas e levar ventos para outros horizontes, como o mundo do conhecimento.

Nesta fenda, o narrador parece fazer uma homologia à caverna de Platão, “Tinha medo de ingressar na caverna. Atravessar a passagem que nos mergulharia no mundo do desconhecido. Mas, como chefe da expedição, devia sufocar o meu temor. Se dentro havia monstros, bichos, teias de aranhas, eu estava obrigado a prosseguir”. (Piñon, 2012: 69). Ingressar nela, é como ingressar no caminho da opacidade, partindo de um espaço do desconhecido para o desenrolar do conhecimento. Como sair da caverna e ir para a luz.

A caverna, parece ser esse buraco negro, como o mundo sem o conhecimento, e sair da caverna, também é como o romper da obscuridade da placenta, e penetrar no mundo da claridade, onde o primeiro sentido que se tem é o vento entrando nas narinas, e também, onde se percebe as trocas sociais do conhecimento. Como diz (Maffesoli, 1998:171)<sup>6</sup>, “buraco negro”, onde se concentra uma energia social”. E nelas acontece as trocas de experiências sociais.

Essas experiências, as crianças de Catavento parecem viver, quando resolvem seguir o mapa, para descobrir a origem do vento da cidade, e conhecer o odre, na cena sobre o vento na caverna, “Será que o vento nasce nessa caverna?” (Piñon, 2012: 71). Quando elas ingressaram na caverna, e descobriram toda a farsa de João e Tião, que vinham controlando o vento e as apostas, viram que todo o dinheiro das apostas estavam ali. E nesse momento, parece começar toda uma batalha entre o bem e o mal. Os ventos que foram liberados pelas crianças, por curiosidade, agora Tia Gênia invoca a todos para regressarem ao odre.

Com isso, parece que o assoviar do vento volta a passar pelas paredes da cidade e repousar na tranquilidade do ar, que movimentava o comportamento das pessoas “o odre e a caverna,

de comum acordo, como um milagre, apaziguaram-se” (Piñon, 2012:88). Assim o vento voltou a soprar pelo equilíbrio da natureza, livre da ação humana que o aprisionava pelas finalidades vis, de homens de corações frios. E passa a transmitir o sentido do morno para a cidade de Catavento.

Nesse gigantismo, que se estendeu sobre a imagem do vento, percebemos que se avolumou as concepções sobre este arquétipo tão importante para o cosmo, chamado vento. diante disso, a ecoficção conseguiu trazer outros sentidos, na força da imagem dinâmica, que desnudou essa imagem e a conduziu para a instância de uma transparência latente.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Maffesoli, Michel. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, em 20/03/2001. Revista FAMECOS. Porto Alegre. n.º 15 agosto 2001. quadrimestral.

<sup>2</sup> Buell, L. *The Future of Environmental Criticism*. Oxford: Blackwell, 2005. Buell, *The Future of Environmental Criticism*, p. 65-66.

<sup>3</sup> Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio / Gaston Bachelard*; [tradução Antônio de Pádua Danesi.] - São Paulo : Martins Fontes, 1988.

<sup>4</sup> Bachelard, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço / Gaston Bachelard*; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos . . . (et al.). — São Paulo: Abril Cultural, 1978.

<sup>5</sup> Durand, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral / Gilbert Durand*; tradução Hélder Godinho. 4.ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

<sup>6</sup> Maffesoli, Michael. *Elogio da razão sensível / Michel Maffesoli*; tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bachelard, Gaston. (1978) *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço / Gaston Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural.

Bachelard, Gaston. (1988). *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.

Buell, L. (2005) *The Future of Environmental Criticism*. Oxford: Blackwell.

Durand, Gilbert. (2012) *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

Garrard, Greg. (2006) *Ecocrítica*. Brasília : Editora Universidade de Brasília.

Maffesoli, Michael. (1998) *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Zumthor, Paul. (1993) *A Letra e a Voz*. São Paulo. Companhia das Letras.

Wunenburger, Jean-Jacques. (2007) *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola.

---

# O AMOR COMO JOGO E FANTASIAÇÃO: OS ENIGMAS DE DON QUIJOTE E DULCINEA DECIFRADOS PELA ESCRITA DE NÉLIDA PIÑON

A presente leitura comparada discute o ensaio “Dulcinea — a agonia do feminino”, inserido na obra *Aprendiz de Homero* (2008), de Nélida Piñon, a partir da compreensão da natureza de Dulcinéia em *Don Quijote* (1605/1615). Ao emular o “mito de Dulcinea” (MADARIAGA, 1978, p. 112), Nélida entabula um teatro de máscaras, do qual emergem ora figuras mitológicas, ora referências conceituais de uma antiguidade clássica greco-latina. Nas narrativas movediças de Cervantes e Nélida, pela agonia das dualidades, da devoção à incerteza, na ardência do prazer e na perda, e entre a carnalidade e a espiritualidade, apresento a saída dos limites míticos-mancheiros-carnavalescos dessas literaturas ao retirar as máscaras de Dulcinea à luz do claro-escuro desengano — proposta de aprendiz de Homero, Cervantes e Nélida.

**Palavras-chave:** Aprendiz de Homero; mito de Dulcinea; Don Quijote; amor como fantasiação; claro-escuro desengano.

## 1. NÉLIDA PIÑON, FILHA DE CERVANTES E IRMÃ DE DULCINEA

Milan Kundera (1929) em seu texto “L’héritage décrié de Cervantes”, capítulo que abre sua obra *L’art du Roman* (1987), apresenta *Don Quijote* (1605/1615) como o primeiro trabalho unificador das forças literárias que apelam inovativamente para o jogo, o sonho, o pensamento e o tempo no romance. Ao recordar que “l’esprit du roman est l’esprit de continuité” (KUNDERA, 1987, p. 34), o escritor checo questiona quem poderá trazer ao mundo a representação do legado de Cervantes? É

MÁRCIA  
DENISE  
DA ROCHA  
COLLINGE  
Instituto  
Federal do Pará  
io.marciadenise@  
gmail.com

em meio à civilização “Nescafé” latino-americana (FUENTES, 2001, p. 11), a qual instantaneamente nomeou-se moderna ao excluir o passado e a tradição, que, surpreendentemente, as forças do gênio cervantino ressurgem para muito além das explícitas referências em obras como as de Machado de Assis, conforme assinalado por Carlos Fuentes em seu *Machado de La Mancha*. Respondendo à provocação de que todo romance é senão uma longa interrogação, observo que as claras marcas do gênio cervantino ressurgem na obra de uma de suas herdeiras brasileiras diretas da língua e do país de Cervantes, Nélide Piñon. Afirmara a própria autora:

Como filha que sou de Cervantes, gravito em torno de Don Quijote, criação suprema da latinidade. Como consequência, forjo mentiras que a obra me suscita e atribuo aos seus personagens traços de temperamento e conduta contrários à narrativa. Torna-se possível, então, acreditar que o amor de Quijote, vago e melífluo, abarca todas as mulheres (PIÑON, 2008, p. 9).

Em busca pela reverberação das vozes quijotescas na escrita da “filha” (PIÑON, 2008, p. 9), e, por extensão, à todas as mulheres, observo como esta autora brasileira amplia as riquezas herdadas do esplendor manchego por terras tupiniquins, pela compreensão do Brasil como nação americana espanhola, um país de gente e de cultura hispânica:

O Brasil, embora de origem principalmente portuguesa, [é] duplamente hispânico, tendo sua formação se processado, durante os dias coloniais, não só sob influência portuguesa como sob uma considerável orientação da Espanha que, senhora do Brasil, tanto quanto de Portugal, esmerou-se, durante seu primado, em favorecer a futura nação brasileira. Sabe-se quanto o direito, as letras, o folclore espanhóis marcaram então o Brasil para onde também se transferiram da Espanha, como colonos, não poucos espanhóis que aqui fundaram famílias e se prolongaram — e com eles, valores intimamente espanhóis — em descendentes numerosos. Daí poder-se afirmar que se trata de nação — a brasileira — duplamente hispânica: a única a se caracterizar por uma

singularidade que nela reforça, em vez de prejudicar, sua condição direta tanto de valores espanhóis como de valores portugueses. Não é assim um intruso na comunidade hispânica [...] é uma cultura ao mesmo tempo una e plural (FREIRE, 1975, p. 49-50).

A tese de intelectualidade independente que seguirei nessa comunicação, não pressupõe, em momento algum, subordinação cultural aos moldes europeus, pois difunde a literatura brasileira, a um só tempo, como una, diversa e original. Ratifico, pois, que este é o caso da escritora brasileira Nélide Piñon, descendente direta dos valores europeus e espanhóis e assim, um dos ecos de continuidade à constante indagação de *Don Quijote* à humanidade, como criação máxima dos hispanos por sua mistura de nacional com, no dizer de Unamuno “eternamente humano” (FREIRE, 1975, p. 51), ao possibilitar a interpenetração de compreensões entre os homens. É dessa forma que Piñon “atinge o atemporal” (FREIRE, 1975, p. 51) sem deixar de ser carioca, apresentando um modo de pensar originalmente hispanotropical.

Em sua obra *Aprendiz de Homero* (2008), já no primeiro dos vinte e quatro ensaio literários que prestam tributo aos grandes autores universais, “Dulcinea - a agonia do feminino”, temos uma original resposta ao romance espanhol do século XVII, de forma a atualizá-lo. À vista disso, *Don Quijote* e “Dulcinea - a agonia do feminino” serão lidos neste trabalho, em perspectiva comparada, para além do diálogo de gêneros, arquétipos, fontes e processos, outrossim, como um exercício de escrita criativa que ao serpentear pelas veredas do jogo, do sonho, do pensamento e do tempo, de línguas portuguesa e espanhola e literaturas, instaura um teatro de máscaras pelas curtas e grandiosas páginas do ensaio brasileiro que retoma, logra e modifica a imagem da dama idealizada de *Don Quijote*, Dulcinea, já que “ela compõe-se necessariamente dos pedaços que as demais mulheres lhe emprestaram” (PIÑON, 2008, p. 10). Comprovaremos que somos todas, todos, aprendizes de Nélide Piñon, fragmentos, pedaços, corpos fraturados e resultados inteiros, irmãs e continuadoras de Dulcinea de Toboso.

## 2. O AMOR DE QUIJOTE E PIÑON À DULCINEA: JOGO E FANTASIAÇÃO

É o amor, sem dúvida, é um dos elementos mais intrigantes e enigmáticos no romance e no ensaio que aqui deslindo, gêneros de tempos e espaços diferentes, mas aqui justamente ligadas a partir do objeto que mais clareza traz às narrativas e à comparação: o amor.

Como explicar a fascinação de Quijote por Dulcinéia? Como explicar a transformação da “moza labradora” (DQ I, p. 62), Aldonza Lorezo, na “tamaña beldade” (DQ I, p. 91), a “doncela más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso” (DQ I, p. 89)? Existe Aldonza ou existe Dulcinéia? São a mesma pessoa? Ou uma é pessoa e a outra, criação? Ou o amor amalgamou a coexistência de ambas em um mesmo ser a partir da inventividade de Quijote? Como um sentimento tão forte que o motiva a perigosos confrontos incursões em uma Espanha em crise, onde o casamento é visto como uma instituição social, faz com que converta no maior ideal pelo qual dedica e põe em perigo sua vida? E sem vê-la, convencer a todos que o encontram, a crer, confessar, afirmar, jurar y defender” (DQ I, p. 89)?

A explicação para o enigma do amor é um conceito apresentado por Roberto Gonzalez Echevarria na introdução de seu *Cervantes`s Don Quijote: a casebook*: “Don Quijote`s beloved, Dulcinea, is, like himself, his own invention” (ECHEVARRIA, 2005, p. 4). Seguindo a linha de pensamento proposta pelo autor de *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (1990), defendo a tese de que nós criamos as pessoas por quem nos apaixonamos. E por isso, esse amor será sempre fruto de especulação.

Carlos Fuentes, no capítulo X de *Cervantes o la crítica de la lectura* chama atenção para o capítulo XXV do primeiro livro, no qual ao fazer penitência, vestido com poucas roupas, pede que Sancho vá a aldeia de Toboso e informe a dama de seus pensamentos acerca de seus feitos e sofrimentos. Quando Sancho indaga sobre ela, uma vez que não conhece nenhuma alta e soberana senhora na miserável Toboso, Quijote revela que



sabe a verdade: ao afirmar que Dulcineia é Aldonza de Lorenzo, ele confessa conhecer todos os seus defeitos. Mesmo assim, ele a ama e é para ele “la más alta princesa de la tierra”. É desse modo Quijote revela o poder transformador do amor:

—¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?

—Esa es —dijo don Quijote—, y es la que merece ser señora de todo el universo.

—Bien la conozco —dijo Sancho—, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo [...] tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire [...] Y confieso a vuestra merced una verdad, señor don Quijote: que hasta aquí he estado en una grande ignorancia, que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa.

— Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen [...]Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco [...]yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no será castigado de los rigurosos (DQ I, p. 345-347).

O poder transformador do amor engendra o “mito de Dulcineia” (MADARIAGA, 1978, p. 112) com o qual Quijote revela que sabe da existência real de Dulcineia e ao mesmo tempo, ela é criatura da sua própria imaginação, tão imperfeita quanto impecável.

No ensaio “Dulcinea - a agonia do feminino”, Nélida Piñon revela já na primeira linha saber que “a ilusão cervantina é peripatética” (PIÑON, 2008, p. 9), nos fazendo percorrer distâncias não

demarcadas para chegar a compreender matéria e forma, agente e finalidade. Nélide Piñon, leitora atenta de *Don Quijote*, aceita as cláusulas do contrato literário e assina a co-participação no pacto ficcional de Cervantes.

Desse modo, Nélide concorda que o amor de Quijote é vago e melífluo, se lançando a uma criatura não palpável, sim, “a carne de sua fantasia não tem corpo” (PIÑON, 2008, p. 9). Esse amor solitário que “carece de ossos e de medula [e que] não leva a donzela para a cama e nem se entretém com as delícias do sexo” (PIÑON, 2008, p. 10).

Piñon ainda penetra os séculos como aprendiz da literatura cervantina e por sua vez, em seu sacerdócio literário, revelando conhecer uma verdade que o próprio Quijote desconhece: o amor do Cavaleiro da Triste Figura é transferível a qualquer mulher, já que ela é composição de várias mulheres que a precederam e corporifica as que lhe são contemporâneas, ainda as que dela descenderão, quer sejam gregas, bárbaras ou latinas: “ela compõe-se necessariamente dos pedaços que as demais mulheres lhe emprestaram” (PIÑON, 2008, p. 10).

Fiel ao princípio da reversibilidade diante do jogo de dissimulação feito por Quijote, Cervantes e Piñon revelam-se sabedores da verdade, mas escolhem o reino da dúvida, da dissimulação e do jogo. Idealistas conscientes.

Admite que su imaginación ha transformado a la rastrillera Aldonza en la noble dama Dulcinea. Pero ¿no és esta la cualidad del amor, que es capaz de transformar a la amada en algo incomparable, único, situado por encima de toda consideración de riqueza o pobreza, distinción o vulgaridad? (FUENTES, 1976, p. 91).

Após trazer à tona aspectos do amor como jogo de fantasiação do amor nas narrativas, Nélide Piñon segue em sua intensa criação atualizando o mito de Dulcinea por convidá-la a bailar com seus leitores do século XX. Todavia, existem alguns enigmas em Dulcinea que a distanciam do rol das mulheres comuns, uma vez que ela não aceita o amor cavalheiresco a ela oferecido

e mantem-se inerte à paixão a ela tão desenfreadamente oferecida. É este o ponto que Piñon vai explorar para instaurar seu teatro de máscaras em forma de ensaio.

### **3. OS ENIGMAS DE DULCINEIA DECIFRADOS NO BAILE DE MÁSCARAS ORGANIZADO POR NÉLIDA PIÑON**

Nélida Piñon entende Dulcineia como um simulacro e, portanto, erige seu texto baseado na imagem de e para além dela. Ao retomar e projetar-se para fora do texto buscando uma melhor compreensão da complexidade do mito de Dulcineia na narrativa, a autora de raízes ibéricas aprofunda-se na mescla humana e barroca existente na personagem, apresentando tributos ao derrotado invencível que encontrou ressonâncias e reflexos míticos em obras literárias diversas. Novas facetas do *Don Quijote* podem ser assim descobertas pela literatura de Nélida Piñon, convertendo a face do cavaleiro manchego eternamente apaixonado em recriações brasileiras de um Quijote que busca incessante quer em sagas, quer no baile de máscaras proposta por Piñon, encontrar e desvendar a verdadeira face de Dulcineia, mas acaba sendo por esta enganado pelos enigmas, ressonâncias e reflexos míticos de sua própria imagem em obras literárias diversas. Fica ao leitor o convite de adentrar a festa de um mascarado Quijote piñoense que vai, pelos encontros de amor e ilusão com Dulcineia, fortalecer seu legado de cavaleiro invencível na literatura brasileira.

O local de encontro de Nélida com Dulcineia é a estalagem de Maritornes, ou, pelo prisma quixotesco, um castelo encantado onde pousavam alguns cavaleiros andantes. Já o local escolhido por Piñon remete o leitor à presença das personagens mitológicas no romance quijotesco. A forma como a narrativa quijotesca mescla as características dos guerreiros épicos Aquiles e Heitor às emblemáticas figuras medievais, como de Roldão, resvala nas transformações dos materiais míticos que reaparecem na narrativa medieval, conforme o princípio de conservação da matéria mítica proposta por Lévi-Strauss na literatura e que pode ser exemplificado pelo diálogo no episódio que se passa na estalagem de Maritornes “com toda a quadrilha de

Quijote” (DQ I, p. 451), cujo assunto principal são livros de títulos fantasiosos retirados da maleta do estalajadeiro que servem de entretenimento para muitos dos hóspedes - também a imagem selecionada por Nélida Piñon para construir seu ensaio.

Nélida Piñon recupera a matéria do romance e vai além “do que o capítulo do livro registra” (PIÑON, 2008, p. 11) e apresenta o diálogo curioso entre Maritornes e Sancho, quando a asturiana questiona o aspecto devoto de Quijote à cavalaria, ponto em que Sancho revela como este sofre do mal de amor por Dulcinea de Toboso, fazendo ecoar os traços de superioridade dessa donzela tão admirada:

Su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas y no compararlas (DQ I, p. 177-178).

O amor de Quijote por Dulcinea fere Maritornes que, fora da moldura do romance, é encontrada posteriormente por Sancho em monólogo dialogado com as vacas, para as quais revela quantos ressentimentos nutre por saber que o amor fidelíssimo e vassalo de Quijote torna Dulcinea superior a ela, já que nenhum amante nutriu sentimentos além do sexo e da vulgaridade pela estalajadeira.

É Sancho, em sabedoria popular e erudita, quem percebe o quanto o esplendor de Dulcinea no teatro de máscaras ofusca não apenas Maritornes, mas todas as outras mulheres que ousam adentrar tais narrativas, gerando nelas ora um espírito ofendido, ora a cobiça de buscarem ser comparadas à dama que nasce

da imaginação criadora do amor. Muitos são os sentimentos formados pelos enigmas de inatingibilidade de Dulcinea.

Demonstrando-se em quixotização pela ascendência do amor espiritual em seu caráter carnal, Sancho Pança recobre-se com a máscara do lirismo dos cavaleiros andantes e decide diminuir a intensidade do rancor feminino de Maritornes, pobre, rude e vulgar à Dulcinea, a qual, por sua vez tem a fantasia recoberta dos mais preciosos materiais espelhando sua nobre natureza, ser amado e desejado desde sua interioridade e em integridade. Assim, em fingimento, atribui à Maritornes um perfil de beleza assemelhado ao de Dulcinea. Contraditoriamente, o efeito é de causar mais danos e ofensas à Maritornes que, em agonia, confessa saber-se nada aproximada do esplendor mascarado de Dulcinea. “Daí ela ter pensado que ele lhe cedia um pedaço da própria Dulcinea só para humilhá-la” (PIÑON, 2008, p. 14).

Ao emular o “mito de Dulcinea” (MADARIAGA, 1978, p. 112), Nélide entabula um teatro de máscaras, do qual emergem ora figuras mitológicas, ora referências conceituais de uma antiguidade clássica greco-latina. Como “¡se construye el alcázar sublime de otras ideas platónicas!” (CASO, 1988, p. 65), é erigido o castelo do baile de máscaras em que a conversão da taberna em castelo, do ódio no desejo de Maritornes por Quijote que, por sua vez, não pode desejar-la, Sancho detecta a manifestação da loucura no comportamento dos atores que atuam no palco do romance. Imersos no terreno no desejo e da loucura, todos partilham suas justificativas de escolhas na vida, como a de Sancho em tornar-se escudeiro para a conquista da Ínsula Baratária, pelo crença no sonho e na ilusão - “um fogo que se alastrava sem controle” (PIÑON, 2008, p. 16).

Dulcinea passa a chamar a atenção de todos, gerando assombro, distanciamento, admiração, ironia, descrença, esperança, sonhos e agonias. O taberneiro, o arrieiro, a asturiana, Sancho e Quijote querem mais perto dela chegar, tirar sua máscara e contemplar sua face, mas a máscara mascara sua fragmentação e ilusão. Afinal, na rota acidentada do amor de Quijote, “outros o precederam na audácia amorosa. Foi por força, porém, da urgência de idealizar o mundo, que as Amarilis, as Filis, as Galateas, surgiram dos

‘teatro de las comedias’ só para fecundar o imaginário amoroso” (PIÑON, 2008, p. 19). Poderia Maritornes adentrar à tradição das damas idealizadas pelo amor? Bastaria que conseguisse usar a máscara, os simulacros de amor, de Dulcinea? No texto repleto de interstícios, nota Sancho que Maritornes sofreu súbita metamorfose: “Logo que lhe mencionara os enigmas de Dulcinea, a asturiana foi definitivamente assumindo a identidade da dama, ao mesmo tempo que se insurgia contra Sancho empenhado em restaurar a verdade” (PIÑON, 2008, p. 19).

Ao apropriar-se da máscara de Dulcinea, Maritornes põe a prova o amor de Quijote, bem como desafia os limites da loucura de Sancho em acreditar nos ideais amorosos, tudo isso para compreender que Dulcinea não pode ser, e é, emulada, na medida em que se configura o maior exemplo da fantasia transformadora que habita no herói e inocula em nós a consciência de humanização provocada por sentimentos inerentes ao homem:

Como dizer que Maritornes estava condenada a ser quem era? Ela, porém, acostumada aos maus-tratos, insistia em aprender as regras que emular o afugentam as disformidades da terra da Mancha. De nada valia que o escudeiro lhe banisse a fantasia. Aspirava a ser inventada por um tal de Cervantes, responsável pelo livro de que também ela era personagem, o único poeta capaz de esgrimir o verbo e livrá-la do que diziam dela: “del um ojo tuérta y del outro no muy sana”. Só assim, realçada pela palavra de Cervantes, seria imortalizada. Do mesmo modo como fora Dulcinea. Sancho nada disse. Unicamente Cervantes, acatando que os personagens ostentassem máscaras múltiplas, rendeu-se à sua vontade. Assim como nós também (PIÑON, 2008, p. 21).

Como a tentativa de Pierre Menart em transformar-se escritor de *Don Quijote* no século XX, a tentativa de Maritornes expressa o desejo máximo do feminino de se sentir objeto-ápice dos esforços e desejos de alguém, para provar que o amor de Quijote é único e não pode ser igualado senão pelos mesmos moldes que o criaram, a saber, a literatura.

Nas narrativas movediças de Cervantes e Nélide, pela agonia das dualidades, da devoção à incerteza, na ardência do prazer e na perda, e entre a carnalidade e a espiritualidade, apresento a saída dos limites míticos-manchegos-carnavalescos dessas literaturas ao retirar as máscaras de Dulcinea à luz do claro-escuro desengano — proposta de aprendiz de Homero, Cervantes e Nélide Piñon.

#### **4. O APAGAR DAS LUZES DO BAILE DE MÁSCARAS OU, SOBRE O CLARO-ESCURO DESENGANO: A AGONIA DO FEMININO**

Conforme o baile romanesco aproxima-se do apagar de luzes, aumenta a sensação de agonia. Quijote já não consegue ver Dulcinea com os olhos admirativos da paixão onírica, mas apresenta a visão derruída sobre a qual reflexionou Auerbach em seu texto “Dulcinéia encantada”, de modo a sanchificar-se. A propósito, o desvario de Sancho é agora inversamente proporcional à racionalidade objetiva e derruída de Quijote. Enquanto o escudeiro insiste em permanecer em território devaneante e pintar Dulcineia com cores que possam ressaltar seu esplendor como nobre e majestosa princesa, Quijote enxerga agora Dulcineia como ela realmente é. Observa, com desencanto, a rústica campesina, acompanhada de suas amigas aldeãs da mesma classe social, discutir com Sancho usando palavras cortantes também ser ferida ao grotescamente cair de seu asno. A insistência de Sancho, quixotificado, motiva Quijote a perseverar em seu espírito cavalheiresco e justifica a realidade por travestir seu desengano com a ideia de que Dulcineia foi encantada por seu inimigo mor, o bruxo Frestão. A maior significação do episódio está em ele ser o ponto culminante do desengano quando a ilusão se choca com a realidade prosaica produzindo amargos resultados.

Nas narrativas onde o amor ora é fruto de fantasiação que tudo torna possível e ora é impossível, observo que este o amor, em suas máscaras e seus tons de claridade e obscuridade, conduz ao conceito chave que liga tais narrativas: o claro-escuro desengano.

O conceito de desengano, desilusão, é um conceito chave do



texto cervantino. Um romance cheio de incertezas que, ao ferir os limites entre a realidade e a ficção, abre um caminho movediço para a literatura que dilui fronteiras e confunde o leitor que já não sabe se lê ou e lido e se o personagem, ao ser lido, pode ser vivido. A incerteza do romance cervantino já começa no seu prólogo e se espraie à composição, as dúvidas quanto a que língua em foi escrito e onde e por que foi traduzido, ou mesmo imitado, conforme instiga Carlos Fuentes:

Quem é este autor que se dirige ao “desocupado leitor”? É Cervantes, é Saavedra, é Cide Hamete, é um Sancho mascarado, é o autor do Quijote apócrifo, Avellaneda? Ou são os autores da tradição de La Mancha; os descendentes de Cervantes, Sterne, Diderot, Machado e, afinal, Pierre Meanard, autor do Quijote no conto de Borges? (FUENTES, 2001, p. 16).

De uma localização geográfica incerta, que escapara ao seu indefinido autor, que narra de um tempo indefinido, porquanto não se sabe recente ou antigo, surge um incerto fidalgo, desses de gostos, afazeres e pensamentos incertos, que ao sair de sua incerta aldeia embate-se com perigos e desafios sempre incertos e movediços. Na Mancha, “tudo é e não é...” (ROSA, 1956, p. 13).

Muitas dúvidas que embaralham conforme mudam-se as máscaras no baile da Mancha: São vendas ou palácios? Moinhos de vento ou gigantes? Rebanhos de carneiro ou exércitos de guerra? Marionetes ou lutadores mouros? E ainda a principal indagação, ou “um resto de dúvida: a inteira dúvida, que [...] embaraçava real” (GS:V, 1956, p. 255): o que é o amor? Ele é concreto, palpável? Está na imagem da camponesa rústica? Ou na princesa idealizada? Ele pode estar encantado? Como desencantá-lo? Ele existe ou é criado? Dulcinéia e Maritornes. A agonia da dúvida, a agonia do feminino permanecem. O deslizamento constante de sentido, a ambiguidade máxima, a fluidez de ambas as narrativas levam a um desdobrar de dúvidas em certezas que surge ainda o tema enfático do desengano. Reconhecendo Maritornes que estava condenada a ser “receptáculo do esperma sujo do seu arriero” (PIÑON, 2008, p. 20) e Dulcineia encantada no mais alto posto de princesa moderna, as transformações porque passam



os personagens são evidenciadas pela escrita de Nélide Piñon e revelam que na literatura, como baile de máscaras, como na vida, tudo é e não é.

Conforme também avança o fim do romance cervantino e o ensaio piñoense, Dulcinea é (des)encantada para sempre pelo trágico reconhecimento esfíngico/ edipiano: “no la has de ver em todos los días de tu vida” (DQ II, p. 831), daquele “cuyo corazón tenía traspasado com el dolor del vencimiento y com la ausência de Dulcinea” (DQ II, p. 791) passa a reconhecer a força opressiva do cotidiano, a intensa dor de extensamente duelar entre sua alma e a exterioridade e assim, diante do mundo, a sua alma se entrega à morte. Maritornes e Dulcinea saem do baile e deixam Quijote sozinho, desencantado.

Na luta final contra o Cavaleiro dos espelhos, bem como na tentativa desesperada de Maritornes de mudar sua imagem-máscara, os personagens enxergam-se nos espelhos de suas interioridades e percebem que sua verdadeira imagem é lunática: este fora e é o seu maior inimigo. A derrota de Quijote em Barcelona é inevitável, fatal. A de Maritornes, na literatura brasileira, dá espaço ao grito fatídico de tantas mulheres vítimas cuja imagem é espelho da sociedade. A luta foi contra o espelho, contra sua lua branca, sua estilhada imagem lunática, a sua própria alma. No fim do baile de máscaras, só temos Quijote no centro do castelo, taberna, livro.

A esse ponto, o próprio Cervantes está vencido pela dimensão da personagem que criou. Profundamente emocionados, escudeiro, ama, sobrinha, amigos, padrasto, historiador, tradutor e leitor, reconhecem-se aprendizes de Cervantes ao contemplar quer a agonia quer o apogeu do feminino. Todos somos vencidos pelo poder desse personagem que traz em máscaras, a força e a marca indelével de tantos heróis e heroínas de traços e legados míticos para o palco da vida, tal e qual a imagem eterna de Dulcinea.

Justamente por ser um amor inventado, o desejo por Dulcinea e a metamorfose de Maritornes não podem ser concretizados em suas inteirezas. É dessa forma que, em ambos os textos,

tais personagens revestem-se das máscaras do sonho, tal qual Pierrot apaixonado, em *Máscaras de Dulcinéia*:

ARLEQUIM

E o teu amor é sonho.

PIERROT

E é tão doce sonhar!... A vida, nesta terra,  
vale apenas, talvez, pelo sonho que encerra  
Ver vaga e espiritual, das cismas nos refolhos,  
tôda uma vida arder na tristeza de uns olhos,  
não tocar a que se ama e deixar intangida  
aquela que resume a nossa própria vida,  
eis o amor, Arlequim, misticismo tristonho,  
que transforma a mulher na incerteza de um  
[sonho...

(DEL PICCHIA, 1968, p. 38).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASO, Antonio. "Cervantes". In: Don Quijote: meditaciones hispano-americanas. New York, London: Lanham, University Press of America, 1988.
- DEL PICCHIA, Menotti. Máscaras: o amor de Dulcinéia. Rio de Janeiro: Clássicos Brasileiros, Edições de Ouro, 1968.
- CERVANTES, Miguel de. O engenhoso fidalgo D. Quijote de La Mancha, Primeiro Livro (DQ I). Edição bilíngue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002.
- CERVANTES, Miguel de. O engenhoso cavaleiro D. Quijote de La Mancha, Segundo Livro (DQ II). Edição bilíngue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. Cervantes' Don Quijote: a casebook. New York: Oxford, 2005.
- FREIRE, Gilberto. O brasileiro entre os outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1975.
- FUENTES, Carlos. Cervantes o la crítica de la lectura. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976.
- FUENTES, Carlos. Machado de La Mancha. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MADARIAGA, Salvador de. Guía del lector del Quijote: ensayo psicológico sobre el Quijote. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- PIÑON, Nélida. "Dulcinea - a agonia do feminino". In: Aprendiz de Homero: ensaio. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- KUNDERA, Milan. L'art du roman: essai. Paris: Gallimard, 1986.
- ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

---

# AS LIÇÕES DO MESTRE MONTEIRO LOBATO À ALUNA NÉLIDA PIÑON: A REPÚBLICA COMO TEMA FUNDAMENTAL À CIVILIZAÇÃO

Para a querida amiga Nélida Piñon,  
A filha de Lobato que me mostrou a grandeza civilizatória  
do Mestre.

## 1. INTRODUÇÃO

Tentaremos nestas breves linhas realizar uma comparação entre a o livro *A República dos Sonhos* (1984), de Nélida Piñon<sup>1</sup>, e *O Minotauro* (1939), de Monteiro Lobato<sup>2</sup>, ambos brasileiros. Para tal comparação, visto a distância temporal entre os dois volumes, necessitaremos de alguns cuidados. Levando em conta o conceito de *literatura* como um “sistema em tal qual as obras estão ligadas através de denominadores comuns”, tais quais se constituem de “certos elementos de natureza social e psíquica (..), que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico de civilização (Cândido, 2000:23), é possível afirmar que houveram, no interior do conjunto da literatura produzida no Brasil no século XX, preocupações variadas em relação a questões próprias do país, resultante de percepções relativas ao modo como os autores estavam inseridos no contexto histórico brasileiro e suas singularidades<sup>3</sup>. Os dois autores aqui estudados possuem essa característica como semelhança, cada qual em seu tempo. Como veremos com mais detalhes mais adiante, buscar aproximações entre os dois significa, por assim dizer, elencar elementos de continuidade entre os dois momentos, levando em conta que a visita a outras épocas e outros povos constitui exercício próprio do ofício de escrever literatura.

**JOSÉ MARCIO  
FIGUEIRA  
JUNIOR**  
Universidade  
Federal Rural  
do Rio de  
Janeiro

Portanto, o que vamos aqui fazer trata-se de um exercício de literatura comparada em conjunto com um exercício de história, tratando principalmente do contexto das décadas de 1930 e 1940 no Brasil, principalmente após a Carta do Estado Novo (1937), uma marcação de vital importância para Monteiro Lobato, que viveu, participou e produziu naquele contexto, e para Nélida Piñon que, além de ter nascido naquele contexto, o visitou através das suas linhas, sugerindo aquele momento como crucial para a compreensão do Brasil no qual vivia quando se deu a escrita e publicação de *A República dos Sonhos*<sup>4</sup>.

Portanto, iremos primeiramente expor o que diz a aluna Nélida acerca de suas leituras do mestre Monteiro, tendo como fonte alguns de seus textos que possuem, entre outros, elementos autobiográficos. Depois, analisaremos recortes dos textos dos dois autores, principalmente passagens cuja autora remete às décadas de 1930 e 1940, contexto de extensa produção de Lobato.

## **2. NÉLIDA PIÑON, MONTEIRO LOBATO E A REPÚBLICA BRASILEIRA**

### **2.1. O PROFESSOR: MONTEIRO COMO FORMADOR DE NÉLIDA**

Nélida Piñon foi leitora de Monteiro Lobato em sua infância, tendo nascido dois anos antes da publicação de *O Minotauro*, ou seja, no tempo em que o autor estava em atividade. Em seu ensaio *Aprendiz de Homero* (2008), a autora relata em algumas passagens o modo como as personagens do Sítio do Pica-Pau Amarelo a marcaram e tiveram importância em sua formação, junto a outras obras também importantíssimas da literatura. Vejamos uma passagem:

Em certas noites, com o livro nas mãos, eu dava voltas no travesseiro, assaltada pelo assombro que as histórias me inspiravam. Uma tal inquietação que golpeava em cheio a minha alma em formação. Afinal, aqueles autores, combalidos, sublimes, aventureiros, haviam escrito livros como *Dom Quixote*, *Crime e castigo*, *As viagens de Marco Pólo*, *Winnetou*, *Romeu e Julieta*, *O Sítio do Pica-pau Amarelo*, de Monteiro Lobato. PIÑON (2008: 306 - 307)

Em outra passagem, de forma mais específica e detalhada, podemos perceber em suas linhas um sentimento peculiar que escrever sobre essa literatura lhe traz, reconhecendo-a como tendo forte impacto em sua construção intelectual:

Deste modo, as árvores, as tendas, eram também salas de leitura, rivalizavam com a mesinha de trabalho, entulhada de papéis. Nesses espaços, eu organizava o universo propício às quimeras. Sublinhava palavras, copiava no bloco à parte os nomes que me soavam estranhos. No quadro negro, que me excedia em altura, ungia com minha letra os nomes de Narzinho, do Visconde de Sabugosa, ambos egressos do livro de Monteiro Lobato. E custava a apagar as suas pegadas, por confiar na força de atração que esses personagens exerciam sobre o meu espírito. Afinal, qualquer um deles já fazia parte da minha vida, da minha memória, tinha-os grudados nas paredes do quarto. PIÑON (2008:308)

Há aí, portanto, um fator de aproximação entre os autores que torna possível afirmar que as discussões realizadas por Lobato foram parte constitutiva da formação intelectual da autora, não apenas sendo importante para seu desenvolvimento como cidadã brasileira, mas tendo também influência em grande medida na confecção de sua obra, o que nos leva a, já neste momento, começarmos a perceber de que maneira há, nesta autora, a vinculação entre a literatura e a dimensão da cidadania.

No que tange o contexto histórico da publicação de *A República dos Sonhos* (1984), Nélida Piñon enfrentava os anos finais do Regime Militar no Brasil, tal qual deu continuidade ao processo de modernização do país tal qual Lobato viveu, porém enfrentava grave crise econômica e a transição para o governo civil já estava em curso. Seus personagens, representados aqui pela família tal qual o patriarca Madruga, seu amigo Venâncio e a matriarca Eulália se compunham de estrangeiros galegos, enfrentaram sob essas condições as circunstâncias existentes no país desde a chegada dos dois primeiros ao Brasil nos primeiros anos do século XX. Acolhidos pela República brasileira, assistem a história da mesma prosseguir pelo tempo. Com o crescimento da família, expunha-se as tensões tais quais se davam entre os

personagens, o que inclui as relações entre os estrangeiros e os brasileiros. Esta “epopeia” se dá a partir da preparação de Eulália para enfrentar a morte.

No caso do texto de Monteiro Lobato aqui convocado, *O Minotauro*, publicado em 1939, o autor constrói um enredo no qual os personagens do Sítio do Pica Pau Amarelo realizam uma viagem no tempo Atenas banhada pelo Mar Egeu da Antiguidade para buscar a personagem Tia Anastácia, perdida naquele mundo tal como era imaginado pelo autor. A partir desta premissa, ele desenvolve relações de suas personagens com conhecidos sujeitos e práticas do mundo antigo, fornecendo assim seus argumentos relacionados à política e à conduta dos responsáveis pelo Estado, debate este que era de fato o seu interesse. Em outras palavras, os argumentos do autor, sob forma de contos infantis, iam em direção a como o estadista se relaciona com a sociedade. No caso de seu tempo, quem desempenhava esse papel era Getúlio Vargas, então Presidente do Brasil. É importante frisar também o fato do livro aqui trabalhado ser lançado como parte da Série 1 da Biblioteca Pedagógica Brasileira da Companhia Editora Nacional, da qual foi fundador e era à época dirigida por Fernando de Azevedo, sendo este um intelectual interessado na República, eleito imortal da Academia Brasileira de Letras em 1967.

## **2.2. PROVOCAÇÕES LITERÁRIAS SOBRE A REPÚBLICA BRASILEIRA**

A República, experiência que é própria da Antiguidade (tendo a República Roma como experiência fundadora, além de produções filosóficas no mundo grego, como a de Platão), se manifesta no tempo e no espaço de forma complexa. Levando em consideração esta complexidade, usaremos aqui para fins de análise a definição de José Murilo de Carvalho<sup>5</sup>, “República é forma de governo, mas também valores e um modo de governar” (Carvalho, 2009). Iremos, portanto, buscar compreender como os autores tratam desta questão, decantando proposições dos mesmos e os submetendo à comparação. Em outras palavras, realizaremos uma leitura com certa finalidade, tal qual seria o fato de tanto Nélida Piñon quanto Monteiro Lobato buscarem tecer

considerações acerca do *Estadista* e sua atuação na República junto aos *cidadãos*.

Hipoteticamente, os dois autores estavam preocupados com um denominador comum da história brasileira: o modo pelo qual, ao longo de sua história, o Brasil compreende a República (processo este que está e continuará em curso). Chamemos atenção para o fato de que o Brasil conheceu a experiência monarca, já se configurando como uma sociedade de corte. Os anseios republicanos, portanto, se fazem presentes no Império (inclusive como partido político), gradualmente, obtiveram sucesso. Porém, a República que estava e está em discussão se deu aqui com características próprias de extrema complexidade, sendo, de certa forma, marcada por uma história anterior à sua consolidação enquanto forma de governo. Devemos assim nos perguntar e buscar compreender como a literatura, principalmente os autores que estamos discutindo, forneciam seus argumentos e provocações em relação a isso para seus leitores através dos enredos de suas obras e de seus personagens, já que, a despeito da diferença temporal entre as publicações, estes momentos distintos da história do país possuem semelhanças.

No caso de Lobato, em nossa leitura, o autor possui obra que, constituída na maior parte por contos infantis, fornece discussões que demonstrou um autor atento e ativo em relação à conjuntura política do Brasil naquele momento. A questão acerca das políticas relacionadas à exploração petrolífera foi, decerto, uma marcação importante no que tange a tensão da relação entre Lobato e Vargas<sup>6</sup>. Dessa discussão resultaram vários escritos e conflitos com o governo, o que envolveu censura de suas publicações do autor, além de sua prisão em 1941.

A questão para o autor, porém, é de maior profundidade. Se tratava, principalmente, de uma iniciativa de cidadania e interferência dele e da sociedade na forma pela qual o país era conduzido. Nesse debate em que a figura de Lobato pode ser relacionada diretamente à Vargas, a República se torna ponto chave também em seus contos infantis.

Por conta deste fator que *O Minotauro* se torna um conto



interessante para a discussão entre a literatura e a República. Com o retorno à Atenas, a imaginação do autor leva seus leitores não só à discussão sobre a forma de governo e seus valores a partir do princípio, mas suas provocações se direcionam ao Brasil. O ponto central dessa discussão no conto é, sem dúvida, o diálogo imaginado por Lobato entre sua personagem, Dona Benta, e Péricles, conhecido personagem que, supostamente, foi um grande estadista democrata da Atenas da Antiguidade. Vejamos a seguinte passagem do diálogo:

- Noto um erro nas suas palavras quando se refere a “povo”, Senhor Péricles. Não é o povo quem governa Atenas, sim a pequena classe dos cidadãos. Povo é a população inteira e aqui há 400 mil escravos que não têm o direito de voto. Isto é injusto e será fatal à Grécia.

Péricles muito se admirou daquele modo de ver.

- Mas eles são escravos, minha senhora! Escravo é escravo.

- Engano seu, Senhor Péricles. Pelo fato de ser escravo, um homem não deixa de ser homem; e uma sociedade que divide os homens em livres e escravos, está condenada a desaparecer.

Essa ideia fez o grego sorrir.

- Acha então que pode haver uma sociedade sem escravos e senhores? Quem fará os trabalhos pesados?

- Uma sociedade justa não pode ter escravos, Senhor Péricles, e nela todos os trabalhos serão feitos por homens livres. Assim é lá no mundo moderno donde vim. Bem sei que aqui todos pensam como o senhor, e até o grande filósofo Aristóteles, que para os gregos de hoje ainda vai nascer daqui a 54 anos, dirá na abertura de seu tratado sobre a Política, estas palavras absurdas: “Os homens dividem-se naturalmente em escravos e senhores.” Está errado. Artificialmente é que é assim; naturalmente, não. Já no meu país também tivemos escravos, até o ano de 1888 que foi quando a Princesa Isabel, a Redentora, promulgou a Lei 13 de Maio, também chamada Lei Áurea. Foi o fim da escravidão no Brasil.

Péricles abriu a boca. Ele julgava perfeita a forma social de Atenas e aquela misteriosa criatura tinha o topete de dizer que não...

(...) - O sonho é esse, Senhor Péricles, mas a realidade para a qual caminhamos afastar-se-á muito dessa sensatíssima concepção. A pobre humanidade, depois de tremendas lutas para escapar à escravização aos reis, caiu na escravização, pior ainda, ao Estado - à palavra Estado. LOBATO (1939:44-46)

Monteiro Lobato fornecia assim, nesta passagem, o argumento de seu ponto de vista em relação às relações entre sociedade e Estado naquele momento. A modernização do país, realizada pela via do Estado, seria em grande medida fruto da habilidade política do Presidente da República. As provocações, porém, estavam na necessidade de construir uma cidadania para que a civilização brasileira interferisse nos problemas relacionados ao país. Em *A República dos Sonhos*, as personagens criadas por Nélida Piñon atravessam este momento e desenvolvem percepções sobre ele, o que também inclui Vargas. Em outras palavras, a autora necessitou interpretar este momento da história do Brasil para contextualizar as personagens. Seu argumento é desenvolvido na medida em que, ao longo do texto (que não segue uma cronologia linear), os conflitos entre as personagens se dão a partir das leituras do contexto histórico realizadas por elas. Vejamos um trecho:

Finalmente adveio o golpe. A devolução da República Velha ao baú da história. Falavam todos os novos tempos. Uma insurreição que surpreendeu Madruga ao longo dos anos, quando Getúlio Vargas, beneficiário maior do movimento, começou a abordar pela primeira vez questões trabalhistas. E isto em meio às repressões que se seguiram. Um tema, porém, que se agigantou por todo o território nacional, popularizando ainda mais o gaúcho matreiro. O povo, em busca de carisma, aderindo às causas introduzidas com voz suave, persuasiva, e sotaque gaúcho. Não hesitando a proclamar em coro mestiço, ante o surgimento de futuros conflitos, “nós queremos, nós queremos!”. PIÑON (1997:142)

Podemos aqui entender em parte como a autora tinha a percepção, através da personagem Madruga, do caráter peculiar do processo histórico do país, compreendendo a relação entre

a modernização e o carisma personificado no governante. É possível perceber a complexidade da conjuntura também nesta passagem:

Atento a qualquer inquietação popular, Getúlio lançava mão de medidas hábeis. E sempre por meio de sua voz, cujo som transmitido pelo rádio, um veículo em crescente ascensão, enfeitava o povo. Através do microfone, adotando frases pausadas, Getúlio injetava ânimo e coragem para que todos enfrentassem a guerra e o racionamento ao mesmo tempo. Afinal, sobravam razões para o Brasil jubilar-se com um futuro que lhes pulsava nas mãos como um pássaro fremente, desde que o povo soubesse auscultar as exigências desse futuro e, por tal mérito, entregar-se à sua contemplação. PIÑON (1997:224)

Já podemos aqui perceber a proximidade entre a leitura realizada pela autora do quadro em tela, tal qual foi a infância da mesma, com a discussão proposta por Monteiro Lobato. Essa leitura, que aponta para a importância e evidência do papel de Vargas, demonstra como que a República ao seu ver está ligada não só aos seus momentos de caráter acolhedor que possibilitou a inserção na sociedade brasileira das personagens que desembarcaram no país para a conquista de uma vida que não poderiam ter na Galícia, mas também ao fato de que a experiência monárquica ainda estava, de certa forma, presente no povo brasileiro, cujo caráter súdito ainda se fazia perceber.

No caso de Monteiro Lobato, a construção de uma cidadania era incompatível com o caráter carismático do governante, visto que este ainda se colocava como uma solução contemplativa e sem a interferência dos cidadãos na República. Podemos observar este ponto no seguinte trecho, também composto por um diálogo entre Dona Benta e Péricles:

- Vencemos a aristocracia, minha senhora - dizia ele. - Hoje a Grécia é positivamente governada pelo povo. Sólon revelou gênio ao conceber a nossa forma de governo. Não há imposição dum homem. O governante é escolhido pelo povo. Eu, por exemplo, executo o que o povo deseja – e por

isso me reelegem.

- O senhor é um caso excepcional - argumentou Dona Benta - diz que segue os desejos do povo, mas na realidade a sua inteligência e os seus excelentes discursos é que fazem o povo desejar isto ou aquilo. Quem realmente governa é o senhor, não o povo.

- Vejo que a senhora possui um alto descortino psicológico - disse Péricles sorrindo. - O povo tem muito das crianças. Quer ser conduzido - mas com aparências de que é ele quem de fato conduz e manda. O meu sistema, entretanto, é nada querer em contrário aos interesses do povo. Sou o intérprete desses interesses - e o esclarecedor da cidade. Esta minha ideia de fazer de Atenas uma obra-prima de arte é hoje a ideia de todos os atenienses. Consegui passá-la de meu cérebro para o de todos - e sinto grande satisfação ao ver o orgulho dos atenienses quando os visitantes se deslumbram com a nossa cidade. LOBATO (1939:44)

Aqui podemos perceber com maior clareza a metáfora do autor quanto às relações entre os cidadãos e o governo, consideradas por ele problemáticas. A proximidade de suas ideias em relação à Vargas é, decerto, ainda mais clara, demonstrando que o autor percebia a complexidade da conjuntura política que tentava explicar para seus leitores da forma mais pedagógica possível.

### 3. PALAVRAS FINAIS

A partir de uma leitura atenta, podemos perceber o tema que, de fato, interessa a Monteiro Lobato: é de democracia que se trata. Dentre os problemas (inclusive pessoais) que já encontrava no seu contexto estava a dificuldade em integrar a Democracia e a República, visto que desde o mundo antigo foram concebidas como incompatíveis, inclusive na filosofia clássica<sup>7</sup>. A questão, então, estava exposta: a construção da cidadania desejada por Monteiro Lobato implicaria na assimilação de formas de convivência e de governo republicano que operassem pela via da liberdade e da deliberação. Este desafio seria demonstrado, em outras obras suas, na República do Sítio do Pica-Pau Amarelo lido por Nélida Piñon, cuja percepção no momento de escrita e publicação de *A República dos Sonhos*, ou seja, nos anos finais do

Regime Militar, sugere que a agrura tal qual Lobato enfrentou ao seu modo e em seu contexto ainda era perceptível e forte nesses anos de repressão. O Brasil da década de 1980 não rompeu com a “escravização ao Estado” (LOBATO, 1939:46) vista pelo autor na década de 1930, principalmente no sentido de seu povo se constituir como verdadeiros cidadãos, de espírito participativo na coisa pública, processo ainda incompleto de superação de experiências anteriores.

Neste cenário, a figura do Estadista ganha certa evidência, visto que, para desempenhar este modo de fazer política com características próprias do passado monárquico, o Estadista teria que procurar a “lucidez com que organizar (...) aquelas palavras que, sobrepujando a natural ordem léxica, estivessem a serviço da paixão e da consciência de um país em formação” (PIÑON, 1997:180), fruto de uma inteligência que pertença “à classe das verdadeiras, das que penetram no fundo das coisas e compreendem” (LOBATO, 1939:22).

Neste sentido, é necessária a reflexão acerca desta questão relacionada ao bom governo, a partir do entendimento de como ela se deu na História do Brasil. A inteligência do mestre Monteiro Lobato e da aluna Nélida Piñon, porém, transpassa essa história e se colocam à disposição para o mundo, com suas diversas experiências republicanas ou não. Nas suas produções, entre tantas características que lhe conferem a genialidade que possuem, está o fato de perceberem o tema da República, experiência antiga, como desafio civilizacional também na modernidade. A literatura, tanto o escritor quanto seus leitores, possuem papel fundamental neste processo, tendo como destaque a construção da ainda jovem República Brasileira.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Nélida Piñon nasceu no Rio de Janeiro em 1937, ano de promulgação da Constituição Estadonovista. Eleita em 1989 para a Cadeira 30 da Academia Brasileira de Letras, foi até o momento de escrita deste texto a única mulher a presidir a instituição.

<sup>2</sup> Nascido em Taubaté em 1882, Monteiro Lobato foi expoente na literatura infantil no Brasil e militante político. Autor da coleção O Sítio do Pica Pau Amarelo, editor e publicista, morreu em São Paulo em 1948.

<sup>3</sup> O debate sobre as relações entre a literatura e a história é complexo. Para uma amostragem deste debate metodológico, ver: LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico* (2011; a primeira publicação data de 1955); ANDERSON, Perry. *Trajetos de uma forma literária* (2007); JAMESON, Fredric. *O romance histórico ainda é possível?* (2007).

<sup>4</sup> A publicação do livro data de 1984, já nos anos finais do Regime Militar que teria seu fim com a progressiva transição para o governo civil e a democracia, cujas principais marcações são a Eleição Presidencial de 1985 e a Constituição de 1988.

<sup>5</sup> José Murilo de Carvalho, historiador, é também, junto com Nélida Piñon, imortal da Academia Brasileira de Letras, sendo ocupante da Cadeira N° 5, eleito em março de 2004.

<sup>6</sup> Vid. *O Poço do Visconde* (1994; a primeira publicação data de 1937).

<sup>7</sup> PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, P. (2007). *Trajetos de uma forma literária*. *Novos estudos CEBRAP*, N° 77. 205 – 220. Acessado em 2 de agosto, 2018, de < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000100010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100010)>

CÂNDIDO, A. (2000). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda.

CARVALHO, J. M. (27-XII-2009). *Entre a República e a Democracia*. O Estado de São Paulo. <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,entre-a-republica-e-a-democracia,487425>>.

JAMESON, F. (2007). *O romance histórico ainda é possível?*. *Novos estudos CEBRAP*, N° 77. 185-203. Acessado em 2 de agosto, 2018, de < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000100009&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100009&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)>.

LOBATO, M. (1939). *O Minotauro: maravilhosas aventuras dos netos de Dona Benta*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

LOBATO, M. (1994). *O poço do Visconde*. São Paulo: Brasiliense.

LUKÁCS, G. (2011). *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo.

PIÑON, N. (1997). *A República dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Record.

PIÑON, N. (2008). *Aprendiz de Homero*. Rio de Janeiro: Record.

PLATÃO. (1997). *A República*. São Paulo: Nova Cultural.

---

# PROCESSOS TRANSCULTURAIS NA VISIBILIDADE DA MULHER INDÍGENA, EM JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, COM O APORTE ENSAÍSTICO DE NÉLIDA PIÑÓN

Realizar uma análise comparatista entre a escrita ensaística de Nélide Piñón, intitulada “O mito Inca em Arguedas”, capítulo de *Filhos da América*, e a trama romanesca de *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, especificamente no episódio “El motín”, constitui o escopo deste estudo. A estratégia mítica arguediana promove a visibilidade da mulher indígena por meio da atuação da personagem Doña Felipa. Líder das salineiras, a personagem desempenha o papel de agente catalizador no despertar da consciência política da coletividade andina, secularmente adormecida, fruto dos sistemas de dominação. Em “El motín”, a proposta da transculturação narrativa de Ángel Rama constitui apropriado instrumental de abordagem crítica no reconhecimento do nível da cosmovisão e no da linguagem na arquitetura textual de Arguedas.

**Palavras-chave:** Transculturação narrativa. Inclusão feminina. Cosmovisão. Linguagem. Consciência política.

Quando diante de um universo despedaçado pelas imposições dos sistemas dominadores, José María Arguedas, em 1958, oferece ao mundo a obra *Los ríos profundos*, algo parece romper as comportas existenciais de um ser duplo em constante busca de resposta, comum a quem percorre mundos antagônicos e complexos. O escritor peruano cria, então, um narrador – personagem, nutrido de espírito coletivo que projeta a própria salvação na do cômputo do mundo. A idiossincrasia autoral, carregada de recordações em que desde a infância não há registros neutros, constitui matéria-prima quinta-essenciada para a ficção arguediana. Fortalecido com esse insumo

MARIA  
APARECIDA  
NOGUEIRA  
SCHMITT  
Centro de  
Ensino  
Superior de  
Juiz de Fora

Ernesto-personagem se une a Ernesto-narrador na busca da autenticidade existencial e passa a habitar o imaginário do leitor que transita permanentemente da ficção para a realidade.

Sobre a relevância da memória na construção dupla do narrador-personagem arguediano, Antonio Cornejo Polar assinala:

Al lado de la memoria del narrador está la del personaje. Se refiere no a la integridad del universo novelesco, como la primera, sino a fragmentos que explícitamente funcionan como actos de memoria. Son los numerosos episodios en los que Ernesto recuerda acontecimientos anteriores de su propia vida. La memoria del narrador es la que confiere unidad a la novela, mientras que la memoria del personaje es la que garantiza la identidad de Ernesto (CORNEJO-POLAR, 1997), p. 92).

Dentro das novas tendências literárias dos anos 60, Arguedas ilumina a tradição andina e a apresenta na tessitura de seus romances. Com técnicas narrativas desencadeadas por seu estilo peculiar de trabalhar o neindigenismo, em que dá vação ao ideal da utopia arcaica por meio da inclusão dos relatos extraídos da oralidade, Arguedas recorre à plasticidade cultural na interpenetração dos espaços cidade e serra. Sobre o neindigenismo, Carlos García-Bedoya M. declara:

Se trata de una narrativa poderosamente transcultural, cuya textura está fuertemente impactada por categorías procedentes de su referente andino y que suele incorporar el habla andina incluso en el discurso del narrador, además de recurrir a técnicas narrativas más modernas (BEDOYA, 2004, pp. 86-87).

Partindo do pressuposto especular da literatura como reflexo da realidade, o que traduz a obra de Arguedas, pode-se constatar uma verdadeira revolução dos esquemas tradicionais da representação. É essa ficção em crise que pode despertar o leitor para sair da zona de conforto hedônico e enfrentar um novo discurso criador, em que o questionamento enreda a trama desintegradora dos moldes instituídos. Explodem-se os signos



da linguagem provocando erosões por onde o tempo cria vales onde serpenteiam rios profundos a exigir pontes. Por sobre elas podem-se ver, levados pela correnteza, ruídos, gritos de seres fantásticos a travar acirrado combate entre a lógica formal e a criação autoral.

Segundo Bella Jozef, a nova narrativa latino-americana retrata o drama existencial do homem da atualidade:

Aprofundando-se criticamente na proporção do grau de consciência da crise da arte, o escritor contemporâneo, testemunha e conhecedor de um mundo, exprime, através da sua visão cósmica, o caos, a angústia, o desespero do homem de nossos dias, seres autômatos, sem identidade, frustrados e alienados (JOZEF, 2006, p. 16).

É o caso da escrita de Arguedas que apresenta extrema coerência ao plasmar um universo ficcional que se curva ante a realidade. Em *Los ríos profundos*, Arguedas supera a dicotomia índios contra brancos para alcançar a aproximação de culturas, uma vez respeitadas as diferenças. Mantém-se a dialética, mas os termos da oposição não serão mais serra contra costa, ou índios contra brancos, mas Peru contra o imperialismo. Segundo Cornejo-Polar:

[...] Arguedas plantea una visión global del Perú y de todas sus contradicciones internas, pero también plantea la problemática de todo el tercer mundo frente al imperialismo. Lo extraordinario en Arguedas es que este proceso tan complejo, que lo lleva de una aldea al mundo, tiene una enorme consistencia y una lucidez (CORNEJO-POLAR, 1984, p. 30).

Dando a voz narrativa ao personagem Ernesto, filho de advogado, o *misti* que atua como protagonista, empresta uma voz que não pertence totalmente a nenhum dos dois mundos em enfrentamento. Ainda que não seja um escritor índio, Arguedas é quem dá visibilidade e dinamismo à realidade indígena ao apresentar inusitada forma de narrar, empregando símbolos incomuns que indiciam inovações, sobretudo no resgate do

passado mítico incaico.

Nélida Piñon registra em *Filhos da América* o alcance do pachacuti sobre os povos incas e até mesmo sobre homens considerados ilustres como Bartolomé de las Casas e Guamán Poma de Ayala, entendido como um fenômeno capaz de exterminar os indígenas, mesmo sem fazer uso de armas:

Para os incas, o pachacuti, que teria sido impulsionado pela presença espanhola, provocou, como consequência, a inversão da ordem que alinhava as linhas mestras do império inca. Daí advindo a desordem em uma sociedade cujo pensamento, regido por uma estrutura dual, criava e defendia partes opostas e necessárias entre si. E que, portanto, além de garantir o equilíbrio psíquico, social, religioso, gerava a certeza de que por motivo dessa ordem se contornavam os transtornos sociais (PIÑON, 2016, p. 241).

Para a autora a impossibilidade de resistir à opressão e à humilhação que os dominadores impunham sobre os índios decorre do temor que o pachacuti inspirava nos autóctones, decorrente da violência e da discriminação sofrida durante tempos. Tal fato poderia explicar o adormecimento da consciência histórica inca como consequência da prolongada dominação dos brancos. Nélida Piñon assinala os vestígios de pavor aninhados na memória coletiva dos povos andinos desde 1532, com a tomada de Cajamarca, por Pizarro, e 1581, com o regicídio contra Tupac Amaru I, ação de Francisco de Toledo, instaurando entre os incas o horror psíquico.

Para a escritora:

Um ato que introduz no imaginário peruano uma nova simbologia. A convicção de serem eles “um povo sem cabeça” que, após sofrer uma degola trágica, não cessa de indagar o que restara da cabeça sagrada do império. Onde estava a cabeça, a minha cabeça! (PIÑON, 2016, p. 243).

Nélida Piñon ressalta as consequências provocadas no inconsciente da nação pelos crimes hediondos, ao longo dos

tempos, perpetrados contra os povos incas, vítimas da violência dos sistemas colonizadores, desencadeando conflitos psíquicos que se irradiam pela política e pela literatura. O povo, sentindo-se destituído por longo tempo da prática de seus costumes e de suas tradições, adormece sua voz no silêncio: “[...]um povo que, vendo-se há muito privado de seus adornos cerimoniais, se refugia no silêncio, na submissão social, nos mitos que tentava proteger por meio da memória que, para os incas, era ninho de mitos” (PIÑON, 2016, pp. 243-244).

É quando a arte passa a oferecer caminhos por onde vozes possam se unir na pluralidade, ecoar nos vales e nas serras, despertar os apus e retroceder nas horas em busca de um tempo embalsamado sob o jugo imperialista. A arte detém o poder de oferecer satisfações substitutivas para minimizar a amargura aninhada no inconsciente daqueles cujas renúncias culturais impostas abriam altares sacrificiais em prol da civilização. Como recurso de autoproteção, povos recorrem aos mitos como elementos ancilares sobrenaturais sob a tutela dos deuses. Concernente se faz neste aspecto recorrer à noção do caráter compensatório dos deuses, proposto por Freud, ao considerar que na infância o homem experimenta semelhante situação; as crianças temem a força do poder dos pais, sobretudo o do pai, mas tem neles a certeza de proteção contra os perigos.

Do mesmo modo, um homem transforma as forças da natureza não simplesmente em pessoas com quem pode associar-se como com seus iguais – pois isso não faria justiça à impressão esmagadora que essas forças causam nele -, mas lhes concede o caráter de um pai. Transforma-as em deuses... (FREUD, 1969, p. 26).

Na concepção freudiana os deuses apresentam caráter compensatório para o pensamento coletivo em sua missão de exorcizar os terrores da natureza, de reconciliar os homens com a crueldade do destino, especificamente a que é evidenciada na morte, e atuar como elemento conciliador dos indivíduos com a implacabilidade do destino.

Com o passar do tempo os deuses sofrem reajustes conceituais e

funcionais. O mito alça voo da acepção tradicional do verdadeiro, do sagrado para pousar na atualidade como ficção, ilusão. Expande-se em pluralidade, uma vez que não mais comporta as reações do fermento da consciência grupal.

Para Tzvetan Todorov: “... é preciso que os mitos sejam explicados a partir deles mesmos sem referência à vontade dos sujeitos que os transmitem” (TODOROV, 1993, p. 91).

Os escritores neindigenistas recorrem a palavras fortes, para com elas provocarem arrebentações ruidosas que magicamente agregam vozes do mundo andino ao coral dos silenciados pelas imposições dos sistemas hierárquicos, uma das muitas consequências danosas da Conquista.

Relevante contribuição sobre os efeitos nefastos da colonização sobre os colonizados constituem os estudos de Frantz Fanon dos casos de alienação mental como um dos tantos ferimentos, em grande parte indelévels, causados pelos traumas sobrevividos da negação sistematizada do outro. O ensaísta, embora teça restrições ao termo “psicoses reacionais” empregado pela psiquiatria técnica para classificar os distintos distúrbios decorrentes da colonização dos argelinos sob a ocupação alemã, em 1942, utiliza-o como referência de causa e efeito de uma atmosfera impiedosa e violenta. Fanon cuida das especificidades das “psicoses reacionais”, classificando-as por séries e em cada uma delas apresenta casos distintos, com relação aos doentes argelinos, afirmando que:

Em regra geral, a psiquiatria clínica classifica os diferentes distúrbios apresentados por nossos doentes sob a rubrica de “psicoses reacionais”. Ao fazer isso, privilegia-se o acontecimento que desencadeou a doença, embora, aqui e ali, sejam mencionados o papel do terreno (a história psicológica, afetiva e biológica do sujeito) e o do meio. (FANON, 2005. pp. 289-290).

De Fanon, empresta-se o termo “psicoses reacionais” neste texto para estabelecer o diálogo textual com a figura feminina reacionária, Doña Felipa, personagem principal no capítulo *E/*

*motín*, do romance *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, escritor peruano neoindigenista. Arguedas, em seu universo narrativo, registra, além da expressão cultural dos camponeses quéchuas, a voz andina silenciada pelo mundo costeiro e capitalista. Antonio Cornejo Polar ressalta a universalidade em Arguedas, apontando nele: “[...] esa capacidad de profundizar en la existencia individual, en los conflictos sociales y culturales, en la naturaleza, en la existencia de los dioses, en el sentido de la historia, etc.” (CORNEJO-POLAR, 1984, p. 40).

Vítimas do mundo, os indígenas temiam algo que viam concretamente diante da própria fragilidade em Cajamarca. Valendo-se do sentimento mítico, decorrente do que o mundo sobrenatural era frequentemente visitado nos templos incas, os nativos caíram em desespero e pavor ao verem os cavaleiros do pequeno exército de Francisco Pizarro cavalgando em sua direção e ao ouvirem os tiros de canhão, considerando os invasores seres sobrenaturais.

Desde Cajamarca, 1532, o povo inca tem-se nutrido de seu imaginário, povoado dos mitos que eclodem das ruínas dos templos incaicos, ao proporcionar o encontro, ainda que conflitivo, dos substratos de uma cultura assolada pela dominação espanhola.

Com o neoindigenismo de Arguedas, o mito andino cumpre a função compensatória que lhe é delegada e, por meio de símbolos, o mundo extremamente complexo dos índios passa a ser revisto na interação entre tradição oral e o campo da escritura.

Segundo Nérida Piñon, Arguedas, em *Los ríos profundos*, testemunha a consternação social que existe em Abancay e imprime ao mito o caráter conclusivo da narração: “Tem, no entanto, a miséria generalizada como pilar da ação final. E o desaparecimento do sal para as comunidades pobres como pretexto para o motim. O sal se torna o pivô do drama social. E que confirma a cobiça do rico” (PIÑON, 2016, p. 250).

O capítulo *El motín* apresenta a revolta das *chicheras*, tendo

como elemento desencadeador do levante a escassez do sal em Abancay, cidade onde se desenrola grande parte do enredo. Os grandes fazendeiros, porém, dispõem desse produto até para dar aos animais e, por conta disso, as mulheres do povo, as mestiças, protestam. São encabeçadas por Doña Felipa, proprietária de uma das *chicherías*, lugares onde há mais de três séculos as pessoas se sociabilizam e consomem *chicha*, bebida fermentada produzida pelos indígenas dos Andes, desde o império inca. As mulheres assaltam o lugar da salineira e enchem suas mantas com grandes pedaços de sal que distribuem entre si e levam uma parte para os colonos de Patibamba. Para praticarem esses atos, deixam de dar ouvidos ao representante da Igreja, Padre Linares, enfrentam os guardas e procuram vencer os salineiros.

No episódio em questão, o narrador personagem registra em suas impressões o papel desempenhado pelas mulheres de Abancay, cidade onde fica o colégio em que Ernesto estuda junto com os filhos dos grandes fazendeiros.

Os meninos correm para a rua, enquanto o porteiro grita em quíchua que os alunos estão fugindo.

Quando chegam à praça, uma grande multidão de mulheres vociferam ocupando grande parte da praça, donas de si, sem se apoiarem nos homens.

No se veían hombres. Con los pies descalzos o con los botines altos, de taco, las mujeres aplastaban las flores endebles del “parque”, Tronchaban los rosales, los geranios, las plantas de lirios y violetas. Gritaban todas en quechua:  
-¡Sal, sal! ¡Los ladrones, los pillos de la Recaudadora!  
(ARGUEDAS, 2001, p. 85).

Tomadas pela autoconfiança, as mulheres realizam a utopia de inclusão arguediana pela superação das imposições a que se veem expostas em uma sociedade patriarcal. Do jugo extraem o antídoto para o despertar da consciência política adormecida e reconquistar a identidade.

Doña Felipa ocupa o arco da entrada da torre da igreja e comanda

a resistência feminina com palavras de ordem, ditas em um idioma inventado, próximo do quíchua.

*Los ríos profundos* alcança a universalidade por meio da troca substancial dos valores submersos da cultura indígena resgatados do passado lendário veiculados pela tradição oral aos sistemas poéticos consagrados pelo mundo letrado. O romance apresenta interpenetração de códigos linguísticos e elementos insólitos, abrindo-se à abordagem crítica da transculturação narrativa, proposta por Ángel Rama.

Para o crítico uruguaio, Arguedas

[...] vive dentro de un juego de espejos que lo remiten de un hemisferio al otro: pretende, en calidad de indígena, insertarse en la cultura dominante, apropiarse de una lengua extraña (el español) forzándola a expresar otra sintaxis (quechua), encontrar los “sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado”, en fin, imponer en tierra enemiga su cosmovisión y su protesta; simultáneamente está transculturando la tradición literaria de la lengua española llevándola a apropiarse de un mensaje cultural indígena en el cual deberá haber tanto una temática específica como un sistema expresivo (RAMA, 1987, p. 207).

A identificação do narrador-personagem com as mulheres amotinadas é tal que explode o individualismo estéril e aquele se une a estas. Ernesto é magicamente invadido pelo ideal socialista e manifesta-se a favor da causa, fazendo coro com as revoltosas.

Las mujeres gritaron:

- ¡Kunamni suakuna wañunk´aku! ( ¡Hoy van a morir los ladrones! ).

Cuando volvieron a repetir el grito, yo también lo coreé.

El Markask´a me miró asombrado (ARGUEDAS, 2001, p. 86).

O movimento liderado por Doña Felipa atinge tal proporção que Padre Linares, porta-voz do poder constituído, no romance, como aquele que legitima o mundo íntegro de Abancay, é desafiado, em seu discurso tendencioso, pelas *chicheras*.

Considere-se que o padre Linares fora sempre muito reverenciado pela população, tanto que quando Ernesto e o pai chegaram a Abancay, o sacerdote passava por uma cirurgia e o povo ajoelhado na praça fazia preces em sua intenção por considerarem-no um santo pregador. O mesmo Padre Linares é o que procura atribuir toda subversão da ordem ao pecado da desobediência a Deus. As palavras do Padre, dirigidas a Doña Felipa, foram em quíchua, ou seja, constituíram um ato linguístico que representou a primeira rendição do poder dos dominadores estabelecido sobre os dominados.

Oímos entonces las palabras del Padre. Habló en quechua.  
- ... No, hija. No ofendas a Dios. Las autoridades no tienen la culpa. Yo te lo digo en nombre de Dios.

- ¿Y quién ha vendido la sal para las vacas de las haciendas?  
¿Las vacas son antes que la gente, Padrecito Linares?

La pregunta de la chichera se escuchó claramente en el parque. La esquina que formaban los muros de la torre y del templo servían como caja de resonancia.

- ¡No me retes, hija! ¡Obedece a Dios!

- Dios castiga a los ladrones, Padrecito Linares – dijo a voces la chichera, y se inclinó ante el Padre. El Padre dijo algo y la mujer lanzó un grito:

- ¡Maldita no, Padrecito! ¡Maldición a los ladrones!

Agitó el brazo derecho, como si sacudiera una cuerda. Todas las campanas se lanzaron a vuelo, tocando nuevamente a rebato.

- ¡Yasta! ¡Avanzo, avanzo! – gritó la chichera, en castellano. (ARGUEDAS, 2001, pp. 86-87).

Ressalte-se que a voz de comando de Doña Felipa foi no idioma castelhano. Instala-se nesse momento a proposta transcultural de Arguedas, ao mesmo tempo em que começa a ser elaborada a figura mítica de Doña Felipa, uma vez que sua vitória é passageira. Pouco tempo depois, o sal distribuído pelas *chicheras* às índias de Patibamba foi recolhido pelas autoridades e a presença do exército restabeleceu a ordem. As *chicheras* foram presas, torturadas e humilhadas. No colégio, Ernesto teve notícias por meio de um dos colegas externos sobre a repressão militar:



Pero hay soldados con fusil en Huanupata y en todas las esquinas. Los gendarmes buscan en los caseríos de las alturas y en los cañaverales a las que han escapado.

-¿Y Doña Felipa? – le pregunté.

-Dicen que ha huido de noche. Pero la han visto. Han salido a perseguirla; un sargento con muchos gendarmes. Ella ha bajado al Pachachaca. Dicen que tiene parientes en Andahuaylas (ARGUEDAS, 2001, pp. 128-129).

A fuga de Doña Felipa não é considerada pelos índios e mestiços como sinal de fracasso, mas tinge-se de um messianismo que dá ao povo a esperança de seu retorno glorioso.

Para Cornejo-Polar um dos maiores méritos da narrativa de Arguedas é "... concebir el disloque de los vínculos mágicos que sojuzgan al hombre como parte de la acción rebelde..." (CORNEJO-POLAR, 1977, p.117).

Os acontecimentos que envolvem o motim, bem como os que se desenvolvem a partir dele, estabelecem no leitor a receptividade para ativar critérios fundados na verossimilhança e descobrir a realidade mais forte nos domínios da fantasia. Lembrando que o verossímil para Julia Kristeva: "... sem ser verdadeiro, seria o discurso que se assemelha ao discurso que se assemelha ao real... o verossímil tem só uma característica constante: ele quer dizer, ele é um sentido" (KRISTEVA, 1972, p. 49).

Por conta de atender aos reclamos do momento literário em que o conceito do verossímil se impõe na nova narrativa latino-americana, Arguedas imprime subjetividade ao narrador que atua como um menino em que a distorção da realidade apresenta-se como o possível caminhar da psique infantil.

Segundo Rama:

El problema del lenguaje de la novela fue considerado por Arguedas en un modo particularizado y restringido, referido a su dificultad para hacer que los personajes indios hablaran en español, cosa que le resultaba chocante y contradictoria con su experiencia de quechuista que los conoció y trató en

quechua. Fue por lo tanto un planteo inicial de tipo realista: encontrar para ellos una lengua literariamente verosímil pero al mismo tiempo una invención enteramente artificiosa pues los indios hablaban entre ellos quechua y no español. (RAMA, 1987, p. 218).

Quando Ernesto, envolvido com os acontecimentos, desperta do seu torpor e é acolhido por uma mulher que, além de aconchegá-lo ao regaço, lhe dá notícia sobre o sal distribuído pelas *chicheras*, e logo retirado pelo domador de potros e seu ajudante. Passa então a buscar notícias de Doña Felipa e como não as consegue, passa a conjecturações que abrem ao leitor a ambiguidade de resposta sobre o desaparecimento de Doña Felipa.

Doña Felipa estaría quizá disparando desde la sombra de un arbusto contra la tropa, en ese instante. La matarían al fin, entre tantos, y la enterrarían en algún sitio oculto de la quebrada. Pero, podía ocurrir que disparara detrás de un parapeto de piedra, bien resguardada en cualquier labirinto o bóveda de la orilla derecha del río, que es, por el lado del puente, un abismo de rocas. Allí repercute la voz de los loros viajeros. Si tal ocurriera. Mientras yo seguía con los ojos el vuelo lento de los moscardones, quizá ella apuntaba, mirando hasta descubrir aun a las hormigas, sobre el camino de enfrente. Apuntaría con su ojo pequeño, que ardía como un diamante, en su enorme rostro picado de viruela. Entonces sólo podría ser herida en la cabeza, y caería al Pachachaca, desde lo alto del precipicio. No podrían quizá alcanzar su cuerpo. Eso era importante, pensaba. Los gendarmes, furiosos ante un cuerpo atravesado, odiado y tan deforme, ¿qué no harían? (ARGUEDAS, 2001, pp.129-130).

A voz narrativa, contudo, traz um indício mítico que principia a ideia messiânica do encantamento da imortalidade. Como indício da morte, o chale de Doña Felipa sobre uma cruz sugere o fim trágico da líder mas, ao mesmo tempo, o canto de mulheres, ouvido pelos guardas, sinaliza para a possível sobrevivência da personagem, que poderia estar entre as *cholas*.

A verossimilhança se instala na passagem do, quando se

interpenetram elementos mágicos como ocorre no caso da impotência das balas dos salineiros.

Una mujer que estaba a su lado tenía una larga mancha de sangre en el costado, hacia el hombro izquierdo. También cargaba un rifle.

¿Qué es esto, mujer? – dijo ella-. ¡Bala de salinero! ¡No sirve! – movió el brazo violentamente, en molinete, y lanzó una risotada” (ARGUEDAS, 2001, p. 88).

A subjetividade que percorre os relatos do menino Ernesto, em *Los ríos profundos*, insere componentes místicos. A imaginação infantil abre espaço para a cosmovisão mítica onde a realidade se manifesta sob formas simbólicas em trânsito cultural entre povos distintos.

Segundo Rama:

Pero de todas las operaciones transculturadoras que animan la invención de nuevas estructuras literarias en Arguedas, ninguna sea más singular y por otra parte más emparentable con las que signan a los restantes narradores de la transculturación en América Latina que la que corresponde al ordenamiento de los materiales a lo largo del eje diacrónico del relato. Aparentemente estamos en presencia, en sus novelas, de un régimen acumulativo donde se suceden diversos fragmentos que se anudan ocasionalmente por un personaje que los vive, que otras veces no cuentan con tal apoyatura y son vinculados por el ambiente o por los imprevistos de una acción que se desperdiga dentro del relato (RAMA, 1987, pp. 222-223).

Sob os caminhos transculturais narrativos de José María Arguedas aliam-se valores estéticos e éticos. Arguedas se dedica aos primeiros com afã de apresentar uma visão simbólica do mundo por meio de uma linguagem que dá acesso ao potencial imaginativo, extraído em grande parte da tradição quéchua. Quanto à preocupação ética do escritor, a realidade é conclamada pela idiosincrasia autoral que se faz recurso literário para contemplar todos os que sofrem opressão. Elabora uma ficção

alimentada de realidade para elevar a cultura quéchua ao pódio da universalidade, uma vez que os valores com que nutre sua obra atinge os povos andinos, em particular, e a todos os outros, no aspecto geral.

Arguedas apresenta com estilo muito próprio uma forma de conjugar universalidade, modernidade e localismo por meio da plasticidade cultural em trânsito permanente do antigo para o moderno, dos símbolos quéchuas para os hispânicos, como nova forma de apresentar o mundo.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGUEDAS, J. M. (2001), *Los ríos profundos*, 21.ed. Editorial Horizonte, Lima, Perú.
- BEDOYA, C. G. M. (2004), *Para una periodización de la literatura peruana*, 2. ed., Fondo Editorial de la UNMSM, Lima, Perú.
- FANON, F. (2006), *Os condenados da terra*, tradução de Enilce A. R. e Lucy M. Editora UFJF, Juiz de Fora.
- FREUD, S. (1969), *O futuro de uma ilusão*, in *Obras completas de Sigmund Freud*, Imago, Rio de Janeiro, v. XXI.
- JOZEF, B. (2006), *A máscara e o enigma*, Francisco Alves, Rio de Janeiro.
- KRISTEVA, J. (1972), A produtividade dita texto, in *Literatura e semiologia*, tradução de Célia N. D., Vozes, Petrópolis.
- PIÑON, N. (2016), *Filhos da América*, Record, Rio de Janeiro.
- POLAR, A. C. (1977), Los ríos profundos: un universo compacto y quebrado, in *La novela peruana- siete estudios*. Editorial Horizonte, Lima, Perú.
- POLAR, A. C. (1997), *Los universos narrativos de José María Arguedas*, 2. ed., Editorial Horizonte, Lima, Perú.
- CORNEJO-POLAR, A., ESCOBAR, A., LIENHARD, M. e ROWE, W. (1984), *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*, Editorial Horizonte, Lima, Perú.
- RAMA, Á. (1987), *Transculturación narrativa en América Latina*, 3. ed., Siglo Ventiuno Editores, México.
- TODOROV, T. (1993), *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*, tradução de Sérgio, G. P., Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

---

# O CORPO ARTÍSTICO NO CONTEXTO TRANSESTÉTICO: GÊNERO, VIOLÊNCIA E SEDUÇÃO EM A CASA DA PAIXÃO, DE NÉLIDA PIÑON

**MARIA  
APARECIDA  
RODRIGUES**

Pontifícia  
Universidade  
Católica de  
Goiás  
mariacida  
rodrigues2013@  
gmail.com

**ROSELENE  
CARDOSO  
ARAÚJO**

Pontifícia  
Universidade  
Católica de  
Goiás  
pedroabreucjr@  
hotmail.com

**PEDRO  
DE ABREU  
CALDEIRA  
JUNIOR**

Pontifícia  
Universidade  
Católica de  
Goiás  
rosyartes@gmail.  
com

A proposta é o estudo da narrativa *A casa da paixão*, de Nélida Piñon, na perspectiva da literatura brasileira enquanto criação que se aproxima do transestético, modo de criação que atualiza os conceitos da obra de arte, imersa na contemporaneidade, tratando-se de questões como: gênero, violência e sedução. O objetivo é demonstrar que a obra transita entre contradições paradoxais, marcadas pelo dissimulado, simulado e violência. O estético e os valores morais se entrecruzam na composição e estruturação artística. A narrativa apresenta as características cruciais que marcam a sociedade contemporânea: onipresença da sedução; a ocupar lugar de destaque; surgimento da personalidade narcisista.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira. Gênero e Sedução. Estética e Violência.

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Acompanhou os fios espalhados pelo chão, eles pareciam cultivar safras, sementes delgadas. E a inquietude de sua carne mutilada para o pai aprovar seus desmandos, convertia se em trigo incendiado pelo sol.*NÉLIDA PIÑON

Nélida Piñon<sup>1</sup> é uma escritora brasileira pertencente a Academia Brasileira de Letras, escritora de mais de 18 títulos de obras ficcionais, de valores significantes para o Brasil e o mundo. Na obra *a Casa da Paixão*, Marta a protagonista da história é órfã de mãe desde o parto, foi criada e amparada por Antônia a governanta e ama da família e pelo pai, um homem cuidadoso e

atraído incestuosamente pela filha, que lhe arranjava um marido nos moldes feudais. Esses personagens convivem entre si em intensas situações psicológicas e eróticas, trazendo ao leitor o jogo do sexo imaginário e sua realidade.

*A casa da Paixão* é uma máquina de encontros que alimenta o passado criativo em trânsito para um novo arranjo artístico que se desterritorializa no modo de ser da tradição, e, se processa em linhas de fuga. O estético se neutraliza e se lança no transestético, modo de a arte articular fronteiras críticas e gerenciar conexões múltiplas que hora se aproxima do corpo mitológico, hora se distancia dele sem criar pontos fechados, pois que, na obra, tudo se relaciona e tudo se afasta indefinidamente sem limites e fronteiras. O corpo artístico traduz o mito da terra (Gaia), na figura feminina da personagem protagonista (Marta) e o corpo masculino traduzido pelo sol que na tradição mitológica representa Urano.

Há, na narrativa, o jogo sedutor do feminino em sua relação de desejo com o corpo masculino. No entanto, a figura feminina não repete o enlace do corpo feminino da Antiguidade Clássica. Isto porque o feminino chama para si o raio fecundador do sol sem que ele a domine, diferentemente da figura mitológica Gaia, que se entrega a Urano e faz dele o seu Deus opressor. A marca primordial do corpo feminino é a sedução.

Por outro lado, na Narrativa de Piñon não há que falar de uma filosofia crítica da arte tradicional. Nela, a função crítica e subversiva cumpre a invenção de linhas de fuga individuais e coletivas, construções temáticas, nômades que a arte modela e difunde situações perturbadoras no tratar de temas como gênero, violência e sedução. Essas questões transitam entre as contradições paradoxais marcadas pelo dissimulado, simulado e a violência.

## **2. O TRANSESTÉTICO: LINHAS DE FUGA E POESIA DAS PASSAGENS**

*Amava o sol, sob sua luz imitava lagarto, passividade que os da própria cada jamais compreenderam, parecendo*

*Ihes proibido que se amasse tanto que ninguém jamais amar  tão devotada.*NÉLIDA PI ON

A casa da paixão trata do paradoxo transestético, porque ultrapassa a linha do tempo, revelando, por linha de fuga, conexões rizomáticas, isto é, semelhante às raízes, em temas que transmutam desde o mito clássico, relacionados a fecunda o e o poder sedutor do feminino. Nesse sentido, Gaia<sup>2</sup> (terra) e seu fecundador Urano<sup>3</sup> (sol) compõem a poesia das passagens em um tempo suspenso no qual quatro personagens se destacam: Marta, que simboliza a figura feminina e o centro de todo jogo narrativo. A personagem se conecta com o mito da tradi o Mitológica Gaia, que, a princípio se revela como natureza virgem, que antes de receber os raios do Sol nesta passagem, figura-se como fertilidade, carne e sangue:

Sou Deusa da Fertilidade do que não concebi, sou senhora da carne por não ter conhecido homem ainda, sou tirana do sangue porque não imagino o corpo do homem, em ascensão sobe o dever parecida ao arbusto, a que se direi dor e sangue, para que se veja ele para minha luz arbusto, foguete, sol, afinal concebido e premiado no regaço da minha carne e meu ventre se perfumar . (PI ON,1972. p.47-48).

Marta no dicionário de língua portuguesa significa patroa e senhora, reforçando o potencial de poder do feminino na obra de Nélida Pi on. Nessa perspectiva a autora lança no discurso literário um novo olhar sobre a voz feminina. No Brasil até os anos 70 a mulher não se destacava nos meios políticos e sociais enquanto voz ativa. Na literatura, surgem inúmeras escritoras, ficcionistas e poetas que se destacam como produtoras de obras em que a mulher   protagonista. Entre elas, pode-se citar Clarice Lispector, Ad lia Prado e Lygia Fagundes Telles. Clarice Lispector presenteou a literatura brasileira com uma voz ímpar na qual trata da condi o existencial e essencial dos seres humanos, colocando a voz feminina sobre o olhar primordial da vida. Lygia Fagundes Telles também projetou na história da literatura brasileira os rastros de uma sociedade ditatorial fragilizada pela opressão de homens e mulheres, denunciando os ratos



de colarinho branco e a miséria dos ambientes em que vivem a juventude brasileira. Nesse percurso Piñon difunde um olhar sobre a condição da mulher em sua concepção e em contato com a figura masculina. Dessa forma, o pai, personagem inominado, que se interconecta com Urano, perde seu potencial fecundador num momento em que a filha é iniciada por Jerônimo. Nesse sentido, a ausência de um nome que denomina o pai denota a perda do potencial masculino.

O pai, então é apenas nomeado como “pai”: um homem de concepções feudais, austero, que acreditava que a função da mulher era satisfazer aos desejos do esposo, isto é, mulher apenas como procriadora, por isso, exigiu que a esposa, poucos dias após o parto, ainda em período de convalescença, o recebesse, mesmo sentindo dores, para cumprir com suas obrigações de mulher:

[...] Ainda olhara o rosto da criatura feia e esmagada pela passagem por uma vagina acanhada, que ele e só Deus o perdoariam pela audácia, buscara dilatar, não visando a passagem da criança, mas o prazer que não dispensava, e tanto que logo nascendo a criança poucos dias depois procurou a mulher, ela soluçando pela carga que se desferia em seu corpo tão recentemente castigado, sem que o homem então subindo e galgando montanhas se desse conta do que praticava, ainda que a filha do mesmo quarto aos gritos cobrisse os lamentos abafados da mulher... (PIÑON, 1972, p. 13).

Por outro lado, Jerônimo, o pretendente arranjado pelo pai reporta ao modo patriarcal de composição familiar e ao mesmo tempo a força vital do fecundador tendo em seu nome o sagrado e, ainda, por ser o iniciador da sexualidade de Marta, e ser seu segundo sol:

[...] Sofra, meu animal amado, ele entrou para sempre arrebetando os tecidos, os fragmentos como se saltavam do corpo pelos protestos de Marta: Jerônimo, ela gritou, é o sol, Jerônimo, ele não ouvia, agora que escavara o abismo (PIÑON, 1972, p.84) [...] Sou mulher de dois homens, ela

argumentava convencida do sol, convencida de Jerônimo (PIÑON,1972, p. 85-86).

O processo iniciático principia a força de fecundação da vida. Nesse momento homem e mulher se aglutinam. No entanto, o feminino, cria barreiras para sua total conjunção. Isso porque Marta não carrega as marcas condicionantes do mito Gaia. Ela impõe o seu poder por ser Deusa e senhora.

E segurei aquele rosto, ergui-o com dureza para que o sol o transbordasse, o que eu quis ainda não sabia. E vi logo a mulher fruto da criação, pensei que mulher é esta se arrastando pelos vegetais e suas cascas feridas e não se contamina. Mas deixando ela que a expusessem ao sol, consentiu que eu apostasse a minha energia na sua ação futura. Ficamos imóveis por muito tempo. O Coração da mulher eu vi saltava pela boca, as veias do pescoço trepidavam, vinha de longe sua emoção, a menos que eu a tivesse colocado em seu corpo naquele instante. E por ter nascido presunçoso, admiti que a mulher aceitara a minha mão como aquela que sempre buscou escondida dentro da terra, eu era seu tesouro (PIÑON, 1972, p. 51-52).

Na obra surge o segundo elemento feminino dominador: Antônia. É aquela que carrega em seu nome o sentido de valiosa, de inestimável valor e que não tem preço. Antônia representa a garantia da vida, tendo uma relação direta com a criação e com o nascimento de Marta, por esse motivo ela se identifica com “a galinha”, protetora de seus filhotes, na obra, representado pelo ovo e por Marta.

[...] não, eu te salvei entre a placenta, o produto vermelho de mercado e bosque, te extraí da vagina da mulher e seria fácil te mergulhar novamente no ouvido, enfiando tua cabeça na água, ou de volta às trevas de onde saíste, mas eu te salvei, como se salva o peixe nervoso, as escamas deslizam como navalha, como se escolhe o que ainda não se provou (PIÑON,1972, p. 26).

Nesse sentido, o vínculo de Antônia e Marta é de intensa afetividade, ultrapassando as relações de ama, conjugando, também, conexões homoafetivas,

Marta aproximou-se, também ela aparecia expor o corpo a espinhos, dores e sufrágios gerais...Antônia não se ergueu. Usufruída daquela liberdade pela primeira vez. Marta estava tão próxima, quase dentro do buraco da outra, que mal suportava a aventura daquela mulher... Jamais se esquecendo de devolver ao chão o caroço que coisa estranha produziu, pois se todos eram andrógenos, voláteis e concretos e ela chupara inadvertida... Sabia-se destinada a amar coisas ingratas, proibidas, o sol então, até abrir os olhos convalescentes e escolher o calor mais enraizado da terra que se enraizara no solo das vísceras, tanto entre dor e feridas. Marta partira em sua caça, pois jamais duvidou do seu rastro (PIÑON,1972, p. 25-26)

As relações de Antônia e Marta mostram o potencial feminino de desejo, sedução e criação. Antônia representa o masculino e feminino ao mesmo tempo. Ela tem características da androgenia que se refere a dois conceitos: a mistura de características femininas e masculinas em um só ser, ou uma forma de descrever um ser que não é nem masculino nem feminino. No texto a primeira opção é a que prevalece, pois que é marca potencial do sol, o gerador de vidas que está em Antônia. Isso revela a atração física de Marta por sua ama, embora, esta apresente um odor desagradável. Nesse sentido, a temática do lesbianismo<sup>4</sup> reforça a contemporaneidade da obra de Nélida Piñon. O princípio criador da ficcionista compõe a escritura rizomática, no qual há o gerenciamento maquínico do constructo artístico da arte contemporânea. A recorrência à temática mitológica e sua inovação são passagens artísticas compondo as conexões de territórios e sua desterritorialização.

### **3. A ARTE DA DISSIMULAÇÃO/SIMULAÇÃO**

*Uma intransigência de cacto, era a zona aflita do seu corpo buscou no início compreender. A dificuldade de amar fácil, como planta aceita delicada o crescimento.* NÉLIDA PIÑON

A casa da Paixão refere-se ao corpo artístico que se dissimula no corpo feminino. O corpo arte também simula o corpo social, uma vez que finge ser o que não é, traduzindo as contradições de gênero na sociedade, em especial a sociedade brasileira que vive sobre a égide do patriarcado, num tempo que clama a voz do feminino. Para Jean Baudrillard, “Dissimular é fingir não ter o que não tem, simular é fingir ter o que não se tem.” (1991, p.9) Ou seja, a dissimulação é uma presença e a simulação é uma ausência. “Fingir ou dissimular deixa intacto o princípio da realidade, a diferença continua a ser clara, mas ela está disfarçada” (Pires; Rodrigues p.73,2018). A simulação põe em causa a diferença do verdadeiro, falso, do real e do imaginário.” (Baudrillard 1991) No Brasil o feminicídio é uma ação contra a vida da mulher pelo simples fato dela ser mulher. Em números o Brasil atinge o quinto lugar de assassinatos de mulheres no mundo.

Segundo a ONU no Brasil foram 63.116 casos de violência doméstica, 547 tentativas de feminicídios e 27 mortes no ano de 2018, de janeiro a julho.

No ano de 2017 os homicídios dolosos tiveram um aumento de 6.5 por cento em relação a 2016 isso significa que uma mulher é assassinada a cada duas horas no Brasil, falta de padronização e registros atrapalham o monitoramento de feminicídio no país, segundo a organização mundial de saúde OMS (OMS- Organização Mundial de Saúde).

Ao dissimular, o lugar da paixão, na obra de Piñon, sugere contraditoriamente a realidade vivida no Brasil, o poder feminino latente em nome do qual finge-se não ser o que se é. Neste pressuposto Nélida Piñon lança o jogo do ser e do não ser. Isto é, revela as incoerências ocultas numa sociedade machista, na qual a mulher é responsável pela família e, em muitos casos, é a provedora do lar econômica e financeiramente. Segundo o Instituto de Pesquisa Aplicada IPEA:

Vinte três por cento o número de lares Brasileiros chefiados por mulher saltou de vinte três por cento para quarenta por cento entre 1995 e 2015 segundo informações da pesquisa Retrato da Desigualdade, de Gênero e Raça, feita pelo IPEA

Instituto de Pesquisa Econômica aplicada, é realizada com base nos números da Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios (PNAD) (Instituto de Pesquisa Aplicada IPEA).

Desse modo, o Brasil embora esteja em muitos aspectos, na modernidade, o seu modo de tratamento relativo às questões da mulher ainda permanecem com as características da idade média. Sistema Patriarcal<sup>5</sup> em que a mulher não tem voz e direitos iguais aos dos homens. Vale ressaltar que o patriarcalismo permaneceu por vários séculos. A Revolução Francesa, foi que colocou em questionamento tal forma de organização da sociedade. O movimento Francês defendia os ideais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade, abrindo novas portas para os indivíduos se posicionarem no mundo, o movimento revolucionário acabou com a condição massificadora que identificava as pessoas permitindo a singularidade de cada um. No entanto, o patriarcalismo está embutido no subconsciente da sociedade, embora as Constituições Ocidentais afirmem que há igualdade entre homens e mulheres. Na narrativa de Nélide Piñon o patriarcado é evidente nas relações entre os indivíduos. A condição do ser feminino estava subjugada ao pai que exerce autoridade, em decorrência de ser o provedor e o de maior idade. No entanto as duas personagens femininas mascaram esse poder, pois Marta conjuga os seus prazeres não meramente como potencial masculino, na mesma forma, Antônia se transmuta em homem e mulher, não admitindo, a opressão masculina, mascarando-o e simulando-o. A força de Antônia está na Natureza, enquanto ser original, intocável:

[...] Eu me sacrificarei ao sol, meu corpo está impregnado de musgo ervas antigas, fizeram mazelas e chá do meu suor, todos da minha casa. Pela manhã, Antônia recolhia o leite, tocava o ubre da vaca como se o amasse, fazia uma espécie de amor, naquela casa caída, lembrando a máquina do homem. [...]. Odeio os homens desta terra, amo os corpos dos homens desta terra, cada membro que eles possuem e me mostram, para que eu me abra em esplendor, mas só me terão quando eu ordenar (PIÑON, 1972, p. 49-53).

Nesse contexto, a modernidade não conseguiu superar a força

do patriarcado, apesar de que as vozes literárias clamassem pela libertação da mulher das opressões masculinas, da mesma forma a condição revolucionária da modernidade, no sentido da igualdade entre os homens, não se realizou, pois houve um desgaste e uma desestabilização acelerada das personalidades, o futuro libertador dos tempos modernos ruíram-se, restando pessimismo no início do século dezenove e meados do século vinte, sobrando aos anos finais do mesmo século a crença na possibilidade de um presente contínuo. Nessa condição as obras dissimulam, e, ao mesmo tempo, simulam a possibilidade de uma sociedade eclética e híbrida composta por uma ação performática feita de rizomas.

#### 4. A SEDUÇÃO: O PRINCÍPIO DA VIDA

*Uma cavalgada, perdida sozinha, aflorações africanas. Em vez do cavalo. Recorria aos pés. O corpo sofria experiência de: transitar pelas trilhas sanguíneas e recolher seivas anônimas, abastecer-se com as pragas da terra. NELIDA PIÑON, p.72*

A sedução é o traço fundamental de *A Casa da Paixão*, o próprio texto é marcado por palavras e frases que sugerem sedução, por exemplo 'paixão', 'vagina', 'ejaculação', 'masturbação', 'sexo', 'cavalo', 'nádegas', 'lamber o sangue', 'ver o mundo com seu órgão sexual', 'ubre da vaca', 'enfiar os dedos', 'te extraí da vagina da mulher', 'moça virgem que só pensa em sexo e se acha', "Uma ilha qualquer nativa de sexo duvidoso'. Na teoria, o termo seduzir admite tanto a timia eufórica, quando significa atrair, encantar, fascinar, deslumbrar, quanto a timia disfórica, quando significa levar ao pecado, ao erro ou, ainda, inclinar de forma artificiosa para o mal, conforme consta no dicionário. A acepção negativa do termo parece ter maior proximidade com sua origem lembrada por (Baudrillard 1992): se-ducere, ou seja, levar a parte, desviar de sua via ou caminho. As narrativas sobre o tema em geral se confi-guram para uma trama que abarca o sentido positivo resultando no conhecido happy end hollywoodiano ou em narrativas de virtua-lização mais frequentes em filmes de arte e minisséries, nos quais o sujeito do desejo não atinge o objeto desse desejo (Jean Baudrillard, 1992).

A personagem Marta tem como princípio a sedução da natureza e os homens, faz uso de todos os artifícios para conseguir manipular para atingir seus objetivos, e satisfazer seu desejo de menina mulher. Enquanto adolescente a protagonista assemelha-se ao homem da contemporaneidade, que, como o narciso vê-se unicamente como sujeito do mundo. Esse erotismo transgressor está mais próximo do sentido que Baudrillard atribui à sedução, para ele, sempre teria o caráter de jogo, de manipulação. Como ele mesmo lembra, a origem da palavra é *se-ducere*, desviar do caminho. “Omissões, recusas, contemplações, rodeios, decepções, tudo isso tem como objetivo provocar a sedução” (Baudrillard, 1992, p.103). Trata-se, pois, de um percurso passional complexo muito denso e com amplas oscilações entre momentos de tensão e relaxamento, atração e repulsão. Esse conceito se assemelha ao fragmento a seguir:

Os homens a desejavam como se ela fosse bicho, Marta assegurava-lhes pelo olhar não desconhecerá a verdade, mas não a teriam a menos que se decidisse, do meu corpo cuído eu, seu olhar chamava dizia, após as palavras sombria do latim assimilado. Ela controlava as súbitas pedras humanas enxertadas na terra, e as dividia após sua passagem, pois-lhe parecia terra prodiga em benefício e ia andando sem mexer quase as ancas, antes sua carne enxuta como se o sol a tivesse curtido de tal modo que pouco sobrava para uma mastigação feliz (PIÑON, 1972 p. 19).

Nesse sentido, Marta faz o jogo da sedução, pois que tem consciência do seu potencial animalesco de atração dos homens, por isso ela os jogava como se joga pedras em seu próprio tabuleiro.

A maioria dos autores que tratam o tema da sedução tais como Octavio Paz, Jean Baudrillard e Francesco Alberoni, situa o erotismo no âmbito da cultura. Para Paz, trata-se da sexualidade socializada, submetida às necessidades do grupo, força vital apropriada pela sociedade. A sexualidade seria indiferenciada e da ordem da natureza, enquanto o erotismo seria da ordem da cultura e, portanto, do signo e do ritual. Na obra esses elementos são praticamente indiferenciados por isso



que sedução e erotismo compõem a realidade vital e social.

Marta exalava vegetal e resina. Ela queria o abrasamento, o sexo roçava na cela. E galopava por uma alvorada estranha ela queria o abrasamento, o sexo roçava a cela, as partes sensíveis procurando proteção. Iludiu se brevemente com a natureza, o verde escavava sua alma até abranger áreas atrevidas. Logo atingindo o rio, passearia, sobre águas, desnuda e escrava. Apenas a inquietação do animal repercutia nela. Ela afundou o rosto na terra, brincava com gravetos. E sem resistir ia molhando o corpo devagar, uma inocência de água (PIÑON, 1972, p. 34-35).

O ato de sedução de Marta relaciona se a própria necessidade de vida que em contato com a natureza reveste se de volúpia e a faz descobrir o desejo. Esse ato é natural na condição humana e nos animais, pois com ele garante-se a vida em sociedade e se estabelecem as relações entre homens e mulheres. O corpo é dotado também de fortes valores simbólicos consagrados no imagi-nário dos indivíduos, dos quais a arte se serve como metáfora agregando novos valores e novos significados.

A vagina, por exemplo, presente em várias partes do texto representa o símbolo da fertilidade, a Deusa do amor e do sexo, as ancas, o quadril e o ventre, são representantes da reprodução e da fertilidade. O rio simboliza a fluidez das formas, na obra representa a lubrificação e o gozo, nascimento e renovação. A Casca da árvore, simboliza a estabilidade, já as raízes, o universo subterrâneo, alimento da vida, totalmente iluminada pelo sol e pelo mundo celeste tendo em conta, que luz é fundamental para o crescimento dos seres. As raízes têm sua representação da vida que se alastra no corpo da terra. O ovo é o símbolo universal de nascimento e criação, o qual se manifesta por meio da transformação, sendo, portanto, um repositório do renascimento. A galinha transmite um conteúdo simbólico, arquétipo natural da mãe. O sol é a luz, vida e calor. É o espírito interior de cada ser. A personalidade em suma compõem o ato sedutor iniciático da vida essência. Os seios representam a maternidade e a fecundação. Todos esses arquétipos simbólicos presentes na obra, compõem a sedução e também é uma marca



da violência masculina contra a mulher.

A obra revê-la dissimuladamente o incesto<sup>6</sup>, Marta seduz o pai com atos de masturbação exibicionismo, sinais e recorrentes atitudes de sensualidade.

O pai fingia não vera rapidez com que fechava as pernas, escondendo tesouros sabedorias raras, embora não coubesse a ele fecundar sua rara beleza. Ela escondia daquele homem seu precioso segredo. Apenas seu corpo conhecia a estranha exaltação pertencer aos adoradores do sol. Sempre inventara atrativos, ainda que a própria mão jamais escavasse o sexo em busca dos canais nobre, lábios minúsculos entreabertos expondo o grão maior, do qual partiram ondas sonoras, zonas de detecção proibida (PIÑON, 1972, p. 12).

O ato libidinoso de sedução do qual o pai é atraído pela filha traduz a contemporaneidade da obra de Piñon. Na tradição grega, o incesto era considerado uma ação trágica, no qual o herói predeterminado pelo destino tentava esquivar se desse mal que o conduzia a se tornar o pior dos homens. Édipo-rei, por exemplo, perfurou seus próprios olhos ao ter ciência de sua comunhão física com a mãe. No Brasil e no mundo todos os dias há violência sexual de pais contra os filhos. A maioria dos casos são contra crianças e adolescentes e ocorre em casa; notificações aumentaram 83 por cento nos dados do Ministério da saúde entre 2011 e 2017 e revelou o perfil das vítimas e dos agressores, esses são os genitores. Dessa forma a obra de Piñon transita entre o real e o ficcional caracterizando as dimensões de uma escrita-escritura contemporânea que articula as linhas de fuga da máquina criadora: a obra de arte.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No estudo da obra *A Casa da Paixão* verificou se que a criação de Piñon se aproxima do transestético, que atualiza os conceitos da obra de arte a respeito das questões de gênero, violência contra a mulher e sedução. Demonstrou-se que a obra transita entre paradoxos, marcadas pelo dissimulado e o simulado. O estético e os valores morais se entrecruzam na composição artística. A

narrativa apresenta as características cruciais que marcam a sociedade contemporânea: onipresença da sedução; surgimento da personalidade narcisista presente na personagem Marta e na sua ama.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Nélida Piñon é uma escritora Brasileira pertencente a Academia Brasileira de Letras, escritora de mais de 18 títulos de obras ficcionais, de valores significantes para o Brasil e o mundo.

<sup>2</sup> Gaia é a personificação do planeta Terra, representada como uma mulher gigantesca e poderosa, segundo a Mitologia Grega.

<sup>3</sup> Urano “o que cobre” ou “o que envolve”) na mitologia grega, era a divindade que personificava o céu.

<sup>4</sup> O lesbianismo e é o homossexualismo. Trata das relações sexuais entre mulheres.

<sup>5</sup> Patriarcalismo tem como definição ideológica a supremacia do homem nas relações sociais.

<sup>6</sup> Atividade sexual entre membros da própria família ou parente.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação* Lisboa,1991.

BAUDRILLARD, Jean. *De la Seducción*. Madrid, Cátedra, 1987.

PIÑON, Nelida. *A casa da Paixão*. São Paulo 1972.

PAZ, Octavio. “Corrente Alternada”, in *Revista de La Universidad de Mexico*, no 10. Mexico, junho/1960, pp. 19-22.

PIRES; RODRIGUES. *Contraste entre Persistencia e Fluidez Sensitiva*. Goiania, 2018.

---

# A ARTE E O IMAGINÁRIO NA TRAMA DE A FORÇA DO DESTINO DE NÉLIDA PIÑÓN

Este estudo correlaciona o ludismo criativo da *A força do destino* de Nélide Piñón teatralizado na emoção da ópera *La forza del destino*, de Giuseppe Verdi, enfatizado pela energia metafórica do texto artístico, e articulado pelo imaginário, pela criação, pelo êxtase e pelo poder de provocar no leitor/receptor o pluralismo de visualidades marcado pela função de ascender um espanto diante da multiplicidade de sentidos. O trabalho será pautado pelo ponto de vista estético e imagético, ponderando sobre os modos de construção da obra de arte contemporânea, considerando a importância de tais abordagens para a crítica literária, para os estudos literários da poética do imaginário.

**Palavras-chave:** Ludismo; Arte; Imaginário.

A linguagem artística insurge-se contra a inalterabilidade das formas, produz estranhamento e importuna o silêncio das ideias. A arte traduz a livre expressão da faculdade imaginativa do homem para seu prazer estético ou outro fim que se fizer necessário. Nessa perspectiva, a arte revela seu estar no mundo sem determinar funções ou razões. No entanto, a presença de um trabalho artístico de qualidade é sempre uma epifania e uma fruição que sai de um silêncio inominado. Dentro dessa perspectiva, contempla-se o romance *A força do destino* (1988) de Nélide Piñón que, com maestria, faz um ludismo com o drama, com o humor nas tramas da arte, da história e metaforiza, na própria construção, a realidade do texto artístico.

Em *A Força do destino*, Nélide Piñón criou um enredo centrado no amor impossível entre as personagens Álvaro e Leonora. O leitor é reenviado ao contexto teatral e operístico de autoria das

**MARIA DE  
FÁTIMA  
GONÇALVES  
LIMA**

Pontifícia  
Universidade  
Católica de  
Goiás  
fatimma@  
terra.com.br

**MARIA  
ABADIA SILVA**

Pontifícia  
Universidade  
Católica de  
Goiás  
mariabadiasilva@  
gmail.com

personagens, e envolvido dialogicamente pelo processo de (re) criação, sob a perspectiva romanesca da autora.

O tema gira em torno do amor infeliz do casal Álvaro e Leonora que é derrotado pelo destino e, em contrapartida, aborda a defesa da honra. A obra é marcada pela intolerância obstinada por parte do Marquês que causou a tragédia a si próprio, à sua filha, aos seus filhos. Originalmente, criado por Ángel Saavedra, o Duque de Rivas, e apresentado ao público como peça teatral Dom Alvaro o *La fuerza del sino*, foi encenada pela primeira vez em Madri, no ano de 1835. Em 1862, o músico italiano Giuseppe Verdi, por sua vez, transformou a peça de teatro Dom Álvaro o *La fuerza del sino*, sob encomenda do Teatro Imperial de São Petersburgo, Rússia, na ópera *La forza del destino*, com libreto de Francisco Maria Piave.

Como sucesso do Romantismo Espanhol a peça traz as referências expressivas das instituições sagradas da época, representando a cultura espanhola: a Nobreza, o Clero e os Militares”, no caso a nobreza, o pai e o irmão.

A ópera *La forza del destino* pertence ao romantismo italiano e é classificada como ópera buffa. Nesta categoria, um leque variado de vozes ricas em expressividade revelam temas prosaicos e tramas humorísticas. Todas elas cantam a trama operística, subdividida em quatro atos.

Ato I: Leonora hesita entre fugir com Álvaro, seu amante, Ato II: O filho do marquês, Carlo, diz aos hóspedes de um albergue que busca um estrangeiro que assassinou o pai de um amigo e raptou sua irmã. Uma cigana prevê para ele um terrível futuro. Leonora, disfarçada de homem, refugia-se num mosteiro Ato III: Alistado no exército espanhol na Itália, Álvaro salva Carlo numa batalha, mas os dois não se reconhecem e juram amizade. Álvaro é ferido, e Carlo encontra um retrato de Leonora em seus pertences. Desafiado para um duelo, Álvaro diz que nunca a seduziu, mas Carlo afirma que ela também terá que morrer. O duelo é interrompido e, só, Álvaro decide entrar para um mosteiro. Ato IV: Carlo vai atrás dele para exigir novo duelo. Ferido, pede um padre e Álvaro acorre à gruta de Leonora. Os dois se

reconhecem, mas Leonora vai socorrer Carlo. Momentos depois, volta sangrando, ferida de morte por Carlo, num derradeiro ato de vingança. Moribunda, ela perdoa Álvaro.

Mesmo com aceitação por parte do público, o libreto descritivo da obra deixa espaços, lacunas e silêncios por onde a autora Nélida Piñon, amante incontestável do gênero e assídua frequentadora do teatro operístico, vai penetrar ao construir novos caminhos e maneiras da arte de narrar iniciando nova obra literária.

A autora completa as lacunas omitidas pelo enredo operístico, enfatizando a preservação e a atualização do melodramático. Ao mudar de gênero, da ópera para o romance, a narradora personagem transmuta-se na cronista Nélida, presente e autora do texto, contrapondo o real e o ficcional, invadindo a estrutura das personagens e suas ações, transfigurando o caráter trágico da ópera.

Como as vozes masculinas, poderosas e intimidadoras que dominam o enredo da ópera ao contrapor com as vozes femininas, dramaticamente mais expressivas, desarmando ironicamente, a decantada soberania masculina.

Nélida Piñon em seu romance *A força do destino* procura “deixar à mostra o ridículo de coisas tão sérias como [...] uma ópera de Verdi” e “tornar risível aquilo que nos foi impingido como trágico”. O caráter emergencial das palavras ditas pelas personagens e suas confissões para o leitor ou narradora acentuam o humor do discurso.

O melodrama, *La forza del destino*, é reconstruído a partir da perspectiva da narradora-personagem, que se denomina cronista Nélida, que não a quer como simples imitação, mas uma recriação que permita ao leitor um modo especial de ter acesso à Ópera de Verdi. As personagens da narrativa são convidadas a acompanhar e participar da construção da trama conforme suas experiências de vida e visão de mundo, tornando-se seus colaboradores e até mesmo atuando como protagonistas quando a autora, propositalmente se esquivava ao ceder sua voz às personagens, dessacralizando assim a figura do autor, em favor

da linguagem. Noutra momento, a cronista Nélida ao oferecer as informações da ópera de Verdi ao leitor e o conhecimento específico sobre sua estrutura (ária, dueto e coro), ela o convida a identificar as relações dialógicas entre essas obras artísticas de gêneros distintos.

Ao seu estilo próprio, Nélida Piñon adota a polifonia, ela institui a coexistência da multiplicidade de vozes e consciências “plenivalentes” e “equipolentes”. Essas vozes participam de um diálogo com outras vozes do discurso romanesco em caráter de igualdade, sem perder autonomia ou subordinar-se umas às outras. Todas estas vozes e consciências garantem a presença de diversos pontos de vista sobre um mesmo assunto no romance.

Em *A força do destino*, Nélida Piñon inova o modo de narrar, e foge da construção romanesca tradicional, quando cria uma personagem que é ela mesma e, ao mesmo tempo ficção; institui distintas relações entre autor, personagem, narrador e realiza uma ludismo narrativo nas tramas da história, cria novos temporalidades textuais Nesse sentido, concretiza um constante jogo dialético entre construção e desconstrução, da própria narrativa e dialoga, enquanto intertextualiza, com a ópera homônima, composta, por Guiseppe Verdi.

Nélida brinca com a verdade da arte e verdade da vida e põe em evidencia que o artista vê o invisível, sente e percebe o mundo com os olhos de quem procura metáforas. Daí o mundo transfigurado em forma de arte surge sob o efeito de um estranhamento que desperta o humano e a vida. Dessa forma, as metáforas do criador de um texto literário podem traduzir, inconscientemente, verdades do homem e da própria arte. Por esse motivo, a autora reúne narrador, personagens e leitores, como autores da composição de um reconto, de uma recriação artística, de caminhos abertos e originais, pois foge da trivialidade e não está detido numa simples cópia ou revisitação intertextual de narrativas do passado, uma vez que *A força do destino* transfigura a obra de Verdi, mas constrói outras vozes, outros pensamentos e outras formas traduzidas numa intencionalidade literária.

Esta intenção literária produz duas consequências apresentadas por Maurice-Jean Lefebvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1980): “A primeira, é que esta linguagem se designa a si mesma na sua materialidade e que a obra se anuncia (e se denuncia) como obra de arte: toda a linguagem literária é necessariamente figurada; ela é o indício da sua própria materialização” (Lefebvre, 1980:39). A segunda consequência vai de par com esta materialização figurativa da linguagem. A obra chama para si novas significações, numa opacidade e pluralidade de interpretações. Esta polissemia abre possibilidade para uma plurissignificação, inclusive, significar as coisas do mundo, numa presença de um certo real que foi chamada de presentificação da arte literária e da ópera arte musical, no caso, a ópera, e um narrador-personagem denominado Nélide, que é a própria cronista, tudo num jogo de vozes que cantam, contam e recontam o a história de Nélide Piñon, como pode ser conferido no fragmento:

Álvaro a minha presença porque arrasto um mistério vendido a preço de mercado, e escrever para mim é ato sem preço, pelo qual tenho um valor aviltado? Um pouco mais perto e poderia beijar Álvaro e Leonora. Com saliva e agonia engoliria a representação deste amor. Eles declaram-se amar, dispensam-me para a amargura deste sentimento. Tenho que segui-los como segui a outros durante anos. Pedindo desculpas, proclamando a independência, mas sem prescindir de um sangue com propriedade de envenenar-me ao longo de uma longa dinastia. (Piñon, 1988:18-19).

A autora dialoga com a personagem Dom Álvaro e expõe: “Assim, não te posso socorrer, ou a mim mesma. A tudo escuto pela metade. Narro a tua história com a precariedade da minha condição [...]” (Piñon, 1988: 27).

Esses procedimentos narrativos utilizados em *A força do destino* de Nélide Piñon confirmam que a obra enuncia a denominada “conotação reflexiva”, quer seja pela intencionalidade literária, ou em todo conjunto metafórico que compõe espírito do texto artístico e, antes de tudo, é literatura. Porém, ao refletir-se, realiza a presentificação de uma dialética instaurada pelas múltiplas



interrogações instauradas no próprio leitor que torna-se sujeito e é instado a analisar as posições de narradores e personagens e as ações que eles protagonizam, como se fosse um coadjuvante do ato narrativo, formando uma parceria involuntária. O leitor é induzido a posicionar-se como um emissor e não mais como um receptor da obra e assume de maneira espontânea a sua participação nesse nessa singular construção literária:

Repassemos ligeiramente o texto vencido. Viu o leitor como o cavalo de Álvaro, após a morte do marquês, indicou-lhe a estrada, sem dar tempo ao cavalheiro de perguntar a Leonora se convinha-lhe ainda segui-lo. E que, melindrada com tal procedimento, Curra obrigou a jovem a tomar a direção de Madrid, enquanto Álvaro, atraído pela sonoridade do catalão, encaminhara-se ao condado de Barcelona. A partir destes feitos, teceremos rápidas considerações. Por exemplo, em que momento Leonora e Álvaro descobriram que a vida em comum lhes seria insuportável, havendo agora um crime entre eles? Em que instante viram-se solitários, poeirentos e sedentos, no meio da estrada, um sem o socorro do outro, sem tempo ao menos de se dizerem adeus? (Piñon,1988: 48)

Nessa criação de Nélide Piñon existe um mecanismo denominado “realizante-irrealizante”, defendido por Lefebvre ao comentar a fascinante posição “da imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a “realizar-se” (Idem, p. 12). E que, aplicado ao contexto do romance em análise, esse jogo entre o real e o imaginário é expresso no discurso do narrador que enuncia o imaginário e real sobre as tramas da história. Exemplo desse jogo é o artifício do leitor se uma espécie de espectador que assiste várias encenações de um mesmo papel e acompanham a discussão do cronista com as personagens sobre o próprio destino. O leitor também cria sua versão para as personagens que são transformados em arquétipos de acordo com o desenrolar da força do seu destino e, conforme a própria romancista “quem dá substância à narrativa não é o personagem nomeado pelo autor para existir, mas o arquétipo que, produzido por todos, coordena, à sombra ou ao sol, os disparates do estatuto humano” (Piñon,1988: 211). Nesse sentido, a “platéia” e ou “ouvinte” e ou “leitor” podem, no

mesmo percurso, acompanharem diversas genealogias, como pode conferido:

Onde pensa que vai, seu vagabundo carioca? Eu, [Álvaro] vagabundo! O Marquês equivocou-se. Pertencço à Invencível Armada, ou melhor, ao que sobrou dela nos portos de nosso litoral. Selou-me a sorte de ser militar, de pequena estirpe, é verdade, mas digna e bem capaz de alcançar o generalato, bastando que aconteçam cinco guerras seguidas. Meu futuro depende da ambição e da susceptibilidade do rei. Mas confio que o nosso soberano não há de aquietar-se, ou aceitar insultos sem pensar em revidá-los imediatamente. (Por favor, Nélide, corta logo esse papo, não aguento mais cantar o velho. Ele parece irreduzível. Nem pisca o olho. Eu diria que mal respira. Tudo indica que chegaremos às vias de fato. E eu estou noutra. Não quero briga, só quero a garota, o que não é pedir muito. Deixa o Verdi na mão e me salva depressa.). (Piñon,1988:26)

Em sua *Poética* Aristóteles prescreve que a poesia (arte) é superior à história porque é mais filosófica, mais séria e mais universal, pois o artista atribui a um indivíduo de determinada natureza pensamento e ações, por liame e transfigura realidades. “O historiador ao escrever a história de uma pessoa, narra sua vida em particular e de acordo com a conveniência” (Aristóteles. (1987) p.209). O artífice da palavra é um filósofo-criador que inventa mecanismos para instituir singularidade à trama de uma história que possui um veredicto para culpar ou inocentar conforme as leis da composição, do mundo novelesco em nome do ato criativo.

*A força do destino* é um caleidescópio de criação marcados por vozes que trazem novos movimentos que restauram, recontam, recriam, permitem novas direções e ideias, transformam e atualizam relatos da história real, da ficcional, da Metaficção e, numa visão guimaraniana da terceira margem da história e da arte, reconstroem metáforas, descrevem os mitos do passado e do presente, numa verdadeiro musical, numa orquestra de relações regidas pela fenomenal maestra das palavras Nélide Piñon, também narradora cronista:

Talvez me queiras submissa a histórias cujo sentido do real se concilie com fatias de uma realidade oficial, de modo que me seja fácil segui-las. Mas de que me serviriam estas vidas sólidas, com telhado e vigas mestras, que se deixam ligeiramente retocar e jamais se transfiguram. Encarregadas da obediência e da colheita, elas proíbem qualquer transgressão. Enganas-te muito Álvaro. Não pretendo cingir-me aos parceiros brandos, de calendário ocupado com festas previstas desde o nascimento até o cortejo da morte. (Piñon,1988: 17)

Nélida introduz, gradativamente, “instrumentos” originais, novos movimentos e vai regendo novas partituras, intensificando o uso de uns e silenciando outros, alternando seus significados, redimensionando suas funções e intensidades. Assim, a artista da palavra realiza na regência de sua ópera, uma escritura marcada por vozes, imaginação, verdades da sua escritura que tonalizam também depoimentos de sua biografia quando, em seu discurso de posse na presidência da Academia Brasileira de Letras, proferido em 12 de dezembro de 1996, e que ela reforça, ao longo da narrativa, no discurso de seus narradores, da seguinte forma:

Guardo desde menina, irrestrita fidelidade ao destino da escritura. Apraz-me proclamar, sem pressa ou arrogância, que sou filha dos livros e da imaginação. E que, a despeito da eterna vigília que perturba o coração dos homens, confio nas atribuições e na soberania da arte. Na perenidade do escritor, aquele nostálgico rapsodo que teima em captar os ruídos dos estertores humanos. (...) Apalpo a vida. Auscultando-lhe a ruidosa exuberância, aprendi que nada exige a minha presença. Unicamente meu corpo narrador afina-se às próprias funções, e tece uma respiração ajustada a um sistema de ar mediante o qual componho notas musicais e espasmos. (Piñon,1988: 19)

Nesse sentido, sua ação de maestra da palavra e vozes narradores em *A força do destino*, dá um aspecto muito real e, ao mesmo tempo, descreve ainda situações e personagens estão entre o real e imaginário, num jogo “realizante-irrealizante” construtor

de efeitos fascinantes, só encontrado no mundo da arte com sua natureza metafórica e sua peculiar “estranheza” . Essa natureza é denominada muitas vezes de “transparência”. “ Essa transparência é o que nos é obscurecido se nosso interesse é distraído pelos significados dos objetos imitados; neste caso, a obra de arte assume um significado literal e evoca sentimentos, que obscurecem o conteúdo emocional da forma.” (Langer S. (1980) p. 57). Isto porque as formas no sentido mais amplo estão numa dimensão intelectual a fim de serem percebidas. O sentimento está expresso na arte, mas ela não é feita de arranjos de elementos sensoriais, uma vez que o seu sentimento ou emoção apresenta “o caráter qualitativo de conteúdo imaginal, é um espelho e uma transparência” (Idem, 1980), a arte é antes de tudo metáfora.

Nélida reflete sobre o ato de criar, sobre a forma, a recepção da obra literária e a sua função em todos os tempos, quer seja na Europa dos séculos XVIII e XIX – época tematizada na peça e recriada na ópera de Verdi e na sua versão atual, apresentando as roupagens da arte, jogo e tramas da história:

Somos, o abade e eu, simples mediadores. Escrevendo, ou à escuta, nos apertados corredores das fechaduras. A recolher material disperso, colando a alguns com simetria. De outros preservando-lhes o aspecto de feira, com eles desde o nascimento, na manjedoura. Este é um ofício necessário. Não nos tivéssemos dedicado a ele, e os elos humanos por si se desfariam, perderia a linguagem o poder de combinar o circunscrito a ela com o que se faz em seu nome, a invenção com o percurso biográfico. Sem o nosso esforço, se ignoraria que atrás da história existe outra, uma outra ainda existe atrás, assim sucessivamente, até o começo do mundo.

Uma tarefa fundamental é preservar a história humana. Quer através de novos subsídios, quer torcendo-lhe os fatos, fiéis sempre a inesgotável cadeia narrativa, que jamais se rompe. Para que ao registrar um fato, ao interromper um acontecimento com minha própria versão, esteja eu sempre a sonhar com vozes humanas, cobrando-lhes calor e vísceras. (Piñon,1988: 72-73)

A autora narra o seguinte fato sobre a própria história:

Com quatorze anos, Tebaldi bateu-me à porta. Quiseram a emoção e a minha história que fosse pela A Força do Destino. Em vez da Traviata, ou mesmo Tosca. Hoje, tantos anos depois eu não saberia explicar a preferência, um rumo que se deixou simplesmente comandar pelo amor. Sei que tinha o corpo de agora, e ainda certa vocação para as lágrimas. E não que as vertesse pelos fantasmas e o mel perdido, mas porque a vida exaltava-me. Àquela época, éramos todos ávidos. Por tal motivo, decidimos seccionar o Municipal em dois palcos hipotéticos, de modo que ambos abrigassem o trágico amor de Callas, e os doces sentimentos de Tebaldi em separado. Sem dor para nós. Diante da nossa fúria juvenil, as duas vertentes opunham-se radicalmente. (Piñon,1988: 45).

De fato em 1951, Maria Callas e Renata Tebaldi vieram ao Rio de Janeiro e fizeram uma temporada no Theatro Municipal. Maria Callas, nome artístico de Cecília Sofia Anna Maria Calogeropoulous, (1923-1977) era americana de origem e formação musical grega. Foi conhecida como a soprano mais emocional do canto lírico era passional, foi intérprete de grandes papéis, destacando Leonora de *La Fuerza del Destino*. Renata Tebaldi (1922-2004), cantora lírica italiana, também respeitada como a segunda melhor soprano do momento; conhecida pela maestria na interpretação das obras de Verdi, entre as quais se destaca a personagem Leonora de *La Fuerza del Destino*.

Maria Callas e Renata Tebaldi tinham como diferença a dramaticidade emocional das interpretações. Afirmam que Renata Tebaldi era mais clássica, que as duas tiveram um desentendimento que durou até 1968 e que as discussões provocaram muita publicidade.

Desse episódio, Nélida, como artífice da palavra, transfigurou esse fato real em seu romance e trouxe o episódio para dentro de sua trama provocando um tema a ser debatido pelos personagens. Diz ela: “A memória [...] habita-me o corpo como um musgo agreste. Não devolve apenas o que me aquieta. Até prefere as

reservas afetivas que justamente me sufocam.” (Piñon,1988: 47). Este diálogo entre a vida e a arte como forma de transfiguração a escritora romancista denominou de “materialização”.

Sou, naturalmente, o que penso, mas melhor me materializo ao admitir ser o que escrevo. A escritura é o discurso visível da minha alma. E, embora seja ela capenga, sujeita-se ao crivo exegético do outro, não alberga segredos que alijam a sensibilidade universal. Ainda que a arte, advinda do esforço humano, simule ser uma entidade enigmática que se expressa mediante espessa simbologia. (2008, p. 205)

Aqui a arte possibilita à autora fazer sua travessia entre o passado e presente numa recuperação de um resgate lírico de emoções, e numa reflexão emotiva sobre a função escritor que, segundo autora, pode “oferecer à sociedade um projeto narrativo [...] faz coincidir a escritura com a poética do cotidiano. Torna a vida tão especulativa quanto a arte.” (2008, p. 41). Nesse sentido, deixa seu registro pessoal sobre a vida e a arte:

Não foi fácil eleger entre elas [Maria Callas e Renata Tebaldi]. O coração dividia-se para eu não segui-lo. Já então clamando por sangue vivo, sua viva mancha na parede. Embora amasse cristais. A tragédia de Callas localizava-se precisamente em sua voz, um aparelho que purgava a própria vida com sofrimento. Nela os sentimentos eram gregos, com o leve retoque de dois mil anos. E porque solidarizava-me com aquele esqueleto de som e urgência vocal, ousava sob sua inspiração contestar deuses, solicitar oposições e sempre contrários. Também queria a alegria de viver. Foi Tebaldi quem me ensinou a rir e chorar ao mesmo tempo. Venceu unicamente porque fabricava liturgias num picadeiro. Logo para mim que aprendia a amar com as cordas finas do coração. A projetar-me ainda à cova dos leões, de jubas adornadas, experimentando ser devorada. Queria coçar-lhes a garganta, para que pedaço meu não permanecesse muito tempo no estômago, a dilatar-lhe as tripas. Desde o início, eu valorizava os sucessivos combates e a claridade. Tudo me pretextava a luta. O amor, o arrebatado, a atenção que nos dispensavam os heróis do palco. Naquela terra

do imaginário, simplesmente prolongávamos emoções iniciadas há séculos, sucedíamos a um passado anterior a nós. (Piñon,1988: 45-46)

Ao fazer essa reflexão sobre a criação literária enquanto registra o mundo vivido realiza o que Maurice-Jean Lefebve denomina de duplo movimento, o centrípeto e centrífugo. “A esta realização metalinguística, esse autor chamou também de “conotação reflexiva” que, segundo o crítico, consiste na “propriedade que advém ao discurso através da intenção literária, de se designar a si mesma enquanto discurso literário, enquanto literatura” (Idem p. 39). O segundo consequência vai de par com esta materialização figurativa da linguagem, numa presentificação de um possível mundo real. A própria Nélida confessa que:

Como escritora, origino-me da fantasia do meu tempo e diariamente regresso ao seu chão. No curso desta travessia, imolo-me a serviço do advento da fabulação. Assim, se escrevo com modéstia, invento com exaltação, o estado ígneo respondendo pela febre que necessito. Em qualquer circunstância, socorro-me da palavra, à véspera de ser linguagem. Nada sou sem ela. Seu prestígio redimensiona o que julgo ser a realidade. Minha apreensão do mundo expressa-se segundo seus favores. E apesar do verbo subscrever intenções, sobressaltos, musicalidade, igualmente fomenta a desordem com que se cumpre, aliás, a rota da invenção. (Piñon,1988: 205)

Nessa criação, existe um mecanismo denominado “realizante-irrealizante”, defendido por Lefebve ao comentar a fascinante posição “da imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a realizar-se” (Idem, p. 12). E que, aplicado ao contexto do romance em análise, esse jogo entre o real e o imaginário é expresso no discurso do narrador que enuncia verdade sobre a trama da história com um enredo que pode continuar aberto, dinamizado pela presença de elementos como a dúvida, a interrogação, marcado por ações que estão em movimento e teatralização de enredo lúdico e ao mesmo tempo dramático que permite um movimento oscilante e dialético ente entre o real e imaginário, entre História x Arte, Real



x Imaginário, Linguagem eficaz ou Interessada x Linguagem Gratuita, Significado x Significante, Denotação x Conotação, Transparência x Opacidade, Movimento Centrípeto x Movimento Centrípeto, Presentificação x Materialização, Conteúdo x Forma, Coletivo x Individual.

Diante do exposto, a arte é sugestão e metáfora, ela não diz isto ou aquilo, ela é, antes de tudo, Arte. No entanto, o artista da palavra realiza um ludismo artístico marcado por sugestão e faz um convite para que o leitor descubra os labirintos desse tecido ou fique atormentado pelas palavras da esfinge de Tebas: “Decifra-me ou devoro-te”.

O ludismo criativo da *A força do destino* de Nélida Piñon teatralizado na emoção da ópera *La forza del destino*, de Giuseppe Verdi, foi marcado pela energia metafórica do texto artístico e pelo êxtase de provocar no leitor/ receptor/autor o pluralismo de visualidades assinaladas pela função de ascender um espanto diante da multiplicidade de sentidos. A composição está imersa nas diretrizes da fenomenologia do imaginário e da imaginação, na medida que a obra é marcada pela magia das imagens da arte da palavra. As proezas das palavras de Nélida Piñon vão além da expressão do pensamento e da imaginação que, como sugere sua etimologia, é “a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade”. Nessa acepção, a “fenomenologia da imaginação” não se contenta “com uma redução que transforma as imagens em meios subalternos de expressão”. Ela “exige” que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida.

Para Gilbert Durand (1993), a imaginação se define como “uma reação defensiva da natureza contra a representação da inevitabilidade da morte, por meio da inteligência” (Durand, 2012 : 98). É também o milagre da “obra de arte” e da linguagem em ação, em sua ação performativa. É a eficácia da arte literária com sua força de transcendência, voz, contemplação, abrangência, vida, salvação, força que edifica e revigora o homem frente às vicissitudes da vida. É também “milagre” da linguagem literária, plurissignificante, imagética e performática, pois sua voz ressoa



numa corrente ininterrupta, *ad infinito*.

A obra literária “desrealiza” a função normativa da língua dos comunicados, mobiliza a necessária relação entre significante e significado, além de recuperar ou nomear (indiretamente) aquilo que era apenas nebuloso no pensamento ou espírito. A literatura transfigura um mundo, traduz uma imagem, portanto, é sugestão, pasmação que provoca êxtase. É o que pode ser verificado em nas tramas da história de *A força do destino*.

Deste modo, o romance Nélide Piñon nomeia a existência das coisas por meio de metáforas, de personagens, de vozes que num conjunto de musical e artístico pluralizam a significação do silêncio, porque dizem o indizível e possuem uma sintaxe invisível. Esta sintaxe manifesta uma pluralidade de sentido e conduz a obra para outras margens da linguagem, numa realização silenciosa da metáfora. É o silêncio do sentido revelado por meio de imagens que ressoam vozes e atuações performáticas, que são produto do imaginário. E que Octavio Paz, em *O arco e a Lira* (1982), destaca: “toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si” (Paz, 1982:120). Isto é, submete à pluralidade do real.

Quando a imagem é nova, “o mundo é novo”, afirma Gaston Bachelard (1988). Já a verdadeira imagem, quando é vivida primeiramente na imaginação, deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário. No dizer do filósofo, quando alguma imagem “assume um valor cósmico, produz o efeito de um pensamento vertiginoso”. Nélide Piñon, em *A força do destino*, apresenta uma imagem nova para a ópera de Verdi.

Em decorrência dessa reação, as forças da imaginação são despertadas e passam a conduzir o homem na superação de seus limites e no alcance de sua plenitude, singularidade e competência, exclusivamente humana, de exercitar o imaginário em sua ação performática, realizadora, com muita força e seu destino é ser permanente.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (1987) Poética In. *Os Pensadores*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, p. 195- 202.
- Bachelard, Gaston. (2009) *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, Mikhail. (2005) *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Durand, Gilbert. (1993) *A imaginação simbólica*. São Paulo, Cultrix.
- Durand, Gilbert. (2000) *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo, Martins Fontes.
- Durand, Gilbert. (2010) *O Imaginário: Reflexões acerca das ciências e da Filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL.
- Langer, Susanne, K. (1980) *Sentimento e Forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Lefebvre, Maurice-Jean. (1980) *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina.
- Piñon, Nélide. (1988) *A Força do Destino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves,.
- Piñon, Nélide. *Discurso de Posse na Presidência da ABL: Memória da viagem*. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, Rio de Janeiro, 12 10 1996. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8319&sid=290> . Acesso em: 16 fev 2009.
- Saavedra, Angel Pérez de. (1975) *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- Paz, Octavio. (1982) *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Tezza, Cristovão. (1997) A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP.
- Verdi, Giuseppe. *La Forza del Destino*. Hamburg: Polydor International GmbH, 1987.

---

# REVISITANDO A REPÚBLICA DOS SONHOS À LUZ DE CORAÇÃO ANDARILHO

Quando li *Coração Andarilho*, lançado em 2009, o paralelismo com o romance *A República dos sonhos*, de 1984, me pareceu muito marcado. A Nélida memorialista me trazia à lembrança a personagem escritora Breta. Em que medida a experiência de vida de Nélida é aproveitada na construção de Breta, do ponto de vista factual, pode ser uma curiosidade, mas não é uma questão literária. O que se intentará apreender na abordagem é como funciona a constituição discursiva romanesca e da escrita de si. As relações estabelecidas com o referencial não são da mesma ordem. O discurso ficcional e o discurso memorialístico serão examinados, buscando semelhanças e diferenças, no intuito de apreender os recursos que permitem criar a verdade ficcional.

**Palavras-chave:** Discurso romanesco e discurso memorialístico, *A República dos Sonhos*, *Coração Andarilho*.

Pela confluência da magnitude da obra com meus interesses como investigadora concentrada na ficção histórica brasileira contemporânea, li, reli e citei o romance de Nélida Piñon *A República dos sonhos*, em apresentações orais, em trabalhos escritos, em sala de aula, em conversas informais, como exemplo ou sugestão de leitura. Outras muitas publicações exigiram minha atenção, os títulos romanescos que podem ser lidos tendo em vista o diálogo da ficção com a história se multiplicaram nos últimos anos do século passado, tendência que alcançou o início deste século. O romance de Nélida ficou, na minha memória de leitura, como um dos marcos iniciais dessa vertente, a recordação sofrendo a ação do tempo e da superposição do contato com outros tantos textos. Quando fiz a leitura de *Coração andarilho*,

MARILENE  
WEINHARDT  
Universidade  
Federal do  
Paraná

lançado em 2009 mas que só li há pouco mais de um ano, o paralelismo com o romance de 1984 me pareceu bastante evidente. A Nélida memorialista me fazia evocar a personagem Breta, figurada como escritora de profissão e narradora de vários capítulos do romance do final do século passado. Instaurou-se, na minha percepção dos textos, um jogo temporal de vetores invertidos. Breta é criação daquela que viria a ser memorialista. Entretanto, a escritora Nélida Piñon só se constituiu como a memorialista de *Coração andarilho* mais de duas décadas depois da criação da personagem escritora Breta. Ou seja, tanto Breta quanto a memorialista são criações da escritora, produto do imaginário e para o imaginário. Se há vivências da cidadã Nélida Piñon refletidas na constituição de Breta, tais vivências tomaram a forma de discurso de memória quando da escrita de *Coração andarilho*. Vale observar que na capa deste último título aparece o termo “memórias”, enquanto na ficha catalográfica registra-se, como primeiro assunto, “Romance brasileiro”.

Voltei ao romance *A república dos sonhos* depois da leitura do livro de memórias, agora na bela edição datada de 2015, comemorativa dos 30 anos do lançamento, edição usada neste trabalho. Percebi que, na minha recordação, Breta ocupava um lugar muito mais significativo, em termos de extensão, do que de fato constatei na leitura recente. A posição de dona da voz é partilhada com outra personagem, além de existir um narrador onisciente que marca presença em escala bastante larga. A herança de memórias que o avô Madruga lega à neta produziu, na minha lembrança de leitura, efeito exacerbado quanto à presença desta na narrativa. Ou melhor, quanto a sua presença no ato de narrar, à explicitação de sua voz, como se fosse única ou pelo menos predominante, com larga vantagem sobre outras vozes. A exclusividade da voz do eu é típica do discurso de memórias, como acontece em *Coração andarilho*. Evidentemente, antes da leitura dos dois textos eu tinha conhecimento de algumas circunstâncias biográficas, sabia que a escritora brasileira descende de galegos, bem como sabia que passou longa temporada no exterior durante parte do período do regime militar brasileiro, e que a cidade em que nasceu e vive é o Rio de Janeiro. Essa vivência é comum à narradora do romance e às memórias. Há outros traços que aparecem nas duas narrativas, sobressaindo o

gosto pela narrativa e o cultivo dos relatos familiares, além das evocações culturais sobretudo quanto à música e à literatura. A despeito das semelhanças, melhor dizendo, das coincidências, as narradoras não se confundem, os textos não mantêm relação de complementaridade.

Não é só no aspecto referente à responsabilidade pela voz narrativa que o paralelismo não é tão acentuado quanto foi minha impressão. Em ambas as narrativas a família ocupa posição de destaque, mas não com a mesma função. Também o registro das circunstâncias históricas traz consequências de ordem diversa. Ainda, a presença do cotidiano tem efeitos que não se confundem. Certamente há coincidências da biografia da escritora Nélida com a trajetória da personagem escritora Breta. Uma abordagem específica do título *Coração andarilho* deve atentar para o registro memorialístico, modalidade que por vezes se configura como a forma narrativa que vem se chamando “escrita de si”, intensamente frequentada nos últimos tempos, sobretudo por ficcionistas, mas também por indivíduos que se dedicam a outras formas de produção. Não é preciso lembrar que a escrita de memórias tem longo tradição e que a “escrita de si” não é, necessariamente, registro de memórias. O tempo da narração e o tempo narrado podem não ter o distanciamento entre si que caracteriza as memórias. Não é precisamente dessa questão que me ocupo, embora em que medida a experiência de vida de Nélida foi aproveitada na construção de Breta, do ponto de vista factual, possa ser uma curiosidade. O que intentarei apreender nesta abordagem, analisando passagens das duas narrativas, eventualmente recorrendo a declarações da autora, é como funciona a constituição discursiva do romance *A República dos sonhos* e das memórias em *Coração andarilho*. Assim, os modos de composição do discurso romanesco e do discurso memorialístico serão examinados. O intuito é apreender os recursos que permitem criar a verdade ficcional de cada um dos discursos.

Reitero: este é meu ponto central, a criação da verdade ficcional. Note-se que não estou associando a noção de verdade a “acontecido”, a “fato”, e sim a “criação”. Nessa perspectiva, o processo de ficcionalização pressupõe registro de experiência

na forma discursiva, independente de tal experiência ter sido vivida na prática ou no imaginário. Assim, a expressão “verdade ficcional” não remete ao que foi inventado sem base empírica, e sim pressupõe o registro de experiências na forma discursiva, sejam tais experiências vividas ou inventadas. Tal não quer dizer que romance e memórias se confundam inteiramente, que as fronteiras foram borradas de todo. A tentativa é de perceber os indícios discursivos que permitem ao leitor distinguir, na zona que à primeira vista parece difusa, as marcas de um e outro desses discursos. Discursos que não são necessariamente opostos, eventualmente podem seguir paralelos e até entrecruzados.

Começamos pelo exame de passagem próxima ao final do romance, narrativa que se estende por cerca de sete centenas de páginas. Trata-se de capítulo que comporta implicitamente discussão metaficcional. É narrado em terceira pessoa, ainda que o filtro seja a percepção de Breta. A abertura do trecho selecionado é uma fala da avó:

- Só Deus sabe de fato narrar, minha neta. E ruborizou-se com se houvesse feito uma confidência íntima e portanto se pusesse à mercê da discrição alheia.

[...]

Breta inquietou-se. Na adolescência, Deus fora uma corda sensível ao seu coração. E isto até perceber que ele lhe ditava um texto a que faltavam palavras condizentes com a realidade humana. Portanto não vendo ela por que completar um texto em si defeituoso com palavras igualmente defeituosas.

No entanto a avó, com aquelas palavras, previa para o homem o destino de fragmentar tudo que contasse, pois que estava, de antemão, impedido de desvendar o final de uma história. Seguramente queria ela dizer, insuflada por uma consciência de que fazia uso por empréstimo de Deus, que a história de fato não existia. E mais, que nós mesmos só existíamos mediante uma dolorosa acomodação a um palco onde fôramos, desde o início, engendrados. (2015, p. 639)

Tomo este excerto como chave de leitura, em vista de cinco

traços aí anunciados: a noção de narrar como atividade divina; a ideia de que o texto ditado por Deus parecia defeituoso; a inevitabilidade da fragmentação da narrativa; a existência da história em decorrência da narração, não da veracidade dos fatos; o engendramento do humano em um palco. Desmembro essas noções, alterando a sequência da minha enumeração e mesclando os pontos listados.

Toda cosmogonia atribui a um ser superior, independente do nome pelo qual é designado, o papel de criador do mundo, das coisas que existem no universo. De acordo com essa percepção, quando ocorre falha no funcionamento da natureza é porque houve intervenção humana. Na fala da avó, católica praticante de frequentar a missa diariamente, é de Deus a sapiência absoluta para narrar. Ou seja, a criação de Deus se manifesta na narração. Portanto, esse é um atributo divino. Para a neta, o texto ditado por Deus tinha defeitos. Assim, tal texto merece o abandono. Note-se que não é o texto de Deus que é falho, esse não é avaliado objetivamente. É o que parecia a ela. Portanto, o princípio de inspiração, no sentido do oitocentos, que é questionado. O artista não é inspirado por Deus, é sim também criador. É responsável pelo roteiro e dirige a cena no palco. A personagem escritora criará o seu texto, e assim será o demiurgo de um universo próprio. Vale notar que Alberto Mussa, em preciso e elegante ensaio que abre a referida edição comemorativa, qualifica *A República dos sonhos* como “um romance total, um romance perfeito.” (MUSSA, 2015, p. 8) Sua análise, apoiada em pares antitéticos de personagens e sobre a percepção da reunião de diferentes formas romanescas, sustenta esse juízo. Adiante vou retomar a reflexão referente à multiplicidade de formas.

Atentemos para a fragmentação. A cena de abertura do romance apresenta a avó – Eulália – preparando-se para a morte, que ela acredita que chegará nas próximas horas. A agonia estende-se por alguns dias, o desenlace se dá nas últimas páginas da narrativa. Ao longo desse período de espera da morte, todo o passado é revisitado, desde o nascimento do avô Madruga, marido da moribunda, e mesmo mais remotamente, até a chegada dos celtas à região noroeste da Espanha, a Galícia, de onde vem a família, particularmente a aldeia de Sobreira.

Gosto pelas narrativas, culto às lendas celtas como garantia de identidade, passando pelos relatos orais do pai de Eulália e do avô de Madruga, incessantemente lembrados pelo casal de imigrantes – ponte que os liga à origem enquanto conquistam fortuna no Brasil – tudo somado, essa é a fonte e o substrato em que a narrativa mergulha suas raízes.

Nem só o passado remoto preenche a diegese. As faixas temporais vão se cruzando. A infância de Madruga, a decisão de fugir de casa aos treze anos, a sofrida viagem para a nova terra, ocasião em que encontrará o companheiro que, contrário em tudo ao caráter de Madruga – seu par antitético, na análise de Mussa –, estará sempre ao seu lado, os primeiros passos de trabalho intenso, o início da fortuna, a viagem de retorno no intuito de encontrar uma noiva, o casamento, o nascimento dos filhos, todos muito diferentes, e o percurso de cada filho, são acontecimentos que aparecem em mais ou menos detalhes. No entanto, assim listados, em ordem cronológica, são uma traição à narrativa, que é construída sob o signo da predição constante na citação acima, da qual resgato um trecho: “a avó [...] previa para o homem o destino de fragmentar tudo que contasse”. A narrativa é composta sob diferentes ordens de fragmentação: linha temporal, voz narrativa, focalização de personagens. Analepses e prolepses pontuam o texto. A linha mais tensionada, sobre a qual as antecipações nada explicam e só fazem acirrar a tensão, é o nascimento de Breta, personagem que divide o protagonismo com o avô. É dela a voz que encerra o romance: “Sento-me com eles [Madruga e Venâncio]. Não sei por quanto tempo. Apenas sei que amanhã começarei a escrever a história de Madruga.” (2015, p. 717) Usei o verbo encerrar. Talvez seja mais adequado dizer que começa. De fato, é o acaso da vida de Madruga e Venâncio, é o começo da narrativa.

No relato da vida de Madruga, patriarca padrão, está compreendida também a história de sua família, ascendência e descendência, e mesmo o percurso de seu povo, seja dos que ficaram na Galícia, seja dos que partiram. Ao qualificar o romance como perfeito, Alberto Mussa lista as modalidades romanescas em que a obra pode se inscrever, sem que uma negue ou limite a outra: saga, romance social, romance psicológico, épico, trágico,



mítico. Daí concluir: “Tal polifonia só se torna possível porque *A República dos sonhos* consiste, na verdade, numa somatória de romances ou núcleos romanescos muito bem articulados num amplo fluxo totalizador, graças a uma inovadora e extraordinária geometria.” (MUSSA, 2015, p. 8-9) Reputo tal juízo como a mais precisa expressão crítica a respeito da obra, residindo nesse movimento de totalização seu poder encantatório. Por minha conta, acrescento duas outras possibilidades de leitura: romance de formação e romance histórico. Observe-se que, se a época da publicação foi profíqua quanto à ficção histórica, o mesmo não se pode dizer em relação às grandes narrativas totalizadoras, seja pelo descrédito que esse modelo experimentava nos arraiais da história como disciplina, seja por tendência vigente no movimento literário mesmo, marcado desde algum tempo pela urgência e rapidez desencadeada pela proliferação dos meios de comunicação. Romances de mais de meio milhar de páginas são raros entre as publicações contemporâneas.

Fiz referência à partilha de protagonismo. Note-se que ambas as personagens protagonistas não estão no mesmo nível. Madruga é o centro das ações, Breta é responsável pela narração, o que não quer dizer que não haja ações dela e narração dele. Entretanto, quando aparece a voz de Madruga, assim como do narrador em terceira pessoa, é porque ela, Breta, lhes cedera a palavra. Mas isso o leitor só saberá ao chegar à já citada frase final.

Entre avô e neta, há uma miríade de familiares, de diferentes gerações. Tal profusão nada tem de desordenada. Cada personagem aparece na medida exata da função que desempenha. Da família de lavradores de que Madruga descende, além do avô Xaṅ, que retomarei em seguida, pai e mãe têm funções bem definidas. Ele é a porção de evasão, ainda que sem a capacidade narrativa do progenitor, ela é a objetividade do trabalho. Eulália, a noiva escolhida, é filha de nobre, Dom Miguel. De outros parentes, merece destaque o tio-avô de Madruga. Emprestando dinheiro para a fuga do sobrinho-neto, transfere-lhe o sonho de fazer a América, empreendimento em que ele próprio falhara. Os demais habitantes da aldeia formam o pano de fundo, sobretudo os frequentadores da taverna, que incitam a palavra dos velhos, pelo prazer de ouvi-los. Um único estrangeiro

naquela comunidade merece atenção. Trata-se de Salvador, cuja montaria é Pégaso. Os nomes falam por si. O avô Xan deixa-se seduzir pelas aventuras que o itinerante narra e o segue por um tempo, para logo concluir que a narração vale mais do que a experiência em si. Filhos e filhas do casal Madruga e Eulália são apresentados com esmero para preencherem papéis diferentes. Há o filho moldado para ser o herdeiro, herdeiro das empresas, não do caráter do indivíduo Madruga. Há a filha que se casa com um descendente de linhagem de tradição na sociedade local, significativamente chamado apenas Luís Filho, sem registro do nome de família, trazendo assim verniz aristocrático à família adventícia. Há o filho que recebe o nome do avô materno, Miguel, e que recusa o pertencimento à burguesia, é o pária, que se identifica com Venâncio e recusa os valores do pai. Enfim, há o casal de filhos que se identificam porque mortos, ao mesmo que tempo que são antípodas. Bento, o filho escolhido para nascer na terra natal dos pais, morre com poucos meses, durante o retorno da família. O mesmo nome é dado a outro filho, perpetuando sua presença, mas em ser totalmente diverso do idealizado. Esperança, a filha que mais se identifica com o pai, desafia-o, exatamente por ter o mesmo caráter que não se dobra, e é expulsa de casa. Madruga promete e cumpre nunca mais pronunciar seu nome, mas a notícia de sua morte quase o destrói. A história dessa filha é o ponto mais tensionado do romance, permanecendo como incógnita sempre anunciada sem que se esclareça até quase o desfecho. Ela é a mãe de Breta, que será acolhida pela família quando do desaparecimento de Esperança e se mostrará de caráter igualmente firme. Os demais netos não são sequer nomeados. A aproximação do avô com a neta é processo lento e dificultoso. O romance de formação pode ser visto no percurso de ambos.

O modo de ser e a trajetória de cada filho, cujo significado é antecipado no nome, sublinha o aspecto simbólico da descendência de Madruga e Eulália. O leitor os conhece sobretudo pelo olhar do pai, mas há passagens em que eles próprios são filtro da narração.

Xan, o avô de Madruga, é o repositório de narrativas locais. Seu traço é o poder de narrar, reconhecido não apenas pelo

neto, e sim por toda a comunidade. O pai de Eulália também cultivava a narração, dedicando-se aos feitos históricos que culminaram no estabelecimento da nação. Assim, ao longo de cinco gerações, desde o ancestral Xan até Breta, cada geração tem um representante da narrativa, falhando apenas na geração imediatamente anterior a ela. Entre Xan e Madruga, avô e neto, o intervalo é preenchido pelo sogro, incorporando-se assim outra linhagem e outra vertente narrativa. Essa tradição é mantida na forma oral. É com Breta que se instaura o registro escrito, seja como compensação para a falha na geração dos pais, seja pela falência da oralidade no final do século XX.

Do livro de memórias intitulado *Coração andarilho* também seleciono uma passagem para funcionar como chave de leitura: “A minha vida, como a de todo escritor, está possivelmente embutida no meu texto, ali cravada como uma lança. Sobre esta vida, e este texto, só posso referir-me com absoluta relatividade.” (PIÑON, 2013, p. 200) Quero iniciar sublinhando esta ligação íntima entre vida e texto. Nélide Piñon afirma reiteradamente que soube desde muito cedo que queria ser escritora. O universo da palavra, o verbo sempre foi seu ponto axial. Vida é também corpo, corpo é também casa, casa é família. Cito outra passagem das memórias em apoio a este raciocínio:

A casa que tenho na Lagoa [...] é o meu ninho de águia, o meu galinheiro, o meu abrigo. O recanto onde alma e ossos se juntam e lamuriam-se, fortalecem-se, orgulham-se da condição de mulher e brasileira como me auto-intitulo às vezes. Um corpo que ao dar guarida aos pecados e aos sonhos é o melhor lugar que conheço para ser feliz, para festejar a memória imortal dos meus mortos. (2013, p. 242)

A identidade, marcada na habitação, na condição de mulher e de brasileira, na busca pela realização, é composta também pela celebração à memória dos mortos. A família ocupa parte substantiva das memórias. As viagens a Cotobade, aldeia dos ancestrais, e a outras regiões da Espanha são experiências que recebem grande destaque na narrativa. Berta também celebra os antepassados. O jogo especular com *A República dos sonhos* não é fortuito. Em entrevista a Antonio Maura, Nélide declara, a

respeito do romance:

acontece que esse livro, você percebe só: há uma genealogia familiar. É uma história sobre a família, para o bem e para o mal. Tanto que eu digo em vários lugares, e também foi muito citado aqui, que a família te beneficia ou te arruína. E o pior: você não se livra dela, é para o resto da sua vida. Você vai arrastar essa família, mesmo que você a tenha anulado, até o final. Por exemplo, você pode chegar para um juiz e pedir que elimine o seu prenome. (MAURA, 2016, p. 166)

Nesta altura quero começar a marcar em que os discursos se distanciam, a despeito das coincidências biográficas da narradora Berta e da memorialista Nélida. A narrativa de Berta assume a missão e comporta a maldição familiar. Para Nélida, celebrar os mortos e narrar as viagens em decorrência do passado familiar é uma circunstância, assim como relatar as atividades profissionais, que tantas vezes exigem longos deslocamentos, ou contar da experiência quando as circunstâncias políticas determinaram que morasse fora do país, depois de ter exercido papel relevante em ações de protestos de intelectuais. Essa deambulação não é um peso justamente porque seu coração é andarilho. Mesclando as recordações de diversas faixas temporais, exatamente como é o movimento da memória, que não obedece a cronologia e sim a outras ordens de conexões, evoca o cotidiano infantil e da juventude, registra o desaparecimento do pai e o longo convívio com a mãe, que perdera há pouco, os encontros com seletos grupo de amigos, os contatos familiares, as atividades como membro da Academia Brasileira de Letras, o estabelecimento de intimidade com Gravetinho, o cachorro que então era o novo morador da casa. Este ocupará parte significativa de *O livro das horas*, obra de 2012 cujo tom dominante é o de diário, mas diário típico daqueles que acumulam longa experiência de vida, portanto tem um passado que emerge frequentemente, sem aviso e sem obediência à cronologia. Vale lembrar que em 2004 a escritora publicara o romance *Vozes do deserto*, romance que conta a aventura interior vivida pela narradora primordial Scherezade. Narração e memória constituem matéria que a autora frequenta com insistência. Na entrevista já citada, Nélida declara:

Eu sempre pensei que a história da humanidade, o percurso aventureiro do ser humano pode ser narrado. A vida é narrável. Não há nada que não se escreva, desde que você acredite que é possível captar o sentido das coisas e que você procure entender que não é o seu dever esclarecer, é seu dever insinuar. (MAURA, 2016, p. 168)

Tudo é narrável, mas os discursos não são indistintos. Narratividade e temporalidade constituem um círculo, como bem notou Ricoeur (1994), mas os registros – diário, romance, memórias, autobiografia, história – não se confundem, a despeito do parentesco promovido pelo trabalho da memória. Não se trata de diferença que resida no jogo, falso jogo entre verdade e imaginação. Para citar pela última vez a entrevista, retomo palavras da escritora: “De certo modo, quando você lida com a memória você lida com a invenção. A memória trai. A memória não é fiel; ela não pode ser mimética porque ela empobrece aquilo que você está contando.” (MAURA, 2016, p. 164) A evocação do passado pessoal comporta uma forma de espontaneidade que permite repetições, alguns fios soltos ao acaso, hesitações. Por vezes se tem a sensação de patinar, de que a leitura não progride, como uma conversa que se arrasta porque não tem ou não encontrou seu eixo. *Coração andarilho* tem a estruturação de um diálogo mantido em vários encontros entre escritor e leitor. O texto parece oferecer também a possibilidade de leitura parcial ou em ordem que não a ditada pela paginação. A forma romanesca não dispõe dessa soltura, exige controle absoluto, tanto mais rigoroso quanto menos aparece. A lógica da cronologia no romance dá lugar a outra lógica, a do contar, que depende de antecipações, de suspense, de omissões que se resolverão em outras passagens. Seu êxito depende dos acertos nesses movimentos de vai e vem. É bem verdade que há romances contemporâneos cuja trama é a própria composição. Não é o caso de *A República dos sonhos*, como se espera que tenha ficado demonstrado. Ainda que a metaficção se faça presente, não está na superfície do texto, não é assunto em si.

As relações que os dois discursos estabelecem com o referencial não são da mesma ordem. Ambos os eus, o romanesco e o memorialístico, se constituem discursivamente. O mundo criado

pelo narrador do romance é comprometido com o verossímil. Pode até apresentar fidelidade ao mundo referencial, como a prosperidade econômica de algumas famílias imigrantes contribuindo para o progresso da terra de adoção, a guerra civil espanhola ou a situação política brasileira, para ficar com alguns exemplos de fatos históricos relevantes no percurso das personagens do romance. Mas não é o registro de tais fatos que assegura a realização da obra, seu poder de sedução, e sim a forma de figurá-los, conjugando-os de modo que se constituam no imaginário. No discurso memorialista da escritora buscamos, mais do que a realidade criada no verbo, uma concepção de vida e de linguagem que nos descortinem novos horizontes de sua criação, ou mesmo que confirmem nossas intuições. Não por acaso o leitor de memórias de um romancista busca registros sobre sua escrita de criação. *Coração andarilho* não é um diário de escrita de romances, mas revela detalhes de momentos de exercícios de criação que o leitor de Nélida Piñon busca com alguma avidez e até pode ler com certa volúpia. O prazer do texto sempre é o nosso prêmio.

Procurei marcar as diferenças entre os dois discursos. Voltemos ao parentesco. Ambos os discursos são ficcionais. A Nélida escritora cria a narradora Breta, assim como constrói a memorialista Nélida. Não existiria uma Nélida memorialista sem a Nélida romancista. Ambas são criações da e na ficção, entendendo-se por ficção esse mundo criado na linguagem, independente do tipo de relação que mantenha como o empirismo. Finalizo com um excerto de *Coração andarilho* que contém a gênese de *AA República dos sonhos* e diz melhor do que a minha tentativa neste texto, do parentesco e da diferença entre discursos e entre Breta e Nélida. Trata-se de passagem em que a memorialista recupera a viagem à Espanha dos ancestrais feita na infância:

Era comum sentar-me no final da tarde ao lado dos velhos à beira da morte, cobrando-lhes histórias que podiam ser de um bisavô, vizinho, bandoleiro, do repertório da guerra civil. Exigia deles lendas imortais, que eu transportasse comigo ao voltar ao Brasil. Cada velho adicionando às narrativas as próprias versões dos fatos, já que assim se reproduziam as histórias oriundas da boca faminta e maliciosa dos grandes

rapsodos populares.

E enquanto eles davam início a uma narrativa sem tempo certo para encerrar-se, fui aprendendo que só saberia narrá-las no futuro, e com relativa fidelidade, se me convertesse na escritora que, a pretexto de falar de mim, estivesse, de verdade, falando da coletividade, que é a única narrativa que merece subsistir. (PIÑON, 2013, p. 99)

Se não tivesse criado a narrativa de Breta, a memorialista Nélida teria lembrança desses detalhes da infância, daria importância a essa reminiscência? Os dois livros homenageiam a capacidade de narrar dos galegos, herdada dos celtas. A autoria da narrativa de Breta é parte constitutiva das memórias afetivas da Nélida escritora.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MAURA, Antonio. A viagem pela Península Ibérica. Entrevista com Nélida Piñon. *Revista de Estudios Brasileños*. Madrid, v. 3, n. 4, 2016/1, p. 161-170. Disponível em <http://revistas.usal.es/index.php/2386-4540/article/view/reb201634161169/18920> Acesso em 10.05.2018

MUSSA, Alberto. A emersão de Atlântida. In.: PIÑON, Nélida. *A república dos sonhos*. Edição comemorativa 30 anos. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 7-26

PIÑON, Nélida. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

PIÑON, Nélida. *A república dos sonhos*. Edição comemorativa 30 anos. Rio de Janeiro: Record, 2015.

PIÑON, Nélida. *Coração andarilho*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

PIÑON, Nélida. *Livro das horas*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

PIÑON, Nélida. *Vozes do deserto*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.



---

# DONA BENTA E TIA GÊNIA: CONTADEIRAS<sup>1</sup> DE HISTÓRIAS

*E pelos lados do leste, com fios de sol e ouro, Moira bordara o destino – paciente tecelã* (Bartolomeu Campos de Queirós)

## 1. A TRADIÇÃO DAS TECELÃS DE HISTÓRIAS

A mais famosa das contadeiras de histórias da literatura universal parece ser Scherazade, personagem de *As Mil e Uma noites*, dotada de prodigiosa memória. Segundo Adélia B. Meneses, (1995) em “Scherazade ou do poder da palavra”, é a memória elemento decisivo no exercício do contador de histórias.

Scherazade é a tecelã das noites, a jovem que entrega sua vida ao sultão Shariar, trocando-a por uma narrativa. Com isso, Scherazade oferece ao sultão um discurso vivo, noite após noite, por manter a narrativa em suspense, não terminada, a fim de salvar-se e salvar todas as mulheres do reino. Ao conduzir o fio narrativo ela tece, oralmente, o tecido, o texto de suas infinitas histórias, alimento para sultão ofendido. É fiandeira de mil e um enredos porque tinha não só prodigiosa memória e muita leitura, mas também porque, ela mesma, inventava inúmeras histórias.

Era poderosa na arte de urdir narrativas, de tramá-las, de enredá-las, de nelas enovelar o sultão, seduzindo-o com palavras, prendendo-o numa teia, tão bem tramada, tão bem ramificada, tão bem amarrada que ela o “mata” de curiosidade e, assim, ao saciar esse desejo, que se estende, noite após noite, por mil e uma noites, Sherazade o salva, se salva e salva todas as mulheres do reino graças ao poder de suas boas e exatas palavras que curam o sultão do ódio que ele nutria pela figura feminina. Salvação pela palavra, pela palavra que vale um tesouro, que tem poder de transformar, que vence a morte, que nasce de prodigiosa memória e, oralmente, vai tecendo, tramando e enovelando as infundáveis e infinitas narrativas. Essa é Sherazade: a contadeira

**PATRÍCIA  
APARECIDA  
BERALDO  
ROMANO**  
Universidade  
Federal do Sul  
e Sudeste do  
Pará

de histórias/ a rendeira de textos<sup>2</sup>.

Também da tradição de contar histórias é a personagem Dona Benta, das narrativas infantis do escritor brasileiro Monteiro Lobato (1882-1948), considerado, na história da literatura brasileira, como o “pai” da literatura infantil. Avó das personagens infantis Pedrinho e Narizinho e dos bonecos Emília e Visconde de Sabugosa, dona e administradora do Sítio do Picapau Amarelo, contadora e mediadora de histórias, Dona Benta está presente em quase toda a saga infantil de 22 títulos<sup>3</sup>, publicados de 1920 a 1944.

Dona Benta narra histórias diversas, de Peter Pan e Hans Staden ao cavaleiro Dom Quixote. Além disso, viaja pelo mundo da imaginação junto com as crianças com a ajuda do pó mágico do pirlimpimpim ou ainda pelo navio “Terror dos Mares”, para desvendar, de forma lúdica, um pouco da Geografia do Mundo. Em uma dessas viagens imaginárias, apresenta a Grécia a seus netos e tece longas e divertidas conversas com Péricles e Sócrates, fazendo o joven leitor viajar junto pelo mundo do conhecimento e da diversão.

Nessa mesma linha narrativa encontramos Tia Gênia, personagem da obra *A roda do vento* (1994), de Nélida Piñon (1937-). Embora seja personagem de apenas uma obra, Eugênia também pode ser vista sob a ótica das mulheres contadeiras de histórias, como Dona Benta, já que como ela, adora contar sobre suas viagens e narrar histórias para seus sobrinhos.

Assim, nosso objetivo neste texto é o de apresentar essas duas personagens femininas, amantes de leituras, contadoras e mediadoras de histórias e adoradas por seus ouvintes, seus netos, no caso de Dona Benta, e seus sobrinhos, no caso de Tia Gênia. Pretendemos ainda mostrar que ambas personagens confluem para pontos comuns que as aproximam nas táticas de contação e mediação de narrativas.

## **2. DONA BENTA E TIA GÊNIA: DIÁLOGO ENTRE AS PERSONAGENS**

Para o leitor conhecer Dona Benta apresentamos a seguir dois trechos de uma mesma obra., mas de edições diferentes. O primeiro foi publicada em 1921 e se trata de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, ilustrado por Voltolino. Um livrinho fininho, de pouco mais de 40 páginas. O segundo, *Reinações de Narizinho*, publicado dez anos depois, em 1931, com ilustrações de Jean G. Villin. Esse texto traz a primeira aventura de Narizinho, narrada no livro de 1921, acrescida de muitas outras, distribuídas em 11 aventuras. Abaixo vejamos como Dona Benta é apresentada em cada uma dessas obras:

<b><i>A menina do narizinho arrebitado</i></b> (edição fac-similar, 1982)	<b><i>Reinações de Narizinho</i></b> (1931)
<p>Naquela casinha branca, ---lá muito longe, mora uma triste velha, de mais de setenta anos. Coitada! Bem no fim da vida que está, e trêmula, e catacega, sem um só dente na boca--- jururu...            Todo o mundo tem dó dela: ---Que tristeza viver sozinha no meio do mato...            Pois estão enganados. A velha vive feliz e bem contente da vida, graças a uma netinha órfã de pai e de mãe, que lá mora desde que nasceu (Lobato, 1982: 3).<sup>4</sup></p>	<p>Numa casinha branca, lá no sítio do Picapau Amarelo, mora uma velha de mais de sessenta anos. Chama-se dona Benta. Quem passa pela estrada e a vê na varanda, de cestinha de costura ao colo e óculos de ouro na ponta do nariz, segue seu caminho pensando:            ---Que tristeza viver assim tão sozinha neste deserto...            Mas engana-se. Dona Benta é a mais feliz das vovós, porque vive em companhia da mais encantadora das netas –Lúcia, a menina do narizinho arrebitado, ou Narizinho como todos dizem (Lobato, 1977a : 9).</p>

O texto de 1931<sup>5</sup>, se comparado ao primeiro, de 1921, sofreu bastante alteração, a começar pelo tom mais leve e carinhoso que lhe é dado. Nele sabemos exatamente onde mora a avó: no Sítio do Picapau Amarelo, não mais apenas em um lugar muito longe. Também somos informados de seu nome: Dona Benta. Na edição de 1921, sabíamos apenas que se tratava de uma avó; na de 1931 temos um pouco da descrição dela que passa a ter sesenta anos, por isso, mais ativa e mais disposta, gosta de costurar e usa óculos de ouro no nariz, o que nos faz deduzir que se trate de alguém com alguma posse.

Já nas artes de ler, Dona Benta é exímia leitora de clássicos da literatura universal e sempre traz nas suas explicações referência a algum autor ou texto, cuja leitura ela acha imprescindível, naquele momento ou mais à frente. Vejamos um exemplo disso

em *Dom Quixote das Crianças* (1936):

-É uma lástima –disse Dona Benta, eu estar contando só a parte aventureira da história do cavaleiro da Mancha. Um dia, quando vocês crescerem e tiverem a inteligência mais aberta pela cultura, havemos de ler a obra inteira nesta tradução dos dois viscondes, que é ótima. (Lobato, 1957: 190).

Parece ser em *Dom Quixote das crianças* que encontramos o processo de mediação da avó ocorrendo em sua plenitude. É nessa obra que acreditamos existir um projeto de leitura de Lobato com suas adaptações de textos literários: formar leitores críticos capazes de lerem os clássicos da literatura no futuro, caso se tornem leitores competentes. Essa função é delegada à personagem Dona Benta, geralmente sob a forma de contação e adaptação do texto original.

Nesse “projeto de leitura”, Dona Benta tem papel fundamental. Temos de lembrar aqui que ela é uma personagem de seu tempo, ligada, inclusive, às situações corriqueiras vividas na década de 30 do século XX, no Brasil, como a presença, ainda, de avós contadoras de histórias nas famílias brasileiras. Hoje é possível que as avós contemporâneas não sejam mais repositórios vivos de experiências literárias como era Dona Benta. Lembramos aqui trecho de texto de Alice Áurea Penteado Martha em “Dona Benta, contadeira de histórias”:

Essa figura encarna o contador ideal, não só em função da ligação afetiva de cada leitor com sua infância, mas, principalmente, pelos recursos que emprega, como personagem, para amarrar seus ouvintes. Já no primeiro livro, fica patente sua competência como contadora de histórias, quando, ao ler a narrativa de Pinocchio, “traduzia aquele português de defunto em língua do Brasil” e inventava vozes para as personagens, como a do boneco de Gepetto, que parecia voz de “taquara rachada” (Martha, 2004: 24).

Ainda nesse texto, Alice Martha lembra Dona Benta como professora e como avó. Acredita que tal classificação não seja exatamente a melhor, mas assinala que, no primeiro caso, prevaleceria um certo caráter pedagógico, enquanto que, no segundo, o caráter literário das suas contações. O caráter pedagógico seria bem vindo, em especial, nas obras em que a crítica lobatiana nomearia de “didáticas” (segundo Pentado, 1997), como *Geografia de Dona Benta*, *História das Invenções*, *História do Mundo para Crianças* e demais. Para Martha, como professora, a postura de Dona Benta:

é, inegavelmente, pedagógica, transmitindo conhecimentos de Geografia, História, Física, Astronomia e cultura geral; como avó, privilegia o contar fantasioso e lúdico, sem preocupação didática, transportando, muitas vezes, o mundo do faz-de-conta para o Sítio do Picapau Amarelo. Sem embaraço, transita com naturalidade entre o real e a fantasia, desempenhando a contento a duplicidade de suas funções (Martha, 2004: 24).

Na mesma linha de análise, vamos apresentar Tia Gênia. Ela é personagem de apenas uma obra de Nélide Piñon, *A roda do vento*, publicada pela primeira vez em 1996. Não há outras obras da autora em que a personagem apareça, sendo, portanto, distante da sempre presença de Dona Benta na saga infantil de mais de vinte volumes, de Monteiro Lobato.

Tia Gênia é personagem contadeira apenas de uma obra, o que não a faz ser inferior a Dona Benta. Nosso intuito é o de mostrar em que ponto as duas personagens se aproximam na arte de contar histórias, independente do número de histórias em que apareçam. Vejamos a primeira aparição de Tia Gênia:

Tarzan e Beijinho sabiam que lhes faltava a presença de Tia Gênia, ora na Europa, para arrancar o barco da terra e fazê-lo navegar por correntes engrossadas pelo fio invisível da imaginação (Piñon, 2012: 6).

É uma viajante. Adora estar na Europa, em algum lugar por onde nunca passou antes. Quando retorna, seu prazer é contar suas

aventuras para os sobrinhos a fim de que eles tenham também desejos de vivenciar as experiências por que ela passou.

Tia Gênia é uma espécie de conquistadora de admiradores. Seus sobrinhos a admiram por conta da capacidade sonhadora, aventureira e contadora de histórias. Segundo os sobrinhos, “Graças à tia, eles sabiam que a história, uma vez iniciada, perdia a inocência. Mas para garantir-lhes o prazer das peripécias, havia que contar até a exaustão” (PIÑON, 2012, p. 7). Como viajante, literalmente que era, quando se falava sobre a capacidade imaginativa, Tia Gênia também viajava: “sob o impulso da memória de Gênia, a viajar agora pelos desertos, quem contasse a melhor história levaria o barco para muito longe. Só a viagem importava” (Piñon, 2012: 8).

Vejamos, agora, como é a descrição de tia Gênia, segundo o narrador:

Magrinha e alta. Gênia, como era conhecida, atava os cabelos longos, mas ralos, com esmero, de modo a diminuir a passagem dos anos. Tinha horror a envelhecer. Escondia os documentos que lhe registrassem a data de nascimento. Só faltava apagar a memória dos outros, apregoava a irmã Aída (Piñon, 2012: 10).

Mas como a maioria das pessoas como Gênia, desprendidas das mesquinhas das pequenas cidades do interior e amantes das artes e das viagens incomodam por conta de sua liberdade de expressão, Gênia também incomodava com sua forma de viver, inclusive a própria irmã, mãe de seus sobrinhos tão amados. Vejamos:

De acordo com a visão de Aída, mãe de Tarzan e Beijinho, que tinha nome de personagem de ópera, Eugênia era uma pernóstica. Dizia p-e-r-n-ó-s-t-i-c-a com incomensurável prazer, como se lhe marcasse a pele com ferro em brasa (Piñon, 2012: 11).

Em Catavento, cidade imaginária interiorana, onde o vento sempre soprava com mais força em determinada época, Tia

Gênia era personagem/persona non grata, a começar pelo comentário da própria irmã Aída:

Aída, que apanhou as últimas frases da irmã, acusava Gênia de semear a discordia na família, de plantar nos filios a perigosa semente da aventura. De tanto dizer-lhes que o mundo era mais interessante que Catavento, instigava-os a fugir de casa. A virarem pipas soltas no ar. A aventura era um perigo (Piñon, 2012: 16).

Assim como Dona Benta, incentivava os sobrinhos a serem desprendidos das hipocrisias terrenas e a investirem sua curiosidade na paixão pela arte, pela cultura, pelas viagens reais ou pelas imaginárias através do mundo da leitura. Esse mundo de textos poderia abrir caminhos para um futuro mais emocionante, divertido e crítico para as crianças: “A vida era uma aventura, garantira-nos a tia Gênia” (Piñon, 2012: 81), ou ainda,

[...] quantas vezes longe, em viagens misteriosas, [Tia Gênia tinha vontade de regressar] à casa a pretexto de contar-lhes histórias sem fim. Também ela aflita por deixar a imaginação dos sobrinhos em carne viva. Queria que pensassem a cada interrupção. E que chorassem, caso nunca mais voltasse a lhes contar a história recém-iniciada (Piñon, 2012: 11).

É a partir dessa paixão por textos literários, por contação de histórias e por viagens que vamos, a seguir, aproximar as personagens Dona Benta e Tia Gênia, que, embora distantes no tempo cronológico, se aproximam por buscarem despertar, em crianças e jovens, o prazer pela prática da leitura.

### **3. DONA BENTA E TIA GÊNIA: CONTADEIRAS DE HISTÓRIAS**

Como contadeiras de histórias, Dona Benta e Tia Gênia recuperariam a origem das mulheres tecelãs. Na literatura, são vários os exemplos delas, desde as famosas Parcas ou Moiras, na tradição greco-romano, que tecem o destino dos seres humanos, passando pelo mito de Aracnê, pela história de Ariadne, pela de Penélope, pelas narrativas de Sherazade, já resgatadas no

início desse texto, até chegarmos a nossas personagens na contemporaneidade.

Todas elas, de alguma forma, exercem algum tipo de tecelagem, seja com o fio, como no caso de Penélope ou Aracnê, ou mesmo Ariadne; seja com o fio narrativo, formado por palavras, como quase todas as outras; seja ainda com o fio da vida, como no caso das Parcas.

Todos nós, na verdade, de uma forma ou de outra, somos constituídos por fios de histórias. Histórias que nos contam, que ouvimos; histórias que contamos, construindo tramas; histórias que falam de nós, como fios que são tramados, costurados, enovelados. E, assim, na trama da vida, todo ser humano, de alguma forma, costurou, descosturou, tramou, emendou, fiou, desfiou, enredou ou foi enredado por narrativas.

Dona Benta e Tia Gênia pertencem a essa tradição de mulheres fiandeiras de histórias. Narrativas que seduzem seus ouvintes e que os transportam para viagens que os ajudam a fiar o destino deles, um destino com mais liberdade de pensamento e de expressão.

Dona Benta, quando não aparece na obra, geralmente é lembrada pelos netos ou bonecos por alguma sabedoria que eles aprenderam com ela:

Eu sei dessa história”, diz Pedrinho, seu neto, ao saci, “[...] é o fogo-fátuo. Vovó já nos explicou que esses fogos são fosforescências emitidas pelas podridões” ou “Pedrinho nada respondeu. Estava um tanto abalado pelas estranhas ideias do saci. Quando voltasse para casa, iria consultar Dona Benta para saber se era assim mesmo ou não (Lobato, 1977b: 31, 25)

Como vovó gostou da Atenas do tempo de Péricles! Até hoje ela suspira quando se lembra da semana pasada lá (Lobato, 1977c: 121).

O mesmo parece acontecer em *A roda do vento*, de Nélida Piñon. Enquanto a tia viaja pela Europa, os sobrinhos dela se lembram



com saudade das histórias que ela lhes contava:

Tarzan e Beijinho sabiam que lhes faltava a presença de Tia Gênia, ora na Europa, para arrancar o barco da terra e fazê-lo navegar por correntes engrossadas pelo fio invisível da imaginação. [...] “A partir de amanhã nós construiremos o barco que vai se chamar Gênia. Como se a tia estivesse entre nós, inspecionando tudo. Ela é o nosso timoneiro” (Piñon, 2012: 7)

Dona Benta pode ser considerada uma mediadora exemplar de leitura. De clássicos à literatura oral, valoriza tanto os primeiros como a segunda. E ela faz questão de citar vários desses autores ao longo de sua mediação nos textos infantis. Sempre que possível e necessário, faz referência a algum autor ou texto que deveria ser conhecido por seus ouvintes. Ao fazer isso, geralmente, cita nomes ou mesmo trechos de obras ou ainda resume a história para seus netos. Tia Gênia também faz tal mediação, não na mesma proporção que Dona Benta, haja vista que estamos falando de apenas uma obra na qual Tia Gênia figura, mas, mesmo assim, é possível percebermos sua semelhança com Dona Benta. Vejamos exemplos, no caso de Lobato, da obra *História do Mundo para Crianças* (1936):

Dona Benta	Tia Gênia
<p>[<i>Romeu e Julieta</i>] é uma tragédia, baseada em assunto italiano –a luta entre duas famílias importantes. Não há no mundo quem não conheça a história desses dois namorados infelizes. Outro drama famoso é <i>Otelo</i>, história de um general mouro que era o rei dos ciumentos e de tanto ciúme matou a sua linda esposa Desdêmona. E há <i>Hamlet</i>, que é a história dum príncipe dinamarquês que vivia indeciso. E há o Rei Lear, um velho lendário cujas filhas foram ingrátíssimas. E há o <i>Mercador de Veneza</i>, onde aparece o terrível usurário Shylock. E há o <i>Júlio César</i>, onde se descreve o assassinio desse famoso romano. Oh, são inúmeras as peças de Shakespeare, e todas célebres. (Lobato, 1977f: 168).</p>	<p>Quando Tia Gênia mencionou o nome de Sardanapalo pela primeira vez, causou verdadeiro alvoroço. Falou-lhes com tal convicção que Tarzan e Beijinho tiveram vergonha de lhe perguntar de quem se tratava. O nome soava-lhes estranho, vindo de longe, de país estrangeiro. [...] --Ora, não foi ele o primeiro no mundo a salvar papéis enquanto nadava. Camões, o poeta português, fez a mesma coisa. Muita gente boa já naufragou preservando, além da vida, um objeto de estimação –defendeu-se Gênia convicta (Piñon, 2012: 9, 25).</p>

Vemos aqui excertos que mostram, sobre ambas as mediadoras, como elas confirmam a necessidade de se trazer referências intertextuais a seus ouvintes. Essas questões também sugerem a própria intertextualidade que parece haver do texto de Nélida Piñon em relação ao texto de Monteiro Lobato, em especial, no que concerne às personagens Nhonhô, que trabalha para Tia Gênia, e Tia Nastácia, que cuidava das crianças junto com Dona Benta. Vejamos:

Nhonhô entrou no quarto. Volumosa, de passos lentos, esbanjava autoridade. Há muitos anos trabalhando na casa, enfrentava destemida as duas irmãs, Aída e Gênia, sempre em disputas. Seu avental trazia benfazejas manchas da cozinha. [...] Como era bom ouvir histórias e provar da comida e dos doces que a cozinha de Nhonhô, tão inventiva, lhes reservava (Piñon, 2012: 18).

Quanto a Tia Nastácia, temos, logo na primeira página de *Reinações de Narizinho* (1931):

Na casa ainda existem duas pessoas –tia Nastácia, negra de estimação que carregou Lúcia em pequena, e Emília, uma boneca de pano bastante desajeitada de corpo. Emília foi feita por Tia Nastácia, com olhos de retrós preto e sobancelhas tão lá em cima que é ver uma bruxa (Lobato, 1977a: 9).

Não é nosso objetivo neste texto discutir as origens dessas personagens, nem questões sobre preconceito<sup>6</sup>, mas podemos perceber que ambas vêm de uma tradição bastante arraigada nas antigas famílias de relativas posses no Brasil. Podemos lembrar ainda que ambas reproduzem certas crenças místicas típicas de um imaginário popular brasileiro, cuja cultura tem sido redescoberta e valorizada. A citação que segue, avalia tais intertextualidades entre Piñon e Lobato:

Outra técnica na montagem de *A roda do vento* é o recurso da intertextualidade, ou mesmo ressonância e ecos de autores que fecundaram a garota Nélida em suas iniciais leituras. Exemplos: Nhonhô, nos quitutes, aspecto físico,

palpites domésticos lembra a tia Anastácia [sic], de Monteiro Lobato, um dos autores que a marcaram em menina. Nos perfis de Tarzan e Beijinho não se pode deixar de pensar nos desempenhos de Pedrinho e Narizinho. E que a própria Tia Gênia seja a recriação da inventiva e sapeca Emília, misturada à cultura de Dona Benta. Aliás, isso está tão claro quando a tia discorre sobre Éolo, o Hades, a caverna de Plutão e Prosérpina, os soberanos do inferno helênico (p.74), ou alude a mais referências míticas e culturais, questão tão peculiares à sábia Dona Benta.

Há ainda outros dados que remetem às ficções de Lobato: o ambiente rural e a casa da família com tanta largueza e pomares recordam o ambiente do Sítio do Pica-Pau Amarelo. Similar às fantasias do grande mestre da literatura infantil brasileira, Nélida integra, em uma síntese produtiva, lendas tanto eruditas quanto populares, estas, vindas do rústico povo de Catavento, mas, sobretudo, através de Nhonhô, que, igual à velha Anastácia [sic], está mais próxima das forças primitivas e fornece ao texto o patrimônio coletivo do folclore. Na mente da cozinheira existem dragões que cospem fogo, sereias e bichos temerários e demais entidades marinhas e telúricas (Nascimento, 2012: 25).

E assim, podemos perceber que a mediação de Tia Gênia dialoga com a de Dona Benta, já que ambas são exímias leitoras, amantes das Letras e senhoras preocupadas com a futura formação leitora de seus ouvintes.

#### **4. A TÍTULO DE CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nosso texto procurou apresentar pontos de convergência entre as personagens Dona Benta, da saga infantil de Monteiro Lobato, e Tia Gênia, da obra *A roda do vento*, de Nélida Piñon, quanto à formação leitora delas e à tradição de “contadeiras” de histórias/tecelãs de destinos, como a personagem Sherazade, de *As Mil e uma noites*.

Tanto Dona Benta quanto tia Gênia são narradoras que mantêm em suspense suas narrativas, procurando seduzir seus ouvintes a continuarem com o desejo de se encontrar com a história no

dia seguinte.

Guardiãs da boa palavra, da palavra que resgata e seduz o leitor para o mundo da leitura, essas senhoras “contadeiras” de histórias, fiandeiras de tramas, que enredam seus leitores nos fios de histórias clássicas e também de tradição oral ou mesmo de reprodução do conhecimento, contribuem para ampliar o grupo de mulheres mediadoras eficazes de leitura.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Optamos por usar a nomenclatura “contadeiras” para fazer alusão ao aspecto lúdico que pode existir na atividade de contar ou mesmo mediar histórias para crianças. Nessa prática, seja ela realizada por pais, avós, professores ou mesmo contadores profissionais, acreditamos haver o prazer por “colocar rendas nas histórias”, algo como uma marca pessoal do contador. Assim, em “contadeiras” teríamos: contadoras rendeiras de histórias.

<sup>2</sup> O segundo e terceiro parágrafos, com algumas alterações, estão publicados no artigo escrito por mim e intitulado “Dona Benta: uma Scherazade lobatiana do ensino”, na Revista Linha Mestra, n. 18, jan-jul 2011.

<sup>3</sup> Número de obras a partir da publicação das Obras Completas, em 1944. Histórias Diversas foi publicada postumamente, em 1947.

<sup>4</sup> A ortografia de todos os textos citados foi atualizada.

<sup>5</sup> Texto idêntico ao das edições completas publicado a partir de 1946, pela editora Brasiliense.

<sup>6</sup> Discussões como essas precisam ser feitas em momentos de leitura e mediação.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LOBATO, M. (1982). *A menina do narizinho arrebitado*. (Edição fac-símile). São Paulo: Monteiro Lobato & Companhia.

LOBATO, M. (1977). *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense.

LOBATO, M. (1977b). *O saci*. São Paulo: Brasiliense.

LOBATO, M. (1977c). *Os doze trabalhos de Hércules*. São Paulo: Brasiliense.

LOBATO, M. (1977d). *História do mundo para crianças*. São Paulo: Brasiliense.

LOBATO, M. (1957). *Dom Quixote das Crianças*. São Paulo: Brasiliense.

MARTHA, A. A. P. (2004) “Dona Benta, contadeira de histórias” in *À roda da leitura: língua e literatura no jornal Proleitura*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP.

MENESES, A. B. (1995). *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades.

NASCIMENTO, D. (2012). “Nélida Piñon no turbilhão do imaginário de A Roda do Vento” En *Passages de Paris 7*, pp. 232–260. Disponível em [www.apebfr.org/passagesdeparis](http://www.apebfr.org/passagesdeparis), acesso 25/09/2018.

PENTEADO, J. R.W.(1997). *Os Filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto*. Rio de Janeiro: Qualitymark/Dunya.

PIÑON, N. (2012). *A roda do vento*. Rio de Janeiro: Galera Record.

---

# RAÍCES GALLEGAS, IDENTIDAD BRASILEÑA EN A REPÚBLICA DOS SONHOS\*

La autora del romance *A república dos sonhos*, Nélida Piñón, es una hija directa de la emigración gallega al Brasil del siglo XX. Esta experiencia familiar y comunitaria constituye el fondo de la trama de esta novela, lo que la convierte en el gran relato de la emigración gallega al continente americano. Las raíces culturales gallegas, adquiridas en gran parte a través de la tradición oral familiar y, más directamente, durante sus dos años de estancia en la aldea pontevedresa de Borela (Cotobade), de la que era originaria su familia, son el manantial primitivo, a partir del que Nélida Piñón construye su narrativa. En muchos de sus textos, la autora se reconoce una hija de la inmigración gallega, con una geografía de los afectos escindida entre dos continentes y con identidades construidas a través de la imagen del otro: niña “brasileña” en Cotobade, chica “gallega” en el Leblon carioca, “brasileña reciente” cuando se incorporó a la Academia Brasileira de Letras, ella es bien consciente de poseer una doble cultura. Estos orígenes marcan su estilo literario, pero también su cosmovisión, haciendo de la memoria familiar y comunitaria la sustancia narrativa de muchos de sus textos y de la emigración, uno de sus temas predilectos.

En cierto modo, Nélida es la más cumplida realización del dictum del brasilianista gallego Valentín Paz-Andrade, para quien “Galiza é a fonte; Portugal, a ponte; Brasil, o paraíso”. Ella es una hija de Galicia que también se considera una “filha da América”, como se define en uno de sus últimos libros. En esta perspectiva, *A república dos sonhos* enlaza la fuente galaica con el paraíso brasileño, dotando de complejidad el relato identitario del Brasil contemporáneo a través de la figura del inmigrante, que no forma parte del paradigma acuñado por Gilberto Freyre sobre la “miscigenação” o mestizaje del indio autóctono, el

**RAMÓN  
VILLARES**  
Universidade  
de Santiago de  
Compostela

portugués colonizador y el esclavo de procedencia africana. Incorporar el inmigrante europeo, cualquier que sea su origen concreto, supone replantear la propia biografía de Brasil como un país plural, a medio camino entre una sociedad trasplantada de Europa (como Argentina o América del norte) y una sociedad puramente nativista. El romance de Nélida Piñón aporta lo que, en palabras del crítico, António Cândido, faltaba en el imaginario brasileño, “o tópico do imigrante”. Por esa razón se puede entender esta novela como una construcción de sueños americanos sobre raíces gallegas europeas.

La obra escrita de Nélida Piñón es de una gran densidad en el plano de la creación literaria, tarea que ocupó y sigue ocupando el lugar central de su vida y para la que se preparó desde la propia infancia. Ella desempeñó otras actividades, como la docencia en diversas universidades del Brasil, México, Francia y de los Estados Unidos, además de muchas intervenciones académicas, discursos y participaciones en eventos culturales y literarios celebrados por todo el mundo. Escribió también algunos notables ensayos y colaboraciones periódicas en los *mass media* y gastó tiempo en tareas organizativas y directivas en ámbitos académicos y de organizaciones gremiales de escritores y artistas. Pero su compromiso con la literatura no admite límites, porque la transición entre el acto de escribir y el acto de enseñar no rompe nunca con su pasión central, que es la creación literaria. Sus lecturas, sus viajes, sus reflexiones intelectuales, el gusto por la música y por las artes escénicas tienen siempre un hilo conductor, que es explicar el mundo mediante relatos o contando viejas historias que permitan “salvar el verbo”, como nos acaba de advertir en este discurso. Ella es un ejemplo de profesionalización literaria, sin depender de otra ocupación, como les sucede a tantos miembros de la república de las letras, que deben ejercer de periodistas, funcionarios públicos o diplomáticos.

El proceso de creación literaria tuvo en Nélida Piñón diversas fases vitales e intelectuales. Pero si algo destaca en su carrera literaria es que la intensidad creadora y la repercusión pública de su obra fueron “in crescendo” desde los primeros relatos hasta los últimos textos, estos básicamente de trazo autobiográfico.

En la década de los sesenta, tiene lugar su ingreso en el campo literario brasileño con varios romances y libros de cuentos como *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo* (1961), *Madeira feita cruz* (1963), *Tempo das frutas* (1966) y *Fundador* (1969), textos que fueron publicados en casas editoras modestas y que, a pesar de recibir algunos premios y tener buena acogida entre sus pares, apenas lograron llegar a un público masivo. Fue en la década de los setenta cuando comenzó a despegar claramente su carrera literaria, con la aparición de *A casa da paixão* (1972), escrita durante una larga estancia académica en los Estados Unidos y, muy rápidamente, de *Tebas do meu coração* (1974), resultado de un ajuste de cuentas con una crisis existencial que coincide con un período de fuerte opresión cultural de la dictadura militar brasileña, muy radicalizada a partir del año 1968, como refleja Tobías, hijo de Madrugá, en *A república dos sonhos*. En los años setenta, nuestra académica toma una decisión fundamental: instalarse en Barcelona, de la mano de la agente literaria Carmen Balcells, lo que le permitió formar parte “de aquellos años del boom literario” latinoamericano gestado en la capital catalana, entre cuyos miembros (García Márquez, Vargas Llosa, Donoso...) Nélide Piñon era la “única brasileña del grupo” (Ayén, 2014: 733).

De forma paralela, su obra comenzó a ser conocida en la tierra natal familiar y su figura a ser referenciada como escritora brasileña de orígenes gallegos. Noticias de ella las ofrece el gallego Basilio Losada, que estaba traduciendo *Tebas do meu coração* para Plaza y Janés, a su maestro y amigo Ramón Piñeiro en cartas de 1975 y 1976, en las que habla de “unha rapaza extraordinaria, filla de galegos, que di que na sua casa sempre se falou galego”. Ella confiesa que siente un gran amor por Galicia, a donde viaja con frecuencia y su condición literaria la califica como “una especie de García Márquez, dinamiteira do idioma” (Losada/Piñeiro, 2009: 995). Años más tarde, una versión gallega de su cuento “Finisterre” salió traducido en la revista de poesía *Dorna* (núm. 16), así como una larga entrevista realizada en Toronto por Luis G. Tosar durante la realización de un congreso del Pen Club internacional, publicada en la revista *Grial*. Luego llegó la traducción de algunos de sus libros mayores a la lengua gallega (*A república dos sonhos*, *A casa da paixão*, ambos en la editora Galaxia, 2004 y 2006) así como la edición



en la lengua original de otra de sus obras importantes (*Vozes do deserto*, editora Candeia, 2006). Además, su obra comenzó a ser reconocida en las universidades e instituciones académicas gallegas (*Doctora Honoris causa*, en la universidad de Santiago, 1998; Académica de Hora, en la Real Academia Gallega, 2014), así como estudiada en la Tesis doctoral de la profesora Carme Villarino (2000). La cultura gallega no ignora, pues, la obra nelidiana y, con cada obra nueva que ella publica o con cada nueva visita que ella rinde a las tierras de origen, se fortalece su incorporación al sistema cultural gallego y su valor de mediación como embajadora cultural en el exterior.

Esta doble identidad nelidiana, que ella gobierna con destreza, consiguió su máxima expresión en sus escritos literarios, ensayísticos y autobiográficos publicados en su fase de madurez intelectual y vital. Algunos cuentos precoces, como “Finisterre”, anunciaban la existencia de una isla lejana a la que la protagonista retornaba, como un nuevo Ulises retornando a su Itaca. La isla estaba en el mar de la ría gallega de Arousa. Pero su mayor empeño literario, en el que anuda la dinámica de la sociedad brasileña con temas y tradiciones propios de la colectividad de inmigrantes gallegos, es el romance *A república dos sonhos*. Esta obra fue objeto de muchas investigaciones literarias y de ella ha hablado con frecuencia su autora en entrevistas y conferencias. La idea más común que se tiene de esta novela es que se trata de un homenaje a Galicia y a sus emigrantes llegados al Brasil en los tiempos de las masivas migraciones transoceánicas, como fue el caso de la familia de Nélide Piñon. También es patente que hay mucho de memoria personal y familiar en este romance, en el que se produce una intrusión de la propia autora, parcialmente representada en Breta, una de las tres voces narrativas de la obra. Pero pienso que no se trata de insistir mucho en este componente autobiográfico, porque no es de un libro de historia del que estamos hablando, sino de un romance fundado en la memoria, pero sobre todo en la libre invención de su creadora.

En esta mezcla de memoria y de invención, que es uno de los *leit motiv* de toda la obra literaria nelidiana, encuentro dos temas mayores en los que paga la pena detenerse. El primero y más importante es la visión que esta obra transmite de la epopeya

migratoria, de esa “épica do coração” de la que ella ha hablado; también de los sueños que alentaron en el pecho de tantos inmigrantes, sometidos al mandato imperativo de tener que triunfar: “nada pior do que um imigrante fracassado”, asevera el abuelo Madruga (RS: 147). Se trata de una visión original, que no cuadra bien ni con los estereotipos forjados sobre el inmigrante en el lugar de destino ni tampoco con las lamentaciones victimistas que proliferaron en la tierra de partida. El segundo tema es la concepción de esta novela como un relato fundacional del Brasil, en claves bien distintas de las que preocupaban a los “grandes intérpretes” de la identidad brasileña de los años treinta. En aquellos textos de sociólogos e historiadores predominaban, como factores esenciales de la identidad, las bases raciales, las tradiciones autóctonas y el mundo rural de base patriarcal, organizado alrededor de las “casas grandes e senzala”. Lo que aquellos intérpretes procuraban era acuñar una idea fuerte, esto es, que gracias al mestizaje racial (*miscigenação*, en palabras de Gilberto Freyre) de muy diversos contingentes étnicos, la sociedad que había sido construida en el Brasil no era algo “trasplantado” de Europa, al modo de la Argentina, sino que se hallaba más próxima al nativismo que tanto impulsó la revolución mexicana de 1910. Otros textos literarios recientes, como *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, o antropológicos como *O povo brasileiro* (1995), de Darcy Ribeiro, insisten en infravalorar la aportación del inmigrante, pues el Brasil ya estaría plenamente conformado cuando comenzaron a llegar a los puertos de Salvador, Rio de Janeiro o Santos masivas olas de inmigrantes procedentes de Europa, del Oriente Medio y, desde 1908, también del imperio oriental del Japón.

Pero el romance de Nélide Piñon apuesta justamente por lo contrario. Por construir un relato del Brasil escrito con ojos de una familia inmigrante, provista de un montón de datos familiares y leyendas de origen europeo, que modela la visión de un Brasil urbano e industrial, propio de una sociedad de masas, en el que se sustituye la épica autóctona por personajes de origen europeo y por mitos llevados consigo por los inmigrantes. Esta obra vino, de este modo, a colmar una ausencia en los grandes tópicos literarios de la cultura brasileña, como hace pocos años reconocía el crítico Antonio Cândido. Cuando fue preguntado

para seleccionar los diez libros necesarios para conocer el Brasil contemporáneo, reconoce una ausencia, que es la del tópico del inmigrante. De ese tópico desatendido es del que se ocupa *A república dos sonhos*, una obra que no podría ser escrita de no mediar la experiencia de haber nacido la autora en una familia gallega, que había emigrado porque tenía “sede de lonxe”, porque aspiraba a ganar en el paraíso brasileño la riqueza de la que carecía en su tierra de origen. Es bien conocida la pulsión de los inmigrantes de “hacer las Américas”, pero lo es menos su capacidad para construir un relato de esta experiencia colectiva. Esta obra de Nélida Piñón es la apuesta por construir ese relato, mediante un constante diálogo entre las memorias personales, familiares y comunitarias, tamizadas todas ellas a través de la capacidad de invención de su autora. El resultado es un diálogo entre memorias de dos continentes, porque América no es inteligible sin la tradición europea y, a la inversa, también reconoce que “Europa no puede explicar su historia sin la versión que América tiene de ella” (SM, 2006: 135).

*A república dos sonhos* no es, strictusensu, un romance tradicional sobre la epopeya de la emigración gallega, dado a descripciones detallistas y a lamentos propios de la saudade. Este enfoque sería una opción poco compatible con el aliento interpretativo y con el estilo literario de Nélida Piñón. Por el contrario, esta novela es la visión más compleja y original que se haya hecho nunca sobre aquella “sede de lonxe” que tuvieron casi dos millones de gallegos que cruzaron el océano en búsqueda de una vida mejor. Esta originalidad descansa en dos pilares: que los protagonistas tienen un pasado heroico y que aspiran a construir un futuro, en la nueva república de sus sueños, que sea fruto del legado y de la transmisión de ese pasado.

El pasado gallego de los protagonistas es bien diferente de la imagen estereotipada de la emigración gallega, en la que solo hay pobreza, cuando no miseria. Aquí, en cambio, el abuelo Xan es un campesino culto y sabio contador de historias y el padre de Eulalia tiene una casa propia de un hidalgo de la España cantábrica y una estirpe de antiguas raíces, que se remonta a varios siglos atrás. Todos tienen casas bien dotadas, alguna incluso con “dos baños”; sus protagonistas acuden al balneario

de Mondariz para tomar las aguas; y viajan en culta peregrinación hasta O Cebreiro, punto de entrada en Galicia del Camino francés o a la citania de Santa Trega, en la desembocadura del río Miño, lugar emblemático de un asentamiento del pueblo celta. El protagonista principal tiene el nombre de Madruga, “nome de batismo ou de invenção”, duda la narradora Breta (RS: 573), pero en su propia contundencia indica claramente que se quiere evocar la figura de Pedro Madruga, el conde de Camiña, uno de los nobles más relevantes de la época bajomedieval. En las dos estirpes del matrimonio protagonista de la obra hay una nobleza de orígenes que, a pesar de ser obligada por la épica del propio relato, está indicando que la contribución que estos inmigrantes quieren dar a la república de los sueños tiene la grandeza de la antigüedad, de la nobleza de sangre y de la defensa de la libertad, como hizo el conde de Camiña que, militando en el bando portugués del monarca Afonso V, combatió los ejércitos de la reina Isabel I de Castilla en los tiempos de las revueltas irmandiñas. El referente negativo de Castilla fue una constante en el nacionalismo gallego del tiempo de las *Irmandades da Fala*, pero resulta difícil encontrar en cualquier texto literario gallego de aquella época una heroización tan explícita de la emigración, porque los héroes literarios gallegos, incluso aquellos que ya tenían sus pazos rurales medio derruidos, como tantas veces contaron escritores como la Pardo Bazán y Otero Pedrayo, nunca tuvieron intención de emigrar ni de entender el sueño de “hacer las Américas”. Ellos no emigraban y, además, criticaban a quienes lo hacían...

El futuro de ese pasado heroico es, realmente, el núcleo central de *A república dos sonhos*, porque es en el Brasil donde se van a testar aquellas utopías de los emigrantes que aspiran a consolidarse en la tierra de destino. En este sentido es en el que se puede considerar esta obra como un romance fundacional, que quiere dotar de un mito original y de una identidad europea y culta a la sociedad brasileña. Que ese mito sea de orígenes gallegos es un homenaje a la grandeza heroica de nuestra emigración, pero en el fondo se trata más de un recurso retórico que de aplicar la vieja idea de la *translatio imperii*, en la que la historia de la humanidad corre desde oriente hacia occidente. América sería, en todo caso, la marca de frontera de los mitos

imperiales europeos, una vez ultrapasado el mare tenebrosus. Los mitos y leyendas gallegas no tienen voz para ser contados por los propios inmigrantes, pero son imprescindibles para dar un tono épico a una narrativa de factura histórica que Nélide Piñon no podía encontrar en el repertorio del sistema literario brasileño, como observa su estudiosa gallega (Villarino, 2000: 424). El nuevo país, Brasil, es un paraíso lleno de riquezas que, sin embargo, no dispone de un pasado del que echar mano y, por tanto, carece de futuro o de destino. La memoria de Galicia, por el contrario, quedó anclada en el tiempo y solo puede ser útil en su prolongación trasatlántica. Esto explica las referencias culturales e identitarias de una Galicia idealizada como “celta”, de prácticas “druídicas”, de esplendor en los tiempos medievales de Diego Gelmírez y del Maestro Mateo, pero que perdió el tren de la historia en el siglo XV y allí quedó sin relato propio. Ahora, la narradora de *A república dos sonhos* recupera aquella memoria que le sirve para entender el Brasil y, con ella, a ayudar a “interpretar mi país” a partir de contenidos gallegos.

Esta incorporación de la tradición gallega a la semántica nacional brasileña se realiza mediante un recurso literario de enorme fuerza, que es la muerte. El romance comienza con la frase, “Eulália começou a morrer na terça-feira” y luego siguen más de setecientas páginas que finalizan con la noticia que asegura que Breta va a narrar la historia familiar: “amanhã começarei a escrever a história de Madruga”. El encargo del abuelo Madruga a la nieta Breta fue muy concreto: que debía contar la historia de la familia y, a través de ella, la de un viejo país de finisterre, de raza celta y muy dado al trato informal con santos y con brujas, amante de la comida y del convivio comunal, temeroso de la muerte y creyente en el más allá y en una inmortalidad poco cívica y más bien panteísta. Y que trasladara ese relato al país de destino, para dotar de significado la estirpe familiar y, más concretamente, la biografía de Madruga, toda ella empeñada en ganar el oro que en Galicia no había. Porque el abuelo Xan ya le había avisado que “quem acumula ouro perde o direito às histórias” (RS: 582). Aquel deber se sustanció en los ritos de tránsito que son las sucesivas muertes de los ancestros, como una forma de garantizar la transmisión eficaz de los saberes y de las memorias de las estirpes familiares para amalgamar riqueza

con pasado. En la hora de la muerte de Eulalia, cuando está repartiendo a sus hijos las cajas en las que guarda los secretos de familia, les advierte claramente que “Madruga deixa- lhes a fortuna (...). Eu, porém, só posso lhes dar o passado e a memória de cada um” (RS: 597). El trato de Madruga con su nieta tenía algo de metáfora lampedusiana, al querer casar el oro del Brasil, que él representa como un nuevo rico al estilo del siciliano Don Calogero, con el pasado de la estirpe gallega de Eulalia, que vagamente se asemeja al príncipe Salina, *Il Gattopardo*.

Además del mandato familiar de haber sido investida como la narradora de la estirpe, la autora emplea con frecuencia, como recurso retórico, la muerte, que forma parte de esta novela y de otros textos, como el de carácter autobiográfico, *Coração andarilho*. Pero la muerte no se entiende únicamente como la descripción de un desgarramiento anímico, sino como un recurso literario que posee un superior valor probatorio del tránsito hacia la inmortalidad que concede la memoria y el recuerdo. Quizás por ello, la autora Nélida Piñon cuenta como acompañó en la pasión final a su madre para recoger esa línea sucesoria: “na véspera de morrer, [la madre, Carme Cuiñas Piñon] deixoume como legado a confesión de eu lhe haver dado, como filha e como escritora, máis do que sonhara” (CA: 139). Lo que quiere decir es que le había dado un significado a su vida de emigrante/inmigrante. Si es verdad que “estamos hechos de la misma materia que los sueños”, entonces la identidad de la epopeya migratoria gallega en el continente americano se transformó en materia gracias a la escritura de esta mujer de nación carioca, curiosidad universal y de orígenes, nunca negadas, en las aldeas de Borela y de Carballedo, en las tierras pontevedresas de Cotobade.

Concluiré con una referencia comparada entre Nélida y Clarice Lispector que refuerza la diferente fuerza que tiene la memoria familiar y comunitaria procedente de sus comunes orígenes europeos y con la muerte como tiro de transmisión de un legado. Ellas dos mantuvieron una amistad que llegó hasta el propio día de la muerte de Clarice, que tuvo lugar en 1977 en un hospital de Rio de Janeiro. Ambas procedían de regiones europeas con gran peso cultural, la Galicia ibérica y los confines de la Galitzia austro-húngara. Pero el recuerdo de su pasado era diferente y la función

de la memoria en su escritura, igualmente distinto. En el caso de Clarice, apenas se sabía que era de origen europea y de raza hebrea, pero ella misma confesó, en carta escrita al presidente brasileño Getúlio Vargas en 1941, que “não conhece uma só palavra de russo”, dado que “pensa, fala, escreve e age em português”, de modo que no se sentía vinculada en absoluto al país del que procedía y, detalle nada menor, que tampoco recordaba relatos familiares sobre aquella lejana tierra. La carta hay que entenderla en el contexto político de la política varguista de fomentar el uso de la lengua portuguesa y de alejarse totalmente de la Europa oriental en guerra. Nélida Piñón, más joven que Clarice, no tuvo que hacer tal confesión, sino que creció escuchando historias de la tierra de sus abuelos en las reuniones familiares y, siendo todavía una niña, vivió durante dos años en una aldea gallega. Pero tampoco se vió en la necesidad de ocultar esos orígenes, muy presentes en la tradición familiar. El resultado fue que Nélida apostó por recuperar la memoria de la tribu, de forma especial en esta novela que debe ser vista como el relato de los sueños de millones de emigrantes gallegos que salieron de su tierra en la búsqueda de un particular “Eldorado” o paraíso. Unos tuvieron fortuna y otros menos, pero ninguno de ellos dejó de soñar que su experiencia merecería ser contada. Entre tantos herederos de aquellos emigrantes, como sucede con muchas otras colectividades étnicas europeas que fueron a parar al continente americano, hubo escritores y artistas, líderes políticos y empresarios ricos, científicos acreditados y profesionales liberales de éxito. Pero ninguno de aquellos descendientes fue capaz de traducir en palabras, como hizo Nélida Piñón, la “épica del coração”, las ansias de aquellos corazones encogidos en el momento de embarcar, exultantes con la visión de las tierras americanas y nostálgicos cuando los recuerdos de la comunidad abandonada cubrían como nieblas sus reuniones domésticas o societarias. Nélida Piñón había recibido un mandato familiar que se tornó en expresión de un deseo colectivo: redimir del anonimato una emigración como la gallega, que fue masiva y solidaria, modesta y digna, que solo con la fractura producida por el tránsito del océano Atlántico tuvo conciencia de quien era y del valor de la cultura y de la memoria que llevaba consigo. Esa emigración mudó de forma cualitativa su tierra de partida y, gracias al empeño de Madruga o Daniel y de su nieta Breta o

Nélida, también sabemos que por el tronco de los árboles de las repúblicas americanas corre una savia nutricia de raíces galaicas, mudando de ese modo también las tierras de destino.



---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Nérida Piñon

*A república dos sonhos*, [RS], Editora Record, Rio de Janeiro, 1984 [versión en galego, Editorial Galaxia, Vigo, 2004].

*El calor de las cosas y otros cuentos*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 2000 (prólogo de Eduardo Portella e postfacio de Naomi H. Moniz).

*La seducción de la memoria*, [SM] Fondo de Cultura Económica/Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, México DF, 2006.

*Coração andarilho*, [CA], Editora Record, Rio de Janeiro, 2011.

*Livro das Horas*, [LH], Editora Record, Rio de Janeiro, 2012.

*Filhos da América* [FA], Editora Record, Rio de Janeiro, 2016

Otras obras citadas

Ayén, Xavi, *Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*, RBA, Barcelona, 2014.

Cândido, António, "10 livros para conhecer o Brasil", in *revista Teoría e Debate*, 41 [consulta in <http://blogdaboitempo.com.br/category/colaboracoes-especiais/antonio-candido/>].

Candido, Antonio, *Iniciação á literatura brasileira, Ouro sobre Azul*, Rio de Janeiro, 2004.

González Tosar, Luis, "Nérida Piñon ou a paixón de contar", *Grial*, 105 (1990)

Lagardère, Bethy, *Tenho appetite de almas. Uma fotobiografía de Nérida Piñon*, Editora Arte e Ensaio, Rio de Janeiro, 2013.

Losada, Basilio / Piñeiro, Ramón, *Do sentimento á conciencia de Galicia. Correspondencia (1961-1984)*, Edición de M. Xesús Lama e Helena González, Editorial Galaxia, Vigo, 2009.

Paz-Andrade, Valentín, *A galecidade na obra de Guimarães Rosa*, Edición do Castro, Sada, 1978 [con Introducción de Paulo Ronai e Epilogo de Álvaro Cunqueiro].

Schwarcz, LiliaM. / Starling, Heloisa M., *Brasil: uma biografía*, *Temas e Debates*, Circulo de Leitores, Lisboa, 2015.

Villares, Ramón, "Interpretar Brasil", prefacio a Gilberto Freyre, *Casa grande & senzala*, Marcial Pons Ediciones de Historia / Fundación Cultural Hispano Brasileira, Madrid, 2010.

Villarino Pardo, Carmen, *Aproximação à obra de Nérida Piñon. A república dos sonhos*, Tese de doutoramento, USC, 2000 [Edición dixital].

---

# NÉLIDA PIÑON, FILHA DA AMÉRICA NAS REPÚBLICAS DOS SONHOS

A principal sugestão desta comunicação é a de que a questão da abertura, das incompletudes das Repúblicas no Brasil e nas Américas foi construída no âmbito dos debates sobre as crises estruturais dos impérios colonizadores, como críticas assistemáticas, porém pertinazes, às ordens burguesas que se impunham planetariamente. Naqueles contextos, foram portadores dessas críticas às literaturas produzidas nas colônias e nas experiências de emancipação, cuja inscrição supostamente marginal em seus respectivos contextos de atuação lhes conferiu ângulos privilegiados para as figurações de outros Brasis e Américas possíveis. É esse o empreendimento que Nélide Piñon nos brinda com o seu *Filhos da América* ao revelar nessas literaturas as radicalidades presentes em seu conjunto.

**Palavras-chave:** intelectualidades públicas; literaturas; republicanismos; culturas políticas; comunidades políticas.

## 1. INTRODUÇÃO

O livro *Filhos da América*, de Nélide Piñon, foi concebido e empreendido por Carlos Andreazza, Editor Executivo na empresa Grupo Editorial Record, a quem também coube a orelha do volume. É ele quem sugere na orelha que Nélide Piñon se encontra entre aquelas poucas brasileiras e brasileiros que dominam a arte do discurso, algo que a escritora faz vicejar em tudo quanto lhe seja terreno de expressão. Para ele, ela é ensaísta o tempo todo. E isso diria muito sobre o alcance deste volume. Título que não esconde a curiosidade e o conhecimento da escritora sobre a tradição ibero-americana. *Filhos da América* abraçaria o continente. De assuntos. De ideias. De riscos. De afetos. De apostas. De saudades. De paixões. Para ele é assim, sempre por meio da literatura, que a escritora enfrenta a frouxidão moral dos

**RICARDO JOSÉ  
DE AZEVEDO  
MARINHO**

Unigrario  
ricardo.marinho@  
cedae.com.br

**RENATA  
BASTOS SILVA**

UFRJ  
renatabastos@ippur.  
ufrj.br

dias correntes, colocando o dever da escrita de pé, de prontidão, cabeça erguida, defendendo o lugar fundamental das culturas que a modernidade asfixiou e lhes celebrando a resistência. Para Andreazza, trata-se de uma interpretação ensaística magistral da história literária da América, justificando, assim, seu empenho em editá-la. As reuniões dos ensaios perfazem um conjunto coerente, embora composto por textos produzidos em diferentes momentos e voltados a questões diversas. Boa parte dos textos foi produzida ao longo de 2015, ano em que Nélida Piñon ocupou a Cátedra José Bonifácio, da Universidade de São Paulo (USP). Afinal, versam todos sobre as filhas e filhos da América e suas relações com o universo de temas de nossa América – questão que a autora persegue há mais de quarenta anos e que assumiu aguda proeminência nessa hora crepuscular contemporânea.

O livro contém uma “miscelânea” de ensaios escritos em diferentes conjunturas e nesses se mesclam, como é usual na obra da autora, a história, o longo curso da formação das Américas e suas Repúblicas (dos sonhos e pesadelos), o peso e morosidade que derivam da nossa sóciogênese e o movimento dos atores, a ação, o ritmo célere da nossa trajetória. Combinam-se também referências clássicas, autoras e autores de nossa América, reflexão e opinião, análise e compromisso.

## 2. OBJETIVOS

O nervo desse livro é a reconstrução analítica dos contextos em que dimensões da literatura, história e da sociabilidade democrática e republicana se reajustam, se medem, estabelecem novos padrões de relação – o que é realizado por Nélida Piñon com o recurso as categorias literárias oriundas das próprias autoras e autores convocados ao diálogo por ela. Trata-se, portanto, de livro com recorte temático muito rico, que sublinha a mediação da literatura no andamento político das democracias e repúblicas contemporâneas, e com travejamento teórico igualmente rico, derivado das leituras das autoras e autores de nossa América. Assim, com exceção dos textos elaborados sobre nós brasileiros, no qual se observa o predomínio dos literatos da Academia Brasileira de Letras (ABL) – referência característica dos trabalhos de Nélida Piñon desde o período de sua Presidência da Academia

Brasileira de Letras –, todos os demais ensaios que compõem esta coletânea guardam estreita afinidade com as obras das autoras e autores de nossa América.

### 3. METODOLOGIA

Logo no início a autora faz uma provocação quanto ao papel da história em sua vida, em nossas vidas; em sua formação, em nossa formação e na formação de nosso Brasil e de nossa América. Em especial ela destaca a aproximação de seu ofício de narradora com condições estéticas variadas que redimensionam a dimensão de sua veia criadora. Ela se mostra também admiradora de personagens literárias femininas que marcaram contextos históricos diferentes, como Capitu de Joaquim Maria Machado de Assis e Emma Bovary de Gustave Flaubert. Assim, sublinhamos que a formação da narradora Nélida é consolidada por uma literatura singular que marca o nosso Brasil, a nossa América e o nosso mundo. Pelas palavras da autora:

Em torno, os narradores, que somos nós, asseguram que nos cheguem intactas as evidências narrativas do passado, graças às quais recuperamos os rastros civilizatórios que foram abandonados, ou mesmo esquecidos. Isto ocorrendo graças à grei humana composta dos aedos, dos poetas da memória, dos autores dos códices milenares, dos incas amautas, dos xamãs, dos nômades, dos goliardos, dos profetas do deserto, dos peregrinos de Jerusalém, dos oráculos, com Delfos na vanguarda. Dos seres que ao longo dos séculos cederam o material épico com o qual se recuperam a verdade narrativa da gênese humana. (PIÑON, 2016, p. 11-12).

Percebemos que nessa passagem Nélida Piñon sublinha uma das narrativas que caracteriza a nossa América, trata-se da narrativa dos Incas Amautas. Ou seja, a autora coloca em evidência relatos que formam a singularidade do nosso continente, em relevo a Ibero-América. Assim, nos revela que as raízes de sua formação, ou melhor da formação de nossas sociedades está no amalgama das narrativas singulares que a autora destaca.

Portanto, entre a produção intelectual de Nélida Piñon de antes da atividade diretiva da ABL e aquela que vem a seguir, há uma variação importante, que consistiu, primeiramente, em aproximar literariamente os temas da literatura brasileira com a literatura de nossa América e, em seguida, debater a ênfase que devemos emprestar à questão da *intelligentsia*, da luta no *front* cultural, enfim, a ênfase que devemos conferir a essa percepção comum das filhas e filhos da América, valorizando, alternativamente, uma vida construída literariamente de baixo para cima, em um movimento permanente de acumulação molecular. Então, ainda nos referindo ao primeiro ensaio, onde ela se coloca como aprendiz de Heródoto de Halicarnaso, registramos abaixo outra personagem feminina que Nélida Piñon destaca em seus escritos, pelas palavras da autora:

Como resultado da maciça adesão dos fiéis árabes ao profeta Maomé, consolida-se o Islã, cujas normas religiosas pautam a criação do califado de Bagdad. Um califado que Scherezade, enquanto narra, descreve com fausto e riqueza de detalhes. E que, embora ela considere as circunstâncias históricas da cidade, não se descuida da monumentalidade da arte que emana do povo e que se ergue ao longo do Império. De visita ao bazar, acompanhada pela ama, Scherezade adotava disfarces para não ser reconhecida. Ora é um homem com andrajos, ora uma mulher de extração popular. Como seja, amparada pela imaginação fecunda e difusa, ela defendia o feudo dos miseráveis, dos mendicantes, dos dervixes, dos vendedores, dos que pregavam ser a vida uma fabulação. (PIÑON, 2016, p. 51-52).

Nas palavras de nossa autora notamos os aspectos moleculares do dia a dia de uma sociedade de cultura oriental; sendo que nossa América traz muito da cultura oriental em sua formação. Além disso, Nélida Piñon ao retomar a narrativa de Scherezade nos remete a outro livro, cuja autora é Nélida, intitulado *Vozes do deserto* (2004), que por hora importa apenas indicar.

Contrariando a perspectiva então predominante no campo ensaístico brasileiro, que, com base na dita barreira linguística, preconizava a construção de um estranhamento de nossa

literatura para com a da nossa América, Nélida Piñon buscou em outro caminho – uma teoria de alcance geral, e não apenas concernente à dita separação entre nós e eles, mas um fino pertencimento em que define a literatura brasileira como uma literatura da América, num processo permanente de ampliação e conquistas mútuas da literatura de nossa América. Para ela, o giro teórico presente em *Filhos da América* consistia na aposta em um caminho comum da literatura de nossa América conduzido por autoras e autores que ao terem os pés fincados em cada uma das literaturas produzidas por cada uma das suas experiências vividas republicanamente e nacionalmente e dela extraíssem o âmago comum da nossa vivência em nossa América. E conclui que, em *Filhos da América*, a literatura é fluxo permanente de diálogos da percepção autoral da auto-organização da sociedade contra esse cosmopolitismo artificial de pinguela caída e de tantos outros e outras.

Neste sentido, Nélida Piñon não deixa de sublinhar os escritos de Machado de Assis e salientar o papel do fundador da Academia Brasileira de Letras (ABL). De acordo com nossa autora, se referindo a Machado de Assis:

Semelhante mandato induz-me a rastrear-lhe a obra uma vez mais. A indagar, como um corifeu do coro grego, quem foi mestiço, filho de mulher branca e homem negro, pobre, de físico miúdo, que nasceu no morro do Livramento, em meio aos escombros urbanos, à cidade maltratada, entregue a toda sorte de malefícios. E que, confrontado com o caos e as adversidades diárias, fez da própria vida pretexto para a construção de uma linguagem cujos alicerces alteraram os cânones estéticos do Brasil. (PIÑON, 2016, p. 63).

De outro lado, Nélida Piñon, entre outras autoras que iremos tratar a frente, destaca a figura e os escritos de Clarice Lispector (Chaya Pinkhasovna Lispector) no ensaio intitulado *Senhora da Luz e da Sombra* (PIÑON, 2016, p. 201-209). Para a autora:

Clarice oscilava entre o mistério e a claridade do cotidiano. Apreciava repartir comigo certas banalidades que testavam o nosso possível apreço pela vida. Não éramos exatamente

duas escritoras que desafiavam a escrita ou se curvavam diante da gravidade do ofício. Escolhemos a amizade, que logo nos uniu, como modo de desenvolver a crença na lealdade, no porvir, na convicção de que valia a pena estarmos juntas, rirmos juntas, chorarmos juntas. O fato é que o cotidiano, corriqueiro, nos atraía, a ponto de reduzirmos às vezes a importância dos temas demasiadamente transcendentais, que não passavam de uma armadilha. (PIÑON, 2016, p. 201).

Por outro lado, como por exemplo no ensaio intitulado *Os enigmas ibero-americanos* segue o caminho que apontamos acima, ou seja, aproxima a literatura brasileira da literatura da América, dentro da literatura das autoras e autores ibero-americanos.

A partir daí, e a título de exemplo, José María Arguedas Altamirano é convocado no ensaio intitulado *O mito inca em Arguedas* (PIÑON, Nélida, 2016, p. 236-250), de uma perspectiva de José Carlos Mariátegui (PIÑON, Nélida, 2016, p. 244), a ancorar a percepção de que mudanças sociais necessárias devem provir de sucessivas transformações moleculares e não de revoluções políticas tempestivas. E essa lição, de acordo com Nélida Piñon, é tão mais visível hoje, quando a revolução que está em curso no mundo, o acervo ideal da filosofia política incorporado nas instituições do constitucionalismo democrático e republicano. Em outras palavras, a revolução teria abandonado a forma especificamente política e estaria internalizada nas instituições e na sociedade.

Esse ideário de Mariátegui sutilmente mobilizado por Nélida Piñon que ganhou destaque internacional, ao mobilizar uma literatura hoje consagrada entre estudiosos no mundo, como vem sendo a fortuna crítica em torno da obra da *Amauta* e do Amauta, entre outros, mas que no início dos anos de 1990, no contexto de elaboração das comemorações do centenário do seu nascimento, ainda era de circulação restrita entre nós brasileiros, a despeito do esforço heroico anterior de Florestan Fernandes, Manoel Lelo Bellotto e Ana Maria Martinez Corrêa. Aquele foi o momento em que um grupo de pesquisadores coordenados por Ricardo José de Azevedo Marinho se organizou

no âmbito do espaço da Universidade Federal Fluminense (UFF) em torno de uma agenda de investigação referida a Mariátegui e os processos de institucionalização de profissões intelectuais. Tal fato preparou o terreno para a realização de uma pesquisa de Renata Bastos da Silva sobre o diálogo profícuo que Mariátegui intentou entre nós com a obra seminal de John Maynard Keynes *As Consequências Económicas da Paz* no imediato pós Primeira Guerra Mundial em 1919 visando deter na raiz os seus tristes ventos que passaram levando seus agouros a crise de 1929 e além.

Os textos que se seguem à essa evocação de Mariátegui e Arguedas buscam dar sequência a análise do processo da plena incorporação dos *Filhos da América* ao mundo contemporâneo, associando a vocação expansiva dessa literatura e sua crescente infiltração na política e nas relações sociais planetárias – nessas, em especial, destacando o modo pelo qual a literatura é hoje levada a proteger o grande número humano das pressões excessivas do poder e/ou do dinheiro.

Deste modo, cabe destacar no âmbito da História das mulheres na América Latina algumas das figuras femininas sublinhadas por Nélida Piñon em seus ensaios. Começamos com o ensaio intitulado *A genealogia de Marília Pêra* (PIÑON, 2016, p. 275-287). Marília Pêra (1943-2015) teve uma trajetória a nível da grande atriz que foi; entre as mais variadas personagens que interpretou destacamos Pépetua do filme *Tieta do Agreste* (1996), dirigido por Cacá Diegues (Carlos José Fontes Diegues), seu colega imortal da Academia Brasileira de Letras (ABL), o filme é uma adaptação de uma das singulares obras do também imortal da Academia Brasileira de Letras (ABL), o saudoso Jorge Amado (Jorge Leal Amado de Faria) de mesmo título. Nélida Piñon escreveu sobre nossa atriz:

Testemunhou desde o berço o drama vivido pela família, dentro e fora do palco. Uma grei que percorria os teatros do Centro e dos subúrbios do Rio de Janeiro a atuar, como se fossem funâmbulos oriundos das feiras medievais. Uma experiência andarilha da qual Marília Pêra extraiu a sensação de repartir arte pelos grotões de Brasil, enquanto



colhia moedas. (PIÑON, 2016, p. 275).

Nossa autora não perdeu a oportunidade de destacar que a família de Marília, os Soares Pêra eram de procedência lusitana, trasladados para o Brasil e adaptando as regras artísticas do teatro a cultura brasileira, tema que Nélide Cuiñas Piñon, também transborda suas emoções em seu clássico *A República dos Sonhos* que constitui a crônica tanto épica como lírica de uma família de emigrantes galegos no Brasil.

Produzida como fruto de uma obra de cunho universal, *A República dos Sonhos* enlaça o mundo galego e o universo da América, de acordo com a própria Nélide Piñon, narrativa que será retrazida no seu *Coração andarilho* (2009). Nesse além de retomar sua narrativa a respeito de sua ascendência galega, nos brinda com por menores de sua infância e juventude.

Ela estudou no Rio de Janeiro, num colégio alemão de formação beneditina. As mães do colégio eram severas e disciplinadoras. Nélide Piñon narra dois episódios, que segundo ela, fizeram do verbo a razão de seu ser e teve na mãe um grande incentivo para tal. No primeiro, ela nos revela que até os 8 anos de idade, ela errava ao falar. Portanto, no momento que se tornou alvo das colegas de classe, que imitavam seus erros a fim de ridicularizá-la, tal situação a fez despertar para a superação da questão. Após o insulto das colegas segundo a autora, surge sua reação:

O golpe, fatal, me desesperou. Não reagi à agressão, mas, chegando em casa aos prantos, confessei à mãe o motivo do desgosto.

Ela me consolou, secou-me as lágrimas. E eu lhe jurei, após o desabafo, que a partir daquele incidente eu pronunciaria as palavras como convinha. E foi quando, tocada pela varinha da boa fada, a abençoar-me, desandei a falar sem erros. Com inesperado vigor, repetia as palavras até então inacessíveis, sobre tudo “carrapato”, a mais difícil de todas. (PIÑON, 2009, p. 40).

Logo, um de seus momentos na classe escolar, acabou por provocar sua atenção às palavras, que seriam seu instrumento

de labor. Num segundo episódio reforçaria mais ainda sua vocação. Sua mãe lhe advertiu que ela era inteligente e perceptiva, no entanto, possuía uma linguagem precária e pobre. Havia a necessidade de aproximara mais a fala oral da escrita, características marcantes para uma escritora. De acordo com Nélida, a solução dada por sua mãe foi, que sua filha deveria tirar de dentro do coração a riqueza escondida e que todos pudessem vê-la. Pelas palavras de Nélida:

Nos anos que se seguiram, tropecei mil vezes nas palavras. Insisti em vencê-las madrugada adentro. Quando adolescente, refugiava-me no banheiro, sentando-me no degrau que dava para a banheira, e escrevia. E, não querendo que a mãe descobrisse, pois devia acordar cedo para ir ao colégio, enrolava a toalha de banho, com ela vedando a luz que entrava pela fresta da porta. (PIÑON, 2009, p. 41-42).

Essa é a narração de nossa imortal a respeito à vocação que a tomou. Ela registra que se tornou uma vítima, algoz da literatura:

De outro modo, como explicar a proeza de fazer do romance *A república dos sonhos*, de setecentas páginas impressas, oito versões? À época, contando com um teclado comum, às vezes o papel-carbono para a cópia, e a caneta para corrigir nas entrelinhas da página. (PIÑON, 2009, p. 42).

Da nascente vocação à literatura, Nélida começa a contar ao leitor sobre sua infância como moradora do bairro de Vila Isabel. A família de origem espanhola a estimulava a conhecer a história do Brasil, bem como da Espanha. Descobrimo assim, que

as paragens brasileiras expressavam etnias, estilos, costumes, sabores, pensamentos, a língua do Brasil. A minha própria família, havendo chegado estrangeira, tornara-se genuinamente brasileira. (PIÑON, 2009, p. 56).

Por outro lado, a inspiração para escrever e caracterizar suas personagens femininas encontra-se na própria observação das mulheres que a rodeavam em sua família. Sua avó, mãe, tia

De algum modo, inspirei-me na possível desatenção da avó para criar a primeira mulher distraída de uma longa lista de personagens com esta característica. Mulheres que, à margem da realidade canônica, defendiam-se dos ataques sociais sofridos mediante a adoção de um comportamento que desconsiderava tutores e algozes. Uma galeria de personagem que culminou com a construção de Eulália, do romance *A república dos sonhos*. (PIÑON, 2009, p. 60).

Assim, podemos retornar para os *Filhos da América* para ressaltarmos mais dos ensaios que Nélide Piñon sublinha a trajetória de duas mulheres que cruzam seus destinos com a História das Mulheres na América Latina. Trata-se dos ensaios *A Brasileira Rachel e Balcells, amiga d'alma*.

Sobre a literata e também imortal da Academia Brasileira de Letras Rachel de Queiroz (1910-2003) nossa autora afirma que:

A trajetória da autora, até seu desaparecimento, esteve sempre presente nos momentos constitutivos da história recente do Brasil. Precoce na arte de criar, desde menina, ainda no Quixadá, Ceará, onde nasceu, pressentiu quem éramos, e de que males o país padecia. A adesão à cruel realidade nordestina levou-a a registrar com a pluma vigorosa da qual fluíam sangue e memória o trágico enredo da seca que periodicamente assolava o sertão. (PIÑON, 2016, p. 370).

Desta forma, Nélide Piñon mostra para os leitores da nossa América um pouco da vida de uma literata da região nordeste do país, ou seja, do interior de nosso país, Quixadá fica longe das grandes urbes do Ceará, quiçá do Brasil. Mas, isto não impediu que arranjos sociais abrissem espaço para a literata Rachel de Queiroz. E as muitas autoras anônimas de nosso Nordeste, onde ficam? Fica a reflexão.

Sobre Carmen Balcells Segala (1930-2015) nossa autora nos revela uma editora comprometida com a criação dos autores. Balcells tomou conta das obras, entre outros autores, além de Piñon, Pablo Neruda (Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto), Gabriel

García Márquez (Gabriel José de la Concordia García Márquez), Mario Vargas Llosa, Isabel Allende Llon, Rosa Montero Gayo, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar (Julio Florencio Cortázar), Miguel Delibes Setién, Álvaro Mutis Jaramillo, Camilo José Cela y Trulock, Luis Goytisolo Gay, Carlos Fuentes Macías, Vicente Aleixandre (Vicente Pío Marcelino Cirilo Aleixandre y Merlo), Gonzalo Torrente Ballester, Manuel Vázquez Montalbán, Jose Luis Sampedro Sáez, Terenci Moix (Ramón Moix Meseguer), Juan Carlos Onetti Borges, Jaime Gil de Biedma y Alba, Carlos Barral y Agesta, Josep Maria Castellet Díaz de Cossío, Juan Goytisolo Gay, Alfredo Bryce Echenique (Alfredo Marcelo Bryce Echenique), Juan Marsé Carbó, Eduardo Mendoza Garriga, Gustavo Martín Garzo, Guillermo Cabrera Infante, Roberto Bolaño Ávalos, Gonzalo Suárez Morilla, Miguel Ángel Asturias Rosales ... Pelas palavras de Nélida Piñon conhecemos um pouco de Balcells e sua contribuição para a literatura, em especial a ibero-americana:

Já pelas manhãs, Carmen transbordava em obediência a um padrão desmedido que, no entanto, jorrava vida. Mas, conquanto pecasse por excessos ditados pela descomunal inteligência e pelos compromissos impostos pelo seu código moral, atuou sempre a favor dos interesses da literatura, da sua tribo de escritores, do talento ao qual jamais renunciou reverenciar. (PIÑON, 2016, p. 377).

No ensaio *A longa jornada* (PIÑON, 2016, p. 378) ela presta uma linda homenagem às mulheres, dizendo que elas, alijadas da cultura normativa, acumularam “um saber clandestino de grande valia, do qual os narradores dependiam para se apossar dos personagens e frequentar o enigma literário” (PIÑON, Nélida, 2016, p. 380), lembrando que são coautoras de escritores como Homero, Dante Alighieri, William Shakespeare, Cervantes (Miguel de Cervantes Saavedra) e Luís Vaz de Camões.

Nélida Piñon aqui evoca o movimento social que continha, até hoje, com exclusividade, o caráter globalizado por democracia, direitos e cidadania, cujas colorações locais não desmarcam sua vocação transnacional, planetária e que, não atoa, realizou a grande revolução do século 20, uma revolução surda, invisível, mas que mudou a vida no planeta, como foi o movimento

feminista. A afirmação da mulher onde quer que ela se dê, no lar e/ou na arena pública, é o maior legado do século passado e a maior potência a animar a relação entre humanos, inumanos, artefatos e símbolos.

Quando referidos especificamente ao Brasil, tais ensaios repõem, de diferentes modos e ângulos, o lugar da nossa literatura, de suas instituições e personagens na vida republicana e democrática brasileira, tanto do ponto de vista da reconstrução histórica do nosso arcabouço civilizacional que aqui se constituiu desde o século 19 quanto da perspectiva das eventuais consequências do protagonismo literário para a nossa democracia.

Ciente dessa responsabilidade, a aposta, porém, de Nélida Piñon é a de que, embora as democracias e as repúblicas tenham sido atingidas pela proeminência do presentismo, configurando uma crise da política em escala mundial, a permanente mobilização da sociedade em defesa de seus interesses e direitos poderá movê-la na direção de uma nova democracia de cidadãos. O veneno do presentismo que abalou o mundo poderá, enfim, encontrar seu remédio na literatura das/nas democracias contemporâneas – a mobilização informada literariamente em torno de interesses como pedagogia da participação e da cidadania.

#### **4. CONCLUSÕES**

Em suma, este livro consagra décadas de leitura dos *Filhos da América* e uma agenda de indagações consistente. Porém, longe de nos oferecer uma tranquila perspectiva acerca da experiência construída até os nossos dias, saltam dessa coletânea os termos de um acalorado debate sobre igualdade e liberdade, em que Nélida Piñon, longe de nos oferecer respostas, constrói ensaística e literariamente as posições em confronto.

A se arriscar um sentido, um fio condutor para a leitura de *Filhos da América*, se poderia dizer que há nela a valorização de uma literatura democrática e republicana, concebida como construção permanente, que hoje se vê dinamizada por inovações que ampliam virtualmente a democratização da esfera pública, tornando-a permeável aos interesses e direitos da humanidade.

E quem não desejaria tão apaixonadamente, como Nélida Piñon, de nos convidar a ver esse belo e extraordinário abraço literário a humanidade realizada pelo seus *Filhos da América*?

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anônimo. Livro das Mil e Uma Noites. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. — 1ª Ed. — Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2005.
- ARGUEDAS, José Maria. Os rios profundos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ASSIS, Machado. Dom Casmurro. Estabelecimento de texto de Manoel M. Santiago-Almeida; Introdução de Luís Augusto Fischer. — 1ª Ed. — São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- BLOC, Marc L. B. Apologia da história, ou O ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CARVALHO, José Murilo de. D. Pedro II. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARVALHO, José Murilo de. Cidadania no Brasil: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Irineu Marinho - Imprensa e Cidade. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2012.
- DIAS, Maria Odila Leite Da Silva. NOVAS SUBJETIVIDADES NA PESQUISA HISTÓRICA FEMINISTA: uma hermenêutica das diferenças. In: ESTUDOS FEMINISTAS N. 2/1994, pp 373-382.
- FALCÓN, Lúdia. Los hijos de los vencidos (1939-1949). 3ª ed. Barcelona – Madrid: Vindicación Feminista, 1989.
- FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary: costumes de província. Tradução de Mario Laranjeira. — São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- GRAMSCI, Antonio. Cadernos do cárcere. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 3, 2000.
- GRAMSCI, Antonio. Cadernos do cárcere. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 4, 2001.
- GRAMSCI, Antonio. Cadernos do cárcere. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 5, 2002.
- GRAMSCI, Antonio. Cadernos do cárcere. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 6, 2002c.
- GRAMSCI, Antonio. Cadernos do cárcere. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 1, 2004.
- HOBBSBAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX: 1914 – 1991. (Tradução Marcos Santarrita). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JUDT, Tony. Pós-guerra: Uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- KEYNES, John Maynard. Las consecuencias económicas de la paz. Tradução castellana de Juan Uña, revisão de Lluís Argení. Barcelona: Editorial Crítica. Grupo editorial Grijalbo, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MARIÁTEGUI, J. C. La escena contemporánea, 14ª ed. Lima: Editora Amauta, 1987a. (Ediciones Populares de las Obras Completas de J. C. M. v. 1).
- MARIÁTEGUI, J. C. “El pueblo sin Dios” por César Falcón. In: Peruanicemos al Perú. 11ª ed. Lima: Biblioteca Amauta, 1988. p. 201 – 205.
- MARIÁTEGUI, J. C. Ideología y política. 18ª ed. Lima: Editora Amauta, 1987b. (Ediciones Populares de las Obras Completas de J. C. M. v. 13).
- MARIÁTEGUI, J. C. José Carlos Mariátegui: política/ organizadores da coletânea Manoel L. Belloto e Anna Maria M. Corrêa. Tradução: Manoel L. Belloto e Anna Maria M. Corrêa. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção “Grandes Cientistas Sociais”, organizada por Florestan Fernandes).

---

MARIÁTEGUI, J. C. Sete ensaios de interpretação da realidade peruana. Tradução: Salvador Obiol de Freitas e Caetano Lagrasta. Prefácio de Florestan Fernandes. São Paulo: Alfa & Omega, 1975.

PIÑON, Néida. Filhos da América. Rio de Janeiro: Record, 2016.

PIÑON, Néida. O Livro das Horas. Rio de Janeiro: Record, 2012.

PIÑON, Néida. Coração Andarilho. Rio de Janeiro: Record, 2009.

PIÑON, Néida. Vozes do deserto. Rio de Janeiro: Record, 2004.

PIÑON, Néida. O presumível coração da América. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PIÑON, Néida. A Republica dos Sonhos. Rio de Janeiro: Record, 1984.

TAURO, Alberto. Amauta y su influencia. 11ª ed. Lima: Amauta, 1987.

WERNECK VIANNA, Luiz. A revolução passiva: iberismo e americanismo no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

WERNECK VIANNA, Luiz & CARVALHO, Maria Alice Rezende de. 2000. República e civilização brasileira. In: BIGNOTTO, N. (org.). Pensar a República. Belo Horizonte: UFMG.



---

# INQUIETAÇÕES DE NÉLIDA PIÑON E DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN NO CALOR DA HORA: APROXIMAÇÃO E DIFERENÇA

Em algumas entrevistas, Nélida Piñon fala sobre a educação no Brasil, a literatura feminina, sua constituição miscigenada, o modo como lida com as utopias, a necessidade de estar sozinha para escrever, sua inquietação durante a escrita, bem como sobre a recepção de sua obra pela crítica especializada. Nesta comunicação, propomos-nos a realizar um estudo comparado entre as ideias de Piñon quanto aos temas acima elencados e o pensamento de Sophia de Mello Breyner Andresen relativo aos mesmos temas nas entrevistas desta poetisa, ressalvadas as particularidades do contexto do Brasil e de Portugal e entendendo que ambas as escritoras tratam de assuntos que predominam na transição do século XX para o XXI.

**Palavras-chave:** Nélida Piñon; Sophia de Mello Breyner Andresen; entrevista; estudos comparados; literatura em língua portuguesa.

## 1. INTRODUÇÃO: RELEVÂNCIA E RISCOS DA ENTREVISTA

Massaud Moisés escreve que “graças à linguagem e liberdade que as envolve, [as entrevistas] podem aspirar, ainda que secretamente, a permanecer para além do jornal. Mesmo nessa hipótese, levarão sempre a chancela da anfibia originária, pois quando se reúnem em livro, nem por isso se despojam da feição jornalística (MOISÉS, 1997, p. 157). A despeito dessa feição que poderia diminuir sua relevância, as entrevistas de muitos intelectuais têm sido publicadas no formato de livro pelo caráter histórico e artístico nelas observadas que têm despertado o interesse de pesquisadores.

RITA DO  
PERPETUO  
SOCORRO  
BARBOSA DE  
OLIVEIRA  
Universidade  
Federal do  
Amazonas

Para Cremilda Medina, “a entrevista, nas suas diferentes aplicações, é uma técnica de interação social, de interpenetração informativa, quebrando assim isolamentos grupais, individuais, sociais (2004, p.9). Favorece a pluralização de vozes e a distribuição da informação.

Para que a entrevista seja bem-sucedida, é necessário um certo à vontade do entrevistado com o modo como o jornalista indaga e ouve as opiniões dadas, consistindo em um dos importantes quesitos. Nessa modalidade de diálogo que possibilita conhecer um pouco mais algumas personalidades nos vários campos da arte e da ciência, o entrevistado se expõe ao falar de si e de questões atuais. Conforme destacamos acima, a natureza efêmera de onde primeiramente surge a entrevista, os jornais escritos, modifica-se por causa do espaço que os jornais ganham nos meios eletrônicos e pelo fato de muitas vezes serem registradas em livros, mostrando sua relevância como documento para a história da cultura, não obstante as ressalvas que apontaremos a seguir.

No texto “A entrevista nas Ciências Sociais, no rádio e na televisão”, Edgar Morin observa que o fato de a entrevista “tocar o presente”, priorizar questões da atualidade, deixa-a sujeita a erros quanto à exposição de opiniões de determinados problemas por estes serem ainda recentes e necessitarem de debate aprofundado para sua compreensão. Este pensador amplia o tratamento da entrevista que visa a levantamentos de dados qualitativos e quantitativos em uma pesquisa para a discussão a respeito do grau de comunicabilidade que o entrevistador deve manter para alcançar maior aproveitamento nas respostas obtidas.

A modalidade das entrevistas concedidas por Nélida Piñon e por Sophia de Mello Breyner Andresen é a da entrevista-diálogo, em que os envolvidos “colaboram no sentido de trazer à tona uma verdade que pode dizer respeito à pessoa do entrevistado ou a um problema” (MORIN, 1965, p. 129). No entanto, o filósofo esclarece que a entrevista apresenta problemas de adequação à realidade que se pretende conhecer, pelo fato de que essa atividade se funda “na mais duvidosa e mais rica das fontes, a palavra. Ela corre o risco permanente da dissimulação ou da

fabulação” (MORIN, 1965, p. 120).

Cremilda Medina corrobora com a ideia de Morin ao advertir sobre a necessidade de utilizar com restrição as informações da entrevista por causa de sua atualidade., fato que, segundo a autora, possui um aspecto negativo e outro positivo, tendo em vista que as contingências do presente colocam a entrevista a princípio como um documento não histórico, pois os testemunhos registrados podem ser vistos como erros. Por outro lado, “a olhos nus, [a atualidade] cumpre um papel ontológico. Este é o fenômeno que tenta impedir a morte do momento. Com todos os riscos” (MEDINA, 2004, p. 19). Neste artigo, aceitamos correr os riscos de entendimento de uma ou mais respostas das entrevistadas ou de que suas ideias sobre determinadas questões possam ter se modificado, vir a ser modificados ou mesmo tenham sido ambíguas se formos investigar outros textos de cada autora.

Tendo em vista que as entrevista se constituem no corpus principal deste artigo, faz-se necessário destacar o material empregado nas discussões. Eis as entrevistas de Nélida Piñon: “Entrevista: Nélida Piñon”, publicada no Jornal do Brasil, concedida a Luís Pimentel, Ricky Goodwin, Zezé Sack, Antonia Barbosa e Álvaro Costa e Silva; “Nenhum enigma nos protege da nossa própria brutalidade afetiva”, divulgada pelo Jornal da Biblioteca Pública do Paraná Cândido, concedida a Luis Eduardo Matta; “Nélida Piñon lança livro e contesta afirmação de que não é lida”, no Estadão, concedida a Amilton Pinheiro; “Nélida Piñon: ‘O livro é essencial para a civilização’”, no Clarín em Português, concedida a Gabriela Grosskopf Antunes; e “Nélida Piñon: ‘Detesto o termo literatura feminina’”, divulgada em O Globo, concedida a concedida a Leo Martins e Bolivar Torres. E estas são as seguintes entrevistas de Sophia de Mello Breyner Andresen: “A literatura da cisma”, publicada na Folha de São Paulo, concedida a João Almino; “Sophia: a luz dos versos”, divulgada no Jornal de Letras, concedida a José Carlos de Vasconcelos; “Sophia de Mello Breyner Andresen: ‘Escrevemos poesia para não nos afogarmos no caos...’”, publicada no Jornal de Letras, concedida a Maria Armanda Passos; “Sophia: ‘Sou uma mistura de Norte e Sul’”, também publicada no Jornal de Letras, concedida a Miguel

Serras Pereira; e “Uma personalidade – um tempo – uma obra”, divulgada na Revista ICALP, concedida a Eduardo Prado Coelho.

Tanto nas entrevistas concedidas por Nélida Piñon quanto por Sophia de Mello Breyner Andresen, observamos o prazer de falar sobre a criação literária e a descontração de falar de algumas questões polêmicas, como a literatura feminina, e as respostas são dadas no calor da hora, com a mesma intensidade com que a pergunta é feita, chegando o entrevistado, algumas vezes, a se recusar a responder ou a contestar os questionamentos. O fato de alguns desses diálogos terem sido feitos por telefone ou pessoalmente antes de um evento do qual uma das escritoras iria participar revela que a descontração muitas vezes deixa dúvidas, intencionalmente ou não, sobre determinadas respostas, que são esclarecidas em outras entrevistas.

## **2. DECLARAÇÕES NO CALOR DA HORA**

Os diálogos levantados nas entrevistas tanto de Nélida Piñon quanto de Sophia de Mello Breyner Andresen apresentadas neste artigo apontam predominantemente questões sobre o processo de criação literária, as impressões que as escritoras têm de si como leitoras, o leitor, a literatura feminina e a língua portuguesa como fator de cultura.

Em grande parte das entrevistas concedidas, Nélida Piñon é instada a falar sobre o processo de criação literária. Nessa atividade, ela ressalta o fator de transformação pessoal e social gerado pela leitura do texto literário, tendo em vista que a literatura abre caminhos para o acesso a diferentes realidades e às experiências de ajuda e partilha com os outros. Neste sentido, segundo ela: “eu devo tudo à literatura. Me ensinou, entre outras coisas, a tocar o braço de um estranho num botequim e meu gesto não ser confundido. Abriu picadas para eu embrenhar-me pelo coração alheio” (JORNAL DO BRASIL, 2005, p. 1). A literatura transforma o escritor com também o leitor ao provocar revelações que os tiram de seus lugares de conforto e os obrigam a repensar e reagir perante a vida.

A respeito do processo criador, Nélida diz que algumas vezes

para escrever segue um ritual que vai desde a organização do espaço para a escrita, a configuração de um estado emotivo e transcendente, no qual há também o medo de trazer para o mundo das palavras uma nova realidade que, ao mesmo tempo, não se desvincule do mundo real onde ocorre a interação com os outros.

Um dos elementos desse processo reside na origem familiar de Nélida, de cultura galega miscigenada com a brasileira, desta decorrendo seu lado mais cosmopolita enquanto da outra provém seu vínculo com a natureza, com os “animais eternos”. Outro elemento consiste no emprego da recursos que remontam às narrativas orais e que foram primeiramente escritas, como a dos gregos antigos e a baseada nas três religiões do Oriente Médio, predominando o mundo islâmico. A esse respeito, Nélida afirma: “Tenho uma nostalgia do eterno, de tudo que veio de muito longe e lá ficou, mas que vem para a minha contemporaneidade quando eu resgato. Sou responsável pela tarefa de resgatar imagens perdidas” (In: CÂNDIDO, 2014, p. 2). Esses fatores tornam sua escrita ao mesmo tempo moderna e arcaica:

Nélida tem a concepção de a escrita ser erótica: “O texto é uma genitália. Ao verbalizar você erotiza o universo. Não digo nem que o homem deva conhecer a erótica feminina, mas deve conhecer sua própria erótica que se reflete no corpo do outro” (JORNAL DO BRASIL, 2005, p. 6).

Sophia também é questionada sobre a criação literária. Embora tenha escrito narrativas de ficção e poemas, esta poetisa prefere empregar o termo poesia para abranger as criações por meio da palavra e toma para si o sentido que dá a ela Jorge de Sena: “A poesia é para mim a mais profunda responsabilidade do homem, a responsabilidade de estar vivo” (In: FOLHA DE SÃO PAULO, 1999, p. 3). Neste caso, a poesia é inseparável da ação das pessoas perante os problemas impostos na vida diária em relação aos quais elas não podem ficar indiferentes.

Para a escritora portuguesa, seu processo de escrita decorre de seu entendimento de que “o escritor precisa de tempo livre para

sua imaginação fluir. “Quando escrevo uma história começo-me a lembrar de sítios, de lugares, de casas, de caras, de coisas que aconteceram. Não construo teorias, não invento, vejo, lembro-me do que vi e do que vivi” (JORNAL DE LETRAS, 1991, p. 9). Segundo ela, o ato da escrita implica ser impessoal, despersonalizar-se para que a história do outro aflore no texto. Implica ainda o medo de se enveredar por um mundo imaginado que afaste, enquanto escritora, de tal modo da realidade que não permita mais seu retorno, que anule seu entendimento sobre ética (JORNAL DE LETRAS, 1982, p. 4). No entanto, para Sophia, a prosa e a poesia diferem nos seguintes aspectos:

[A poesia] muitas vezes funciona como esconjuro do mal e da sombra e tem essa dimensão catártica que seja o que faz com que o medo não me assalte do mesmo modo. Com a prosa, surge uma dúvida dentro de nós. Não sabemos nunca se estamos a esconjurar, se a convocar. É uma espécie de jogo muito estranho. Porque há esta diferença, não sei bem. Mas é o que se passa comigo. A poesia e a prosa são duas navegações diferentes (JORNAL DE LETRAS, 1985, p. 3).

Além da diferença entre o modo de escrita da prosa e o da poesia, a obra da poetisa portuguesa possui elementos de sua origem nórdica e helênica, de seu fascínio por essas culturas antigas e pela necessidade de participar politicamente de história de seu país para por fim à ditadura de Salazar. Esses fatores fazem-na identificar sua obra como dual, nome com o qual intitula um de seus livros de poesia. Por fim, Sophia mostra-se como leitora que aprecia reler poesia e obras de ficção e de ler história antiga, mas, segundo ela, essas leituras não influenciam sua escrita, pelo contrário, seu processo de escrita é semelhante ao daqueles escritores que nunca leu (JORNAL DE LETRAS, 1991, p. 11).

Nélida ressalta a necessidade de quem escreve ser antes de tudo um bom leitor. O prazer de entrar no mundo da imaginação e de sentir as emoções dos personagens como se fosse eles próprios favorece a desejo de criar para também sentir a emoção do escritor em plena criação. A diversidade da leitura também foi um fator que estimulou o desejo de Nélida para escrever textos libertários e libertadores como a personagem Mariela, de *Guia*

*mapa de Gabriel Arcanjo* (1961). A autora cita este livro como exemplo de um modo de escrita que não segue o cânone literário, a partir da mistura de gêneros ficcionais e não ficcionais.

Para Nélida, o leitor no Brasil possui grandes limitações para se exprimir na vida cotidiana devido à instrução escolar precária fornecida pelo Estado. Apesar disso, o leitor tem demonstrado curiosidade para ler as obras, embora ele não as entenda. É necessária uma formação mais bem fundamentada, pois o entendimento de Nélida é de que “a leitura tem um drama. Ela é tão extraordinária, ler é tão revolucionário que modifica a sua cabeça, afeta seu coração, alarga os seus sentidos, o seu sexo... Seu sexo enriquece muito mais com o erotismo da leitura” (CÂNDIDO, 2014, p. 2). Pode-se citar *Tebas do meu coração*, livro que exige do leitor envolver-se na imaginação criada pelo texto conforme lembra Nélida (CLARÍN EM PORTUGUÊS, 2017, p. 8). A Nélida leitora define-se como “mulher de grande curiosidade intelectual”, que se envolve nos mundos registrados pela história, filosofia e literatura (CLARÍN EM PORTUGUÊS, 2017, p. 10).

Nélida crítica o desconforto que os intelectuais homens transmitem com as obras bem realizadas da mulher escritora, fator que atrapalha seu reconhecimento público. Comenta haver, por outro lado, conquistas das escritoras, como os cargos de representatividade literária e os prêmios recebidos que indicam o empoderamento da mulher (ESTADÃO, 2016, p. 2). Especificamente a respeito da literatura feminina, Nélida relembra que

a mulher, embora recente no mundo canônico da cultura, é herdeira de todos os saberes humanos. Ela tem um coração tão polissêmico quanto o coração masculino. Você não fala em literatura masculina; você fala em literatura, e de preferência boa literatura. Eu acho que a literatura da mulher ocupa todos os espaços da humanidade. Isto dito, o que há são características, não de mulher e de homem, mas de escritor. Se fosse assim, como Flaubert teria podido escrever *Madame Bovary* (1856) e ter dito com orgulho: “Eu sou Emma”. Se ele tinha coragem de dizer que era Emma, eu tenho coragem de dizer que sou o quê? Um personagem



masculino. O grande escritor que abarca os mistérios da arte narrativa é proteico, ele enverga. Ele tem que ser do sexo do homem, da mulher, ele tem que ser pedra, tem que ser mineral, animal, tem que ser coisas vivas... Ele é tudo que existe. Não existe essa história de literatura feminina (O G LOBO, 2017, p. 2).

Nélida discorda da compartimentação da literatura e nessa linha de pensamento ela refuta a literatura feminina, ao mesmo tempo em que ressalta a importância da mulher como escritora que imagina universos femininos como também mundos outros. Por outro lado, ela participa com palestras em eventos de organizações feministas e convoca os homens a também se envolverem junto com as mulheres na luta contra as violências sofridas pela mulher ao longo dos tempos (O GLOBO, 2017, p. 2-4).

Indo um pouco além da discussão sobre literatura feminina, Sophia considera o feminismo como uma das teorias geradas em decorrência das desigualdades do capitalismo, o qual torna todos os campos da vida em negócio e faz o homem perder a consciência de quem ele é. Contra isso, a poetisa propõe, por meio de sua escrita, o regresso ao estágio em que o homem vivia em sinergia consigo e com as coisas (In: JORNAL DE LETRAS, 1982, p. 5).

Nélida ressalta o fato de a língua portuguesa ser pouco estudada pelos estrangeiros, de os escritores brasileiros precisarem ser mais bem acolhidos e divulgados por Portugal em todo o mundo e da necessidade de se investir em políticas culturais que visem os mercados nacional e internacional.

Sophia direciona o debate sobre a língua portuguesa para seu uso em Portugal, apresentando um olhar extremamente crítico. Conforme a poetisa, a descontração na fala estimulada principalmente pelos profissionais do rádio e televisão, na altura da década de oitenta, tem provocado a supressão de algumas vogais das palavras do português (PRADO COELHO, 1986), e esse modo de pronunciar as palavras pode levar à ruptura na morfologia da língua.



A discussão sobre o ato criador nas entrevistas de ambas as escritoras, no qual elas mostram a relevância do leitor para a interlocução com a obra, vinculam-se com a necessidade de políticas de cultura. Em *Política e cultura*, Norberto Bobbio faz considerações a respeito das “exigências, obrigações e poderes de natureza política” (BOBBIO, 2015, p. 87) para gerar ações voltadas para a cultura como medidas políticas. O pensador define a política da cultura como “posição de abertura máxima em direção às posições filosóficas, ideológicas e mentais diferentes, dado que é a política relativa àquilo que é comum a todos os homens de cultura e não é atinente ao que os divide” (BOBBIO, 2015, p. 91). A abertura propicia o encontro entre pessoas que possuem diferentes modos de pensar e de implementar atos de cultura, mas não se constitui em diálogo para conciliar crenças e ideologias diferentes, antes visa ao favorecimento da escolha da atividade política por meio da qual o homem de cultura pode desempenhar. Nesse colóquio, o homem de cultura se opõe aos perigos representados pela “política feita por políticos para fins políticos” (BOBBIO, 2015, p. 91).

Bobbio ressalta que o elemento norteador da política da cultura é a defesa e a promoção da liberdade, a qual pressupõe a negação e denúncia de obstáculos psíquicos e morais, bem como a circulação, a publicação, a propaganda e o incentivo ao usufruto de obras de arte, de conhecimento e de saberes. Tais ações possibilitam o acesso às verdades das variadas formas de culturas, impedem o dogmatismo e colocam em primeiro plano o espírito crítico, norteado pela cautela ao tomar uma posição ou mesmo “preferir renunciar a pronunciar-se ou fazê-lo apressadamente” (BOBBIO, 2015, p. 94).

### **3. CONSIDERAÇÃO FINAL: ESPÍRITOS CRÍTICOS E CRIADORAS**

Para Bobbio, é primordial que o homem de cultura divulgue a necessidade do entendimento dos outros, de promover ações conjuntas entre pessoas de países, povos e convicções diferentes. Desse modo, será possível romper o silenciamento a que têm sido submetidas muitas pessoas, será possível que cada pessoa se permita romper as pseudoverdades que as colocam dentro

de muros de defesas e que tornam o colóquio difícil e mesmo impossível tantas vezes. Contra essa barreira ou política da clausura, Bobbio propõe a ação radical contra nós mesmos, de modo que “nos tornemos disponíveis aos outros para que estes possam olhar-nos por dentro e talvez pôr tudo em desordem” (BOBBIO, 2015, p. 97).

As ideias de Bobbio dialogam com as ideias de Nélide Piñon e de Sophia de Mello Breyner Andresen quando as citadas escritoras colocam à mostra para o público parte de seus modos de criar e ressaltam a importância da formação intelectual do leitor como participante e mesmo construtor da obra, a importância do conhecimento da história antiga e dos acontecimentos da atualidade para o desenvolvimento da postura crítica. E a literatura se constitui em uma das manifestações que contribuem a política da cultura, tendo em vista que a literatura potencializa a imaginação, a inteligência e o espírito crítico. Certamente, esses três elementos favorecem o diálogo com o outro, necessário para a vivência tensa, que precisa estar em constante negociação, com os diferentes.

As entrevistas de Sophia de Mello Breyner Andresen aqui destacadas indicam estarem tanto sua escrita literária quanto sua vida pública norteadas pela ética. Pode-se mesmo afirmar que esse é o núcleo no qual as temáticas se conjugam, conforme se apresenta desde o livro *Poesia até O nu na Antiguidade Clássica*. Certamente o fato de a poetisa ter vivido num século marcado por duas grandes guerras, por guerras civis, pela descolonização da África, pela geração *hippie*, pelos movimentos feministas e de liberdade política, sua obra - tendo sido iniciada na década de 40 e tendo se desenvolvido até o final dos anos 90, com poesia, ficção, tradução, ensaios, peças de teatro e intervenções - constrói-se neste cenário de conflitos e conquistas do século XX.

As entrevistas de Nélide Piñon ressaltam que sua obra e sua vida se dimensionam pela estética e pela ética. Sua escrita marcada pelo fôlego, pela superação do processo de escrita da obra anteriormente publicada, pela transgressão ao cânone literário e pela convocação do leitor a participar da construção do texto, trata da criação de um imaginário de fundação do Brasil e da América.

A esse respeito, segundo Naomi Moniz, desde *Guia mapa de Gabriel Arcanjo* a *Filhos da América*, Nélida “procura recuperar o avesso da história e dar voz à experiência humana que foi dela omitida: captar a realidade, recriar a língua, registrar a cultura do povo” (1993, p. 23). A obra da escritora brasileira, contemporânea das guerras, ditaduras, movimentos de libertação política e de comportamentos sociais no mundo ocidental, com destaque à América Latina, nos séculos XX e XXI, reflete literariamente não apenas essa história quanto resgata as raízes das culturas que formam os povos da América. Neste sentido, sua obra se constitui de elementos transgressores e libertadores.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. "A literatura da cisma". In: Folha de São Paulo. 26/09/1999. Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/escritores/sophia/literatcisma.htm>. Acesso em: 31/03/2004. Entrevista concedida a João Almino.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. "Sophia: a luz dos versos". In: Jornal de Letras. 25/06/1991, 8-13. Entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. "Sophia de Mello Breyner Andresen: 'Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais...'"'. In: Jornal de Letras. 16/02/1982, p. 2-5. Entrevista concedida a Maria Armada Passos.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. "Sophia: 'Sou uma mistura de Norte e Sul'". IN: Jornal de Letras. 1985, p. 2-3. Entrevista a Miguel Serras Pereira.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. "Uma personalidade – um tempo – uma obra". In: Revista ICALP, nº 6, ago/dez de 1986. Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/escritores/sophia/literatcisma.htm>. Acesso em: 31/03/2004. Entrevista concedida a Eduardo Prado Coelho.
- BOBIO, Norberto. Política e cultura. Tradução de Jaime A. Clasen. São Paulo: Editora da UNESP, 2015.
- MEDINA, Cremilda. Entrevista: o diálogo possível. 4 ed. São Paulo: Ática, 2004.
- MOISÉS, Massaud. A criação literária: prosa II prosa poética, ensaio, crônica, teatro, jornalismo e crítica literária. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MONIZ, Naomi Hoki. As viagens de Nélide, a escritora. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1993.
- MORIN, Edgar. "A entrevista nas Ciências Sociais, no rádio e na televisão". In: MOLES, Abraham et alii. Linguagem da cultura de massa. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 116-135.
- PIÑON, Nélide. "Entrevista: Nélide Piñon". In: Jornal do Brasil, 29/05/2005, p. 1-10. Disponível em: <http://www.academia.org.br/noticias/entrevista-nelida-pinon>. Acesso 10/08/2018. Entrevista concedida a Luís Pimentel, Ricky Goodwin, Zezé Sack, Antonia Barbosa e Álvaro Costa e Silva.
- PIÑON, Nélide. "Nenhum enigma nos protege da nossa própria brutalidade afetiva". In: Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. 2014, p. -3. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteúdo/conteúdo.php?conteúdo=751>. Acesso em 10/08/2018. Entrevista concedida a Luis Eduardo Matta.
- PIÑON, Nélide. "Nélide Piñon lança livro e contesta afirmação de que não é lida". In: Estadão. 17/12/2016, p. 1-4. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,nelida-lanca-livro-e-contesta-afirmacao-de-que-nao-e-lida,10000095150>. Acesso: 10/08/2018. Entrevista concedida a Amilton Pinheiro.
- PIÑON, Nélide. "Nélide Piñon: 'O livro é essencial para a civilização'". In: Clarín em Português. 06/05/2017, p. -11. Disponível em: [https://www.clarin.com/clarin-em-portugues/destaque/nelida-pinon-livro-essencial-civiliza-ao\\_0\\_rknaRo5kZ.html](https://www.clarin.com/clarin-em-portugues/destaque/nelida-pinon-livro-essencial-civiliza-ao_0_rknaRo5kZ.html). Acesso em 10/08/2018. Entrevista concedida a Gabriela Grosskopf Antunes.
- PIÑON, Nélide. "Nélide Piñon: 'Detesto o termo literatura feminina'". In: O Globo. 02/05/2017, p. 1-4. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/nelida-pinon-detesto-termino-literatura-feminina-21281900>. Acesso em: 10/08/2018. Entrevista concedida a Leo Martins e Bolívar Torres.

---

# TEMPO DAS FRUTAS DE NÉLIDA PIÑON, O IMAGINÁRIO NA ECONARRATIVA VACA BOJUDA

*Tempo das frutas* é uma obra de Nélida Piñon, livro de vários contos, dentre os quais escolhemos o imaginário em *Vaca Bojuda*, realizando uma análise entre a literatura e o meio ambiente. Nele, o narrador traz o contexto do enterro da vaca, e diante disso, todo um percurso de seu envolvimento com ela. Nessa econarrativa, surge alguns elementos da natureza, o que nos dá a possibilidade de tecer algumas análises sob a ótica da ecocrítica. Além disso, abordaremos o imaginário de Gilbert Durand, suas imagens do regime diurno e noturno. Para isso, utilizaremos como método a convergência, o que se aproxima da homologia, seguindo a ideia do devaneio de Bachelard.

**Palavras-chave:** Tempo das frutas; animal; imaginário; econarrativa.

O conto *Vaca bojuda*, do livro *Tempo das frutas*, de Nélida Piñon, nos chama a atenção pela história que o narrador traz como reflexo da relação do homem com sua vaca. O objetivo dessa análise é mostrar como a autora monta esse imaginário, e qual o papel da natureza neste contexto em que se desenrola a história. Para analisar a obra utilizaremos do recurso da fenomenologia, no sentido do devaneio de Bachelard. Além disso, investiremos em analisar a literatura e o meio ambiente, como material para os estudos ecocríticos e ambientalistas, de modo que contribua para as reflexões sobre o comportamento do homem em relação ao ecossistema.

Ao analisar esta narrativa, percebemos que o narrador monta seu imaginário a partir do cenário do enterro da vaca bojuda, e com seu olhar estendido na terra, ele parece entrar para dentro de seu mundo, “Após dispensar a tentação do mundo, olhava a

**ROSALLY  
BRASIL  
PEREIRA**  
Pontifícia  
Universidade  
Católica de  
Goiás  
rosallybrasil@  
hotmail.com

**MARIA DE  
FÁTIMA  
GONÇALVES  
DE LIMA**  
Pontifícia  
Universidade  
Católica de  
Goiás  
fatimma@terra.com.  
br

terra fofa, remexida para proteger. Como abandonaria Malhada, se os bichos viriam comendo os restos, e a carne recente repartida dentro dos bicos...” (Piñon, 2012:81). Esta cena, retrata um pouco do sofrimento do homem, quando sua vaca morre, e ele se vê diante do momento de enterrá-la, e nisso ele começa a entrar dentro de si, sentido a sua dor ao recapitular, alguns momentos que tivera com ela em vida. Nesse contexto, parece que o narrador consegue construir o mundo da representação do homem com a natureza, traçando ao longo da narrativa argumentos que o remete à reflexão sobre a vida do animal.

Nessa trajetória do homem em conviver com o animal, ele parece fazer uma viagem em si mesmo, como a ideia de profundidade, e isso parece estar presente na narrativa desde o início na imagem da terra fofa, como nos ilustra (Durand, 2012: 54)<sup>1</sup> é ligada ao segundo gesto de descida, “O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento”. Dentro desse sentido do volume, podemos perceber o narrador como o espaço de um contingente de descida, que muito se assemelha com a imagem da caverna, que no fundo do homem, podemos devanear sobre os contingentes, que se apresentam no contexto e na memória do narrador.

Nela podemos sentir os seus ecos, que ressoam na memória das imagens do tempo em que ele comprou a vaca, “nem vira malhada nascer. Comprou ainda pequena aquela aparência boba, que nem se elucidara, no mercado distante da casa ... Escolheu distraído como quem se cansou de apreciar coisas vivas” (Piñon, 2012:81). Esta cena parece traduzir a intenção do personagem explicar que não tinha motivo para ele se apegar tanto aquela vaca, pois não a viu nascer, para criar laços afetivos, e nem demonstrava ter uma beleza que prendesse a atenção. E nesse diálogo com ele mesmo, ele parece se reconstruir como alguém que perdeu o encanto da vida, e o seu eco traz para o contexto a sua tristeza profunda, essa dor que parece estar enraizada no ser, que toca as coisas como se elas não tivessem vida.

Esse eco, parece assim atingir um vó, quando a profundidade sai de seu estágio de superfície, entra dentro do íntimo do ser, e vem inflamar suas memórias e trazer suas dores, assim como (Bachelard, 2001:94) nos ilustra com a imagem da subida, “a subida é o sentido real da produção de imagens, o ato positivo da imaginação dinâmica. (...) é um inferno que queima, que se reergue, que tem o tropismo das chamas, o tropismo dos gritos, um inferno cujas dores são crescentes”. Isso parece acontecer com o narrador, quando diante da terra fofa, ele parece viver um inferno dentro de si, acende na memória dos instantes que viveram juntos, sentindo as dores do animal como quem vai para o matadouro.

Com isso, o ser parece viver uma descida, que (Durand, 2012: 60) traz como imagem de engolimento, “gesto do engolimento corresponde o esquema da descida e o acocoramento na intimidade”. Nessa imagem, podemos perceber a vaca que parece ser um ser engolido várias vezes na narrativa, como podemos ver ela traz a ideia de ser engolida pelo touro, quando a deixa prenha, pela sua tristeza que a deixa doente, e pela terra, quando a enterra.

A imagem do engolimento pode ser percebida em várias partes da narrativa, e uma delas aparece na cena quando a malhada estava grávida, “Até nascer o bezerro, ignorou a sua prenhez, a trepidação da barriga (...) ela muda comia devagar, os olhos tão tristes, uma melancolia aguda” (Piñon, 2012:83). Essa imagem, parece sugerir que o ser além de engolir o bezerro, parece também engolir a comida, a tristeza, a melancolia profunda, e com isso a sua própria vida.

Esse engolimento parecia despertar a atenção até mesmo do neto, que percebeu a mutação que malhada sofreu, parecia outro ser, foi quando ele a chamou de vaca bojuda, “Uma vaca que cresceu tanto que de repente pode se transformar em outra coisa” (Piñon, 2012:83). Essa cena, também pode nos levar a pensar que o engolimento atingiu também sua forma, transformando-o em outra coisa, e nisso ela já não era a mesma vaca, era agora um ser que sofreu em profundidade a dor de ser engolida pelo touro quando emprenhou, e também de engolir o

bezerro e a si mesma.

E nessa mesma imagem de engolimento, o personagem também parece ser tragado pelo seu escuro, quando se afunda em sua dor, e por seu estado de velhice, “... tudo se esgotando na dor (...) o abandono de gente velha, que mal resiste. Tudo nele tombava, o sexo também, nunca mais faria um filho” (Piñon, 2012:81-87). Nisso, o narrador age como se fosse engolido por ele mesmo, se entregue à sua exaustão, e à reflexão que faz ao se comparar com aquela vaca que serviu ao homem durante sua vida, ficou velha e encontrou a morte.

Apesar da morte, nessa relação do homem com a vaca, podemos sentir uma pulsação que parece circular entre os dois, os sentimentos alteros parecem fazer parte de um pacto além da sobrevivência para ambos, parece não ser apenas uma questão de tirar o leite da vaca, parece que o homem tomou afeição ao próprio animal, a ponto de se confundir com ele. Essa relação que se constrói desde quando o personagem comprou a vaca, até o dia de sua morte, também vai sendo reconstruída ao longo da narrativa, como memória desse tempo em que a vaca vivia entre eles, e com isso o narrador parece trazer partes da vaca durante a tessitura do texto.

Com isso, podemos perceber ao longo da narrativa, algumas partes da vaca que são citadas aos poucos como chifres, lombo, cabeça, couro, carcaça, ossos, ubre e leite. Sobre o chifre temos esta cena que parece dar evidência para sua forma exuberante, “ainda assim, muita terra se fazia necessária para cobrir aqueles chifres” (Piñon, 2012:81), nesta cena a ideia que surge é que o chifre da vaca parecia ser grande, dada a informação que temos quando se faz preciso de muita terra para enterrá-lo.

E o chifre nos leva a querer saber mais sobre ele, “Cornos ou chifres são apêndices da cabeça de alguns mamíferos. Podem ter forma pontiaguda, como no boi, são constituídos por queratina e são estruturas permanentes e crescem de modo contínuo, não sendo trocados durante a vida do animal” (Wikipédia)<sup>2</sup>. No devaneio a ele, podemos perceber em sua forma a imagem de protuberância na cabeça da vaca, que desenvolve a ideia



de defesa. Ideia que não foi desenvolvida quando a vaca não desenvolveu nenhuma expressão de relutância, e parecia não existir motivo para utilizar o chifre, “os chifres agudos que nem utilizavam a ferocidade de sua forma natural” (Piñon, 2012:86). Ele também é ilustrado por (Durand, 2012: 82) de outra forma, como uma forma relacionada a outros objetos, “Os chifres dos bovídeos são o símbolo direto dos “cornos” do crescente da lua, morfologia semântica que se reforça pelo seu isomorfismo com a gadanha ou a foice do Tempo Cronos, instrumento de mutilação, símbolo da mutilação da lua que o crescente é, o “quarto” de lua”. Nessa ilustração, podemos perceber que ele traz semelhança com a foice, quando ela poderia utilizar para sua defesa, mas vaca bojuda, pela expressão que tinha de mansidão, não parecia querer utilizar este instrumento.

Outra parte da vaca que aparece na narrativa é o lombo quando começou a apresentar traços indicativos de estar doente, “a disformidade de seu lombo” (Piñon, 2012:86). O lombo pode ser reconhecido como as partes assimétricas do ombro da vaca. E ombros cansado, é assim a imagem que podemos ver no lombo da vaca, não pela doença, mas pelos seus dias entregues ao homem, dando-lhe prosperidade em parir vários bezerros, e dar o leite, a manteiga, e ajudar na lida da terra. E na ideia da disformidade, o lombo da vaca parece criar a imagem de quem carrega o peso do tempo vivido, como se todos os acontecimentos de sua vida estivessem sob seus ombros.

O couro é outra parte da vaca que temos na narrativa, “o couro da vaca enrugado, prenúncio de uma doença a abatê-la” (Piñon, 2012:86). Ele parece ter relação com a pele, de onde se percebe características relacionadas à saúde da vaca, através dele, reconheceu-se que ela estava doente.

Mas ele também nos leva a devanear sobre os couros que se encontram nas botas, nos casacos, sacolas, chinelos, e nos tambores. Dentre estes, vamos nos aproximar dos tambores que nos traz os ritmos encontrados na música com seus sons contrários em agudos, graves, e outros extraídos pelas pancadas, e montam uma harmonia que entra dentro do ser. Assim como foi percebido por (Paz, 1996:29)<sup>3</sup> ao tecer consideração sobre

a poesia lírica, “Os acentos espanhóis nos levam a conceber o homem como um ser extremoso e ao mesmo tempo como região de encontro dos mundos inferiores e superiores. Agudos, graves, esdrúxulos, bisesdrúxulos. pancadas sobre o couro do tambor, palmas, gritos, clarins”. Da mesma forma podemos perceber, ao concentrar o foco no couro, e entrar nesse mundo para enxergá-lo dentro de outras possibilidades, podemos perceber o couro enrugado da vaca, como aquele que também um dia, levou as pancadas pela vida, e conseguiu construir os ritmos graves e agudos e dando a sublimação à sua existência e a prosperidade ao seu dono.

Assim como percebemos o tempo vivido pela ideia do lombo, o couro também parece trazer na ideia de pele o tempo gasto, desbotado enrugado, como a ideia de quem passou pelo tempo deixando suas marcas na pele, e nisso parece tecer a imagem de tempo apreendido, dominado, pelos sinais de sua percussão tanto do tempo, quanto da música.

Pela música, (Durand, 2012: 82), também consegue trazer a ilustração do tempo dominado pelos ritmos, “toda a música não passa de uma vasta metaerótica”. Ela é da forma mais completa “cruzamento” ordenado de timbres, vozes, ritmos, tonalidades, sobre a trama contínua do tempo. A música constitui, também ela, um dominar do tempo”. Pelos couro, então, podemos perceber essa ideia que a vaca percorreu em seus altos e baixos, construiu os seus ritmos de alegria quando era tão próxima do personagem, e cheia de vida, e ao mesmo tempo os seus ritmos inferiores que parece lhe aproximar de seus sentimentos de tristeza, mas que tudo isso, possibilitou um cruzamento ordenado de tempos que constituiu a história de sua vida.

E ainda, na narrativa, podemos encontrar outro pedaço da vaca, “o bichinho ao lado esvaziando-lhe o ubre” (Piñon, 2012:84). O ubre como podemos imaginar é a parte que sustenta o peito da vaca, e fornece o leite ao bezerro, e também de onde o homem tira o leite para beber e fazer outros derivados. O ubre então pode ser imaginado como o lugar sagrado, porque guarda um alimento sagrado, ele é como fonte nascente de um rio branco. Além disso ele está relacionado com o sentimento de felicidade,

como podemos ver na ilustração de Durand:

O alimento primordial, o arquétipo alimentar é, de fato, o leite: “toda bebida feliz é um leite materno”. O leite é o “primeiro substantivo bucal”. E Bachelard” cita o folclore para quem “as águas que são as nossas mães ... nos distribuem o seu leite”, enquanto que Michelet” racionaliza doutamente esta imagem do oceano de leite e fala do plâncton nutritivo como de um “leite que dessedenta o peixe”, não hesitando em passar do leite ao seio. (Durand, 2012:203)

Durand faz uma abordagem ao leite e consegue extraí-lo como uma bebida feliz, relaciona-o à experiência com a boca, e traz a ideia de a mãe ser água, e que aproxima do peixe ao matar sua sede. Nessas colocações, podemos perceber o ubre como esse elemento bucal, de onde se extrai o prazer, a felicidade e um dos primeiros contatos que o filho tem com a mãe. Ele também no sentido de fonte, pode ser percebido como a árvore de onde se tem a raiz, que entra em contato com muitas pessoas. O leite como ideia de raiz parece esboçar um sentido rizomático, como traz (Deleuze,1995 :04)<sup>4</sup>

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (Deleuze, 1995:04)

Com essa ideia de ser um conectivo aditivo, o rizoma pode ser o leite quando deixa de o ser, vai se transformando em seus derivados e outros sentidos e deslizando como um toque de mãos que alcança várias coisas e pessoas. E o ubre pode ser esboçado como essa árvore, quando Deleuze diz que ela impõe o verbo ser. Nessa ideia, o leite parece construir sua própria força, se desligando do verbo ser, e se tornando esse rizoma que se encontra entre multidões de pessoas percebido enquanto felicidade, alimento da vida, bebida, e derivados como a manteiga.

Podemos ainda esboçar a ideia de que o ubre parece traduzir a

imagem do ninho que (Bachelard, 1978:258)<sup>5</sup> ilustrou, “O ninho, para o pássaro, é, sem dúvida, uma terna e quente morada. É uma casa de vida: continua a envolver o pássaro que sai do ovo”. O ubre assim como o ninho, parece ser essa casa viva, de um quente que traduz afeto, e com isso consegue envolver o bezerro e o homem. E isso, sempre faz o homem voltar a esta casa, em busca de intimidade e aconchego para seus prazeres.

Em outra parte da narrativa temos outra parte da vaca pela imagem da manteiga, derivada do leite que nos remete ela, surge também na narrativa pela ideia do líquido branco, “a precisa abundância do líquido branco, que faz até manteiga” (Piñon, 2012:85). Nessa imagem ela parece ser algo pastoso, que abandona a forma de líquido branco e se transforma em uma pasta amarelada. Assim como a tinta pastosa é capaz de pintar uma representação da realidade com suas variadas cores, a manteiga parece ser uma coisa pastosa, capaz de representar vários argumentos, o que podemos exemplificar com os correlacionados ao homem do campo, quando tira o leite da vaca e fabrica a manteiga; ou mesmo aos assuntos das grandes fábricas que pratica a mesma função, só que sob uma grande quantidade de leite, e que emprega muitas pessoas para lidar com este ofício.

Além disso, no processo do leite se transformar manteiga, suscita essa ideia do leite sofrer um movimento fervilhante que faz com que ele, se destrua e se torne outro, nisso sua primeira identidade dissolvida, como na ilustração de (Deleuze, 2018:50)<sup>6</sup> de retorno, “O eterno retorno não pode significar o retorno do idêntico, pois ele supõe, ao contrário, um mundo (o da vontade de potência) em que todas as identidades prévias são abolidas e dissolvidas. Retornar é o ser, mas somente o ser do devir”. Nessa imagem o leite de ser leite, e se transforma em manteiga, mas nela ainda existe a imagem de um leite transformado como um outro ser, isso repercute em dizer que ele já não é simplesmente o passado, nem só o presente, mas a união dos dois tempos.

Isso também nos lembra (Deleuze, 1974:13)<sup>7</sup> que nos ilustra o sentido do devir sobre o presente e o passado do ser em devir, “Tal e a simultaneidade de um devir cuja propriedade e furtar-se

ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence a essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo”. Isso suscita a imagem do leite no tempo do devir, em que podemos identificar o leite como a imagem do passado e a manteiga como imagem do presente, mas que no presente ela também é constituída de passado.

Em outra parte da narrativa, temos outra parte da vaca, a carcaça, “aquela carcaça, os ossos salientes eram a doença” (Piñon, 2012:86). Ela parece traduzir um elo sobre os sentidos dos conteúdos vazios e o regresso da matéria ao solo. No vazio podemos perceber uma reprodução de ecos, que parecem ressoar a ideia de falta de vida, de movimento, de sangue correndo nas veias, da troca de ar saindo e entrando pelas narinas e o esgotamento da matéria.

Ela também traz a ideia de capitular, como testemunha de uma vida, os caminhos, por onde a vaca percorreu, e as histórias que construiu ao longo de sua existência. Ela ainda, parece traduzir a reflexão sobre a falta de animação, que se costuma ver nos animais, em seus ritmos inquietantes e desnorteados como identificação de vida.

Além disso, também podemos visualizá-la na imagem de compressão de museu, em que os esqueletos nos remetem aos fatos relacionados à memória da existência da espécie, e toda suas características biológicas, e nisso ela é eternizada como símbolo de sua raça e se conecta com a cultura de um povo e de uma época.

Na imagem da carcaça, ainda podemos tecer comentário sobre o vazio, que parece ter relação com o nada, no sentido de que tudo parece virar o contrário, e tudo parece ser nada, como nos ilustra (Nietzsche, 1999:11)<sup>8</sup> sobre o niilismo:

Quando esse niilismo triunfa, diz Nietzsche, a vontade de potência deixa de querer significar “criar” para querer dizer “dominar”; essa é a maneira como o escravo a concebe. Assim, na fórmula “tu és mau, logo eu sou bom”, Nietzsche

vê o triunfo da moral dos fracos que negam a vida, que negam a “afirmação”; neles tudo é invertido: os fracos passam a se chamar fortes, a baixeza transforma-se em nobreza. (Nietzsche, 1999:11)

Como tudo parece estar de ponta cabeça, o nada pode ser o tudo e o tudo pode ser nada, em que o fraco pode ser forte e o forte pode ser fraco, podemos visualizar esse niilismo na narrativa, pela imagem da vaca e do homem, ela que parecia ser um animal fraco, dependente e domesticado, parece esboçar uma força descomunal em relação ao homem, pois apesar de ser domesticada, ela dominava o homem, ela tinha o poder de lhe dar vários bezerros, leite e manteiga e sustentar o homem e sua família. Pelo contrário, o homem que dominava a vaca pela sua força, se tornou nada diante da terra fofa que engolia a vaca. Ele mostrou sua fraqueza quando se via sustentado pela vaca, e diante do enterro dela, se esvaia em profunda tristeza.

Como vimos, o texto nos permitiu perceber a narrativa sob o aspecto da relação do homem com a natureza, especificamente com a vaca bojuda, que foi explorada nas imagens de profundidade, ubiquidade, devir, niilismo, eterno retorno, e outras que se aproximaram das ideias presentes em cada parte da vaca que foi explorada no texto. Nota-se com isso, que enquanto o personagem recapitulava sua relação com a vaca, ele estava diante da morte dela, e nesse momento a sua família celebrava a vida, com o nascimento de seu neto, mas que não pareceu trazer a alegria a ponto de superar sua dor.

Além disso, a princípio o narrador nos trouxe a imagem da terra, como aquela presente tanto na palavra en-terra-r quanto na imagem de terra fofa, como quem traduz o significado de guardar dentro de si indícios de acontecimentos novos, de algo recente, não superado pelo esquecimento.

Diante disso, podemos concluir, que tanto o animal quanto a terra, são elementos da natureza, utilizados na narrativa como meio de reflexão ecocrítica, que alimenta a imaginação dinâmica, que povoa o texto, e se conecta com as mais diversificadas situações que se encontram na narrativa, e no mundo exterior.

Ao abordar a imagem da vaca bojuda foi entrar no texto, perceber seus ritmos de discurso, e ao mesmo tempo entrar em outros universos de discussão, isso se mostrou possível pelo recurso do devaneio de Bachelard e o imaginário de Durand, que nos deu subsídio para sentir a força de cada imagem que se homologava com a vaca.

---

## NOTAS

- <sup>1</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- <sup>2</sup> Wikipedia, Chifres. Disponível em:< <https://pt.wikipedia.org/wiki/Corno>> acesso em 13/09/2018.
- <sup>3</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Editora Perspectiva S.A. São Paulo. 1996.
- <sup>4</sup> Deleuze, Gilles. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1 / Gilles v.l Deleuze, Félix Guattari ; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de Janeiro.1995.
- <sup>5</sup> Bachelard, Gaston, *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço* / Gaston Bachelard; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos . . . (et al.). — São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- <sup>6</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Disponível em:< <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-G.-Diferenca-e-repeticao1.pdf>> acesso em 14/09/2018.
- <sup>7</sup> Deleuze, Gilles. *Lógica do Sentido*; tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- <sup>8</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Editora Nova Cultura. São Paulo.1999.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, Gaston. (2001) *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*/ Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo- SP. Martins Fontes.
- Bachelard, Gaston. (1978). *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço* / Gaston Bachelard; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos . . . (et al.). — São Paulo: Abril Cultural.
- Deleuze, Gilles. (1995) *Diferença e repetição*. Disponível em:< <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-G.-Diferenca-e-repeticao1.pdf>> acesso em 14/09/2018
- Deleuze, Gilles. (1995)Introdução: Rizoma./ Texto extraído de *Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)* /Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.Vol. 1. Editora 34, 1ª Ed.p.2
- Deleuze, Gilles. (1995) *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1 / Gilles v.l Deleuze, Félix Guattari; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de Janeiro.
- Deleuze, Gilles. (1974) *Lógica do Sentido*; tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo.
- Durand, Gilbert. (2012) *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes.
- Nietzsche, F. (1999). *Obras incompletas*. (R. R. Filho, Trad.) São Paulo- SP: Nova Cultural Ltda.
- Paz, Octavio. (1996) *Signos em rotação*. Editora Perspectiva S.A. São Paulo.



---

Piñon, Néida.(2012) *Tempo das frutas*. Rio de Janeiro. Record.

Pitta, Danielle Perim Rocha.(2005) *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro. Atlântica Editora.

Wikipedia, Chifres. Disponível em:< <https://pt.wikipedia.org/wiki/Corno>> acesso em 13/09/2018

Zunthor, Paul. (1993) *A Letra e a Voz: A "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. Companhia das Letras.São Paulo.

---

# UM ESTUDO COMPARATISTA NO CONTO DE NÉLIDA PIÑÓN E A OBRA DE DANIEL MUNDURUKU

A arte literária se constitui como terreno fértil ao explorar as múltiplas facetas do ser humano, com suas semelhanças e estranhezas. O conto, *Fronteira Natural*, de Nélide Piñón, publicado na coletânea, *Sala de Armas* (1973), e a obra do escritor neindigenista, Daniel Munduruku, intitulada *Sabedoria das Águas* (2004), apresentam, respectivamente, um jovem que carrega o estereótipo da existência destinada à busca de sua identidade. Esta pesquisa tem como escopo o estabelecimento da leitura comparatista entre as referidas obras sob o enfoque temático e o estrutural partindo dos momentos em que elas se tangenciam destacando a heroicidade de ambos os personagens e os recursos autorais ativados para sua elaboração. Dentro dessa perspectiva se estabelece como aporte teórico para esse estudo, Eduardo Coutinho, Ángel Rama, Sigmund Freud, entre outros.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada. Identidade. Mito. Pontos tangenciais. Contraponto.

## 1. INTRODUÇÃO

O estudo comparatista se manifesta na América Latina como um fenômeno importante no sentido de rever a dependência cultural, imposta pelo modelo europeu, seguido da evolução pela qual vem passando a disciplina sob a égide de suas diferenças culturais, nessa perspectiva Eduardo Coutinho pontua que «É neste sentido que vem conquistando espaços cada vez maiores no pensamento latino-americano [...]» (Coutinho, 2003, p.11). Seguem nessa direção os estudos de Tania Carvalhal no qual pondera que «[...] desde o seu início os estudos literários e as artes da interpretação foram comparatistas» (Carvalhal, 1999), evidenciando as contribuições que a corrente teórico-crítica trouxe para a Literatura Comparada a partir de meados do século

VERA LUCIA  
MUNIZ  
EVANGELISTA  
Centro de  
Ensino  
Superior de  
Juiz de Fora

XX. De acordo com Coutinho (2003):

Desde o estruturalismo e a Semiologia, passando pela Estética da Recepção e pela releitura a que se precedeu o Marxismo e da Psicanálise, até as visões mais recentes do Desconstrucionismo e da Nova História, mas é mister assinalar que, graças a esse intercurso, o comparatismo ganhou dimensão, que se expressa hoje na multiplicidade de caminhos com que ele dialoga com a obra literária (Coutinho, 2003, p.19).

Dentre esses múltiplos caminhos Carvalho (1999) aponta o das relações intertextuais e interdisciplinares, ponderando como um texto se aproxima, identifica-se e/ou difere do outro. Nesse sentido, estabelece-se que a literatura comparada se mostra importante para a análise de literaturas e/ou culturas próximas, uma vez que esses processos históricos de formação e consolidação com posterior autonomia conferem ao conjunto, uma feição semelhante sem descaracterizá-los (Carvalho, 1999, p. 16). A perspectiva de Carvalho corrobora com a de Coutinho ao asseverar que «[...] não basta insistir na importância das diferenças latino-americanas; é preciso estudar a relação destas diferenças com o sistema de que fazem parte [...]» (Coutinho, 2003, p. 22).

Antonio Candido ressalta que o trânsito entre as culturas vizinhas na América Latina não se apresenta como uma via de mão dupla, dessa forma: «el español tiende a sobrestimar su cultura e imponer su lengua, mientras el portugués dócilmente aprende la de los demás». Dessa forma, o autor exemplifica que o brasileiro, ao visitar a Bolívia «se esfuerza en hablar portunhol, mientras que un boliviano en Brasil hablaría tranquilamente su buen castellano», entretanto, nota-se que a recíproca não é verdadeira (Carvalho, 1999, p. 18).

Retomando o diálogo intertextual Cortazzo González assinala o quanto se mostra enriquecedor o estudo comparatista, asseverando que «Al comparatismo le espera la tarea de entender esos sistemas en sus diferencias y sus analogías, así como en sus interpretaciones, apoyándose con decisión en enriquecedoras

políticas de coexistência» (González, 1999, p. 34).

Partindo dessa perspectiva Coutinho (2003) assinala que a partir do final da década de 70 o estruturalismo perde força, irrompendo, influenciado pelos filósofos franceses, o pós-estruturalismo, reforçando a ideia de que o estudo comparatista «[...] não é mais a relação de semelhança ou continuidade, sempre desvantajosa para o texto segundo, mas o elemento de diferenciação que este último introduz no diálogo intertextual estabelecido com o primeiro» (Coutinho, 2003, p. 21).

Nessa perspectiva se reestrutura conceitos e categorias que passam a prevalecer na leitura comparatista, tornando-a mais dinâmica, ademais, todas as manifestações que irrompem desse estudo se mostram importantes no sentido de dar mais clareza, possibilitando uma melhor compreensão de ambos os textos.

Este artigo se propõe a cotejar dois textos literários, a saber, o conto de Nélide Piñon, *Fronteira Natural* que pertence à coletânea intitulada *Sala de Armas*, publicado em 1973 e a obra do escritor neindigenista, Daniel Munduruku, *Sabedoria das águas*, publicada em 2004. Em ambas as obras um jovem protagonista marcado por um profundo sentimento de incompletude busca em suas respectivas viagens uma possibilidade de clareza, de sabedoria, de descoberta, de transformação de vida. Outro aspecto que permeiam ambas as tramas será abordado sob o aporte teórico da transculturação narrativa, proposto pelo crítico uruguaio Ángel Rama, fundamentado na interpenetração da magia, da tradição, da fantasia e do sonho que atendem ao nível da cosmovisão.

## **2. UMA LEITURA COMPARATISTA NO CONTO DE NÉLIDA PIÑON E A OBRA DE DANIEL MUNDURUKU FOCANDO OS PONTOS TANGENCIAIS**

Na perspectiva que diz respeito ao tipo de narrador e a sua participação na tessitura narrativa se estabelece que *Fronteira Natural* é um conto narrado em terceira pessoa de onde irrompe a voz heterodiegética, uma vez que o texto se encontra destituído

de diálogo, nota-se uma visão ‘com’ onde um personagem protagonista se constitui como central e os demais ocupam espaços periféricos na trama. Segundo Pouillon (1974) a visão ‘com’ se caracteriza nos seguintes moldes:

[...] escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta (Pouillon, 1974, p.54).

Quanto à obra de Munduruku o narrador heterodiegético, em certos momentos dá lugar e voz a um narrador autodiegético, que na perspectiva de Pouillon (1974), mostra uma combinação da visão de ‘fora’ com a visão ‘com’. É o que se pode constatar na passagem em que Koru, o protagonista em crise existencial, a pedido da mulher Maíra, busca na memória a história oral dos discos brilhosos: « - Eu sei meu homem. Eu queria ouvir para passar o tempo. Tu sabes contar histórias tão bem. Todos na aldeia dizem que tu és o melhor de todos na arte de contar histórias » (Munduruku, 2004, p. 14).

Evidencia-se que as duas obras apresentam pontos tangenciais que indiciam aspectos comparatistas como a aldeia que é a terra de origem de ambos os protagonistas, sua viagem à busca de identidade e de completude. Há no desfecho, contudo, um contraponto que perpassa pelo regresso dos protagonistas. Enquanto o jovem de *Fronteira Natural* constrói uma nova identidade o índio Koru em *Sabedoria das Águas* se reencontra e assume sua identidade indígena.

No conto *Fronteira Natural* a autora apresenta a aldeia, terra natal do protagonista, onde nasceu e cresceu o jovem, com todas as suas particularidades, seus pertencimentos, sua cultura. Geertz (1989) considera que o ser humano se encontra imbricado na teia da cultura:

O conceito de cultura [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumindo a cultura como sendo essas teias e a sua análise: portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significado. (Geertz, 1989, p. 15).

Em Nélida Piñon a aldeia se apresenta como o espaço da tradição, do ritual, da interação, da troca. Nota-se que o jovem era muito querido pelos seus, pois, segundo eles « Era belo e que esplêndida pureza. O mais amado da aldeia. Seu corpo inspirava a planície dos lençóis maculados e o regime dos templos» (Piñon, 1973, p. 18). Na descrição do protagonista, um jovem com seus vinte anos que vivia na aldeia juntamente com a família, os pais e os irmãos e muitos outros companheiros, puro, que carrega o estereótipo de uma existência destinada a uma busca. Nota-se o aspecto de um personagem plasmado sob a simpatia do narrador. A aldeia se encontra separada do inferno, como o narrador considera o externo à aldeia, por uma fronteira natural, e que:

Antes aquele povo divertia-se dentro de pequenos barcos, mal desenhados, quando enfrentavam os mares. E como se não bastasse, acumularam experiências de algumas batalhas. [...] Recordava então os belos dias, quando o inferno vivia longe e não se partia em sua descoberta (Piñon, 1973, p. 21).

Com o tempo se estreitou a distância e aquela proximidade de agora, os atordoava, os convidava, os provocava a uma visita. Nota-se que esse é o sentimento que o desconhecido nos impõe e nessa perspectiva: «Rezavam nestes momentos palavras mais dirigidas ao inferno do que a seus deuses de pedra e folha» (Piñon, 1973, p. 21). De acordo com a autora esse trajeto era conhecido por todos da aldeia:

Um trajeto familiar, toda a aldeia o conhecia. Fora sempre a fronteira natural. Nenhum guardião detia os caprichosos. Ao contrário, o perfume que dali emanava era harmonioso.

Alegavam desfastio, ou curiosidade simples, os que decidiram afinal visitá-lo. Embora quantos desistissem entre convulsões e fugas (Piñon, 1973, p. 16).

Na região muitos moradores optam pelo deslocamento geográfico e temporal que é a travessia para o inferno, onde alguns lá permanecem para sempre. Alguns conseguem, contudo, regressar, mostrando-se perturbados mentalmente, alienados, estrangeiros, na terra natal. Kristeva define a concepção de estrangeiro ao afirmar: «começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades» (Kristeva, 1994, p. 9).

Segundo a tradição da aldeia todas as casas se preparam para receber seus egressos, nota-se uma interpenetração cultural ao se colocar em contato a cultura do inferno e a cultura da aldeia, fato que acarreta nos egressos a perda do equilíbrio, deixando-os a deriva. Passam a ignorar vivências e aprendizado da terra natal, contudo, a travessia da fronteira natural dava aos egressos um status que as famílias faziam questão de ostentar em suas varandas «nenhuma casa deixou de ostentar seu tesouro. Exibiam seus egressos nas varandas construídas especialmente para recebê-los» (PIÑON, 1973, p. 18). Marilena Chaui (2000) assinala que a crença habita as particularidades do que lhe é peculiar, sendo que ela se manifesta de forma ímpar em cada comunidade:

Todas as culturas possuem vocábulos para exprimir o sagrado como força sobrenatural que habita o mundo [...]. Entre as culturas dos índios sul-americanos, o sagrado é designado por palavras como tunpa e aigres. Nas africanas, há centenas de termos, dependendo da língua e da relação mantida com o sobrenatural, mas o termo fundamental, embora com variantes de pronúncia, é ntu, “força universal em que coincidem aquilo que é e aquilo que existe” (Chaui, 2000, pp. 379-380).

Uma vez considerados os conceitos e níveis da cosmovisão a narrativa de Nélida se mostra permeada de tradição, crença,

mito, como está registrado na seguinte passagem:

E ainda cultivavam deuses antigos. [...] Havia todos surgido de raça amadurecida no cultivo de pedras e folhas. Não sofrendo as pedras o reparo de qualquer mão, ou instrumento. Mesmo bruta, respeitavam a forma original. No entanto as folhas deviam originar-se de árvores com idade nunca inferior a cem anos (PIÑON, 1973, p. 20).

Em relação à ideia de pertencimento se estabelece que o povo da aldeia embora conhecesse pouco no que diz respeito à linguagem possuíam outros conhecimentos construídos ao longo da vida, como, por exemplo, «[...] se atreviam a opinar sobre tudo, daí castrarem os animais com ciência, alterarem o sistema de certos rios» (Piñon, 1973, p. 17). Segue essa ideia as técnicas de plantio utilizadas pelos moradores da aldeia, fato que se torna explícito no momento em que após a partida de um dos seus: «[...] suspendiam o trabalho, passavam a viver de reservas de algumas colheitas felizes» (Piñon, 1973, p. 16), ainda, «aquelas despensas fartas» (Piñon, 1973, p. 24).

Dentro da perspectiva memorialística o ancião nessas comunidades, é tido como biblioteca viva, guardião do conhecimento, como explícito na passagem em que mostra o comportamento do jovem antes de deixar a aldeia, «Olhou os mais antigos da aldeia, talvez lhes assegurando um retorno inédito, confiassem no seu evangelho» (Piñon, 1973, p. 19). O viajante parecia pressentir o devir, o regresso, o processo de construção do mito.

Quanto à aldeia indígena de Munduruku também perpassa pela tradição, pela crença, pela beleza da natureza, pelas particularidades da cultura indígena. O narrador ressalta a sabedoria do rio Tapajós, a sabedoria da Mãe-natureza e as leis mitológicas que regem as aldeias.

Maria Aparecida Nogueira Schmitt (2013) autora do livro *Utopias transculturais na heterogeneidade latino-americana* sustenta a fala de José Carlos Mariátegui sobre o valor da tradição, do verdadeiro, do sagrado:



[...] um espaço onde se fundem o histórico e o irracional, a subjetividade, a imaginação, a criatividade e transita por uma paisagem que permite a comunicação entre a imaginação artística e o imaginário social com a cultura popular (como citado em Schmitt, 2013, p. 167).

Maíra, a mulher do índio Koru, fala dessa beleza e da importância da tradição na cultura indígena:

Ela fitava o céu estrelado com admiração.

- Tu reparastes como o céu é bonito? – disse, e sem esperar resposta, acrescentou: - Nossa tradição conta que nosso primeiro Pai veio de uma estrela dourada. Ele viu a beleza de nossa terra e resolveu descer para criar um paraíso aqui. Tu acreditas nisso?

- Talvez nossa tradição tenha razão ao afirmar isso, Maíra. (Munduruku, 2004, pp. 23-24).

Segundo a tradição indígena os mais velhos desfrutam de grande respeito por parte de todos da aldeia, uma vez que essas pessoas se tornam símbolo de tradição e de referência para todos dentro da tribo, fato que corrobora com Bosi (2004) quando enfatiza a importância da figura do pajé, a sua capacidade de liderança e coesão do grupo, afirmando que «nas tribos antigas, tem um lugar de honra como guardião do tesouro espiritual da comunidade, a tradição» (Bosi, 2004, p. 82).

Evidencia-se essa característica na figura do pajé: « Sem os pajés, como poderíamos viver? Quem iria apaziguar os espíritos? Quem iria nos curar?» (Munduruku, 2004, p.25). A memória imaterial emerge na passagem que a mulher de Koru o motiva a relatar novamente a visão das criaturas mágicas «Todos na aldeia dizem que tu és o melhor de todos na arte de contar histórias» (Munduruku, 2004, p.14).

Outro aspecto ressaltado na obra é o conhecimento construído no grupo e partilhado com todos, como demonstrado pelo índio, quando para se proteger: « Peguei um pouco de erva e passei no meu corpo para tirar o cheiro do suor. “Dessa maneira, não seria presa fácil de qualquer animal que tentasse me atacar»

(Munduruku, 2004, p. 17).

Ambos os protagonistas em algum momento da trama passam por uma crise, a crise do herói, construída sobre a égide de um turbilhão de conflitos que irrompe como possibilidades de trilhar a sua própria identidade, uma vez que a viagem instaura para o viajante um momento decisório, momento em que abandona o mundo conhecido e o coloca frente ao desconhecido, ao novo. Segundo Bakhtin:

[...] o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si (Bakhtin, 2008, p. 245).

A viagem o coloca em contato com outra cultura. Rama, apud González, explica que esse contato entre duas culturas diferentes possibilita um movimento de interpenetração, de troca, de transculturação. Segundo o autor:

Angel Rama, interesado como estaba en los problemas ideológicos y antropológicos, intentó encarar este conflicto. Su reflexión sobre la transculturalización debe leerse como una respuesta indirecta al movimiento indianista. [...] el regionalismo, como prefiere llamar mayoritariamente a la defensa de esas culturas diferenciadoras, representa una doble amenaza para la utopía latinoamericana: tiende a una fragmentación aislacionista y a la inmovilidad, con lo cual se afecta, por un lado, el impulso hacia la unidad y, por el otro, se resiste la actualización histórica. Este conflicto va a ser interpretado por Rama como un choque entre la modernidad y el tradicionalismo que “sostiene la totalidad dinámica de América Latina”. [...] Rama la adopta porque ve en ella una tragicidad menos feroz que la del concepto de aculturación. La transculturación permitiría a los indios adaptarse a la modernidad, sin ser totalmente arrasados por

ella, ya que este mecanismo requiere una liquidación parcial de los elementos bsoletos (desculturación), para adoptar los de otras culturas y producir una nueva (neoculturación) (como citado em González, 1999, pp. 29-30).

Nessa perspectiva a viagem possibilita a interpenetração cultural, a busca da individualização, mas de acordo com algumas culturas, também pode significar um ritual de passagem. Segundo Mary Anne Junqueira (2011) a literatura se mostra com uma gama de relatos de viagem com estranhos e estrangeiros que partem para reinos distantes. Nota-se que esses relatos de viagem podem conter elementos ficcionais, como acontece no clássico *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Junqueira declara que «embora as fronteiras entre ficção e realidade sejam tênues, ninguém lê *Moby Dick* da mesma forma com que lê o relato de viagem de Charles Darwin» (Junqueira, 2011). De acordo com a autora:

[...] o relato de viagem – funciona como inspiração para outras jornadas desde tempos remotos. [...] Alguns relatos de viagem são, dessa maneira, textos muito influentes e, por conseguinte, mobilizadores [...]. Essas viagens – novamente, reais ou imaginárias – providenciaram um corpo de referência ou ‘intertextos’ para escritos modernos (Junqueira, 2011, pp. 49-50).

O protagonista de *Fronteira Natural* rumo ao inferno mostra uma relação entre o antigo e o novo, rompendo com o espaço e com o tempo, sendo o inferno, o espaço desconhecido, o reino mais rico, o atraente, o diferente, o estranho, que oferece ao jovem da aldeia o que ele tanto almeja. Freud relaciona o ‘estranho’ ao que é assustador, ao que provoca medo e horror. O argumento de Freud é o de que ambos se encontram porque o resultado é o mesmo, ou seja, «aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, há muito familiar» (Freud, 1972, p. 277).

O protagonista de *Sabedoria das Águas* de Munduruku parte para uma viagem na busca de sua identidade, pois não queria conviver com a vergonha e descrédito de seu povo, fato que se

torna explícito na passagem «Prefiro morrer desse jeito, lutando pela minha verdade» (Munduruku, 2004, p.12). A verdade dentro da tradição indígena, contudo, está fundamentada na sua cultura que nem sempre condiz com a verdade do mundo dessa forma: «Buscas a verdade do que viste [...] Não buscas a verdade do mundo» (Munduruku, 2004, p.28).

A revelação ocorre quando o casal se banha no Rio Tapajós, sendo que a maior riqueza do texto narrativo está na cosmovisão, que aparece em várias passagens como: «Todos diziam que ele estava ruim da cabeça e que o curupira – um espírito zombeteiro da floresta – o tinha enfeitado com suas mentiras» (Munduruku, 2004, p. 8). O momento pode ser visto em outra passagem quando o personagem central passa por experiências mitológicas fantásticas:

Koru não teve tempo para nada, mas ficou pasmo ao notar que a onça não o atacou, apenas atravessou seu corpo, entrando dentro da água em seguida. O gavião-real fez a mesma coisa e sumiu nas profundezas da água. Koru ficou atordoado com esse estranho ataque. Dentro de sua cabeça, ficou a zumbido de uma voz que lhe repetia constantemente: “Ouve o rio... ouve o rio... ouve... Vai até onde não tenha gente e se deixe mergulhar na sabedoria das águas (Munduruku, 2004, p. 9).

### **3. UM CONTRAPONTO PRESENTE NO REGRESSO DO HERÓI**

O regresso do herói à sua terra natal pode ser visto como um contraponto no sentido que, no conto de Nélide Piñon, o protagonista volta e passa a ser visto como alguém estranho à cultura que pertencera, estrangeiro em sua terra natal e se pode notar que esse diferente atrai o coletivo, uma vez que passam a vê-lo como herói, o espelho da identidade que buscam ter. Freud, na sua obra, *O Estranho*, apresenta a essência no sentido de saber de que matéria se constitui ‘o estranho’ que perpassa pela questão do duplo. Narra a experiência de encontrar sua imagem no espelho em que o outro é que permite o encontro com algo que nem ele próprio conhecia, mas que era, ao fim,

ele mesmo: um estranho no próprio corpo. O estranhamento de si mesmo se torna mais um indicador seguro de que sua tese tem sentido, pois «o estranho provém de algo familiar que foi reprimido» (Freud, 1972, p. 307).

Esse novo homem, redescoberto na travessia para o inferno, provoca nos companheiros da aldeia sentimentos antagônicos, enquanto alguns o enaltecia e o admiravam, outros, por sua vez, «temiam aquela raça consagrada à divindade» (Piñon, 1973, p. 19). Por representarem o diferente, o novo, o desconhecido, a aldeia deposita no jovem herói a esperança de que na travessia ele tenha acumulado conhecimento, sabedoria, maturidade, como se pode ver na passagem em que:

[...] a riqueza linguística do inferno e, ainda assim, [...] seu verbo haveria de se fazer campesino para a aldeia. Essa era a expectativa dos companheiros da aldeia, sendo, portanto, [...] um sacrifício a pretexto da claridade, e [...] acompanhavam aquele corpo sofrendo talvez o dilaceramento da carne, o rosto inocente prestes a decifrar verdades cruéis (Piñon, 1973, pp. 19-20).

Joseph Campbell (2007), assinala que o herói retorna com uma missão de contribuir com a renovação de sua comunidade, ao asseverar que:

O círculo completo, a norma do monômio, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a benção alcançada pode servir a renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos. Mas essa responsabilidade tem sido objeto de frequente recusa. (Campbell, 2007, p. 195).

O regresso do jovem de forma surpreendente, mais maduro, mais seguro, mais silencioso, provoca certa estranheza. Nota-se o deslocamento do texto que transita da fala ao silêncio, como se a palavra passasse por um exaurimento e dessa forma: «Parecia ele dominar um poder que o impedia de esbarrar nas coisas do mundo, mesmo sem as observar. Poupava flores e

insetos de esplêndidos adornos. “Como se tivesse olhos nos pés e a facilidade intemporal dos pássaros» (Piñon, 1973, p. 22). O que era visto como medo pelos companheiros passa a ser orgulho, modelo, caminho a ser percorrido para romper com a ‘fronteira natural’ que os detêm e os impede de desenvolver. A viagem começa com um jovem, mas quem retorna é um adulto, que se constitui como uma nova fase para a aldeia, livre do medo e das crendices que os prendiam na teia da dominação. A volta do herói significa que a busca terminou e a completude tão almejada por todos se concretizou, o mito se constrói no processo, como no seguinte trecho:

Senhor do arado e das sementes ia consumindo sua cota diária de milagre. O assombro alastrou-se pela aldeia. Seguiam suas pegadas, não o abandonavam um único instante. Os objetos que ele deixava tombar distraído, após os consagrar, eram levados para as casas, sobre as mesas, confundidos com o pão (Piñon, 1973, p. 23).

Já na narrativa *Sabedoria das Águas*, o jovem herói recupera o seu equilíbrio e encontra a verdade, que os discos brilhosos que viu na clareira das árvores, são apenas energia, sendo, « [...] viajantes solitários pelo espaço-tempo do cosmo. Têm poder, mas não mandam em ninguém. Tem prestígio, mas não tem como usufruí-lo» (Munduruku, 2004, p. 28). Depois da revelação os guias espirituais conduzem o casal ao mergulho do esquecimento no Rio Tapajós. Segundo E. M. Mielietinski:

[...] o mito opera como um fator de equilíbrio entre o homem e o seu meio [...] se ocupa da harmonização das relações mútuas do grupo social com o meio natural em medida ainda maior do que a da harmonização do indivíduo e do socium (Mielietinski, 1987, p. 197).

Nessa perspectiva os elementos social e natural se mostram engendrado na cultura tradicional indígena, visto que a trama perpassa por: Koru em crise de identidade, a sabedoria dos anciãos na figura dos Pajés, culminando com o equilíbrio de sua identidade cultural, com o mergulho nas águas do rio, momento em que consegue as respostas para os conflitos que tanto o

perturbavam. Koru passa boa parte da narrativa numa condição antagônica, que perpassa pela dúvida e pela crença nas leis mitológicas indígenas, mas no final, recupera a serenidade e a crença na sua tradição, escolhe sua cultura, seu povo e tudo mais que constrói a sua identidade de ser índio.

Conclui-se que ambas as tramas literárias tratam da viagem de um herói na busca de uma totalidade, de um conhecimento, que o torne capaz de ajudar os seus, um ser realmente especial, dotado de um espírito evoluído. A viagem se mostra como uma capacidade de evolução, de libertação, de possibilidade, até então ignorada.

Configura-se no estudo comparatista uma polifonia de onde irrompem vozes que se interpenetram e contribuem para clarear os textos dando o tom da retórica do discurso. Apresentam elementos transculturadores no nível da linguagem e da cosmovisão ao evidenciar o valor da tradição e da cultura. A travessia impõe aos dois jovens um movimento de assimilação e de resistência, que ora ressignificam seus valores e assume uma nova identidade, como em *Fronteira Natural*, ora faz o caminho de volta, como em *Sabedoria das Águas*, quando o herói reassume sua identidade indígena.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. (1981). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- CAMPBELL, Joseph. (2007). *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix.
- CARVALHAL, Tania Franco. (1999). *O comparatismo nas fronteiras da crítica e a crítica de fronteiras*. Cad. Letras Pelotas v.1 n.7.
- CARVALHAL, Tania Franco. (2004). *Literatura Comparada*. São Paulo: Série Princípios Ática.
- CHAU, Marilena. (2000). *Convite à Filosofia*. Ed. Ática, São Paulo.
- COUTINHO, Eduardo. (2003). *Literatura comparada na América Latina: ensaios* / Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.
- FREUD, Sigmund. (1972). O "estranho". In: \_\_\_\_\_. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, pp.274-314 (Obras completas vol. XVII).
- GEERTZ, Clifford. (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- GONZÁLEZ, Cortazzo. (1999). *Fronteras Latinas de America: limites de una utopia integradora*. Cad. Letras Pelotas. v.1 n.7. pp.25-34.
- JUNQUEIRA, Mary Anne (2011). Org. Franco, Stella Maris Scatena (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa (vol.II)*. São Paulo: USP-FFLCH. Ed. Humanitas. v. 1.
- MIELIETINSKI, E. M. (1987). *A poética do mito*. BEZERRA, Paulo. (Trad.) Rio de Janeiro: Forense.
- MUNDURUKU, Daniel. (2004). *Sabedoria das águas*. Ilustração Fernando Vilela. São Paulo: Global.
- PIÑON, Nélica. (1988). *Sala de armas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- PIZARRO, Ana (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- POUILLON, Jean. (1974). *O Tempo no Romance*. São Paulo: Ed. Cultrix. p.54.
- KRISTEVA, Julia. (1994). *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco.



## LINEAS TEMÁTICAS

*Linhas temáticas*

1

NÉLIDA PIÑON EN LA  
REPÚBLICA DE LOS SUEÑOS

*Nélida Piñon na República dos  
Sonhos*

2

LITERATURA BRASILEÑA EN  
PERSPECTIVA HISTÓRICA

*Literatura Brasileira em  
perspectiva histórica*

3

LITERATURA BRASILEÑA:  
POLÍTICA, GÉNERO Y  
MOVIMIENTOS SOCIALES

*Literatura brasileira: política,  
gênero e movimentos sociais*

4

LA LITERATURA BRASILEÑA  
Y EL MUNDO LUSÓFONO

*A literatura brasileira e o  
mundo lusófono*

5

MISCELÁNEA

*Miscelânea*



---

# IDENTIDAD CULTURAL EN LA NOVELA *TEREZA BAPTISTA CANSADA DE GUERRA* DEL ESCRITOR JORGE AMADO

En la obra *Teresa Batista cansada de guerra* (1972) el escritor bahiano Jorge Amado nos presenta el periplo de Teresa, una huérfana protegida de los orixas africanos, que se construye a sí misma en un ambiente hostil con las mujeres mestizas y pobres. Nos ofrece un cuadro social de la población brasileña caracterizada por el “supuesto” mestizaje cultural entre europeos, africanos e indígenas. En este análisis se pretende determinar hasta qué punto la mezcla cultural es más un deseo que una realidad, pues lo que aparentemente parece mezclado, en realidad está separado. En apariencia no hay más mestizaje que el sexual que produce las diferentes categorías social-raciales que clasifican al sujeto según su género, clase y etnia.

**Palabras clave:** Identidad cultural, género, clase y etnia.

## 1. INTRODUCCIÓN

En la novela *Teresa Batista cansada de guerra* (1972) Jorge Amado nos presenta el recorrido vital de su protagonista Tereza Batista, una huérfana protegida de los orixas africanos, que se construye a sí misma en un ambiente hostil con las mujeres mestizas y pobres. Desde sus orígenes Teresa está marcada por su condición de mujer mestiza y pobre, condicionantes que definen y determinan su identidad. Partiendo de la idea avalada por las ciencias sociales de que la identidad personal se define por los límites ideológicos/sociales -especialmente los de género, etnia y clase social- que marca cada entorno cultural, en esta novela estos límites reflejan la imposibilidad de materializar realmente el supuesto mestizaje cultural, evidencia que queda ejemplificada tanto en el personaje de Teresa como

MARTÍNEZ  
DÍAZ-CACHO,  
ALMUDENA

en su entorno social más cercano. Pues como se mostrará en el análisis del texto, este mestizaje cultural es más un deseo que una realidad, pues lo que aparentemente parece mezclado, en realidad está separado. En apariencia no hay más mestizaje que el sexual que produce las diferentes categorías social-raciales que clasifican al sujeto según su género, clase y etnia.

Con *Tereza Batista cansada de guerra* Jorge Amado se aleja de su narrativa más comprometida para crear nuevos espacios narrativos impregnados de sensualidad y humor con títulos como *Gabriela, clavo y canela* (1958) y *Doña Flor y sus dos maridos* (1966). No obstante, cabe destacar que a pesar de que Jorge Amado a partir de la década de los sesenta abandone el tono militante en sus novelas, en el conjunto de su obra siempre mantuvo una visión crítica sobre la injusticia y la opresión de los marginados en la sociedad brasileña. Es en este marco en el que se sitúa la publicación de *Tereza Batista*, que da voz a una mujer étnica y pobre, huérfana de padres, vendida con solo 13 años al coronel Justiniano Duarte Da Rosa pederasta que la viola y golpea repetidamente durante más de dos años hasta que Tereza consiga liberarse de él. Este episodio marcar el inicio del recorrido vital de Tereza como mujer de la vida siendo aún menor de edad. Tereza tendrá que desenvolverse en el ejercicio de la prostitución enfrentándose a hombres violentos, mujeres proxenetas, en definitiva, situaciones injustas que tocan profundamente la sensibilidad del lector. En este periplo Tereza no va a conseguir desligarse de su condición subalterna de mujer mestiza y pobre, aunque al final Jorge Amado imprime una nota de esperanza ofreciendo a su protagonista la oportunidad de terminar en los brazos del hombre que ama: Januário Gereba.

Se emplea el término *étnica* con el significado que el sociólogo británico Anthony Giddens aplica al concepto de “etnicidad”, entendida como “las prácticas culturales y perspectivas que distinguen a una determinada comunidad de personas (...). Hay diversas características que pueden servir para distinguir a unos grupos étnicos de otros, pero las más habituales son la lengua, la historia o la ascendencia (real o imaginada), la religión y las formas de vestirse o adornarse” (1994, p. 277). Se usa este término porque, como señala el autor, en un sentido estricto “no existen

las «razas», sólo variantes físicas en los seres humanos” (1994). Por esta razón, como otros biólogos, antropólogos y sociólogos, se considera que no es apropiado utilizar el concepto de raza que durante años sólo ha servido para segregar y discriminar a los individuos no-blancos. Por el contrario, el término de *etnicidad*, que hace referencia a lo *étnico*, se presenta más neutro y recoge las diferencias culturales que distinguen unas comunidades de otras.

En esta línea, se ha hablado mucho de la mezcla de etnias, el mestizaje, en el mundo literario representado en las novelas de Jorge Amado, el propio escritor repetía que Brasil es un país mestizo (Sorela, 1987), pero cabe preguntarse si este supuesto mestizaje cultural se corresponde más con un deseo que con una realidad, porque el cosmo social que Amado nos presenta en esta novela los grupos sociales no se mezclan, están separados, incluso el espacio físico es testigo de esta separación, la etnia y la clase son los responsables, igual sucede con el género. Tereza no consigue acceder a las oportunidades sociales que tienen otras mujeres blancas de clase alta, ella carga con el estigma de ser mestiza y sin recursos. Por lo tanto, en el análisis de esta novela se redefine el concepto de mestizaje cultural al mismo tiempo que se evidencia el peso ideológico/social del género, la étnica y la clase en el proceso de construcción de la identidad de la protagonista.

Por lo tanto, el objetivo de este análisis es utilizar esta novela como espacio cultural para desmontar el concepto de mestizaje cultural entendido como mezcla de culturas en el mismo nivel de aceptación social. Las identidades subalternas como la de Tereza quedan excluidas de las oportunidades que gozan las identidades dominantes de varones blancos de clase alta. Para desarrollar este análisis el método de trabajo ha consistido precisamente en el análisis textual del personaje protagonista de Tereza que se han prestado a ser tanto el objeto de análisis como la fuente de datos para construir esta hipótesis inicial. Así, a través del análisis de este personaje, se ha podido concluir que Tereza sirve de ejemplo y símbolo de la separación física, social y cultural que existe entre los diferentes grupos sociales que habitan el Brasil, que la mezcla cultural responde más a un

deseo que a una realidad. Para llegar a esta afirmación se ha elaborado un mapa vital de la protagonista para encontrar la conexión entre personajes masculinos/femeninos, personajes blancos/mestizos y, por último, personajes ricos/ pobres. Una vez definidos y clasificados los personajes se percibe como Tereza se desenvuelve en un microcosmos social marcado por estas tres variables.

El interés de este análisis reside en que la literatura en general, y la narrativa de Jorge Amado en particular, se ofrece como un campo de análisis cultural que revela muchos aspectos sobre la sociedad desde la que se produce el texto literario. Este tipo de análisis implica diferentes áreas de conocimiento como son los estudios culturales y de género, que brindan el marco teórico que permite interpretar la construcción del relato narrativo que da cuerpo al texto literario. Si la antropología se define por producir conocimiento cultural desde el propio campo de trabajo (Hammersley, Atkinson, 2001, p. 15) el análisis cultural del texto literario también produce conocimiento cultural, pero desde el texto. El texto literario constituye, a la vez, un espacio de producción y reproducción cultural, un espacio en el que es posible imaginar, pero también proyectar fenómenos y hechos socioculturales desde un contexto histórico determinado. Los sujetos sociales que construyen la historia narrada pueden ser interpretados como individuos imaginados, es decir, como producidos por la creatividad del artista, pero no por ello dejan de estar inspirados en la realidad cultural que enmarca la obra, reproduciendo, por tanto, dicho contexto.

## **2. ¿MESTIZAJE CULTURAL O MESTIZAJE SEXUAL?**

En general, en América Latina se considera que el mestizaje usualmente refiere al proceso de mezcla racial entre europeos e indígenas y a la génesis de un tipo racial y étnico particular: el mestizo (Lomnitz-Adler, 1991, p.209). Siguiendo a los autores D. Díaz- Arias y R. Soto-Quirós (2007, p. 20), el mestizaje se puede definir como un proceso de mezcla interracial y/o intercultural, fenómeno que encuentra un espacio fundacional en las Américas, especialmente en las áreas colonizadas por los españoles y los

portugueses. Esta afirmación implica una particularización. La palabra *mestizaje* deriva de la palabra mestizo que significa “sangre mezclada”, es decir, “fusión biológica”, pero en el caso de América Latina también se ha usado para referirse a fusión cultural y social. Precisamente es esta fusión cultural y social la que se cuestiona al analizar esta novela con más profundidad.

Es un hecho histórico que en Brasil desde que se iniciara la colonización europea encabezada por los portugueses coexisten varios grupos étnicos: los colonizadores en su mayoría portugueses, los nativos indígenas y los africanos llevados como esclavos al *Nuevo Mundo*. Es importante destacar que las relaciones de poder entre estos tres grupos se caracterizan por su desigualdad y asimetría. Los colonizadores portugueses imponen un sistema social patriarcal y capitalista que sitúa a los blancos de origen europeo en la cúspide social, subordina a los mestizos e invisibiliza a indígenas y africanos. El resultado de la mezcla sexual entre estos grupos resulta en una gran mayoría social compuesta de mestizos, que ocupan diferentes estratos sociales según su clase, entendida ésta como la capacidad económica de la que dispone el sujeto. El objeto de análisis se centra en este grupo mayoritario de mestizos, que en Brasil reciben diversos nombres según la procedencia étnica de los progenitores: *mulatos*, *caboclos*, *pardos*, *cafuzos*<sup>1</sup>, etc. En la novela se usa frecuentemente los términos de *mulatos* y *caboclos* (Amado, 2012, p.220) para referirse a los personajes mestizos, el término *negro* (Amado, 2012, p. 37) para referirse a los personajes africanos y se omite la denominación al color de aquellos personajes que gozan de una buena posición social y económica, de lo que se deduce que son blancos.

Pues usando el personaje de Tereza como campo de análisis, se comprueba que la mezcla se circunscribe más al aspecto biológico/sanguíneo que a la verdadera fusión social/cultural, esfera en la que identidades culturales no está tan mezcladas. Para avalar esta idea, se van a analizar los principales personajes que inciden y determinan la biografía de Tereza, una prostituta atrapada en un sistema de etnia, clase y género oprimido por un modelo social hegemónico, heredero del pensamiento colonial occidental, que privilegia al hombre blanco de clase alta. A partir

de aquí analizamos a los principales varones que dominan, con diferentes grados de violencia física y/o emocional, la vida de Tereza, que es incapaz de ser la protagonista de su propia vida.

## 2.1. EL CORONEL JUSTINIANO DUARTE DA ROSA

En la novela Tereza se queda huérfana cuando es una niña, sus padres mueren en un accidente de autobús y tía Felipa y su esposo Rosalvo asumen con pesar la tutela de la niña. Tía Felipa ve en la sobrina una posibilidad de mejorar su economía doméstica haciendo negocio con su virginidad. Así cuando Tereza solo tiene 13 años y aún no ha tenido ni su primera menstruación, es vendida al coronel Justiniano Duarte da Rosa por el módico precio de “um conto e quinhentos, uma carga de mantimentos e um anel de pedra falsa” (Amado, 2012, p.73).

Con esta venta precipitada, la tía Felipa además del lucrarse, está intentando evitar que su marido Rosalvo sea el primero en abusar de Tereza, y ésta pierda todo su valor. La experiencia hace intuir a tía Felipa los planes de su marido pues esto mismo le sucedió a ella cuando tenía 14 años que fue violada por Porciano (Amado, 2012, p. 76), sus cuatro hermanos, el padre y el abuelo. Y efectivamente, hacía seis meses que Rosalvo planeaba matar a Felipa para vivir con Tereza en libertad cuando ésta alcanzara la pubertad (Amado, 2012, p.79-80), pasaje que recuerda a la famosa novela de *Lolita* (Nabokov, 1955), pero que con esta venta precipitada tía Felipa desmantela todos sus planes.

Pero ¿quién es el coronel Justiniano? Él es dueño de tierras y tiene un almacén de ultramarinos, no se menciona su color, pero por las propiedades que posee está bien situado en una buena posición en la escala social local. Las características que definen al coronel, llamado irónicamente en la novela el “*capitão justo*” (Amado, 2012, p. 74), son la corrupción y la pederastia. Son frecuentes sus delitos: asesinatos, robos, sobornos, agresiones físicas, violaciones, y, sobre todo, violaciones de menores, que son sus preferidas. De hecho, alardea de ello colocando argollas de oro en su collar (Amado, 2012, p. 74) por cada niña violada para que todo el mundo lo vea.

El coronel viola a Tereza en la primera noche, aunque necesita dos meses y medio de golpes y palizas, incluso le llega a quemar los pies con la yerra del ganado, para someterla y conseguir que obedezca a sus órdenes sin oponer resistencia. En esta situación la capacidad de acción y la identidad de Tereza están laceradas, excluida de la esfera social y limitada al plano doméstico, que ni siquiera le pertenece, porque es una esclava (Amado, 2012, p. 245) sin derechos, víctimas de esta sociedad fuertemente patriarcal y colonial que establece un sistema de poder asimétrico entre hombres y mujeres, y, sobre todo, entre ricos y pobres. Pero, no es el único personaje femenino en esta situación, pues el coronel como depredador sexual somete a varias niñas al mismo tiempo. Aquí empieza la *guerra* simbólica de Tereza que aparece en el título de la novela.

Resulta necesario destacar que, en todas estas agresiones sexuales, el objetivo del coronel es exclusivamente su deleite sexual, pues evita embarazos, no tiene interés en mezclarse con estas pobres niñas mestizas/negras, solo tiene un hijo con Doris, su legítima esposa, pertenece a su etnia y clase, pues es hija del fallecido doctor Ubaldo, exalcalde y exlíder político en la oposición, y doña Brígida, señora y esposa ejemplar.

En este periodo de violencia y abusos, Tereza conoce en el almacén del coronel a Daniel, el segundo hombre que marca a Tereza. Es hijo del juez Eustáquio y Beatriz, prima de la familia Guedes, la familia con más poder económico, social y político de toda la región. Tampoco se menciona su etnia, por lo que sobreentiende que es blanca. Daniel es un estudiante universitario, gigoló de mujeres ricas, que vive en la ciudad a costa de los padres. En la primera ocasión que ve a Tereza se queda fascinado con su belleza: caderas anchas, muslos definidos, piel de cobre, el arquetipo de belleza mestiza.

Decidido a acostarse con ella, diseña una serie de tretas para seducir a Tereza. Para Tereza, Daniel es como el ángel Gabriel que hay pintado en el cuadro de la Anunciación de la Virgen que adorna la habitación donde fue encerrada a la llegada a la casa del coronel Justiniano. Este cuadro es lo único bello que hay en la vida de Tereza, lo único que tiene luz, de la misma manera, que



Daniel es lo único bello e iluminado en su vida de violencia. Con Daniel, Tereza conoce por primera vez el placer sexual que ella sazona con un sentimiento amoroso que Daniel no comparte, aunque le miente repetidamente diciéndole que la ama hasta el punto de querer huir con ella a la ciudad.

Ante la furia del coronel cuando los pilla en la cama, Tereza reúne el valor necesario para apuñalarlo, pero en el juicio Daniel se retrata culpando a Tereza de todo lo sucedido. Desde su condición de blanco emparentado con ricos y poderosos, Daniel sale indemne de todas las acusaciones. En esta ocasión, sin golpes ni violencia física, en un plano emocional y moral Daniel también se aprovecha de Tereza, que siendo aún menor de edad irá a la cárcel.

## 2.2. EL PERSONAJE DE EMILIANO GUEDES

Después de este episodio, aparece el tercer hombre en la vida de Tereza. Es Emiliano Guedes, un señor casado de sesenta años muy rico y poderoso en el estado de Bahía, se intuye que blanco porque no se menciona su color. Emiliano se había interesado por Tereza cuando la vio por primera vez en la casa del capitán Justiniano. Ya en este primer encuentro quiso comprarla, pero el coronel se negó. Ahora, enterado por su prima Beatriz, madre de Daniel, de lo sucedido en el asesinato del coronel, decide enviar a su amiga Gabi, dueña de un burdel, para que saque a Tereza de la cárcel. Después de sacarla de prisión, Gabi la llevará a su pensión de prostitutas, donde Tereza con solo quince años ejercerá por primera vez. En este burdel Tereza es explotada sexualmente por una larga fila de clientes “crescendo a cada día, interminável” (Amado, 2012, p. 209) atraídos por la sexualidad y belleza de la adolescente.

Es Emiliano quien saca a Tereza del burdel y se la lleva a casa ofreciéndole ser su concubina o *amasía* (Amado, 2012, p. 244). Se trata de un tipo de relación subalterna, ajena al matrimonio, sin acceso a la maternidad, aunque conserva partes del código moral que se impone a las mujeres comprometidas o casadas: la exclusividad sexual con el mismo varón. Este tipo de relaciones de *amasía* es practicado únicamente por hombres

ricos, que tienen los recursos oportunos para mantener con casa y empleados a estas *pseudoesposas* contratadas para dar satisfacción a las exigencias sexuales de sus contratantes, aisladas de la vida pública, son convertidas en utensilios sexuales de hogares convertidos en burdeles privados de un único macho dominante. A este respecto, Jorge Amado define bien este orden social en la novela: “Homem rico -todos sabem- tem direito a manter amásia de casa posta e conta aberta, quase obrigatória condição de su estado mas, sendo casado, não fica bem exhibir a amiga em público, ofendendo aos bons costumes pois grandeza se deve possuir e não expor” (Amado, 2012, p. 244).

En apariencia Emiliano rompe con parte de las reglas sociales de este tipo de relación, porque quiere transformar a la joven pueblerina en una perfecta señora (Amado, 2012, p. 290), se preocupa por su educación y quiere que ejerza de señora con los empleados, tratándolos con la distancia y el desprecio reservado para los pobres en general (Amado, 2012, p.197). Con esta actitud Emiliano está contribuyendo al *blanqueamento* (Do Nascimento, 1978, p.93) de la identidad de Tereza con la intención de empoderarla y acercarla más a su nivel social, pero Tereza no consigue desempeñar el rol de dueña de la casa que le exige Emiliano porque se siente parte de este colectivo. Además, la distancia social que hay entre ellos queda reflejada en varios aspectos: por un lado, la recluye en la zona periférica de un pueblo alejado de la ciudad, por otro lado, el mundo social de Tereza se reduce a Emiliano y los hombres de su confianza personal, y, por último, Emiliano impide la fusión real con Tereza cuando le niega ser madre (Amado, 2012, p. 282).

Por lo tanto, Tereza no es un sujeto, sino objeto, su identidad se ha cosificado para el “*deleite absoluto*” (Amado, 2012, p. 244) del patrón. Este aislamiento no viene solo del lado masculino, sino que la conducta sexual de Tereza como concubina, la aleja de la órbita de las mujeres de clase alta, que en este tipo de sociedad son las protectoras de las “buenas costumbres” de la comunidad. Esto se ejemplifica con el caso de los vestidos que Emiliano compra a Tereza en la ciudad, las señoras quieren copiar los patrones de los vestidos y para ello envían para pedírselo a la empleada en el más estricto secretismo para pedírselo. acuerdo

en la máxima discreción (Amado, 2012, p. 308). Incluso, las mujeres de su clase la marginan, como la profesora de costura que contrata Emiliano para que aprenda a coser, en la primera clase le propone a Tereza que se prostituya en los cuartos del fondo durante el tiempo de las clases para que ambas saquen un poco más de dinero. Después de seis años de convivencia, Emiliano muere repentinamente. En el monólogo que Tereza entabla en los pies del fallecido Emiliano, pasaje que recuerda a la novela *Cinco horas con Mario* (Delibes, 1966), Tereza se confiesa así misma que hasta ese momento en su vida había sido apenas “*escrava*”, “*mulher-dama*” y “*amásia*” (Amado, 2012, p. 311).

### 2.3. EN BÚSQUEDA DEL AMOR: JANUÁRIO GEREBÁ

Después de la muerte de Emiliano, Tereza se marcha del pueblo para volver a ejercer la prostitución en Aracaju, trabajo que alterna con el de danzarina en el cabaré Paris Alegre. Es aquí donde conoce una noche casualmente a Januário Gerebá, un marinero mestizo, casado y asalariado que se encuentra en la ciudad. El interés es mutuo, esa misma noche Tereza será su amante, pero al día siguiente él se marcha hacia alta mar, Tereza se promete a sí misma esperarlo.

Es en este periodo de espera que conoce al doctor Oto Espinheira, un mestizo, formado en medicina, de familia acomodada, acostumbrado a relacionarse con prostitutas, que aspira a conseguir un cargo político en el sur del país donde se dice que se vive cómodamente. Tereza hastiada de esperar el regreso de Januário se marcha con el doctor Oto a Buquim, un pueblo del interior, donde se desata la peste. Cuando la epidemia ataca con más virulencia, Oto huye despavorido a la ciudad, es en este momento cuando Tereza a la cabeza de un pequeño grupo de prostitutas se enfrentan cara a cara con la enfermedad. Tereza, protegida sin saberlo de los orixas, ayuda a erradicar la epidemia en toda la zona. Pero este mérito y reconocimiento se lo otorgan los altos cargos a los médicos y enfermeras que como Oto habían huido al principio de la epidemia, dejando a la población sin vacunas ni asistencia. El narrador de la novela reflexiona con ironía sobre la necesidad de estas enfermedades que favorece el orden social establecido que arrasando con las clases más

desfavorecidas como en una especie de limpieza étnica (Amado, 2012, p. 201). Superada la enfermedad en Buquim y sin recursos para subsistir, Tereza vuelve a ejercer la prostitución en las peores condiciones, es en esta época en la que conoce el verdadero significa de ser una ramera (Amado, 2012, p. 350). Es una paria social, sin derechos, ni siquiera su cuerpo le pertenece, es un objeto cosificado a la venta, un negocio para mujeres y hombres que la venden y la compran respectivamente, así reflexiona Jorge Amado sobre este aspecto:

Sem carta de reivindicações, sem organização, sem carteira profissional, sem sindicato, sem programa, sem manifesto, sem bandeira, sem contar tempo de ofício, podres de doenças, sem médico de instituto nem cama em hospital, com fome e sede, sem direito a pensão a alimentar, a aposentadorias, a férias, sem direito a filios, sem direito a lar, sem direito a amor, apenas putas, nada mais. (Amado, 2012, p. 361)

En las sociedades patriarcales y clasistas como la brasileña el matrimonio y la maternidad son los pilares en los que reposa el orden social establecido, pero estas prostitutas, en su mayoría mestizas y negras, son privadas del desempeño de estos roles -ser madres y ser esposas- atribuidos tradicionalmente a su género. Y en el supuesto caso de que algunas de ellas subviertan este orden -teniendo hijos o contrayendo matrimonio-, seguirán situándose en los márgenes de la sociedad dominante, restringida su movilidad vertical en la sociedad como grupo (Do Nascimento, 1978, p. 94). Finalmente, cuando Tereza está a punto de casarse con Almério, un antiguo cliente mulato y viudo, aparece de nuevo Januário Genera. Al final, Tereza es feliz.

### 3. CONCLUSIÓN

Con la novela *Teresa Batista cansada de guerra*, Jorge Amado nos relata la vida de Tereza, una prostituta atrapada en un sistema de etnia, clase y género oprimido por un modelo social hegemónico, heredero del pensamiento colonial occidental, que privilegia al hombre blanco de clase alta. Al analizar la escala social de hombres de Tereza se destacan: en primer lugar, el

coronel Justiniano Duarte, pederasta y violento, que la compra como esclava doméstica y sexual; en segundo lugar, Daniel, un joven rico, que la convierte en su amante atraído por su belleza; en tercer lugar, el señor Emiliano Guedes, un empresario y político influyente en la región, que la convierte en su concubina; en cuarto lugar, el doctor Oto Espinheira, que igual que sucede con Daniel, la convierte en su amante; además de estos, Tereza alterna periodos donde ejerce la prostitución con hombres en su mayoría mayores, casados y bien posicionados, a excepción de Almério y Januário, que comparten con Tereza su condición de mestizos con pocos recursos y por tanto ven posible entablar con ella una relación de mayor igualdad.

En este sentido es necesario revisar el estereotipo del mestizaje sociocultural al referirse a la sociedad brasileña pues lo que aparentemente parece mezclado, en realidad está separado. En apariencia no hay más mestizaje que el sexual que produce las diferentes categorías social-raciales que clasifican al sujeto según su género, clase y etnia. Como sucede con Tereza que en este modelo está anulada como sujeto, pues no puede romper las barreras sociales que imponen el racismo y el clasismo en la sociedad brasileña, obstáculos que escapan al control de Tereza y que, de hecho, no supera, cosificada como objeto sexual, es ubicada en la marginalidad social.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Según el diccionario de lengua portuguesa Aurélio la definición de estos grupos es: mulato es hijo/a de una persona blanca y otra negra; caboclo es hijo/a de una persona blanca y otra indígena; pardo tiene un significado genérico, refiriéndose a indígenas o mestizos, hace alusión al color de la piel entre blanco o negro, o entre amarillo p o marrón de la piel; cafuzo hijo/a de una persona indígena y otra negra.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amado, J. (1ª ed) (1972). *Tereza Batista cansada de guerra*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras. (1ª reimpresión 2012).

Buarque de Holanda Ferreira, A. (8 ed.) (2010). *Míni Aurélio O dicionario da lingua portuguesa*. Curitiba: Ed. Positivo.

Díaz Arias, D. y Soto Quirós, R. (2007). Mestizaje, indígenas e identidad nacional en Centroamérica: De la Colonia a las Repúblicas Liberales. En Díaz Arias, D. y Soto Quirós, R. *Cuaderno de Ciencias Sociales* 143. 1ª ed. San Jose: Asdi, 2007, p.16-42.

Do Nascimento, Abdias (1978). *O genocidio do negro brasileiro. Processo de um Racismo Mascarado*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, p. 93-101.

Giddens, A. (1998). Etnicidad y raza. En Giddens, A. *Sociología*. 3a ed. Madrid: Alianza, pp. 277-315.

Hammersley, M. y Atkinson, P. (2001). ¿Qué es la etnografía? En Hammersley, M. y Atkinson, P. *Etnografía: métodos de investigación*. 2a ed. Barcelona: Paidós, 2001. [https://elpais.com/diario/1987/03/24/cultura/543538804\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/03/24/cultura/543538804_850215.html)

Lommitz-Adler, C. (1991). Concepts for the study of regional culture. En Lommitz-Adler, C: *American Ethnologist*. Vol. 18. n°2. p.209.

Losada, B. (2001, 8 de agosto). El hombre de Bahía. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2001/08/08/cultura/997221603\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/08/08/cultura/997221603_850215.html)

Nabokov, V. (7 ed.) (1975). *Lolita* (Enrique Tejedor trad.). Barcelona: Ediciones Grijalbo. (Obra original publicada en 1955).

Nascimento dos Santos, D. (2018). Interfases imaginarias en la trayectoria literaria y política del brasileño Jorge Amado. En Pacarina del Sur. *Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano* (septiembre 2018 n° 36) Recuperado de: <http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/151-interfases-imaginarias-en-la-trayectoria-literaria-y-politica-del-brasilenno-jorge-amado?>

Ribeiro, D. (2006). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada en 1995).

Sorela, P. (1987, 24 de marzo). Jorge Amado se esconde de la fama para poder escribir. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1987/03/24/cultura/543538804\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/03/24/cultura/543538804_850215.html)

---

# O QUE SE OLHA QUANDO SE LÊ: A RECEPÇÃO DA CRÍTICA À OBRA DE JOÃO GILBERTO NOLL

A despeito de haver construído uma obra de difícil leitura, sobretudo devido às rupturas com convenções de verossimilhança e de gênero, João Gilberto Noll teve, ao longo dos pouco mais de 35 anos em que se manteve em atividade, publicando e divulgando seus romances e contos, recepção generosa da crítica especializada. Tanto a extensa lista de prêmios que o autor recebeu quanto o interesse da crítica por comentar suas obras, dentro e fora da academia, comprovam a recepção favorável de suas narrativas. Esta comunicação volta-se, portanto, para o exame desses textos de recepção, destacando os aspectos mais recorrentes sobre os quais os comentários se dedicam, com especial atenção aos romances publicados a partir dos anos 2000.

**Palavras-chave:** João Gilberto Noll, crítica literária, literatura brasileira contemporânea.

## 1. INTRODUÇÃO E OBJETIVOS

Embora seja costumeiramente defendida como um espaço de liberdade, a leitura é uma atividade feita a partir de um conjunto de pressupostos dos quais o leitor pode ou não se deslocar, a depender de como o texto o provoca e do quanto está disposto a ser provocado. Por isso, a leitura não é um mergulho no abismo, mas, antes de tudo, uma atividade de reconhecimento. Não é diferente com a crítica, para quem a leitura pode ser ainda mais interessada tendo em vista a profissionalização da leitura e a necessidade de responder a um campo que ultrapassa a suposta atitude desinteressada do leitor diletante.

Por isso, quando nos debruçamos sobre a obra de um escritor

**ANDERSON  
LUÍS NUNES  
DA MATA**  
Universidade  
de Brasília  
andersonmata@  
hotmail.com

específico, analisar o que já se olhou quando outros leitores o lerem ajuda a compreender que tipo de provocação essa obra tem feito e, ainda, construir hipóteses sobre campos de leitura ainda não explorados. Este texto, portanto, se propõe a examinar algumas linhas gerais da recepção crítica à obra de João Gilberto Noll, autor ao qual tenho me dedicado no último ano, em um projeto de pesquisa desenvolvido junto à Università di Bologna.

## **2. METODOLOGIA**

O levantamento sobre a bibliografia já produzida sobre a obra de Noll, começa pelo seu próprio site oficial ([joaogilbertonoll.com.br](http://joaogilbertonoll.com.br)), que reúne, de forma incompleta, um conjunto de textos já publicados sobre o autor. Contudo, esse ponto de partida permite apenas visualizar o que o autor escolheu destacar sobre sua obra quando ainda estava vivo. Desde sua morte, em 2017, o site não tem sido atualizado e a produção da crítica sobre sua obra não parou. Além disso, a listagem é limitada, e não abrange nem mesmo tudo o que fora produzido até então. Desse modo, é preciso avançar para as bases de dados de periódicos e de teses e dissertações produzidas no país.

Scielo, Scopus e o Banco de teses da Capes foram as bases consultadas para se fazer essa pesquisa. Os textos aqui destacados não esgotam toda a bibliografia sobre a obra de Noll, que será analisada mais detidamente em outro momento. Como o objetivo é traçar linhas gerais, serão destacados alguns textos representativos de cada uma dessas linhas de modo a formar um percurso, marcado, evidentemente, pelos interesses deste pesquisador.

## **3. PRIMEIRAS ABORDAGENS: O AUTOR COMO NOVIDADE**

A recepção crítica da obra de João Gilberto Noll tem sido generosa desde a década de 1980, quando suas primeiras obras foram publicadas. Atraindo a atenção de críticos como Silviano Santiago e Flora Sussekind, Noll firmou-se como um dos nomes incontornáveis da literatura produzida nos anos 1980. Contribui para essa posição o reconhecimento de que sua obra



descolava-se da produção literária feita no contexto da ditadura militar, que colocava o regime no centro do debate, seja pela sua tematização direta, alegórica ou rejeição. O trabalho de Noll parecia apontar para um outro lugar de conhecimento do mundo, não exatamente distante de uma escrita de resistência, mas certamente longe da militância, e foi por aí que sua obra foi reconhecida como uma novidade e como uma expressão de vanguarda.

Reconhecer uma obra como expressão de vanguarda é um passo importante para a atribuição de valor a um determinado escritor. De Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (2002), a Marshall Berman, em *Tudo o que é sólido se desmancha no ar* (1986), os teóricos da cultura moderna convergiram para a avaliação de que o valor de novidade é fundamental para o reconhecimento da obra de um escritor no século XX. É aí que o reconhecimento de uma novidade na obra de João Gilberto Noll pode ter contribuído para uma avaliação favorável de seu trabalho, antes que se pudesse mergulhar mais detidamente em sua obra.

Tanto Silviano Santiago (1989) quanto Flora Sussekind (1986) destacam justamente o afastamento de Noll de uma escrita documental e/ou realista, que pudesse funcionar como denúncia dos abusos da ditadura militar ou do quadro crônico de desigualdade e persistência da miséria que caracterizaram o país ao longo do século XX. Ao investir numa abordagem centrada em outros aspectos aos quais a narrativa poderia se dedicar, como o corpo, a sexualidade e o erotismo, a obra do escritor gaúcho apresentou-se como novidade. A recusa do realismo e o investimento não apenas na subjetividade das personagens (o que já fora feito por Clarice Lispector e Lúcio Cardoso, para ficar apenas em dois exemplos mais conhecidos), mas também em um cuidadoso e ousado trabalho com a linguagem, que levam a obra, tanto por um erotismo cru quanto pelo ritmo do fraseado (a influência da música em sua obra é lembrada em inúmeras entrevistas do autor) foram fundamentais para que sua singularidade fosse destacada no contexto dos anos 1980.

Outro trabalho, já nos anos 1990, feito por David Treece (1997), a

partir da Inglaterra, de onde construiu uma recepção internacional para a obra de Noll foi importante para a sua introdução. Treece destaca, na obra do autor, também sua novidade no esforço pela superação do real, com um forte investimento na linguagem e no erotismo, como Silviano já destacara, acrescentando a ela a questão do desterro e do deslocamento nas paisagens e geografias.

#### **4. AS DEMANDAS POLÍTICAS DE IDENTIDADE SEXUAL: O AUTOR COMO ESCRITOR GAY**

Se a recepção inicial recai sobre essas questões, mais ligadas à posição do autor na série histórica da literatura brasileira, na leitura de Sussekind, e às inovações formais, na leitura de Santiago, é inegável que o fato de trazer inúmeros personagens de sexualidades dissidentes, como protagonistas ou com destaque em seus romances, foi fundamental para que toda uma recepção de sua obra se consolidasse ao longo dos anos 1990 e 2000.

Contudo, a análise de sua obra pelo viés das identidades LGBT parecem ter fôlego curto, tendo em vista a falta de aderência do autor a qualquer forma de elaboração narrativa em tese ligada à militância. Não são entretanto poucas as discussões que recaem sobre esses aspectos, como em Lopes (2002), Sengaletti (2013), Silva (2012) e Maia (2015), entre outros. Nesses casos, a obra do autor é vista dentro de um contexto mais amplo de emergência de textos em que figuram personagens gays, no exercício de sua sexualidade dissidente. Embora relevantes na análise histórica da presença desses personagens na literatura brasileira, que é, de fato, pouco frequente, trata-se de uma abordagem que se choca com o modo como o autor se propõe a encarar a sexualidade, afastando-se do didatismo que poderia funcionar como um modo de elaborar uma pedagogia da diversidade para o público leitor. A obra de Noll, ao contrário faz-se na resistência à leitura de conformação, que qualquer propósito didático de promoção da diversidade e da aceitação, inclusão ou tolerância ao diferente poderiam pretender alcançar.

#### **5. UMA ESCRITA DE DESLOCAMENTOS:**

## VIAGENS E MIGRAÇÕES

Ainda nesse mesmo campo de abordagem, há uma outra tendência mais recente, porque voltada aos romances publicados após os anos 2000, que se voltam para a discussão da viagem e das migrâncias na obra de Noll (Silva, 2015; Pires, 2014). Embora o movimento tenha sido uma tônica nos seus romances desde o início, a viagem ao exterior, que torna o deslocamento mais dramático, porque envolve estranhamentos culturais mais explícitos, têm ganhado força na crítica à obra de Noll. Destaca-se aí uma outra abordagem de questões identitárias, que se voltam para a representação de imigrantes e da própria migrância, como marca de uma escrita que põe a diferença em primeiro plano.

## 6. A LATÊNCIA DA HISTÓRIA: A PRESENÇA DA DITADURA MILITAR NA OBRA

Outra abordagem recorrente da obra de Noll, sobretudo a partir da popularidade do conto “Alguma coisa urgentemente”, de *O cego e a dançarina*, é sua leitura da ditadura militar. Com enfoque no deslocamento das questões de macropolíticas para a percepção do sujeito e dos usos políticos do seu corpo na relação com o outro e com o mundo social, a obra de Noll passa a ser entendida como um passo desviante das narrativas que até então, pela via da alegoria ou do testemunho, ficcionalizavam a ditadura militar. Com uma obra publicada já no período da abertura, Noll ficcionaliza não mais sobre a urgência de dar notícias dos horrores da repressão, seja pelo discurso, pelo cerceamento do pensamento ou pela tortura, mas, principalmente, pelas consequências de um policiamento dos corpos. A leitura de Idelber Avelar (2003) é a que se destaca nesse contexto, ao incluir Noll num contexto latino-americano de ficções pós-ditatoriais no seu *Alegorias da derrota*.

## 7. MARXISMO E FENOMENOLOGIA: MODOS DE FALAR DO CORPO E DA CONSCIÊNCIA

Esse enfoque no corpo, descolado da militância identitária, mas preso a uma abordagem política dessa materialidade, leva a dois últimos e, do meu ponto de vista, mais produtivos modos de

abordar a obra de Noll: o marxismo e a fenomenologia.

A leitura marxista de sua obra, como em Otsuka (2000), recai sobre os modos como a mercantilização da vida e do corpo são reconfiguradas em suas narrativas, a partir das discussões sobre consumo. A prostituição acaba ocupando um lugar de destaque nesses espaços e, embora sejam de fato um gatilho relevante na obra para refletir sobre o contemporâneo, podem redundar em análises moralistas dessa figuração, como a de Aquiles Brayner (2006), que acaba por enxergar uma condenação do uso do corpo como capital pelos personagens, como se houvesse um olho moral pairando sobre a obra, para além do que expressam personagens e narrador. É preciso destacar que o trabalho de Brayner é o de maior fôlego entre aqueles já dedicados ao autor. Sua tese de doutorado, defendida na Inglaterra, centrada não nessa leitura marxista, mas na fenomenológica, que será tratada mais adiante é a discussão mais aprofundada que se encontrou sobre a obra do autor. Entendo que o corpo, na obra do autor é apresentado numa complexidade que não permite leituras que condenem uma ou outra expressão de si, mas a sua difícil e acidentada trajetória no mundo contemporâneo.

A elisão dos limites entre corpo e consciência parecem estar no cerne da obra de Noll (e uma obra chave para compreender isso é a reunião de microrromances *Mínimos múltiplos comuns*). Por isso, uma abordagem fenomenológica de sua obra ganha tanta relevância junto à crítica. Seja nos momentos mais figurativos ou naqueles em que o delírio – e com ele a exposição de uma consciência errática – tomam lugar na narrativa há um forte investimento na construção de uma narrativa que coloca corpo e consciência ora em continuidade, ora em conflito, mas nunca completamente estanques.

Por isso, a leitura que Brayner faz da obra do autor, e que Santiago fora já um dos primeiros a fazer, é fundamental, pois chama a atenção tanto para o modo como a língua dá forma ao texto, com sintaxe, ritmo e prosódia, quanto para a própria figuração que o texto faz tanto do corpo quanto do pensamento, frequentemente sem separá-los. As leituras pós-estruturalistas feitas da obra (Carvalho, 2002; Oliveira, 2008), por um lado, estão

nesse diapasão, por outro, o ceticismo contido na aposta total da linguagem não respondem completamente às demandas da obra, que requerem uma abordagem que também considere o que está fora da linguagem, ainda que como mistério.

Mais recentemente, Gabriel Giorgi (2016) discutiu o modo como a obra de Noll aborda a questão do não-humano. É uma abordagem nova, que abre um novo campo, na ecocrítica para a leitura da obra do autor.

## 8. CONCLUSÕES

Embora tenhamos destacado seis linhas gerais de abordagem dos textos de Noll, podemos delimitá-las em três grandes grupos.

A primeira é aquela que caracteriza a primeira recepção de uma obra, que lhe atribui valor de novidade, isto é, se um autor apresenta alguma característica singular, que o destaca dos demais de seu tempo, é, por isso, merecedor da atenção da crítica. Esses caracteres de novidade passam, então, a serem identificados e destacados. É uma abordagem que apresenta a limitação de esgotar-se na própria identificação da novidade: uma vez identificada, se a análise se encerra aí, o autor se transforma numa espécie de marco, eventualmente num monumento.

A segunda é aquela que enxerga na obra a representação de grupos, cenas, movimentos. É aí que os aspectos identitários, bem como outras questões de representação de aspectos específicos da política entram em cena. A importante e numerosa bibliografia que se debruça sobre os modos segundo os quais o autor representa sexualidades dissidentes, sejam elas gays, bissexuais, transexuais, encontra-se nesse campo. Por outro lado, os textos que se dedicam a pensar os modos como as viagens e deslocamentos se dão na obra do autor frequentemente se abrem para a reflexão acerca da geopolítica contemporânea e as crises decorrentes das persistências das fronteiras e dos limites do nacional em face da errância dos sujeitos contemporâneos. Por fim, ainda nessa mesma linha, as representações de episódios históricos, com destaque para a ditadura militar, fazem parte da bibliografia formulada pelo autor. A proximidade

de sua estreia com o período da ditadura e a presença desse contexto histórico em alguns de seus textos mais conhecidos favorecem essa abordagem. No entanto, deve-se destacar que, nas recentes retomada da crítica para a discussão da literatura sobre a ditadura, a obra de Noll raramente é citada.

Por fim, as abordagens que buscam identificar na forma do texto princípios filosóficos do marxismo ou da fenomenologia ocupam também lugar de destaque na bibliografia sobre o autor. Ainda próximos das abordagem que tratam de representações, a identificação de uma crítica à modernidade na obra de Noll faz com que a sua obra possa ser lida sob o signo do debate sobre a luta de classes na base de uma figuração de questões como a mercantilização do corpo, das fantasmagorias da catástrofe das alegorias que apontam para as contradições do contemporâneo.

Por outro lado, afastando-se dessa abordagem mais ligada a uma noção materialista do real, é possível encontrar uma crítica que investe no modo como a mimese pode operar longe das imitações, das figurações e das alegorias, mas provocando uma leitura que elida corpo e consciência nas personagens e, no limite, no próprio ato de leitura. É por aí que a linguagem passa a ocupar lugar de destaque nas análises, a fim de identificar de que maneira tanto os narradores e personagens da ficção de Noll atuam a partir dessa elisão, com um texto que se constrói em resistência à leitura mais direta justamente porque provocam nesse sentido, quanto o próprio texto é capaz de provocar, na leitura, o mesmo tipo de elisão, abrindo-se para diferentes tipos de leitura, menos previsíveis, menos formatadas, sem uma agenda pré-estabelecida.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avelar, I. (2003). *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina* (Saulo Gouveia, trad.). Belo Horizonte: UFMG.
- Berman, M. (1986) *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, P. (2002) *As regras da arte* (Maria Lúcia Machado, trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Brainer, A. (2006). *Body, Corporeal Perception and Aesthetic Experience in the Work of João Gilberto Noll*. (Tese de Doutorado). King's College, Inglaterra.
- Carvalho, L. F. M. de. (2002). *Literatura e Promessa: Figuração e Paradoxo na Literatura Brasileira Contemporânea*. Niterói: UFF.
- Giorgi, G. (2016). *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Laddaga, Reinaldo (2007). *Espetáculos de realidade: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Lopes, D. (2002). *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Maia, H. T. (2015). A Literatura Gay é um Cruising Bar: reflexões sobre a literatura gay, o mercado e a obra de João Gilberto Noll. *Periódicus*, 3, v. 1.
- Oliveira, M. de J. (2008). *Lugares e entre-lugares do desejo: identidades e experiência homoerótica em João Gilberto Noll*. (Dissertação de mestrado). Universidade de Brasília, Brasil.
- Otsuka, E. T. (2000). *Narrativa brasileira contemporânea, experiência urbana e indústria cultural: estudo sobre "O Caso Morel" de Rubem Fonseca, "Rastros de Verão" de João Gilberto Noll e "Estorvo" de Chico Buarque*. (Dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo, Brasil.
- Pires, M. I. E. (2014). Em viagem: sobre outras paisagens e movimentos no romance brasileiro contemporâneo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 44, 389-403.
- Sangaletti, L. (2013). *A representação da voz de minorias sexuais na narrativa de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll* (Dissertação de mestrado). Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Brasil.
- Santiago, S. (1989). *O evangelho segundo João em Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silva, A. de P. D. (2012). A história da literatura brasileira e a literatura gay: aspectos estéticos e políticos. *Leitura Maceió*, 49, 83-108.
- Silva, E. O. (2015). *João Gilberto Noll e a subversão do real: representação, deslocamentos e permanência em O quieto animal da esquina e Harmada* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de São Carlos, Brasil.
- Sussekind, Flora (1986). Ficção 80: Dobradiças e Vitrines. *Revista do Brasil*, n. 5.
- Treece, D. (1997). Prefácio em Noll, João Gilberto. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras.

---

# A REPRESENTAÇÃO DA ESCOLA EM “CONTO DE ESCOLA”, DE MACHADO DE ASSIS: ELEMENTOS DA EDUCAÇÃO E DA SOCIEDADE NO IMPÉRIO BRASILEIRO

O objetivo deste trabalho é expor a representação da escola e da sociedade em *Conto de Escola*, de Machado de Assis. Para tanto, fez-se uma análise do conto com o aporte teórico das obras de Chartier e Auerbach, aliada à revisão bibliográfica da historiografia da educação sobre o período em questão, meados do século XIX. O Império brasileiro passava por transição política e econômica; a distância entre as leis para a educação elementar e a realidade, e a coexistência de crianças com e sem acesso à instrução de primeiras letras reforçam a contradição do discurso dos dirigentes da época pautados pelos ideais do iluminismo europeu de democracia e igualdade e a manutenção, pelos mesmos, de uma sociedade escravista e estratificada.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; Império brasileiro; Educação; Historiografia; Representação.

## 1. INTRODUÇÃO

A obra de Machado de Assis tem sido analisada como fonte de representações históricas, políticas e sociais (Candido, 2004); dentre os aspectos da sociedade brasileira de seu tempo, pode-se encontrar a escola em *Conto de Escola*. Com delimitação temática, local e temporal mapeada pelo conto, respectivamente a escola, o município da Corte do Império brasileiro em meados do século XIX, é possível verificar aspectos da sociedade como um todo e, ao mesmo tempo, traços de como se dava a educação escolar, mais especificamente a instrução de primeiras letras, no lugar e período em questão.

CAROLINA  
CUNHA DA  
SILVA

Universidade  
Federal de São  
Paulo  
carolcunha05@  
gmail.com



Os discursos dos dirigentes do Império brasileiro, por sua vez, têm como marca o confronto entre os ideais pautados pelo iluminismo europeu de democracia e igualdade – incluindo a difusão da “instrução por todas as classes” (Mattos, 1987, p. 260) – e a manutenção, pelos mesmos, de uma sociedade escravista e estratificada, contradição que se evidencia nas linhas da ficção e da historiografia.

Contudo, de acordo com Candido (2004), ao se comparar a obra literária à historiografia, deve-se cuidar para não considerar a primeira um mero instrumento de descrição da sociedade, “dissolvendo-a no documento eventual” (p. 21), mas sim considerá-las ambas como construções das representações da sociedade e intermediárias para a compreensão da realidade.

## 2. OBJETIVOS

O presente trabalho, portanto, se propôs a expor a representação da escola em *Conto de Escola*, de Machado de Assis, bem como de outros aspectos da sociedade, como a política, a economia, a estratificação e suas conseqüentes contradições.

## 3. METODOLOGIA

Investigou-se, para tanto, o conceito de representação nas obras de Roger Chartier e Erich Auerbach; em seguida, comparou-se as características da sociedade e da escola narradas no conto pelo personagem Pilar à revisão da historiografia da educação no período do Império brasileiro. A análise literária foi inspirada na obra *Mimesis*, de Auerbach (2007), na qual os capítulos são iniciados com o trecho de uma obra seguido de um ensaio analítico; o autor traz à tona o realismo considerando todas as dimensões do texto, sejam as internas, como estilo, sintaxe, semântica e elementos narrativos, ou as externas, como o contexto histórico. Considerando as obras de Machado de Assis, a representação literária de sua contemporaneidade se dá de forma peculiar, pois demonstra ter consciência das forças históricas de seu tempo expressa na forma inconformada e distanciada de sua narrativa (Waizbort, 2007).

## 4. O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO

Embora Chartier e Auerbach sejam oriundos de diferentes tradições intelectuais, francesa e alemã respectivamente, suas noções de representação podem ser articuladas. Para Chartier (2002), “a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos” (p. 23) e, de acordo com Auerbach (2007), a realidade se apresenta nas obras literárias quando há possibilidade de se ter uma dimensão da diversidade contida no mundo representado, considerando suas camadas e contradições. Portanto, ambos discorrem sobre a multiplicidade de visões e as contradições existentes na sociedade.

Outro ponto a ressaltar é a compreensão de ambos de que os sentidos e significações dados aos textos são produzidos de forma histórica (Chartier, 2002, p. 24). Segundo Auerbach (2007), o modo de representação literária que caracteriza o realismo moderno formou-se historicamente e originou-se na antiguidade a partir dos escritos clássicos da tradição greco-romana e judaico-cristã: nos primeiros, não há pretensão de se apresentar a verdade histórica e cada estilo é apropriado para tratar de uma classe de pessoas (por exemplo, a epopeia para pessoas superiores e a comédia, para inferiores), ao passo que nos últimos, houve a criação de um novo estilo, oriundo da mistura dos já existentes, para que fosse possível narrar os acontecimentos da vida de sujeitos comuns em um estilo que não fosse a comédia. A tradição cristã perpetuou a mistura de estilos em obras da idade média de forma que todas elas se voltavam para uma interpretação do homem a qual Auerbach (2007, p. 62) define como “figural”, inicialmente ligada aos temas bíblicos, porém posteriormente desvinculados deles (Auerbach, 2007, p. 274).

O resultado da mistura de estilos para a literatura moderna, portanto, consiste na possibilidade de “qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou sua posição social, qualquer acontecimento, fabuloso, político ou limitadamente caseiro, ... ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica” (Auerbach, 2007, p. 27). Auerbach (2007) inclui em sua análise tanto textos literários como textos da historiografia antiga

e compara-a à moderna; para ele, enquanto os historiadores antigos colocam os problemas de maneira moralista e retórica, a história moderna relaciona os aspectos histórico-evolutivos dos acontecimentos que podem ser ordenados de forma distanciada, já que “a história que presenciamos, ou que conhecemos através de testemunhos de contemporâneos, transcorre de maneira muito menos uniforme, mas cheia de contradições e confusão” (Auerbach, 2007, p. 16).

Portanto, nota-se que, para Auerbach (2007), as representações literárias, as quais tomam a forma das sociedades, carregam significação histórica e se aproximam mais da realidade na medida em que apresentam maior abrangência de suas camadas, como no caso das manifestações do realismo no decorrer da história da literatura europeia.

Chartier (2002), por sua vez, busca a compreensão da história por meio das representações que constroem “as estruturas do mundo social” (p. 27) e as define como:

...classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. ... São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. (Chartier, 2002, p. 17)

Isto é, ao mesmo tempo em que constroem a realidade – e não simplesmente a descrevem –, são mediadoras para sua apreensão. Elas podem se manifestar “por meio dos símbolos linguísticos, das figuras mitológicas e da religião, ou dos conceitos do conhecimento científico” (Chartier, 2002, p. 19).

Vale ressaltar que, para Chartier, as práticas políticas também são fatores de construção das representações, gerando assim as “lutas de representações” (2002, p. 17) com a imposição de visões de mundo e de valores que estão diretamente relacionados ao poder e à dominação e são capazes de ordenar e hierarquizar a estrutura social. Para a compreensão das representações dominantes no período narrado em *Conto de Escola*, é necessário

verificar a delimitação de espaço e tempo trazida pelo narrador Pilar no primeiro parágrafo do conto: espaço e tempo narrativos se dão, respectivamente, no município da Corte do Império brasileiro, desde maio de 1840 até, pelo menos, as próximas duas ou três décadas, já que o narrador se posiciona em um tempo a frente, como adulto narrando as memórias de sua infância.

Ao se considerar o período entre 1834 até o início da década de 1860, a visão de mundo dominante vinha dos dirigentes denominados Saquaremas, representantes do Partido Conservador (Mattos, 1987). De acordo com Mattos (1987), esse grupo tecia “os laços primários de uma representação e de uma direção” (p. 258). Portanto, os ideais Saquaremas, os quais visavam à manutenção do “caráter colonial e escravista dessa sociedade” (Mattos, 1987, p. 114), eram difundidos de forma que, desde o mais alto escalão da burocracia imperial, passando pelos proprietários rurais até os literatos e intelectuais, os tomavam como seus (Villela, 2004, p. 169; Mattos, 1987, pp. 3-4).

## 5. ANÁLISE DE CONTO DE ESCOLA

### 5.1. MOMENTO DE TRANSIÇÃO

A escola era na Rua do Costa, um sobradinho de grade de pau. O ano era de 1840. Naquele dia – uma segunda-feira, do mês de maio, deixei-me estar alguns instantes na Rua da Princesa a ver onde iria brincar a manhã. Hesitava entre o morro de S. Diogo e o Campo de Sant’Ana, que não era então esse parque atual, construção de *gentleman*, mas um espaço rústico, mais ou menos infinito, alastrado de lavadeiras, capim e burros soltos. (Assis, 2013, p. 112)

O trecho do primeiro parágrafo de *Conto de Escola*, além de posicionar o leitor no espaço e no tempo e dar o tom de memórias, indica, na dúvida do narrador-personagem entre ir à escola e faltar à aula, a transformação que se deu na paisagem desde o tempo do fato narrado até o momento em que Pilar escreve suas memórias. Essa transição de um cenário rural para urbano ressalta as transformações ocorridas nas décadas subsequentes à demarcada no conto, principalmente nos anos

1850, decorrentes dos investimentos, sobretudo da Inglaterra, portadora do monopólio sobre as operações comerciais no Brasil – o que pode explicar o uso da palavra inglesa em “construção de *gentleman*”. Nesse período foi inaugurado o serviço de iluminação a gás, construídas estradas de ferro e rodovias, instalados cabos telegráficos, saneamento, entre outros investimentos de urbanização (Mattos, 1987; Villela, 2011). Durante o conto percebe-se também a consciência política do narrador que delinea sua lembrança infantil com os acontecimentos que a permearam, como no seguinte trecho:

Afinal cansou e tomou as folhas do dia, três ou quatro, que ele lia devagar, mastigando as ideias e as paixões. Não esqueçam que estávamos então no fim da Regência, e que era grande a agitação pública. Policarpo tinha decerto algum partido, mas nunca pude averiguar esse ponto. (Assis, 2013, p.114)

Na lembrança de seu mestre Policarpo, Pilar demarca politicamente o episódio de sua infância com os acontecimentos descritos: “fim da Regência”, “agitação pública” e a menção à existência de partidos políticos e da imprensa panfletária. Sobre o primeiro, de sua posição de narrador escritor, há uma demonstração de clareza da divisão do Império em três períodos, compreendendo o “Primeiro Reinado (1822-1831), Regência (1831-1840) e Segundo Reinado (1840-1889)” (Fausto, 2003 como citado em Machado, 2010, p. 153). Quanto ao segundo, Pilar relembra as revoltas que ocorreram juntamente com a transição do governo central, entre as décadas de 1830 e 1840; destacam-se o movimento “dos farrapos no Rio Grande do Sul, entre 1835 e 1845, os de São Paulo e Minas Gerais em 1842, ... Praieira em Pernambuco, em 1848” (Mattos, 1987, p. 111). Esses movimentos remetem ao terceiro elemento que são os partidos políticos da época; segundo Mattos (1987), a vida política no Império era conduzida por dois partidos: o conservador, denominado Saquaremas e que estava então no poder, e o liberal, chamado de Luzias, o qual liderou os movimentos liberais mencionados em oposição à política saquarema (pp. 103-104). As folhas do dia lidas pelo mestre eram muito provavelmente os jornais desses partidos, já que a imprensa era um meio de divulgação de ideias

políticas; como exemplo de jornais da época, pode-se mencionar os liberais *Jornal dos Debates Políticos e Literários*, *o Despertador*, e *O Maiorista*, e o conservador *O Atlante*. (Magalhães Junior, 2009, p. 8).

A dificuldade de Pilar em distinguir a qual partido seu mestre pertencia pode ser interpretada pela ausência de consciência política em sua infância ou pela grande semelhança entre os dois partidos, sintetizada na célebre frase da época: “nada tão parecido com um saquarema como um luzia no poder” (Mattos, 1987, p. 103). Segundo Mattos, a despeito das diferenças existentes entre os partidos, eles compartilhavam a mesma visão da sociedade, uma visão estratificada na qual se colocavam no topo, como a “flor da sociedade brasileira” em oposição à “escória da população” (Mattos, 1987, p. 112).

## 5.2. A INSTRUÇÃO DE PRIMEIRAS LETRAS

“... entrei a reproduzir o nariz do mestre, dando-lhe cinco ou seis atitudes diferentes, das quais recorde a interrogativa, a admirativa, a dubitativa e a cogitativa. Não lhes punha esses nomes, pobre estudante de primeiras letras que era” (Assis, 2013, p. 113). O narrador de *Conto de Escola*, ainda que não descreva diretamente o adulto em que se tornara, deixa transparecer algumas pistas na forma de sua narrativa. Auerbach afirma que “quem fala se retrata também a si próprio – sua linguagem e a escala de valores que utiliza dão uma clara ideia de sua personalidade” (2007, p. 23). Isto é, a maestria com que Pilar é capaz de narrar o episódio de sua infância demonstra que, ao receber instrução, ele deixou de ser aquele “pobre estudante de primeiras letras” e foi alvo das “Luzes que permitiam romper as trevas que caracterizavam o passado colonial” (Mattos, 1987, p. 259); isto aliado ao episódio de sua infância na escola pode ser visto como evidência da existência e do sucesso da instrução de primeiras letras no período do Império brasileiro. Porém, dentro do próprio conto, há indícios de outra situação, como no seguinte trecho:

Agora que ficava preso, ardia por andar lá fora, e recapitulava o campo e o morro, pensava nos outros meninos vadios, o

Chico Telha, o Américo, o Carlos das Escadinhas, a fina flor do bairro e do gênero humano. Para cúmulo de desespero, vi através das vidraças da escola, no claro azul do céu, por cima do morro do Livramento, um papagaio de papel, alto de largo, preso de uma corda imensa, que bojava no ar, uma coisa soberba. E eu na escola, sentado, pernas unidas, com o livro de leitura e a gramática nos joelhos. (Assis, 2013, p.113)

O trecho demonstra que, ao mesmo tempo em que Pilar e seus colegas tinham acesso às primeiras letras na escola do mestre Policarpo, havia um contingente de crianças, representadas no conto como “meninos vadios”, privados desse acesso.

Levando-se em conta a estratificação da sociedade Imperial, Mattos (1987) indica sua divisão em “três mundos” (p. 125): “Governo, Desordem e Trabalho: o Povo, a plebe e os escravos, respectivamente” (p. 127). De um lado, no alto da hierarquia social, encontravam-se aqueles que representavam o Povo e se julgavam capazes de governar, tendo como principal distinção a propriedade (de si mesmos e de outras pessoas, aquelas em situação de escravidão) e que tinham acesso à educação privada. Do outro, estava o mundo do trabalho representado pelos escravizados que sequer eram considerados pessoas (Mattos, 1987).

Entretanto, nenhum dos personagens do conto se enquadra nesses dois extremos da hierarquia social, e sim a plebe, que estava longe de ser homogênea: de um lado, Pilar – cujo pai era funcionário público e via na educação de seu filho oportunidade de ascensão social (Assis, 2013) –, seu mestre e seus colegas representando uma classe intermediária em formação que correspondia à “massa de homens livres – prestadores de serviços, pequenos comerciantes, meeiros, sitiantes –, que habitavam os centros urbanos ... , viviam do seu trabalho e não possuíam quantidade de terras ou escravos” (Villela, 2011, p. 169). Estes, embora sem posses, estavam alinhados com os ideais da classe dirigente. De outro, estavam os “vadios”, como descreve Mattos (1987, pp. 121-122):

Uma massa de homens livres e pobres, que se distribuía



de maneira irregular pela imensidão do território. ... Não tinham lugar nem ocupação; não pertenciam ao mundo do trabalho, e muito menos deveriam caber no mundo do governo. Predominantemente mestiços e negros, estes quase sempre escravos que haviam obtido alforria. Vagavam desordenadamente, ampliando a sensação de intranquilidade ... ; *vadios*, se contrastavam com os homens de cabedal, preenchedores do sentido da colonização.

Esta camada ocupava as ruas, tidas como lugar de desordem pelos membros da classe superior. Estes as consideravam opostas à ordem de suas casas, porém contribuíam com sua desordem, já que lançavam nelas o lixo de suas casas (Mattos, 1987, pp.122-123) do qual Pilar lembra-se de ter de se desviar no caminho para a escola (Assis, 2013).

Essas ausências e presenças na escola do conto podem ser o ponto de partida para uma reflexão sobre como a instrução de primeiras letras chegava somente a alguns poucos filhos da classe intermediária em formação. Porém, cabe ressaltar que, a despeito dos avanços nas pesquisas históricas sobre a educação no século XIX, muitas questões ainda carecem de investigação, principalmente no que diz respeito à primeira metade do século.

Como fatores que dificultam uma aproximação com a realidade da época, pode-se citar a falta de documentos, bem como o difícil acesso aos existentes, e a disparidade entre a formulação de leis para a educação e os poucos esforços para colocá-las em prática. Para se ter uma dimensão da instrução de primeiras letras do ponto de vista das leis, é necessário voltar as atenções para ao início do período Imperial, no ano de 1823, quando se estabelece a Assembleia Constituinte. A instrução pública esteve em pauta nesse momento de formulação da primeira constituição do Estado brasileiro independente; porém, apesar de várias discussões, discursos e tentativas de incluí-la na elaboração da carta magna, inclusive com o parecer de D. Pedro I, que levantou a necessidade de uma legislação especial para a educação pública, não houve contribuição concreta à implantação e oferecimento do ensino público de primeiras letras (Chizzotti, 1996). A medida mais notável, porém sem conclusão, com respeito



à instrução elementar pública foi a discussão sobre a elaboração de um concurso “com uma proposição pífia de motivar alguém, mediante premiação, de elaborar um tratado de educação para a mocidade” (Chizzotti, 1996, p. 43).

Para Xavier, o plano dos membros da Assembleia Constituinte, todos representantes da classe dominante, era “colocar o novo Estado a serviço de seus interesses” (1980, p. 103); propostas como a implantação da instrução pública, por não terem relevância política e econômica, cumpriam “função demagógica e dissimuladora” (Xavier, 1980, p. 103), isto é, serviam para sustentar a imagem de um governo liberal, democrático e ilustrado para a Europa, com o discurso de que a instrução poderia “contribuir com a unidade nacional, unificação da língua e preparo do eleitor cidadão e do cidadão trabalhador” (Machado, 2010, p. 155), porém sem esforço real do Estado, já que os dirigentes estavam interessados em manter a estrutura colonial.

Após seis meses de sua implantação, a Constituinte de 1823 foi dissolvida e as bases da Constituição de 1824 foram propostas pelo próprio Imperador. No texto final, houve menção à instrução pública de primeiras letras no artigo 32, indicando que “a instrução primária é gratuita a todos os cidadãos” (Chizzotti, 1996, p. 53). Em 15 de outubro de 1827 foi promulgado o Decreto das Escolas de Primeiras Letras que, de acordo com Sucupira (1996, p. 58), é “a única [lei] que em pouco mais de um século fez, sobre o assunto, o Parlamento brasileiro”, que preconizava o estabelecimento de escolas públicas de primeiras letras por todo o Império. Entretanto, ambas as medidas legais ainda se mostravam desvinculadas de ações efetivas do Estado (Chizzotti, 1996; Sucupira, 1996).

Como o Ato Adicional de 1834, a responsabilidade de legislar sobre a instrução de primeiras letras foi delegada às províncias, cabendo ao poder central somente as escolas elementares do município da Corte, o ensino secundário, com a criação do Colégio de Pedro II, e o ensino superior (Mattos, 1987; Sucupira, 1996). De acordo com Sucupira (1996), isto se deve ao interesse da classe dirigente na manutenção das elites e poderes oligárquicos em detrimento de ações efetivas para a universalização da educação primária.

Com isso, a oferta de instrução de primeiras letras no Império brasileiro se dava predominantemente por meio das escolas privadas, que eram permitidas pela lei de 20 de setembro de 1823. Segundo Chizzotti, “a lei permitia a todo o cidadão abrir escola elementar, sem os trâmites de autorização prévia e sem licença e exame do requerente. ... Sob o patrocínio da nova lei, abriram-se escolas particulares, principalmente no Rio de Janeiro” (1996, pp. 43-44).

Embora a discussão sobre a descentralização seja longa, no sentido de responsabilizá-la ou não pelo insucesso da oferta de instrução pública suficiente nas províncias do Império, vale destacar o projeto de formação do povo implementado pelos dirigentes da província fluminense, o já citado Grupo dos Saquaremas. Segundo Mattos (1987), a administração dessa província se destacava das outras, já que os mandatos de seus presidentes foram mais longos e estáveis; para eles, a instrução pública era “uma das maneiras, por vezes a mais significativa, de construir a relação entre o Estado e a Casa e de forjar a unidade do Império” (Mattos, 1987, p. 258). Por unidade, entende-se difundir o pensamento e as representações da classe dominante para que os indivíduos das demais classes os tomassem como seus, não só dentro da província, mas por todo o Império (Mattos, 1987; Villela, 2000). Ainda que o discurso recorrente fosse o de “derramar a instrução por todas as classes” (Mattos, 1987, p. 260), a lei provincial de 21 de janeiro de 1837 que regulava a instrução primária proibia negros, mesmo livres, de frequentarem a escola.

Outro indício da presença da instrução pública no Império está na obra de Souza (2011), que refuta

...interpretações instituídas, que consideram o século XIX um período de abandono, desinteresse e atraso no campo da educação no Brasil ... Os estudos têm assinalado ... inúmeras iniciativas de institucionalização das escolas de primeiras letras, a lenta mas contínua expansão da instrução pública e a existência de uma diversificada rede de instituições educacionais de diferentes níveis e modalidades destinadas a diferentes grupos sociais. (pp. 338-339)

Em suma, a contradição da sociedade Imperial, especialmente a que envolve a manutenção de sua estratificação e a coexistência da ausência e da presença da instrução de primeiras letras se explicita tanto na ficção como na historiografia. Para precisar se a escola representada no conto era pública ou privada seria necessário um estudo mais aprofundado; entretanto, é possível afirmar que o acesso à instrução elementar nesse momento do Império era restrito aos cidadãos de posses ou a alguns poucos membros da classe intermediária que viam na educação um meio de ascensão social.

### 5.3. A ESCOLA EM QUESTÃO

“Subi a escada com cautela, para não ser ouvido do mestre; ... Chamava-se Policarpo e tinha perto de cinquenta anos ou mais” (Assis, 2013, p.112). A escola do mestre Policarpo descrita na lembrança de Pilar traz elementos que dizem respeito a como se dava a instrução de primeiras letras em meados do século XIX na capital do Império brasileiro. A figura do mestre é central, já que o termo não representa somente uma diferença lexical entre mestre e professor, mas dois conceitos distintos; segundo Villela (2011), o que caracteriza o mestre-escola é sua formação prática e artesanal, baseada na improvisação, em contraste com o novo professor que surge com a escola normal – a primeira foi fundada em Niterói em 1835 – com a formação profissional, o domínio de conteúdos e métodos e a forma de se portar aliada à consolidação do nascimento da ciência pedagógica no século XIX (pp. 173-174).

Porém, as práticas do mestre o afastam da hipótese de ter sido um normalista e o aproximam das características do mestre-escola: em primeiro lugar, por sua idade avançada, é possível que já exercesse a profissão antes da criação da escola normal ou mesmo desde os tempos da colônia; em segundo lugar, o método preconizado pela escola normal era o lancasteriano – também indicado pela lei de 15 de outubro de 1827 – que, em suma, segundo Villela “consistia em dividir a classe em grupos de alunos que eram ensinados por monitores ... sob a supervisão de um professor... sem a utilização de castigos físicos” (2011, p. 170). Definitivamente o mestre Policarpo não aplicava esse método,

já que o conflito do conto foi gerado quando Raimundo, filho do mestre, oferece uma moeda de prata a Pilar em troca de uma resposta da lição de sintaxe, culminando na palmatória usada em Pilar e em Raimundo depois da delação do colega Curvelo (Assis, 2013). Isto é, não havia monitores, pois os alunos deveriam fazer a atividade individualmente e o castigo físico estava presente.

Entretanto, a dinâmica da aula também tem poucas características do ensino individual que, segundo Souza, provavelmente era aplicado na época da colônia e predominou até o início do século XIX e é caracterizado pelos “ritmos diferenciados de aprendizagem” (Souza, 2011, p. 341), sendo que os alunos faziam as lições separadamente e eram atendidos individualmente pelo professor (Bastos, 1999 como citado em Souza, 2011, p. 340); o seguinte trecho, portanto, indica características de outro método:

Raimundo gastava duas horas em reter aquilo que a outros levava apenas trinta ou cinquenta minutos; vencida com o tempo o que não podia fazer logo com o cérebro. ... Custa-me dizer que eu era dos mais adiantados da escola; mas era. (Assis, 2013, p. 113)

A possibilidade da comparação entre alunos mais adiantados e mais lentos pode indicar traços do ensino simultâneo, introduzido no Brasil a partir da década de 1840 (Souza, 2011, p. 338), ou seja, o período em questão. Esse modo que persiste até os dias de hoje se caracteriza pelo “agrupamento de alunos por nível de conhecimento, a divisão sistemática dos programas e a graduação das matérias” (Souza, 2011, p. 348). Porém, sua implantação se deu de forma gradativa, sendo que os mestres ainda adotavam características do ensino individual e as combinavam com o simultâneo, em um modo de ensinar denominado misto (Souza, 2011, p. 353).

Outro traço que caracteriza a figura do mestre é seu papel na educação moral da população. Segundo Villela, “Na concepção dos dirigentes de província, a escola para o povo destinava-se mais a moralizar e disciplinar do que propriamente a instruir” (2000, p. 125). A educação moral, portanto, estava acima dos conteúdos

acadêmicos; e nisto está a maior ironia do conto, já que Pilar diz ter aprendido a corrupção e a delação na escola (Assis, 2013). As pistas das disciplinas escolares que são escrita, leitura, gramática e sintaxe – as quais coincidem com o currículo preconizado pela lei de 15 de outubro de 1827 – também denotam a importância da difusão da língua e da gramática para a unificação nacional (Mattos, 1987).

## 6. CONCLUSÕES

Por meio da comparação de *Conto de Escola* com a historiografia, é notável a grande capacidade do realismo de Machado de Assis ao representar a realidade de seu tempo. A riqueza do conto ainda permitiria o levantamento de outros aspectos referentes a esse momento da história brasileira, por exemplo, a ausência feminina e como se dava a educação das moças no Império brasileiro.

Pode-se considerar o personagem narrador como ponto chave do conto, já que traz informações tanto no conteúdo de sua narrativa, por meio de suas memórias, como na forma. A clareza com que coloca os acontecimentos históricos e políticos e a exposição das várias camadas da sociedade demonstram, por um lado, a distância temporal da situação narrada e, por outro, a distância moral e intelectual em que se posiciona em relação ao seu passado. Fica embutido em sua fala o sucesso do plano educacional dos dirigentes da época, já que a ideia era fazer predominar suas representações e tornar o pensamento e os valores da população semelhante ao pensamento da elite.

Entretanto, isto também indica a contradição da sociedade imperial: dono da perspectiva, ainda que provido de consciência política, Pilar é a voz da elite, do mundo privilegiado de uma sociedade desigual ao extremo; os “meninos vadios” representam um mundo visível, porém à margem e sem instrução; quando adultos, seriam incapazes de narrar suas histórias da mesma forma e tampouco com o mesmo conteúdo. Por último, havia os filhos da população escravizada; estes tiveram, não somente a instrução negada, mas suas próprias representações, sendo raramente lembrados pelos donos do ponto de vista – ou, quando

representados, o foram de forma indigna.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, J. M. MACHADO de. (2013). Conto de escola. In *Várias Histórias* (3ª. Ed.) (pp. 112-120) São Paulo: Martin Claret.
- AUERBACH, E. (2007). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (5ª. Ed.) (Vários tradutores) São Paulo: Perspectiva. (Obra original publicada em 1946).
- CANDIDO, A. (2004). Esquema de Machado de Assis. In *Vários escritos*. (4ª. Ed. reorg. pelo autor) (pp. 15-32) São Paulo: Duas Cidades.
- CHARTIER, R. (2002). *Por uma sociologia histórica das práticas culturais*. In *A história cultural: entre práticas e representações*. (2ª. Ed.) (Maria Manuela Galhardo, Trad., pp. 13-28) Miraflores: DIFEL. (Obra original publicada em 1988).
- CHIZZOTTI, A. (1996). A Constituinte de 1823 e a educação. In FÁVERO, O. (Org.). *A educação nas constituintes brasileiras*. (pp. 21-53). Campinas: Autores Associados.
- MACHADO, M. C. G. (2010). Estado e políticas da educação no Império brasileiro. In SAVIANI, D. (Org.). *Estado e políticas educacionais na História da educação brasileira*. (pp. 155-186). Vitória: EDUFES.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. (2009). *Três panfletários do segundo reinado. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras*. Recuperado em 28 de agosto, 2018, de [http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/tres\\_panfletarios\\_-\\_r\\_magalhaes\\_junior\\_-\\_para\\_internet.pdf](http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/tres_panfletarios_-_r_magalhaes_junior_-_para_internet.pdf)
- MATTOS, I. R. (1987). *O tempo Saquarema*. São Paulo: Hucitec.
- SOUZA, R. F. (2011). A organização pedagógica da escola primária no Brasil: do modo individual, mútuo, simultâneo e misto à escola graduada (1827-1893). In GONÇALVES NETO, et al. (Orgs.). *Práticas escolares e processos educativos: currículo, disciplinas e instituições escolares (séculos XIX e XX)* (pp. 337-367). Vitória: EDUFES.
- SUCUPIRA, N. (1996). O Ato Adicional de 1834 e a descentralização da educação. In FÁVERO, O. (Org.). *A educação nas constituintes brasileiras* (pp. 55-67). Campinas: Autores Associados.
- VILLELA, H. O. S. (2000). O mestre-escola e a professora. In LOPES, E. M. T. et al. (Orgs.). *500 anos de educação no Brasil* (pp. 95-134). Belo Horizonte: Autêntica.
- VILLELA, H. O. S. (2011). Meio século de formação de professores: um inventário de saberes e fazeres na constituição da profissão docente no Brasil do século XIX. In SIMÕES, R. H. S. et al. (Orgs.). *História da profissão docente no Brasil* (pp. 165-195). Vitória: EDUFES.
- WAIZBORT, L. (2007). *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac Naify.
- XAVIER, M. E. S. P. (1980). *Poder político e educação de elite*. São Paulo: Cortez; Autores Associados.

---

# AGONIA E ÊXTASE EM “SOROCO, SUA MÃE, SUA FILHA”

Na análise da obra de Guimarães Rosa, Suzi Sperber (1982) identifica uma mudança abrupta em *Primeiras Estórias*: “Cada signo é praticamente alienado de seu sentido – significado”. O conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” é paradigma desse regime de escrita, desafiando a verossimilhança: Sorôco embarca sua mãe e sua filha para um hospício. No vazio da existência, Sorôco é aquilo que seu nome diz por paronímia: Socorro! Se a irrevogável embarcação de mãe e filha alude à medieval *Nau dos Loucos*, de Bosch, o desfecho da narrativa com um coro tem raízes míticas: *As Bacantes*, de Erípides, ilustra o tom catártico do comportamento desgarrado da consciência. A loucura, índice de um domínio da existência, é reconhecida pelo coro no conto rosiano.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa. Razão. Loucura. Catarse.

Ao analisar as disposições dos sintagmas ao longo da obra de Guimarães Rosa, a teórica Suzi Sperber identifica uma mudança abrupta em *Primeiras Estórias*: “Cada signo é praticamente alienado de seu sentido – significado” (SPERBER, 1982, p. 99). Com isso a pesquisadora quer dizer que a coletânea de contos se distingue da publicação precedente na medida em que nela o autor exercita uma sintaxe estreita que, antes de descrever o conteúdo no apelo a uma reiteração enfática, relata o fato negando suas condições materiais:

No caso de *Primeiras Estórias* o processo de fatura da linguagem narrativa difere do processo analisado em Grande Sertão: Veredas. Os significantes não são reforçados; só alguns – poucos – signos são mantidos – dentro do distanciamento exercido pela própria linguagem. Mantidos certos signos, eles pedem que do obscurecimento de onde foram colocados, sejam re-descobertos. Mas para serem re-

**CLARISSA  
MARCHELLI**  
Universidade  
Estadual de  
Campinas  
clarissa.catarina@  
gmail.com



descobertos da forma desejada, são inicialmente negados. A programática negação do visível pede o salto para o invisível, o milagre (SPERBER, 1982, p. 99).

Tomando o terceiro conto da coletânea como exemplo do regime de escrita detalhado por Sperber, veremos que o enredo de “Sorôco, sua mãe, sua filha” desafia a verossimilhança da narrativa. Sobre esse enredo, resume o leitor Fábio Rodrigues Belo:

A narrativa mostra duas mulheres, a mãe e a filha de Sorôco, que vão ser levadas em um trem que acaba de chegar à cidade. O trem se destina ao hospício de Barbacena. As duas mulheres cantam uma cantiga ininteligível, que depois é imitada por Sorôco e pelas pessoas que ali se encontram observando a cena (BELO, 1999, p.110).

Ouvindo o palpite do povoado de “que não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio” (ROSA, 2005, p. 62), Sorôco embarca mãe e filha para o hospício de Barbacena (MG). Incapaz de lidar com ambas ao mesmo tempo, que eram “as ‘diversidades’ da vida de Sorôco, ‘pelo antes, pelo depois’, passado e futuro, começo e fim, mocidade e velhice, casamento e enterro, ‘uma de cada lado’, uma espelhando a outra” (ARAÚJO, 1998, p. 65), Sorôco vê-se no vazio da existência e “o desamparo absoluto ganha expressão na frase nominal que ocupa sozinha o parágrafo, ‘Sorôco’” (PACHECO, 2006, p. 181). Assim, Sorôco é aquilo que seu nome diz por paronímia: Socorro! Desagregado da própria família, a agonia do protagonista parece não ter fim. A desintegração dos parentes, contudo, tem sua própria motivação, como afirmam Adelaide César e Volnei dos Santos: “A impotência do protagonista diante da loucura de ambas determinou a separação” (CÉZAR e SANTOS, 2003, p. 23). Feita a entrega ao Governo, a lírica de Soroco mantém mãe e filha atadas aos braços do “homenção, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas” (ROSA, 2005, p. 62). Segundo a estudiosa Irene Gonzalez:

O problema é que ao ficar sem possibilidade de passado e

de futuro, Soroco se encontra sem palavras, ou melhor, sem palavras próprias, num presente vazio, construído sobre um vazio, sobre o silêncio. Não tem mais palavras para reconstruir uma identidade. E é precisamente nesse vazio que ele faz a verdadeira escolha: escolhe quais vão ser as suas primeiras palavras, as sobre as quais tudo vai se reconstruir: a sua vida, o seu mundo, a sua concepção de existência (GONZALEZ, 2009, p. 342).

Frustrando a expectativa do leitor mais ansioso, que precipita Sorôco num ataque de desespero, o narrador descreve que o “homenzão” não só reproduz para si o canto desatinado de sua mãe e de sua filha, como é acompanhado pelo povoado: “A gente, como ele, ia até aonde que ia aquela cantiga” (ROSA, 2005, p. 64). Sobre esse desfecho, comenta Fábio Rodrigues Belo: “[...] a loucura aparece neste conto como elemento sedutor que, de alguma forma, corrompe aquele que escuta seu canto” (BELO, 1999, p. 111). Em outras palavras, a euforia coletiva na dor, na dor daquele que embarca mãe e filha para um hospício, sobretudo na dor de um viúvo que entrega aos cuidados do Governo sua mãe e sua filha, é “a música secreta da regeneração enigmática que pulsiona a vida contra a melancolia do desamparo” (ALMEIDA, 1991, p. 143), é justamente o incomensurável no enredo, “o salto para o invisível, o milagre” de que nos falara Sperber.

Se nos detivermos, porém, um pouco mais na sutil descrição que o narrador fizera não apenas dos protagonistas, Sorôco, de sua mãe e de sua filha, como do cenário e dos antagonistas - o povoado mesmo, notaremos que a ação propriamente dita, reduzida à despedida de uma família, ganha de fato a dimensão de uma catarse coletiva, como argumenta a crítica Yudith Rosenbaum:

Em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a comunidade estabelece uma ponte com a figura das loucas, que estão a caminho da internação, justamente através do canto de desatino (referido pelo texto como “o nenhum” e possível metáfora da arte). O louco é excluído, mas a desrazão comum a todos - como espaço exterior coletivo - não desaparece com o isolamento das loucas. [...] No entanto, a redenção final em

forma de procissão tenta resgatar algum elo perdido através da epifania que o canto atualiza. Algo de profético parece reviver no canto comum, ainda que a ruptura já tenha se dado (ROSEMBAUM, 2016, p. 104).

Assim, a transição da cena privada da despedida para o olhar público da desagregação familiar se faz pela compaixão ao sofrimento de Sorôco e pela adesão generalizada ao canto de sua mãe e sua filha. Como resume a pesquisadora Ana Paula Pacheco, “[...] a ressonância do trágico traz para o conto uma dimensão importante: a da experiência pública, vivida num momento externo, a partir da perda mais íntima” (PACHECO, 2006, p. 182). Esse canto, expiatório, repentino e imponderável, materializa o acaso, como argumenta o crítico literário Alfredo Bosi na leitura que faz sobre *Primeiras estórias*:

O acaso, o imprevisto, o universo semântico do “de repente”, entram no meio dos episódios e operam mudanças qualitativas no destino das personagens. Como, de fato, o pobre mais desvalido não é absolutamente dono do seu futuro, a narração vem aqui recortar o caráter aparentemente aleatório e, daí, fasto ou nefasto, de tudo quanto lhe acontece. O sertanejo crê no Destino, na sorte e no azar, e a sua crença é tanto mais solidária e justificada quanto menor é o seu raio de ação consciente sobre o que lhe há de suceder. Quando toda grande modificação vem de fora, o “dentro” não precisa desenvolver nenhuma razão de previsibilidade de longo alcance, nenhum projeto que amarre fins e meios, a não ser aqueles que cabem no dia a dia da sobrevivência. A ordem do transcendente abre horizontes sem fim e, no devir da fantasia, alguma coisa sempre pode acontecer (BOSI, 1988, p. 23).

Nesse sentido, a súbita canção que irmana todos “é a música da loucura, do excesso, do êxtase, que ultrapassa os contrários refletidos da vida temporal, os extremos, o passado e o futuro, numa saída para a eternidade (ARAÚJO, 1998, p. 67), porque consternados, “Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas” (ROSA, 2005, p. 64). Assim, se num primeiro momento o narrador está relativamente alheado à cena, preferindo o

emprego mesmo que impessoal de “as pessoas” para se referir ao aglomerado de curiosos; ao poucos, com a evolução do episódio, esse mesmo narrador adere à massa indistinta, como que por arrebatamento: “A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente...” (ROSA, 2005, p. 64).

Ainda sobre a disposição do povoado em acompanhar Sorôco até sua casa, na toada da cantiga das loucas que funde a um só golpe razão e loucura/público e privado, comenta a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés:

Mas são numerosíssimas as indicações, diretas ou indiretas, a respeito das reações psicológicas dos “não-loucos”, as pessoas da comunidade que observam o embarque. Estes se mostram primeiramente curiosos, e logo, entristecidos. E principalmente temerosos, não das “loucas”, que são inofensivas, mas da loucura, porque a separação física iminente das “loucas” não resolve uma dificuldade maior: a de separar a “loucura” da sanidade mental (PERRONE-MOISÉS, 2002, p. 213).

Desse modo, o que propriamente caracteriza a disjunção em “Sorôco, sua mãe, sua filha” não é o tom especulativo, beirando ao bisbilhoteiro, do povoado com relação à decisão de Sorôco em entregar o destino de sua mãe e sua filha aos cuidados do Governo, isto é, em condená-las à alienação coercitiva. O que exatamente se caracteriza como elemento disjuntivo do conto que narra a desagregação total e irreversível de uma família sertaneja é a própria razão de seu desmembramento: a loucura condicionada pela exclusão social. Em outras palavras, a patologia é a disjunção mesma do conto.

Entretanto, quer nos parecer que a solução rosiana para tamanha desvalia é a conversão do aspecto mais negativo da loucura, a alienação coercitiva, ao seu potencial de integração pela compaixão. Lembremo-nos: Sorôco, “Ao sofrer o assim das coisas, ele no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemploso” (ROSA, 2005, p. 64) também não demonstra alívio nessa entrega; antes, lamenta com o canto das loucas. A multidão, diante de tamanho sofrimento, mobiliza-se: “De súbito, é a comunidade

toda que experimenta, com a mesma paixão, um forte afeto por Sorôco” (BOSI, 1988, p. 25). E sobre a possibilidade do vislumbre de uma ação coletiva apaziguadora de um sofrimento particular, relata o psicanalista Jung:

A vida tem de ser conquistada sempre e de novo. Existem, é verdade, atitudes coletivas extremamente duradouras, que possibilitam a solução de conflitos típicos. A atitude coletiva capacita o indivíduo a se ajustar, sem atritos, à sociedade, desde que ela age sobre ele, como qualquer outra condição (JUNG, 2015, p. 69).

Logo no primeiro parágrafo, a apresentação que o narrador faz da embarcação que levará mãe e filha, “A gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos” (ROSA, 2005, p. 61), caracteriza já o tipo de tratamento dispensado no hospício de Barbacena. Reféns de uma política sanitária, mãe e filha tornam-se condenadas à alienação. No segundo parágrafo surgem as pessoas que “[...] não queriam poder ficar se entristecendo, conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas” (Id., ib.). Para além da empatia sugerida, o que de fato o povo faz é porfiar, isto é, discutir, em disputa, o rumo das loucas. Sobre a atuação do conglomerado, o pesquisador Fábio Rodrigues Belo aponta: “Ao mesmo tempo, as pessoas tentam falar com sensatez e mentem ao fazê-lo. Esta ambiguidade, engano do engano, veremos, é o prenúncio do que irá acontecer ao final do conto, isto é, a adesão, por parte das pessoas, ao canto das duas loucas” (BELO, 1999, p. 110). No terceiro parágrafo, a embarcação volta a figurar: “O carro lembrava um canoão no seco, navio” (Id., ib.), referência ao leitor menos desavisado da Nau dos Loucos, como nos lembra Foucault, em *História da Loucura*:

A *Narrenschiff* é, evidentemente, uma composição literária, emprestada sem dúvida do velho ciclo dos argonautas, recentemente ressuscitado entre os grandes temas míticos e ao lado de *Blauwe Schute* de Jacob Van Oestvoren em 1413, de Borgonha. A moda é a composição dessas Naus

cuja tripulação e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos ou suas verdades. [...] O quadro de Bosch, evidentemente, pertence a essa onda onírica. Mas de todas essas navegações romanesco-satíricas, a *Narrenschiff* é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante (FOUCAULT, 2014, p. 9)

Levantando um verdadeiro inventário dos diferentes conceitos e tratamentos dados à loucura ao longo da história do Ocidente, Foucault identifica uma sutil filiação do desatino com a lepra na passagem da Idade Média para a Renascença:

A lepra se retira, deixando sem utilidade esses lugares obscuros e esses ritos que não estavam destinados a suprimi-la, mas a mantê-la a uma distância sacramentada, a fixá-la numa exaltação inversa. [...] Pobres, vagabundos, presidiários e “cabeças alienadas” assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem. Com um sentido inteiramente novo, e numa cultura bem diferente, as formas subsistirão – essencialmente, essa forma maior de uma partilha rigorosa que é a exclusão social, mas reintegração espiritual (FOUCAULT, 2014, p. 6).

Assumindo uma purgação outrora exclusiva ao universo religioso, a loucura é ao mesmo tempo expulsa e assimilada pela comunidade que a abandona: “A preocupação de cura e de exclusão juntavam-se numa só: encerravam-nos no espaço sagrado do milagre” (FOUCAULT, 2014, p. 11). É justamente por corresponder à demanda do miasma que o louco é lançado ao mar na era Renascentista: “É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca” (FOUCAULT, 2014, p. 12).

Da purificação via nau e sua representação, desdobra-se ao mesmo tempo um elogio da loucura e uma crítica pela loucura:

“A loucura só existe em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por is mesmo e através das ilusões com que se alimenta” (FOUCAULT, 2012, p. 24). Seja por compaixão, seja por arrebatamento, o que a comunidade sertaneja faz não é senão deixar-se levar pela cantiga das loucas, levando consigo Sorôco. Sobre a grandeza dessa comoção, comenta Ana Paula Pacheco: “[...] como se o que fosse vivido despercebidamente ganhasse, para além da racionalização que não consegue explicar a perda comum, a força de uma percepção coletiva” (PACHECO, 2006, p. 189). Dito de outro modo: o povoado adere ao lamento insano porque admite a própria insensatez, isto é, reconhece a loucura como um domínio da experiência humana.

Entretanto, o desfecho do conto, tanto mímese de uma compaixão quanto catarse coletiva, parece ter raízes ainda mais profundas que as mapeadas por Foucault, em *História da Loucura*. Embora não seja possível apontar qualquer referência ao imaginário grego no conto rosiano, cavando um pouco mais na história da representação da loucura, chegamos à tragédia *As Bacantes*, que em nada desmente o tratamento alienante dado ao comportamento que se desgarrá da consciência.

Resgatando o Menadismo, festas bienais em que mulheres não casadas tinham a permissão de subir as montanhas à noite, dançarem e cantarem até o êxtase, o dionisismo da tragédia presentifica “uma política voluntarista de promoção de uma religiosidade popular concebida como um contra-sistema ao poder aristocrático” (TRABULSI, 2004, p.127) Assim, a peça de Eurípides cujo protagonista, o deus Dionísio, não só preside os festivais orgiásticos verdadeiros êxtases comunitários, como enlouquece quem se recusa a reconhecer esse seu domínio, fazendo-se índice de um imaginário universal sobre a loucura.

O fato é que certas idéias ocorrem quase em toda a parte e em todas as épocas, podendo formar-se de um modo espontâneo, independentemente da migração e da tradição. Não são criadas pelo indivíduo, mas lhe ocorrem simplesmente, e mesmo irrompem, por assim dizer, na consciência individual. O que acabo de dizer não é filosofia



platônica, mas psicologia empírica (JUNG, 2015, p. 75).

Um resumo do enredo pode ser obtido com helenista José Antônio Dabdab Trabulsi:

Por não aceitarem sua divindade, Dionísio torna loucas as mulheres de Tebas que, sob a conduta das três filhas de Cadmo, formam thiasos no Citerão. O filho de um delas, Penteu, era o rei, e quis castigar as bacantes e prender o deus, ou, antes, o estrangeiro ao qual ele negava a condição de deus. Este último não oferece resistência à prisão e tenta persuadir Penteu. Depois da vã tentativa, o deus, como advertência, provoca sérios danos ao palácio. Penteu não leva isso em conta e, cada vez mais furioso, começa então a sofrer o castigo que o deus decidiu infligir-lhe. Sob pretexto de ir espionar as bacantes, ele convence o rei a se vestir de mulher, para ir ao Citerão. Lá, ele é despedaçado pelas bacantes lideradas pela sua própria mãe, Agave. Cadmo junta os pedaços do corpo e mostra a Agave que a cabeça que ela carrega como troféu é mesmo a do seu filho. Dionísio mostra assim o destino reservado aos que não o reconhecem como um deus (TRABULSI, 2004, p. 156).

O helenista Henri Jeanmaire explicita a atuação específica do deus Dionísio, em Eurípidas:

Le message de Dionysos, tel que l'interprète Euripide, c'est que la sagesse de ceux qui s'assurent dans la supériorité de leur raison sera confondue et que qui regimbe contre l'appel du dieu, qui est appel à la joie dans la communion de la nature et dans la simplicité du coeur, est condamné à tomber sous l'empire de la folie et de ses effets qui sont la vengeance du dieu (JEANMAIRE, 1972, p. 142).

A morte de Penteu, que nega a corporeidade da divindade patrocinadora do transe, portanto, do estado da não-consciência, se não se justifica tamanha atrocidade vinda de um deus, ao menos mantém acesa a memória da loucura enquanto domínio da experiência humana. Como elucida o helenista Trajano Vieira:



A vingança de Dionísio ocorre por ele não ser reconhecido como filho de Zeus e, portanto, como deus. Pois bem, logo no primeiro verso, Eurípides fundamenta esse parentesco no plano formal, conforme assinala Dodds, que considera provável a relação etimológica entre DIOS (“de Zeus”) e DIONISOS (“filho de Zeus”), dada como certa por Verdenius. [...] Pode-se dizer que Penteu morre de insensibilidade poética, pois se trata de uma morte anunciada poeticamente ao tirano, através da explicação da etimologia de seu nome, que ele revela ignorar. Penteu morre por se enclausurar na lógica do chefe de Estado, por não perceber que seu nome é um índice. Fosse mais atento ao jogo verbal (dionisismo), Penteu não teria morrido. Refiro-me aos versos 367 e 508, onde *Pentheús* é associado a *pénthos* (“sofrimento”) (VIEIRA, 2003, p. 32).

Ainda sobre Dionísio, o helenista Walter Burkert especifica a familiaridade do deus da loucura com um ímpeto da força.

*Mania*, the Greek Word, denotes frenzy, not as the ravings of delusion, but, as its etymological connection with *menos* would suggest, as an experience of intensified mental power. [...] This is expressed in mythological terms by the fact that the god is always surrounded by the swarm of his frenzied male and female votaries. Everyone who surrenders to this god must risk abandoning his everyday identity and becoming mad; this is both divine and wholesome (BURKERT, 1985, p. 162).

Porém, é o helenista E. R. Dodds quem fundamenta a montagem de Eurípides do ritual a Dionísio - o culto da loucura catártica, no drama *As Bacantes*. Localizando na prática do Menadismo uma disfunção psíquico-social, Dodds vê a lógica interna da peça - a negação da loucura como dispositivo para o próprio desvario, como uma ameaça ao Estado.

Este último fato sugere o caminho pelo qual o ritual da oreibasias [dança nas montanhas] pode ter se desenvolvido originalmente na Grécia, a partir de **ataques espontâneos de histeria coletiva**, e a uma data bem precisa. Ao canalizar

uma tal histeria dentro de um rito organizado uma vez a cada dois anos, o culto dionisíaco mantinha-o dentro de limites, fazendo-o brotar sem grandes perigos. O que o *πάροδος*[narrador] das Bacantes descreve é uma histeria subjugada a serviço da religião. O que aconteceu no Monte Citerão foi pura histeria, o perigoso Baquismo que desce como um castigo sobre os homens respeitáveis e os devasta contra suas vontades. Dionísio está presente em ambos os casos – como São João ou São Vito, ele é a causa e o libertador da loucura, *Βάκχος* e *Λύσιος*. Devemos ter em mente a ambivalência se quisermos compreender a peça corretamente. Resistir a Dionísio é reprimir o que há de elementar na nossa própria natureza, e o castigo é o repentino e completo colapso das represas internas, quando o elementar rompe a compulsão fazendo desaparecer a civilização (DODDS, 2002, p. 274, grifo nosso).

Para uma melhor compreensão do constrangimento causado por um comportamento em estado de não-consciência, vale lembrar o desfecho da tragédia: Agave, mãe de Penteu, se dá conta da morte do filho. Infanticida, Agave se pergunta como ela, suas irmãs e o restante do thiasos foi parar no Monte Citerão - ao que Cadmo, seu pai, lhe responde: “Loucura; a pólis toda dionisou-se” (EURÍPIDES, *As Bacantes*, v. 1295). Isto quer dizer que a loucura, quando represada, torna-se violência.

A palavra para “loucura”, em grego, se diz *μανία*<sup>1</sup>, *mania*. Associado intimamente à dança e à música, objetivos e mesmo exigências do ritual, a prática dionisíaca resultava num êxtase, num “sair de si”. Como esclarece Dodds, “Enfim, sua função psicológica era satisfazer e aliviar o impulso de rejeição da personalidade, impulso que existe em todos nós e que pode se tornar, sob certas condições sociais, um desejo de força irresistível” (DODDS, 2002, p. 83).

A *manía*, ao mesmo tempo provocada e coagida por Dionísio, revela ter ainda outro aspecto: a fusão de polos aparentemente opostos, como explica o helenista J.-P. Vernant:

No delírio e no entusiasmo, a criatura humana desempenha

o papel de deus e este, dentro do fiel, o de homem. De um a outro, as fronteiras embaralham-se bruscamente ou desaparecem, numa proximidade em que o homem se vê como que desterrado de sua existência cotidiana, de sua vida corriqueira, desprendido de si mesmo, transportado para um longínquo alhures. [...] Ele nos abre, nesta terra e no próprio âmbito da cidade, o caminho de uma evasão para uma desconcertante estranheza. Dionísio nos ensina ou nos obriga a tornar-nos o contrário daquilo que somos comumente. (VERNANT, 2006, p. 78, grifo nosso).

Nesse sentido, a homenagem ao deus do vinho, isto é, ao deus da embriaguez, desempenha tanto nos rituais arcaicos quanto na tragédia clássica o papel de amálgama de instâncias *a priori* disjuntivas, o plano humano enquanto ruído do plano divino. Se na era contemporânea a loucura sobrevive reclusa e sob controle, como argumenta Foucault, no mundo antigo o desatino dava-se também por fundição, como demonstram os helenistas.

Perguntamo-nos, então: o que a adesão espontânea e imprevisível da comunidade sertaneja ao canto desatinado das duas mulheres representaria, em “Soroco, sua mãe, sua filha”, se não o reconhecimento desse estranho domínio da existência humana que é a loucura? Sobre esse desfecho, pondera Ana Paula Pacheco: “Na reintegração saudosa – onde a tragédia local deságua -, os problemas reais estão reequacionados e não resolvidos” (PACHECO, 2006, p. 193).

Como numa abertura evasiva não apenas para o estado de não-consciência - como proposto pelo culto a Dionísio, mas, sobretudo, como um salto para o invisível - como defendido por Sperber, esse canto coletivo não estaria senão escoando a mania que avizinha o indizível? Quer nos parecer que no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a personagem Loucura, mesmo que destinada à internação compulsória e, conseqüentemente, condenada à exclusão social, encontra asilo para a sua manifestação no próprio corpo político de onde fora exilada.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Cf. LIDELL & SCOTT, 1949, p. 425: **μανία**: madness, frenzy. II. Generally, mad passion, rage, fury. III. Enthusiasm, Bacchi frenzy.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O Espelho*. SP: Mandarin, 1998.
- BELO, Fábio R. R. Loucura e morte em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de João Guimarães Rosa. In: *Boletim do CESP*. SP, v. 19, n. 25, 1999, p. 109-120.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. SP: Ática, 1988.
- BURKERT, Walter. *Greek Religion*. Translated by John Raffan. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- CÉZAR, Adelaide C. e SANTOS, Volnei E. dos. Dionisismo em “Sorôco, sua mãe, sua filha”. In: *Terra roxa e outras terras*. Londrina, v. 3, 2013, p. 23-39.
- DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Trad. Paulo Domenech Oneto. SP: Escuta, 2002.
- EURÍPIDES. *As bacantes*. Trad. Trajano Vieira. SP: Perspectiva, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. SP: Perspectiva, 2014.
- GONZALEZ, Irene. Sorôco, entre exclusão e inclusão. In: *Espaços e caminho de João Guimarães Rosa*. L. Chiappini e M. Vejmelka (Org.). RJ: Nova Fronteira, 2009.
- JEANMAIRE, Henri. *Dionysos*. Lausanne: Bibliothèque Historique Payot, 1972.
- JUNG, C.G. *Espiritualidade e Transcendência*. Trad. Nélío Shneider. RJ: Vozes, 2015.

---

LIDDELL AND SCOTT. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1949.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. SP: Nankin, 2006.

ROSA, J. G. *Primeiras Estórias*. RJ: Nova Fronteira, 2005.

ROSENBAUM, Yudith. Machado de Assis e Guimarães Rosa: Loucura e Razão em "O alienista" e "Darandina". In: *Machado de Assis em linha*. SP, v. 9 n. 19, 2016, p. 93-109.

SPERBER, Suzi F. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. SP: Ática, 1982.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade*. BH: Editora UFMG, 2004.

VERNANT, J.P. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. SP: Martins Fontes, 2006.

---

# JOÃO ADOLFO HANSEN E O SEISCENTOS BRASILEIRO: SÁTIRA E RETÓRICA NA POESIA DE GREGÓRIO DE MATOS

A presente pesquisa faz uma análise da poesia de Gregório de Matos a partir da ótica do teórico João Adolfo Hansen e sua abordagem na obra *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII* (1989), mais especificamente com foco no primeiro capítulo denominado “Um nome por fazer”. No âmbito dos seiscentos brasileiro, enfatiza-se a prevalência da sátira como modo composicional e forma de expressão baseada em modelos clássicos do cânone. Ao contrário do que se propaga, Hansen comprova que a poesia de Gregório de Matos não é transgressora, compreendendo-se a sátira não como contrária a moral vigente, mas sim como instrumento de correção dos excessos e de preservação das hierarquias sociais. Para empreender a presente pesquisa serão utilizados como fundamentação teórica outros trabalhos do autor, como “Agudezas Seiscentistas” (2006) e “Barroco, Neobarroco e outras ruínas” (2001).

**Palavras-chave:** João Adolfo Hansen; Gregório de Matos; Barroco Brasileiro.

## 1. INTRODUÇÃO

Ao se considerar os estudos comparados em literatura na contemporaneidade percebe-se que o texto literário está intrinsecamente ligado aos contextos social, histórico e ideológico. Portanto, chega-se ao entendimento de que estudar literatura é também estudar história, filosofia, antropologia, sociologia, observando os mais variados elementos presentes no texto literário a partir de uma ótica que privilegie uma crítica da totalidade deste texto. Proceder uma análise literária é também ter a percepção de que o texto literário é uma construção

CLAUDIA  
LETÍCIA  
GONÇALVES  
MORAES  
Universidade  
de Brasília

histórica, cultural e socialmente situada.

Quando se trata de refletir sobre as relações entre história e literatura na modernidade, há questões que não se podem evitar, principalmente se considerarmos as fronteiras fluidas que as aproximam. Ambas abordam temas comuns sob diferentes perspectivas, utilizando formas aproximadas para se concretizarem – a escrita em suas variadas dimensões.

Na esteira desse pensamento o presente artigo pretende fazer uma análise da obra crítica do historiador da literatura João Adolfo Hansen, que em 1989 lançou uma obra considerada hoje um clássico sobre o período Barroco brasileiro denominado *A sátira e o engenho: (um estudo da poesia barroca atribuída a Gregório de Matos e Guerra, Bahia 1682-1694)*, que por meio de suas análises trouxe inúmeras contribuições para a compreensão do referido período, além de iluminar vários pontos sobre seu autor mais ilustre: o poeta satírico Gregório de Matos Guerra. Hansen empreende um árduo trabalho ao repensar determinadas categorias que orientavam as descrições desse tempo, bem como comparando as obras entre si mesmas, e ainda atrelando a isso uma extensa pesquisa em fontes primárias, representada na leitura minuciosa de documentos da época.

Com essa ampla e minuciosa pesquisa, que resultou em sua tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo, Hansen cria uma nova proposição analítica ao reposicionar o nome de Gregório de Matos no seu próprio tempo, o que abre também um canal para análise de outros autores, tais como seu contemporâneo, o Padre Antonio Vieira, e a poesia aguda produzida em Portugal à época, numa ótica que propõe uma nova perspectiva do “Barroco” como estilo nas representações luso-brasileiras do século XVII.

A presente investigação busca, portanto, apresentar um recorte sobre a análise do autor acerca do período Barroco, levando em consideração não apenas sua obra mais conhecida e já citada anteriormente, mas também outras produções relevantes como “*Agudezas Seiscentistas*” (2006) e “*Barroco, Neobarroco e outras ruínas*” (2001) a fim de compreender e dimensionar a importância

da produção acadêmica do autor acerca das artes e das poéticas do seiscentos e do setecentos, numa captação mais ampla sobre o desenvolvimento da chamada literatura colonial.

## 2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Trata-se de uma pesquisa básica que utilizará uma metodologia de caráter qualitativo, buscando a superação das possíveis contradições epistemológicas entre os paradigmas quantitativos e qualitativos para a compreensão mais profunda dos fenômenos humanos. Para tanto, os métodos teóricos serão essenciais para o desenvolvimento da pesquisa.

Para viabilizá-la será realizada uma pesquisa bibliográfica sobre o autor em questão que fundamenta suas bases nos estudos sobre historiografia, revisando e repensando a história literária nacional a partir da análise da literatura colonial. Esse estudo bibliográfico será essencial para o respaldo crítico e científico da pesquisa.

O método utilizado para a crítica das obras do autor será o comparatista enquanto metodologia de abordagem de *corpora* de obras específicas, sendo considerado o mais apropriado para a abordagem pretendida. Nesse sentido, o método escolhido apresenta-se como espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência do caráter histórico, teórico e cultural do fenômeno literário, a partir de uma leitura dos textos teóricos de Hansen que abrangem outros campos de conhecimento tais como a sociologia, a filosofia e, no caso específico deste estudo, principalmente a história. A análise será baseada em pontos que se referem à pesquisa histórica e ao imaginário da qual o autor lança mão para criação de sua obra crítica.

Ressalta-se, a partir dos aspectos apontados, que a leitura proposta das obras de João Adolfo Hansen pode sugerir o método bibliográfico para fazer uma possível apreensão e interpretação do passado a partir da leitura e análise correlacionada das obras em questão. Assim, por meio da investigação de nexos e da análise contrastiva, empreenderemos um processo de reconhecimento do imenso mosaico da escritura do autor enquanto profundo



conhecedor do período em questão, sendo este um método que auxilia o pesquisador a investigar com mais propriedade a esfera com a qual ele se preocupa.

A análise comparativa dos textos críticos do autor será sustentada pelos estudos realizados durante as etapas de levantamento bibliográfico, através do suporte teórico e epistemológico relacionado ao escopo dos estudos sobre a constituição do período Barroco no contexto da América Portuguesa.

### **3. UMA BREVE ANÁLISE DO BARROCO NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA: O LUGAR DE JOÃO ADOLFO HANSEN**

Numa perspectiva histórica, o período “Barroco” tal como o conhecemos hoje nunca existiu factualmente na época qualificada pelo termo, já que o “Barroco” foi uma noção criada pelo suíço Heinrich Wölfflin, formulada em meados de 1888 em obra intitulada *Renascimento e Barroco*, que apresentava as oposições binárias entre “clássico” e “barroco” para demonstrar estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII. Isto posto, é interessante observar o posicionamento de João Adolfo Hansen sobre o papel de Wölfflin em texto denominado *Barroco, neobarroco e outras ruínas* (2001, p. 13):

Desde que Wölfflin usou o termo como categoria estética positiva, a extensão dos cinco esquemas constitutivos de “barroco” — pictórico, visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo, clareza relativa — passou a ser ampliada, aplicando-se analogicamente a outras artes do século XVII, como as belas letras, apropriadas como “literatura barroca” em programas modernistas e estudos de tropos e figuras feitos segundo a conceituação romântica de retórica.

Desse modo, considerando o lugar da colônia portuguesa e sua produção literária de forma retrospectiva, Gregório de Matos será recebido pelos românticos brasileiros como um protopoeta, visto também assim na obra do crítico Sílvio Romero. Além dele outro autor de grande repercussão faz uma leitura polêmica do

período Barroco: Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (1962), causa uma enorme discussão acerca do Barroco brasileiro. A tese central do livro, bastante conhecida, e exposta com muita acuidade pelo autor, foi à época aceita por vários estudiosos: para Candido, sociólogo de formação e parte da linhagem de intérpretes do Brasil, nas obras anteriores à data arbitrária de 1750, não se observa a conjugação do termo literatura, compreendida pelo autor como um “sistema literário que conforma três elementos essenciais: autor, obras e público. Anterior a isso, teríamos obras inscritas como “manifestações literárias”. A observação que Candido faz é a que parte da hipótese de que, como só foi publicada por Vernhagen décadas depois da morte de Gregório de Matos, já no Romantismo, o poeta barroco não teria influenciado literariamente no seu ambiente, por isso, o paradigma formulado por Candido em sua obra não poderia abrir espaço para o poeta ou mesmo para o Barroco como movimento literário.

Hansen, em sua proposição oposta à análise de Candido, compreende a questão da sátira não como característica intrínseca de determinado autor, tal como comumente é atribuída a Gregório de Matos, que por sinal tem apelidos que remetem a essa característica, como Boca do Inferno ou Boca de Brasa. O crítico explana, no texto “Positivo/Natural: sátira barroca e anatomia política” (1989, p. 64) que:

a sátira barroca seiscentista atribuída a Gregório de Matos e Guerra encena a punição. Ao evidenciar publicamente no monstro moral que a paixão é pecado e que o pecado é uma culpa, propõe o remédio e o alívio de sua prudência política: teatro da persuasão e pastoral do remorso.

Esse cenário em que a sátira tem uma função também de policiamento, de controle social, mostra de maneira bem delineada a quem ela está destinada. Hansen aponta: “[...] toda a população esfaimada com que a persona se identifica no pranto, na medida mesma em que, na sociedade portuguesa do século XVII, o ‘público’ é justamente a esfera do ‘bem comum’”. Sendo, diretamente, “[a] Câmara e o governador[,] constituídos como cabeças irresponsáveis donde uma medida deveria vir para

sanar a carência dos membros do corpo político” (2004, p. 179).

Hansen propõe, em sua revisão do período denominado Barroco mais bem representado em *A sátira e o engenho*, fazer leituras de questionamentos diversos, tais como o proposto pelo cônego Januário da Cunha Barbosa, no ano de 1841, que propõe a seguinte pergunta: em que medida “um homem nascido na América portuguesa, no século XVII, pode ser chamado ‘brasileiro?’” O poeta passava por um processo de abasileiramento, provavelmente o primeiro, dos muitos que viriam. Nesse ponto é interessante notar o Barroco como um possível constructo, sobretudo nos idos do século XIX, período em que a historiografia literária nacional estava começando a ser construída por nomes como Sílvio Romero, um dos primeiros críticos literários brasileiros que em seu *História da literatura brasileira*, de 1888, faz uma síntese da produção de autores que eram analisados levando em conta o meio social e sua formação racial. Romero elege, então, o período de 1500 a 1750 como a época formadora da nossa literatura e destaca a Bahia como o grande centro intelectual brasileiro – sendo Gregório de Matos seu principal poeta.

Em contrapartida, Candido no já citado *Formação da Literatura Brasileira* (1962), ao fazer uso do conceito de “sistema literário” para explicar a formação de nossa literatura, exclui o período Barroco de sua análise, o que causa grande polêmica à época do lançamento de sua obra. Essas informações mostram-se relevantes na medida em que explicam de que maneira nossa historiografia literária foi construída, demonstrando também a importância de Hansen na constituição e compreensão deste cânone, sobretudo no que tange ao Barroco e à figura de Gregório de Matos enquanto persona criada aos moldes do Siglo de Oro e suas influências na colônia denominada Brasil.

#### **4. O SEISCENTOS ENGENHOSO: GREGÓRIO DE MATOS COMO PERSONA SATÍRICA**

A obra de João Adolfo Hansen, que inclui não apenas *A sátira e o engenho* (1989), seu livro mais conhecido, mas uma série de outras produções que revisam o seiscentos brasileiro como

“Agudezas Seiscentistas” (2006), “Barroco, Neobarroco e outras ruínas” (2001) e “Retórica da Agudeza” (2000), resgata a sátira de Gregório de Matos a fim de enxergá-la “simultaneamente como o material e o produto de uma intervenção presente” (2004, p. 32).

Hansen apresenta uma leitura não anacrônica, destacando alguns temas que são caros à análise do Barroco e, por conseguinte, de Gregório de Matos enquanto autor satírico. Temas como a Cidade, especialmente importante em praticamente todas as leituras da fortuna crítica de Gregório, são contemplados pelo crítico de forma a entender a obra do poeta a partir da visão que ele também possui da Cidade, que encarna de certo modo a perspectiva satírica de Gregório, pois para Hansen ele:

[...] interpreta o que vive fazendo com que as leis positivas da cidade sejam um efeito racionalmente proporcionado da lei natural da Graça (...) sua agudeza e seu artifício montam um teatro extremamente móvel e inclusivo que postula, pela translação metafórica dos conceitos, os pontos de falha e de falta de antigas virtudes, [tal que] ‘somente a natureza humana é objeto da sátira’. (2004, p. 49-50).

É essa natureza humana que se mostra tão propícia e profícua nos domínios daquilo que pode ser satirizado. A sátira proferida por Gregório de Matos movimentaria uma tensão com bases tanto em uma “referência genérica” como também em uma referência local. Nessa conjuntura, para o autor o plágio se mostra como elemento estrutural e a sátira como elemento regulador de comportamentos, não estando, ao contrário do que se pensa comumente, contra a moral. É importante lembrar também a historização do período: havia grande influência da Igreja Católica contrarreformista em que a Inquisição funciona a pleno vapor como movimento regulatório. Assim, a sátira é parte dos seus próprios procedimentos de atuação. As denúncias da sátira, propostas de restauração de um mundo distanciado da metrópole e, portanto, em desagregação moral. Pensando dessa maneira, é interessante notar que não se pode compreender o período apenas como uma execução mecânica dos preceitos da Inquisição apontados de forma regulatória pela sátira, pois como

observa Hansen (2004, p.246):

Não se trata, por isso, de pensar mecanicamente as práticas inquisitoriais como um resultado histórico que seria origem da sátira: não há tal relação de exterioridade da representação entre seus discursos, mas uma simultaneidade que impede ver a sátira como um reflexo ou cópia estilizada, decalque a posteriori de formas preexistentes.

Portanto essa simultaneidade demonstra como a sátira, como mecanismo regulatório, não acontecia de forma decalcada, mas sim historicamente paralela ao processo da Inquisição. Nesse ínterim faz-se importante destacar a presença de elementos que tornam essa revisão da sátira e do Barroco mais aproximadas das cores locais. Isso se dá sobretudo quando Hansen dedica especial atenção à presença inexorável do léxico abrasileirado, com forte base indígena, que permeia toda a produção gregoriana, análise que nos ajuda a entender essa linguagem como “protonacionalismo”, ou “antropofagia cultural”, tal como foi proclamada pelos românticos que reivindicavam uma construção de nacionalidade forjada no seio do século XIX. Para essa percepção da sátira como parte constituinte da ética contrarreformista, sempre como forma de alegoria, é válida a seguinte observação sobre o gênero escolhido pelo autor seiscentista (2004, p. 200):

a sátira e sua obscenidade determinada têm uma função alegórica de dirigismo político aristotelicamente determinada: propõem-se como catarse, purgação de paixões, como arte de persuasão. Como caricatura, a sátira menospreza o aptum e, reduzindo ao mínimo a verossimilhança com o excesso e a mistura, tem em vista o destinatário, de quem espera a cumplicidade e o deleite favoráveis à causa que a move.

Nesta alegoria, que se move enquanto intervenção reguladora, “negros”, “índios” e “mulatos” são “invisíveis e irrepresentáveis”. Eles estão, segundo Hansen, em escala hierárquica inferior, daí que a sátira os proclame como indignos de se ver e de se dizer. Eles são “sub-humanidade gentia”.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de um processo de revisitação do momento literário do poeta Gregório de Matos, mas observando que não se resume apenas ao poeta e sua obra, o crítico João Adolfo Hansen empreende uma viagem ao período Barroco para proceder, por meio de sua extensa obra, uma ressignificação do contexto dos seiscentos, refazendo de certa forma a História da literatura brasileira pelo olhar particularizado de uma crítica que abrange todos os grandes nomes do século XVII, não só Gregório de Matos, mas também nas letras do século XVII - lembrando cinco dos maiores autores desse tempo, Quevedo, Góngora, Vieira, D. Francisco Manuel de Melo e Sor Juana Inés de la Cruz.

Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007, p.391) faz a seguinte assertiva: “Para nós, é infinitamente mais promissora a afirmação segundo a qual repetir não é nem reafirmar imediatamente, nem reelaborar: é ‘realizar de novo’”. É justamente na novidade desta realização de cunho crítico bastante densa que as discussões seiscentistas da agudeza se apresentam, trazendo como finalidade a verossimilhança e o decoro da sua aplicação: nelas sempre está em pauta a questão do efeito persuasivo que eram tão evocados na mentalidade da época, ajudando a repensar qual era o equilíbrio entre sátira, engenho e decoro que permeava os sermões e poesias dos séculos XVI, XVII.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2013.

DIMAS, Antonio. 1993. Gregório de Matos: poesia e controvérsia. in: Pizarro, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Edunicamp, p. 341-342.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial. Campinas: Edunicamp, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas in: *Revista Teresa*, n. 2, p. 32, 2001.

HANSEN, João Adolfo. Positivo natural: sátira barroca e anatomia política. *Estudos Avançados*, S/D.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da agudeza. *Letras clássicas*, n. 4, p. 317-342, 2000.

LIMA, João Carlos Félix de. A poesia de Gregório de Matos em João Adolfo Hansen: artigo em reposição. *Atas do V SIMELP Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa*. Università del Salento: 2017.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora Campinas, 2007.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

---

# MARIA FIRMINA DOS REIS: SEUS CANTOS À BEIRA-MAR E O CONTO INDIANISTA GUPEVA

Parte-se de sucinta apresentação da primeira romancista brasileira, do estado do Maranhão, Maria Firmina dos Reis, incluindo a sua vasta produção em diferentes vertentes das artes. Colocam-se em evidência duas de suas obras que compõem uma única publicação: Cantos à beira-mar (poesia) e Gupeva (conto indianista), abordando-se desde as características peculiares da escrita firminiana até às inferências relativas às suas motivações retratadas no testemunho/interpretação próprias da escritora, atreladas às condições objetivas e subjetivas da sua época. Apresentam-se também reflexões acerca dos contornos temáticos dessas obras que, apesar de menos conhecidas, são muito importantes e ainda possibilitam o conhecimento de novos vieses da sua produção literária, desenvolvidas no contexto de ascensão do Romantismo.

**Palavras-chave:** Maria Firmina dos Reis. Poesia. Conto.

## 1. APRESENTAÇÃO DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Falar de Maria Firmina dos Reis é *uma missão de amor*, o que declaro no Elogio que fiz a ela como parte do ritual de ocupação da Cadeira de número 08, por ela patroneada, na Academia Ludovicense de Letras-ALL (Academia da Cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão/Brasil). No entanto, tenho a clareza de que esta não é uma tarefa fácil, considerando as condições objetivas da época em que Maria Firmina viveu. Tempo pródigo em escassez de fontes de registros que fundamentem com mais exatidão determinadas condições e características pessoais e da sua vida.

DILERCY  
ARAGÃO  
ADLER  
UFMA  
dilercy@hotmail.  
com



Mas, de início quero reafirmar que se trata de uma grande mulher, dentre tantos títulos, o de primeira romancista brasileira, primeira romancista abolicionista e a única romancista do século XIX.

Uma grande mulher, não apenas no tocante à vasta obra, que passa por várias vertentes da arte, como por sua nobreza, simplicidade e engajamento político numa época marcada por profundas desigualdades que maculam a história da humanidade, como a escravidão dos africanos, a extinção de nações indígenas, a inferiorização da mulher, como ser humano e como cidadã, entre tantas outras.

No tocante aos seus dados pessoais, um dado incontestável é que Maria Firmina dos Reis nasceu no bairro de São Pantaleão, na Ilha de São Luís, capital da província do Maranhão/Brasil, e aos 05 anos de idade foi morar com uma tia na *Vila São José de Guimarães do Cumã*, hoje cidade de *Guimarães*.

Porém outros dados no contexto do seu nascimento, assim como da etnia da sua mãe foram refutados com base em pesquisas recentes (2017), em fontes primárias, encontrados no Arquivo Público do Estado do Maranhão, empreendida por mim, com a indicação da Profa. Mundinha Araújo, Doutora *Honoris Causa* pela Universidade Estadual do Maranhão, escritora, pesquisadora e militante do Movimento Negro.

No tocante aos novos dados cito a seguir:

- A data de seu nascimento, até meados de 2017, todos os trabalhos publicados registravam 11 de outubro de 1825. No entanto, por meio dos documentos: *Autos de Justificação do dia de nascimento de Maria Firmina dos Reis*, datado de 25 de junho de 1847 (Câmara Eclesiástica/Episcopal, série 26, Caixa n. 114 - Documento-autos nº 4.171); da *Certidão de Justificação de Batismo* (Fundo Arquidiocese - Certidão de Justificação de Maria Firmina dos Reis - Livro 298 – fl. 44v) e do Livro de *Batismo* (Fundo Arquidiocese Batismo de Maria Firmina dos Reis, Livro 116- fl. 182), ficou constatado que o seu nascimento, de fato, data de 11 de março de 1822:

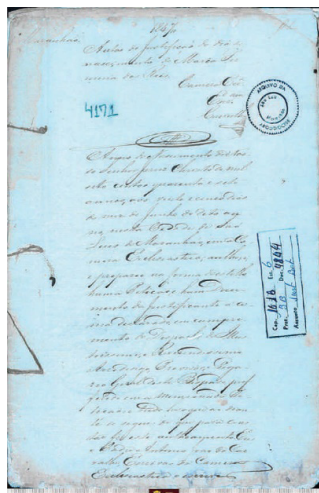


Imagem 1.

Imagem 1. DOCUMENTO DIGITALIZADO E TRANSCRITO: FUNDO ARQUIDIOCESE DO MARANHÃO. AUTOS DA CÂMARA ECLESIASTICA EPISCOPAL. SÉRIE 26. AUTOS DE JUSTIFICAÇÃO DO NASCIMENTO CAIXA Nº 114 –DOCUMENTOS AUTOS Nº 4171- (1847). (ADLER, 2017, p. 105).

1847

Maranhão

Autos de Justificação do dia de Nascimento de Maria Firmina dos Reis.

&lt;Camera Eca.

Escr.vamCarvalho

[Rubrica]&gt;

&lt;rubrica&gt;

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil oito centos quarenta e sete annos, aos vinte e cinco dias do mez de Junho do dito anno, nesta Cidade de São Luis do Maranhão, em a Camera Eccleseastica, authou, e preparei na forma do estillo huma Peticao, e hum Documento da Justificante á cima declarado, em cumprimento do Despacho do Illustrissimo, e Reverendissimo Arcediago, Provisor, e Vigario Geral deste Bispado, profferido em a mencionada Petição e tudo he o que ao diante se segue: de que para constar fiz este authoamento. Eu o Padre Antonio Joao de Carvalho, Escrivao da Camera Eccleseastica o escrevi

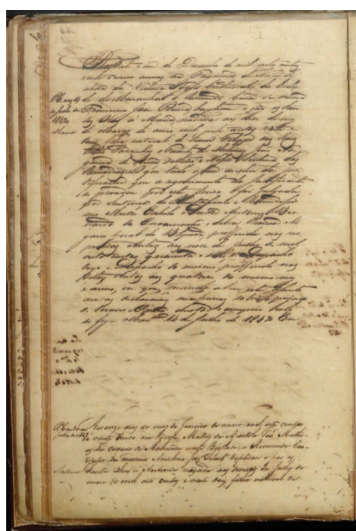


Imagem 2.

Imagem 2. DOCUMENTO DIGITALIZADO E TRANSCRITO: FUNDO ARQUIDIOCESE. CERTIDÃO DE JUSTIFICAÇÃO DE BATISMO MARIA FIRMINA DOS REIS (LIVRO 298 - FL 44V) (ADLER, 2017, p. 117).

Aos vinte e um de Desembro de mil oitocentos vinte e cinco annoz, na Freguesia de Nossa Senhora da Victoria Igreja Cathedral da Cidade do Maranhão o Reverendo Cura da mesma Francisco Jose Pereira, baptisou e pôz os Santoz

Oleoz á Maria, nascida aoz onse do mez de Março do anno mil oito centoz vinte e douz filha natural de Leonor Felippa doz Reiz Forao Padrinhoz o tenente de Miliciaz João Nogueira de Sousa solteiro e Nossa Senhora doz Remedioz – O que tudo assim constou da justificaçan que a requerimento da Justificante se procedeu por este Juizo e foi julgada por sentença do Illustrissimo e Reverendissimo Mestre Eschola o Doutor Antonio Bernardo da Encarnação e Silva Provisor e Vigario Geral do Bispado, profferida noz respectivos Autoz aoz nove de Julho de mil oito centoz quarenta e sete, o [sic] digo e Despacho do mesmo profferido noz dittoz Autoz aoz quatorse do mesmo mez e anno, em que manda abrir este assento com az declarações necessariaz salvo o prejuizo de terceiro = E para constar e cumprir este se fez Mar. am 14 de Julho de 1847 Eu

<P C. aos 14 de/ de Julho de 1847// Maria >

- Filiação: nos registros pesquisados consta o nome de João Pedro Esteves como seu pai, no entanto nenhum outro dado é colocado sobre ele, salvo que era negro. Assim, a sua origem e vida são totalmentes desconhecidas até hoje. No tocante à mãe de Maria Firmina, Leonor Felippa dos Reis, nos trabalhos anteriores aparece como branca e de origem portuguesa, todavia, aparece como molata forra, no livro de Baptismo, de nº 116, na Folha 182, está assim registrado:

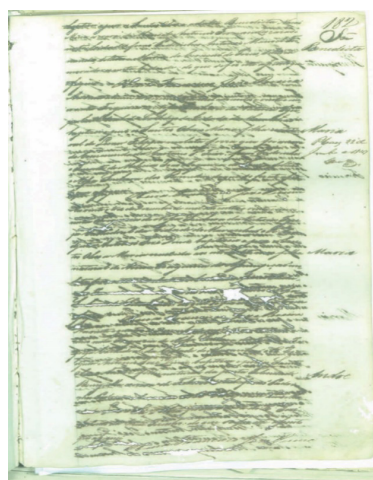


Imagem 3.

Imagem 3. DOCUMENTO DIGITALIZADO E TRANSCRITO: FUNDO ARQUIDIOCESE. BATISMO DE MARIA FIRMINA DOS REIS. (LIVRO 116- FL 182) (ADLER, 2017, p. 118).

Aos vinte e hum dia de mil oito centos e vinte e cinco nesta Freguesia de Nossa Senhora da Victoria Igreja Cathedral da [sic] digo da Cidade do Maranhao baptizei e pus os Santos Oleos a Maria filha natu ral de Leonor Felippa molata forra que foi escrava do Commendador Caetano Jose Teixeira forao Padrinhos

Tenente de Milicias Joao Nogueira de Souza solteiro e Nossa Senhora dos Remedios de que se fez este assento que assignei.  
O Cura Francisco Jose Pereira

<P. Isic] 22 de/ Junho de 1847 [rubrica]>

- Imagem: Maria Firmina não deixou nenhuma foto. Existe uma réplica da sua imagem em um busto esculpido, em sua homenagem, por ocasião do sesquicentenário de seu nascimento, de autoria do artista plástico Flory Gama, construído à base de informações prestadas por vimarenses (os cidadãos da cidade de Guimarães, no estado do Maranhão, Brasil) que conviveram com ela, como Dona Nhazinha Goulart, criada pela romancista, na residência da Praça Luís Domingues, e Dona Eurídice Barbosa, que foi aluna de Maria Firmina na Escola Mista de Maçaricó.

Em seu livro *Maria Firmina: Fragmentos de uma vida*, editado pelo Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado - SIOGE, no Maranhão, Nascimento Morais Filho (1975, p. 259) se refere aos traços físicos de Maria Firmina dos Reis, mencionando: [...] Rosto arredondado, cabelo crespo, grisalho, fino, curto, amarrado na altura da nuca; olhos castanho-escuros, nariz curto e grosso; lábios finos; mãos e pés pequenos; meã (1,58, pouco mais ou menos), morena.

A esse respeito, convém registrar que a imagem da escritora Maria Benedita Câmara Bormann, conhecida pelo pseudônimo de Délia, é veiculada erroneamente como sendo de Maria Firmina dos Reis. Maria Benedita é, de fato, uma cronista, romancista, contista e jornalista, que nasceu em 25 de novembro de 1853, na cidade de Porto Alegre/Rio Grande do Sul/Brasil e faleceu em julho de 1895, no Rio de Janeiro/RJ/Brasil. Ainda chama a atenção que aparece em trabalhos distintos a mesma foto de Maria Benedita, ora para retratar ela própria, ora para retratar Maria Firmina dos Reis.



Maria Firmina dos Reis



Maria Benedita Câmara Bor-mann, (Délia)

Isso posto, reafirmo dados já enunciados em vários trabalhos sobre Maria Firmina dos Reis.

Além de ser professora e, aos 25 anos ter publicado o primeiro romance, *Úrsula* (1859), tornando-se a primeira romancista, foi, também, a única do século XIX, como já referido. Segundo Nascimento Morais Filho (1975), a entrada oficial de Maria Firmina dos Reis na literatura maranhense foi bem recepcionada pela imprensa maranhense com palavras de entusiasmo e estímulo à estreante. Argumenta que nessa perspectiva,

[...] rompendo a cadeia dos preconceitos sociais que segregavam a mulher da vida intelectual, vinha contribuir com suas forças, seus sonhos e ideais para a criação da Literatura maranhense, para a presença maranhense na formação da Literatura Brasileira - ainda em nossos dias o embrião de uma vida em laboriosa gestação (MORAIS FILHO, apud ADLER, 2014, p.12).

O conjunto da sua obra é de notável reconhecimento e bastante significativa, tanto em quantidade quanto em variedade de gêneros literários e vertentes das artes: romances, crônicas, contos, poesias, composições (letra e música), enigmas, epígrafes, folclores, entre outras: Obras: *Úrsula* (romance, 1859), *Gupeva* (romance de temática indianista, 1861), *Cantos à beira-mar*, (poesia, 1871), *A escrava* (conto antiescravista, 1887), *Antologia Poética Parnaso Maranhense: coleção de poesias*, editada por Flávio Reimar y Antonio Marques Rodrigues. (1861); Publicações em jornais literários: *Federalista*, *Pacotilha*, *Diário do Maranhão*,

A Revista Maranhense, O País, O Domingo, Porto Livre, O Jardim dos Maranhenses, Semanário Maranhense, Eco da Juventude, Almanaque de Lembranças Brasileiras, A Verdadeira Marmota, Publicador Maranhense e A Imprensa; Composições Musicais: Auto de bumba-meu-boi (letra e música), Valsa, Gonçalves Dias e música de Maria Firmina dos Reis ou (letra e música de Maria Firmina), Hino à Mocidade (letra e música), Hino à liberdade dos escravos (letra e música), Rosinha, valsa (letra e música), Pastor estrela do oriente (letra e música), Canto de recordação, “à Praia de Cumã” (letra e música).

Entretanto, ainda conforme Nascimento Morais Filho (1975), *Maria Firmina foi vítima, posteriormente, de uma amnésia coletiva, ficando totalmente esquecidos o seu nome e a sua obra, mas, como a Fênix, ressurgiu também das cinzas* (Morais Filho apud Adler, 2014, p.12), de modo que na atualidade existe uma quantidade significativa de trabalhos sobre a vida e obra dessa grande escritora.

Por meio desses dados, busco apresentar, mesmo que de forma bastante sucinta, a mulher e escritora Maria Firmina dos Reis, antes da apresentação de duas de suas obras, que me proponho fazer como objeto desta minha missão de amor.

## **2. SOBRE AS OBRAS CANTOS À BEIRA-MAR (POESIA) E GUPEVA (CONTO INDIANISTA)**

Inicialmente, convém esclarecer que a escrita firminiana tem características peculiares, a exemplo, de uso frequente de travessão, de vírgulas, de apóstrofes, bem como de separação do sujeito do predicado, sobretudo nos poemas. No que diz respeito a essa questão, procurou-se preservar seu texto o mais precisamente possível, de modo a conciliar a escrita da época com a atual, mas com o cuidado de retratar o testemunho próprio da escritora, considerando sua época e seus valores, por meio da interpretação por ela apregoada.

A obra em pauta é uma produção da Editora da Academia Ludovicense de Letras-ALL, sob o auspício da Academia Ludovicense de Letras-ALL (Academia de Letras da cidade de



São Luís/Maranhão/Brasil) e do Instituto Histórico e Geográfico de Guimarães (Maranhão/Brasil), que se dispuseram a oferecer ao público leitor em geral e aos estudantes dos vários graus de ensino esta primeira edição, atualizada, conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor. Para tal contaram com o trabalho acurado da Profa. Maria Cícera Nogueira, licenciada em Letras, que primorosamente se debruçou sobre a escrita firminiana, a qual traz consigo o contexto de sua época em linguagem e condições históricas, segundo o Acordo Ortográfico.

A obra apresenta Prefácios da Presidente da Academia Ludovicense de Letras, Dilercy Aragão Adler, à época (2017), e do Presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Guimarães, Osvaldo Gomes.

Assim, lanço mão das minhas palavras traçadas no referido prefácio para cumprir o meu objetivo de apresentar as duas obras reunidas nesta edição.

No que diz respeito aos *Cantos à beira-mar* tem-se conhecimento de apenas duas edições anteriores: a original, em 1871, e a 2ª Edição, impressão fac-similar publicada por José Nascimento Morais Filho, em 1976. Enquanto o *Gupeva* conta com três publicações em jornais literários: em 1861, *O Jardim dos Maranhenses*, inicia a publicação do conto indianista *Gupeva*, dividido em quatro capítulos; em 1863, nova edição do *Gupeva* pelo Jornal Porto Livre e, em 1865, o jornal literário Eco da Juventude. Mas a primeira edição em livro dá-se em 1975, no livro de Nascimento Morais Filho, intitulado: *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*, no qual publica o *Gupeva* juntamente com outras obras da escritora.

Como já foi referido, embora talvez não suficientemente, esta renomada autora maranhense, sem contar o montante da sua obra que aglutina várias vertentes da arte, não tem as suas obras literárias disponibilizadas no mercado editorial, com exceção do romance *Úrsula*, que já conta com sete edições em nível nacional e duas pela Academia Maranhense de Letras - AML.

Declaro no referido texto que, com o intuito de preludiar de forma

que traduza o mais próximo possível da riqueza e beleza destas obras, confesso que me encantei de início com a Dedicatória de Maria Firmina para a sua mãe, no seu Cantos à beira-mar: À MEMÓRIA DE MINHA VENERADA MÃE, e na primeira oração, me parece, de forma imperativa e doce, diz: **Minha mãe – as minhas poesias são tuas** (grifo meu).

E continua...

É uma lágrima que verto sobre as tuas cinzas! – acolhe-as, abençoa-as para que elas possam te merecer.

[..]verti lágrimas de pungente saudade, de amargura infinda sobre a tua humilde sepultura, como havia derramado sobre o teu corpo inanimado.

[...]a dor era cada vez mais funda, mais agra e cruciante – tomei a harpa, - vibrei nela um único som, - uma nota plangente, saturada de lágrima e de saudade...

[...] **Este som, esta nota, são meus cantos à beira-mar.**

Ei-los! É uma coroa de perpétuas sobre a tua campa, - e uma saudade infinda com que meu coração te segue noite, e dia - é uma lágrima sentida, que dedico à tua memória veneranda.

[..] **Eis pois, minha mãe, o fruto dos teus desvelos para comigo; - eis minhas poesias: - acolhe-as, abençoa-as** do fundo do teu sepulcro.

E ainda uma lágrima de saudade, - um gemido do coração...  
Guimarães, 7 de abril de 1871.

Maria Firmina dos Reis (ADLER, pp. 06-07, 2017) (grifos meus).

Digo também que, alguns podem achar um texto piegas, sentimental ao extremo; eu não comungo com essa interpretação. Traduzo nesses versos um amor profundo e adornado por muita admiração e gratidão de uma filha por sua mãe. Aí me vem a constatação de quão necessária é essa obra, porque vestida e revestida de sentimentos nobres e, nesse sentido, pouco usuais na nossa empobrecida contemporaneidade, na qual o consumismo e a necessidade de poder são exortados como condições indispensáveis de bem viver. Quem sabe assim possamos refletir acerca do quê estamos vivendo, para quê estamos vivendo e como estamos vivendo.



Chama a atenção que alguns poemas são oferecidos a pessoas de sua estima e admiração, inclusive a Gonçalves Dias, mas também outros para louvar Guimarães, a Praia de Cumã e ainda aqueles que tratam das questões amorosas do amor romântico e outras dores, como Queixas, Não quero amar a mais ninguém, A dor que não tem cura, Confissão, Esquece-a, Seu nome, Melancolia, entre tantos outros. Mas um poema que muito me entenece é: No Álbum de uma amiga.

#### NO ÁLBUM DE UMA AMIGA

D'amiga a existência tão triste, e cansada,  
De dor tão eivada, não queiras provar;  
Se a custo um sorriso desliza aparente,  
Que máguas não sente, que busca ocultar!?!...

Os crus dissabores que eu sofro são tantos,  
São tantos os prantos, que vivo a chorar,  
É tanta a agonia, tão lenta e sentida,  
Que rouba-me a vida, sem nunca acabar.

D'amiga a existência  
Não queiras provar,  
Há nelas tais dores,  
Que podem matar.

O pranto é ventura,  
Que almejo gozar;  
A dor é tão funda,  
Que estanca o chorar.

Se intento um sorriso,  
Que duro penar!  
Que chagas não sinto  
No peito sangrar!...

Não queiras a vida  
Que eu sofro - levar,  
Resume tais dores  
Que podem matar.

E eu as sofro todas, e nem sei  
 Como posso existir!  
 Vaga sombra entre os vivos, - mal podendo  
 Meus pesares sentir.

Talvez assim deus queira o meu viver  
 Tão cheio de amargura.  
 P'ra que não ame a vida, e não me aterre  
 A fria sepultura.

In: CANTOS À BEIRA MAR, 1871.

Por sua vez, O Gupeva trata de um amor impossível com final trágico. Nas suas falas, fica claro todo um ranço de desamor expresso em preconceitos e intenção clara de dominação. Mas, concomitantemente e contraditoriamente, o amor também se impõe de forma contundente no casal protagonista, sobrepujando o que há de mais sombrio na estrutura da personalidade humana, o que na linguagem analítica Junguiana (Carl Jung) diz respeito ao arquétipo primordial, incluso na estrutura psíquica, o chamado *lado sombra* de todo ser humano. Assim, esse conto também, inteligentemente, é entrecortado por descrições belíssimas do amor romântico, verdadeiro e puro, e também de descrições enfáticas de uma natureza mais virgem, no sentido da inexistência, ainda, da ação predadora do homem moderno sobre ela, a exemplo de:

**[...]Era uma bela tarde; o sol de agosto animador, e grato declinava já seus fúlgidos raios;**

[...]Mas, as trevas eram já mais densas, e o coração do moço confrangia-se, e redobrava de ansiedade. Seus olhos ardentes pareciam querer divisar através dessas matas ainda quase virgens um objeto qualquer.

[...] Gastão, disse procurando tomar-lhe entre as suas mãos, que loucura meu amigo - **que loucura a tua te apaixonares por uma indígena do Brasil; por uma mulher selvagem, por uma mulher sem nascimento, sem prestígio:** ora, Gastão sê mais prudente; esquece-a.

- **Esquecê-la!** - exclamou o moço apaixonado, nunca!

[...]Era pois na lua das flores, que à tarde um velho cacique,

e um mancebo índio, do cume deste mesmo outeiro, lançavam um olhar de saudosa despedida, sobre o navio normando, que levava destas praias uma formosa donzela. [...] **Como Paraguaçu, Épica havia recebido o batismo.** Conquanto a jovem princesa do Brasil não poupasse esforços em chamar os homens do seu país ao grêmio da igreja; conquanto sua voz fosse persuasiva, suas palavras insinuantes; todavia foi a voz de Épica que rendeu o moço índio. **Ele abraçou o Cristianismo, quando soube que Épica era cristã.** Oh! mancebo, murmurou o tupinambá, quanto pode o amor, quando ele é santo, como o que há no céu! (ADLER, pp. 06-07, 2017) (grifos meus).

Gostaria de dar realce ainda à questão da relação entre os povos tratada de modo forte por Maria Firmina no conto Gupeva, ao colocar como protagonistas personagens da Europa e da Nação Tupinambá. E a esse respeito coloco num artigo meu intitulado: *A POÉTICA NO DISCURSO DO DOMINADOR: a permanência dos franceses no Maranhão na narrativa de D'Abbeville*, apresentado pela primeira vez no *COLÓQUIO IBERO SUL- - AMERICANO DE HISTÓRIA*: entre os dois lados do Atlântico, em Florianópolis, de 07 a 19 de setembro de 2009, e publicado na Revista Eletrônica do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, Volume 31 - novembro de 2009. Introduzo a temática dizendo nas páginas 44 e 45:

Todos os colonizadores, sem exceção, apresentam, à primeira vista, uma lógica no discurso da dominação muito convincente e sempre permeada por uma nobreza incontestável.

Os portugueses, franceses e espanhóis engendravam o fio condutor dos seus discursos de dominação dos povos das Américas Central e do Sul, principalmente a partir da fé, ou seja, da necessidade de expandir o cristianismo para **salvar os pagãos através da catequese e do batismo.** Demonstravam, nesse argumento, ser essa uma condição natural para o **salvamento da alma dos povos indígenas** (grifos meus).

Essas questões nos parecem distantes, mas continuam vigentes

nas sociedades atuais, embora em algumas situações com nuances diferentes.

Desse modo, objetivando ampliar o conhecimento da obra da autora, inclusive com vista ao uso/estudo no ensino regular, é que a Academia Ludovicense de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico de Guimarães disponibilizaram este livro que contempla essas duas obras de Maria Firmina dos Reis, esperando que os frutos dessa leitura acrescente, além de mais conhecimento, mais amor na sua vida, caro leitor!

Isso posto, apresento esta obra neste evento, que, além de marcar a celebração do VIII Centenário da Universidade de Salamanca, marca a realização do I Congresso Internacional de Literatura Brasileira Nélide Piñon en la República de los Sueños, promovido pelo Centro de Estudos Brasileiros, em colaboração com a Academia Brasileira de Letras e o GIR “ELBA” (Estudos de Literatura Brasileira Avanzados), que, desde 2009, realiza anualmente Jornadas Literárias sempre dedicadas a importantes nomes da literatura brasileira, como Machado de Assis, Jorge Amado, Guimarães Rosa, João Cabral de Mello Neto, Lygia Fagundes Telles, Manuel Bandeira e Ferreira Gullar.

O meu objetivo maior é, ao apresentar estas duas obras de Maria Firmina dos Reis, incluí-la, caso não esteja, nesse importante Centro de Estudos Brasileiros, de modo a consolidar a ressignificação da sua vida e obra, iniciada ao final da década de 60, eclodindo com maior vigor em 1975, ano do sesquicentenário de seu nascimento. E os autores desse grande feito foram Horácio Almeida (paraibano) e, principalmente, Nascimento Moraes Filho (maranhense), que se lançou com muito vigor e dedicação na empreitada de reavivar o reconhecimento esquecido de Maria Firmina dos Reis, por quase um século e coloca-la de volta, ao lugar anteriormente por ela ocupado, no Panteão Maranhense, de onde nunca deveria ter saído.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Dilercy Aragão. A POÉTICA NO DISCURSO DO DOMINADOR: a permanência dos franceses no Maranhão na narrativa de D'Abbeville. *Revista do IHGM* N. 31 –, novembro 2009 ed. Eletrônica (pp.44-53).

ADLER, Dilercy Aragão. *ELOGIO à PATRONA MARIA FIRMINA DOS REIS: ontem, uma maranhense, hoje, uma missão de amor*. São Luís: Academia Ludovicense de Letras, 2014.

ADLER, Dilercy Aragão e VAZ, Leopoldo Gil Dulcio. *Cento e Noventa poemas para Maria Firmina dos Reis* (orgs.). São Luís: Academia Ludovicense de Letras, 2015.

ADLER, Dilercy Aragão. *MARIA FIRMINA DOS REIS: uma missão de amor*. São Luís: Academia Ludovicense de Letras, 2017.

MORAIS, José Nascimento Filho. *MARIA FIRMINA FRAGMENTOS DE UMA VIDA*. São Luiz: COCSN, 1975.

REIS, Maria Firmnina dos. *Cantos à beira-mar e Gupeva*. São Luís: Academia Ludovicense de Letras, 2017.

VAZ, Leopoldo Gil Dulcio e ADLER, Dilercy Aragão. *Sobre Maria Firmina dos Reis* (orgs.). São Luís: Academia Ludovicense de Letras, 2015.

---

# O SERTÃO COMO PERSPECTIVA: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS LIMITES DA TRADIÇÃO BRASILEIRA

O texto propõe um exame a contrapelo das noções de tradição e formação da literatura brasileira através de uma análise das representações do sertão na prosa do país nos séculos XIX e XX. Pretende-se um retorno à noção de tradição formada, cunhada por Antonio Candido na década de 1950, bem como a exploração dos limites do conceito a partir de um objeto chave: o sertão. A tese é a de literatura e crítica, no século XX, se reúnem ao redor do mesmo desejo: a saber, de atravessar as faltas do país em direção a uma modulação da civilização. Sugere-se assim o estudo do sertão como objeto que ao mesmo tempo atrai a literatura e impõe uma barreira ao desejo formativo.

**Palavras-chave:** Tradição; literatura brasileira; sertão; formação.

## 1. OBJETIVOS E METODOLOGIA

Este texto pretende confrontar a afirmação derivada do livro *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido, publicado em 1959, no qual o autor reconstrói o processo de formação de uma tradição literária no Brasil. Buscarei esquivar-me de uma leitura estritamente sociológica da *tradição* para dela extrair um sentido particular à teoria de Candido sobre a literatura brasileira. Com isto, pretendo também explorar os limites deste conceito, elegendo assim um objeto chave para este fim: a representação do sertão, antes e depois da formação. O sertão servirá de bússola, portanto, para observar esta transição, bem como marcador dos limites de uma utopia formativa, que alimentou a formulação de Candido. Como método, primeiramente analisarei o conceito de formação e tradição no crítico, para depois cotejá-lo com as análises das obras de José de Alencar, Euclides da Cunha e, sobretudo, Graciliano Ramos que tratam do sertão.

**FELIPE BIER**  
Universidade  
Estadual de  
Campinas  
felipebier@gmail.  
com

## 2. TRADIÇÃO E FORMAÇÃO

A famosa fórmula associada à obra *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido veio a público, curiosamente, em seu segundo prefácio, após sua primeira edição causar suficiente polêmica para impelir o autor a esclarecer o que se entendia por formação de uma tradição. A explicação passava pelo tripé ‘autor-obra-público’ e por uma ideia de consistência em uma trajetória formal que, para o crítico, possibilitava olhar para as escolas literárias como parte de um só movimento. Por trás da polêmica envolvendo as escolas, Candido parecia apontar para aquilo que considerava traço mais importante na literatura brasileira; a saber, a figuração vacilante de um desejo de ter literatura. A fórmula do tripé, que vem *a posteriori*, responde somente em parte à questão da tradição: ela pouco diz a respeito ao traço que perpassa o livro de 1959 e que, décadas depois, define o quilate do argumento. A saber, a questão do empenho, o que este desejo, que enlaça política e literatura, diz sobre as particularidades de uma tradição periférica.

O argumento procura assim reconstruir as potencialidades do argumento de Candido sobre a tradição para além de um fato sociológico. Mas também procura mostrar seus limites. A limitação do argumento candidiano é na verdade o que mais interessa, pois aponta exatamente para o ponto de falha no pensamento tradicional e, assim, revela o que se põe por trás do desejo de formação. Neste espírito, me voltarei a um objeto literário que silenciosamente tece uma trama em torno da questão da formação: o sertão. Trata-se de compreender como o sertão exerce uma atração sobre este desejo no século XIX, no período da formação, impondo-lhe uma fronteira; posição que se altera inteiramente no século seguinte, no qual o sertão passa a ser um objeto de extrema importância e causa de desconforto no interior da tradição. O sertão portanto dá a ver as variações no conceito de formação, apontando para o elemento que é seu maior potencial e seu último limite: o entrelaçamento entre utopia, matéria histórica e forma literária.

O percurso de Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, bem como outros textos importantes do autor como “De Cortiço

a cortiço” e “Dialética da malandragem”, apontam para uma problemática envolta na questão da escravidão e na passagem da monarquia a um regime republicano. Em outras palavras, há claramente a ideia de que tanto o país como sua literatura precisavam se haver com estas contradições aberrantes: o trabalho escravo e a manutenção de um arranjo político colonial. A literatura forma-se com Machado de Assis, se pudemos assim simplificar o argumento, pois estes dois elementos tornam-se objetos críticos da própria forma. A formação da tradição liga-se intimamente à identificação de um aspecto *negativo* da realidade brasileira que necessitava ser incorporado à forma para compor a tradição. Fala-se aqui em negativo não tem termos morais, embora os fossem também, mas como elementos que emperram o passo da utopia de formação: o colonialismo e a escravidão. Neste sentido, Candido está muito afinado à sua geração, sobretudo ao que surge no pensamento brasileiro pós-30, que identifica os entraves para a transformação do país. A tradição se forma, portanto, como uma maneira de absorver os arcaísmos do país ao mesmo tempo em que oferece uma plataforma para uma construção social específica: a saber, um tipo de transformação com os olhos nesta negatividade e cuja esteira é o desenvolvimento industrial.

Onde está o limite deste pensamento? Vê-se como o argumento de Candido se envolve em um nó que ultrapassa os liames de um esquematismo sociológico: isto porque a travessia de uma literatura *em formação* para uma literatura *formada* envolve não somente uma constatação de fundo empírico, mas um diferente posicionamento acerca do que esta passagem representa em termos de potencialidades estéticas. A respeito desta travessia - cuja “terceira margem”, se assim quisermos, é Machado de Assis -, pode-se dizer que ela implica um rearranjo no tabuleiro teórico de Candido. Se o esquema presente na *Formação da literatura brasileira*, que levou à composição da tradição, parece ser *empenho* → *literatura* → *desejo de transformação*, após a travessia por Machado uma mudança ocorre. Esta mudança se dá sobretudo no papel que a tradição exerce sobre a representação do país e suas repercussões.

Se optarmos por manter o termo empenho para designar este



'ímpeto de representação do país' que se mantém durante parte do século XX, o circuito da forma seria algo desta natureza: *empenho* → *tradição literária* → *apreensão realista via objeto* → *tradição literária transformada* → *desejo de transformação*. Note-se que, ao contrário do que ocorre na literatura até o século XIX, a forma literária deve haver-se com mais mediações para colocar seu desejo. É precisamente nestas mediações que recai nosso interesse, pois nelas há de se pressupor que a tradição funciona como um termo que dá consistência à produção literária, como imaginou Candido, mas que também exerce uma função de barreira que impele o desejo de transformação a mergulhar nos objetos literários e fazer-se afetar por eles.

O que há de essencialmente novo no período pós-formativo é pois a prevalência do objeto em detrimento da perspectiva classista dos autores. A semente disto já está toda em Machado, com sua maciça subversão da perspectiva do proprietário escravocrata. Ou seja, já em Machado é possível pensar a partir das diversas mediações que desaguam em um desejo de transformação do país em fase com o declínio do patriarcado rural e escravocrata. A partir disto, no entanto, pergunta-se: com quais novas contradições, colocadas pelo fim da escravidão e modernização do país, a literatura deve haver-se? O interesse da literatura nos processos de marginalização do novo capitalismo brasileiro não a levariam a colidir com seu próprio desejo civilizatório? Destes questionamentos emerge o interesse no sertão como este objeto que, ao mesmo tempo em que fascina os escritores do século XX, lhes impõe uma verdadeira barreira formal por posicionar um mal-estar no interior do pensamento formativo.

Nicolau Sevcenko em *Literatura como missão*, obra em que encara as trajetórias de Lima Barreto e Euclides da Cunha, trabalha com precisão os dilemas de uma geração recém jogada no regime republicano, bem como os impasses da modernização e construção de um novo país. A obra de Sevcenko é fundamental para se compreender a rotação de perspectiva essencial para o argumento em questão: qual o horizonte que se coloca à frente da forma brasileira com a virada do século. Este horizonte deve se haver com as reviravoltas causadas pela abolição da escravatura e a instauração da república, mas sobretudo com os rearranjos

nos desejos formativos e nas ambições utópicas da elite literária. O enfoque na *missão* como novo eixo do desejo formativo aponta para aquilo que desejo ressaltar: uma nova ordenação que envolve a literatura num corpo de questões que passam pelo progresso e civilização. A tradição, portanto, empurra a questão do realismo a um novo patamar, no qual o elemento chave deste desejo encarnado na proposta de Candido - *a formação* - habita as novas dinâmicas históricas do país através de sua modernização. Isto também significa, entretanto, que a modernização desejada passa também a ser objeto de análise da literatura. Ou seja, agora o poder crítico da literatura deve se voltar ao próprio processo de formação burguesa, realismo que coloca a tradição em rota de colisão com o sertão, como espero apontar.

### 3. OS DIFERENTES SERTÕES

As metamorfoses do objeto-sertão, do século XIX ao XX, são de todo interesse à hipótese aqui perseguida, em grande medida porque os movimentos do objeto denotam o que se entende por tradição deste ângulo que se procura destacar. A região já aparece em Alencar como elemento de interesse e perturbação: o foco na região faz parte de seu projeto de literatura nacional e, pode-se dizer, complementa os feitos de seus romances indianistas e sobretudo urbanos. Não só porque retrata outros cenários sociais que compõem o horizonte da matéria brasileira, mas porque os romances regionais tendem a apresentar uma estrutura invertida daquela notada por Schwarz em *Ao vencedor as batatas*. A saber, se nos romances urbanos constitui-se um centro inverossímil e uma periferia realista, o contrário se dá nos romances regionais, sobretudo em *O sertanejo*.

O movimento de órbita entre centro da propriedade e periferia é percebido por Alencar, o que lhe permite incluir o sertão em seu projeto romanesco. O sertão aparece neste projeto como um objeto indômito e estranho, porém visível. Deste centro seguro, Alencar podia apostar no idealismo como fonte de distorções bem-vindas, uma vez que o projeto passava pela inclusão do sertão neste contínuo patriarcal, com todas as implicações do desejo civilizatório contido neste movimento. Em termos formais,

é exatamente este gesto que interessa, pois significa a relação de um centro narrativo estável com objetos de difícil apreensão.

Apenas o resvalo no objeto serve para garantir o *continuum* patriarcal: em *Til* este lastro em órbita garante uma configuração da temporalidade absolutamente coerente com o *setting* da forma alencariana. O sertão é menos contundente que em outros textos do autor, mas, talvez até de maneira mais clara do que em outros escritos, expressa o modo oitocentista de apreensão do objeto: o sertão é uma perturbação peculiar afetando o centro civilizado. Por um lado, a bestialidade de João Fera é, na maioria das vezes, representada como produto deste *outro* estranho à comunidade formada por personagens da casa grande, narrador e leitor. Aqui, a animalidade é o sinal do encontro do civilizado com este outro: “ouveu-se um fungar, como o das narinas da onça quando bufa, e arrepiava ao mais bravo caçador, que sente lhe estar ela tomando fôlego ao sangue tédido” (ALENCAR, 2015, p.16). O outro polo da oscilação é, no entanto, de pura familiaridade e clareza quanto à possível cadeia de eventos que ‘moldou’ João como fera: diz o patriarca, sobre a personagem, que “foi criado em nossa casa; era afilhado de meu pai e até chegou-me a servir de camarada. Depois tornou-se um perverso; porém lembra-se dos benefícios que recebeu de nossa família” (ALENCAR, 2015, p.40, grifo meu).

Descobre-se, com o decorrer do romance, que a serenidade do narrador quanto à bestialidade de João decorre precisamente desta certeza: ela advém da expulsão da personagem do núcleo familiar patriarcal. O tempo do romance, portanto, obedece essa norma, descrevendo um movimento elíptico ao redor deste evento que, retido sem alteração no passado, guarda a chave para o mistério que é de fato o que carrega a narrativa a algum lugar. Os eventos no romance, portanto, apresentam esta estranha configuração circular: nada de fato acontece; o que se observa são personagens perturbados pela presença ambígua de João Fera, orbitando a periferia da propriedade, sem pertencer-lhe totalmente e tampouco perder-se inteiramente em animalidade.

O resto de humanidade que João retém é a ‘carta na manga’ do

narrador, não só porque resolve rapidamente todas as crispações da narrativa, mas porque explica convenientemente a relação que a narrativa mantém com a região. Em *Til*, ao contrário de *O sertanejo*, este ‘espaço morto’ entre o familiar centro patriarcal e o estranho sertão não necessita ser preenchido pelo idealismo do autor, como ocorre no último romance alencariano, no qual a pertença de Arnaldo a um mundo ‘fora’ da propriedade lhe permite algum mistério e até características míticas, que podem ser absorvidas pelo centro patriarcal. Em *Til*, bestialidade e humanidade são faces da mesma moeda, pois ambas respondem ao mesmo movimento de expulsão da personagem do centro, e seu eventual retorno.

Diante deste quadro, percebe-se a importância da emergência do sertão euclidiano como uma suspensão entre o Brasil antigo e o país imaginado: uma oscilação perpassa *Os sertões* de ponta a ponta, um bascular entre um diagnóstico – “Insistimos sobre esta verdade: a guerra de Canudos foi um refluxo em nossa história. Tivemos [...] ressurecta e em armas em nossa frente, uma sociedade velha, uma sociedade morta, galvanizada por um doido” (CUNHA, 2009, p.193) – e uma falência da razão – “Canudos tinha muito apropriadamente, em roda, uma cercadura de montanhas. *Era um parêntese; era um hiato; era um vácuo. Não existia*” (CUNHA, 2009, p.499). O sertão escorre ante estas determinações e mostra-se como este objeto sem rosto, que acaba perturbando toda a armação euclidiana, determinando enfaticamente o destino do texto como um *mal-estar*.

Assim, se a marginalidade do sertão posicionava, no século XIX, um limite representativo, a partir das transformações na Primeira República a própria razão que guia a imagem de país exigirá o atravessamento pelo sertão, onde a convulsão da própria matéria social determina, por um lado, a atratividade do objeto e também sua difícil apreensão formal. Isto é inaugurado por Euclides da Cunha, mas será amplamente explorado por Graciliano Ramos em *Vidas secas*, obra em que o mal-estar causado por esta dupla incidência do desejo formativo (atração, repulsão) ganha expressão formal. Neste sentido, a região é o objeto desejado, pois aponta para a falta em nossa formação; mas sua composição material impede que dele se extraia um

alinhamento entre forma e Razão; daí o mal-estar que gera.

Em *Vidas secas* o mal-estar acompanha cada passo da narração, ameaçando a constituição de todos os processos narrativos. Deste ângulo, é interessante notar a diferença do tipo de perturbação causada pelo sertão nos séculos XIX e XX: em Alencar, trata-se de uma crispação que acaba por refluir ao centro; já a apreensão formal do sertão no século XX promove uma desestabilização geral dos parâmetros narrativos. Aquilo que nasce em *Os sertões* como fraturas na narrativa em da Cunha se torna traço dominante em *Vidas secas*. No romance de 1938, nada age como ancoradouro de perspectiva: nem mesmo sua característica mais notável – a aridez – é encarada como atributo de um *lugar a ser ocupado*. A seca atormenta a narrativa como mal-estar que impele a ação a um *trânsito por um vasto hiato*, vazio interpretado aqui como o espaço entre o ímpeto narrativo e uma matéria que desestabiliza o próprio desejo de narrar.

A respeito da obra de Graciliano Ramos, é verdade que o autor se fecha sobre a região produzindo um trabalho cuja fatura não seria possível sem a pesquisa narrativa que encerra; também é inegável a importância da ideologia crítica que guia os anseios do autor. Mas, como o próprio ensaio de Candido<sup>1</sup> sobre Ramos dá a entender, tais traços submetem-se a um princípio organizador de sua obra. Este é um princípio que leva o autor a entrelaçar esquemas de apreensão da região a partir de enquadramentos sociológicos – a representação da tosca burguesia rural em *São Bernardo*, da pequena burguesia vilareja em *Angústia*, camponeses em *Vidas secas* etc. – com uma pesquisa sobre a própria perspectiva literária possível em face de uma necessidade de realismo. Existiria, portanto, algo como um comprometimento ideológico-formativo do autor em compreender e apreender o sertão; este aspecto de sua obra, umbilicalmente ligado ao empenho em conhecer o país, encontraria barreira naquilo que o próprio objeto-sertão exhibe como desafio: a saber, algo escaparia destas tentativas de apreensão. Este *resto* seria parte determinante no paulatino abandono das pretensões sociológicas do autor e em seu fechamento sobre uma questão acerca da subjetividade *no sertão*. Numa palavra, tudo se dá como se a proximidade com o sertão obrigasse a construção

de um cenário narrativo em que o próprio projeto ideológico do autor venha a sucumbir diante do objeto.

Esta proximidade, em *Vidas secas*, se faz sentir logo em suas primeiras linhas, em que o narrador constrói um cenário no qual a seca é parte ativa da narração, como uma falta que é também agência: com o foco em Fabiano, afirma-se que “a seca parecia-lhe um fato necessário”, e a resistência de um dos filhos na caminhada irritava-o. Diz o narrador: “Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o *vaqueiro precisava chegar, não sabia onde*” (RAMOS, 2000, p.10, grifo meu). Note-se que os limites do mundo não estão nas bordas, mas ganham agência em sendo a própria encenação do trânsito, forçando as personagens à habitação destes espaços mortos. Nestas travessias, não há motivações íntimas que movem a trama – não há sequer a noção de intimidade –; à ausência de um centro subjetivo, corresponde o desaparecimento do centro patriarcal no sentido alencariano. A passagem da família por propriedades desertas as inclui no rastro deste vazio, no qual a formação de sentido, mesmo dos aspectos mais simples da produção e sobrevivência, resta solta e flutuante. As fantasias de Fabiano e das outras personagens – desconexas, às vezes grandiloquentes, juntando os farrapos de um mundo *encadeado em sentido* – aparecem como fagulhas do choque entre o sujeito e este oco que ele parece destinado a circundar:

Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por quê, mas era. Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A caatinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta (RAMOS, 2000, p.15).

A engrenagem que gera a fantasia, no entanto, é produto de um traço estrutural do romance. Estes momentos que desafiam a aridez nascem do mesmo lugar que a bestialidade: escapam como gozo possível neste movimento de choque constante com a falta; esta se expressa não como *coisa* a ser remediada, mas como agente que interfere nos próprios mecanismos

de causalidade do romance. A famosa imagem do 'mundo coberto por penas' é um produto do truncado processo mental de Fabiano e seu raciocínio sobre a seca; mas, enquanto fatura formal, posiciona o romance em face de uma utopia burguesa impossível, emergindo como poderosa imagem de desolação e infortúnio quanto ao destino dos sertanejos e, de forma mais ampla, da nação. Neste ponto, revela-se a interessante tensão entre o desejo de transformação, vindo do autor, que enxergava nas estruturas do sertão uma impossibilidade de formação de um campesinato, e a imagem anti-utópica do 'mundo coberto por penas'. Noutras palavras, por um lado poder-se-ia dizer que Ramos escolhe a imagem como retrato de uma condição; por outro, no entanto, dir-se-ia que, exatamente por a seca estar em todos os lugares ao mesmo tempo, seu efeito formal não localiza a falta somente no campesinato. Ela certamente se generaliza e assoma o próprio narrador e, por que não, a figura do escritor que a deseja representar.

Daí a maestria no enfoque dado aos choques de Fabiano com a lei, com a produção, dos meninos com a língua portuguesa etc.: todos os episódios são índices de uma fratura entre a civilização e este objeto, o sertão, e aquilo que ele demanda para sua representação. É nesta fratura que habita a *perspectiva de morte* que o crítico Antonio Pasta Júnior identifica como traço estrutural do romance brasileiro<sup>2</sup>, mas que neste romance em específico adquire gravidade ao lançar uma sombra de dúvida sobre o que é, de fato, uma perspectiva humana: a do escritor, que tenta representar este *outro* sertanejo? A do narrador, que em seu discurso indireto livre se aproxima das personagens mas também com elas afunda? Ou da cadela Baleia, que não à toa fantasia à beira da morte? Estes questionamentos fazem o significante de ruína - o 'mundo coberto de penas' - se alastrar para além do objeto-sertão e em direção às cidades, à ideia de progresso, e sobretudo à noção de formação.

É certo que a aridez continua aqui a ser limite em seu sentido mais amplo: aridez física, moral, produtiva. Mas, ao contrário do que se vê em Alencar, a tensão entre civilidade e bestialidade desconstrói a relação entre centro e periferia. Em *Vidas secas*, a perspectiva não se constitui a despeito da bestialidade, mas em



função dela: sua fatura estética depende do mal-estar gerado por este significante solto que corrói qualquer relação estável que poderia sustentar a narrativa: a falta se torna ilocalizável, e deste modo escapa a um juízo moralizante, que identificaria a culpa do atraso numa parcela da sociedade.

A seca, bem como os desmandos de padrões, perpassa os falsos centros onde a família se acomoda por pouco tempo: a propriedade, neste caso, está longe de ser um lastro; ela é, ao mesmo tempo, objeto de desejo e veículo necessário desta força que os impele ao trânsito. Um trânsito que obedece um esquema muito particular, pois, uma vez dentro da propriedade, Fabiano e família entram no leito principal desta força que os empurra à bestialidade. Levados a esta margem secundária, são impelidos a entrar novamente neste leito somente para serem mais uma vez expulsos. A inexistência de um centro narrativo e o uso do discurso indireto livre são portanto mais do que uma escolha de estilo; eles apontam para a necessária aproximação do narrador às cenas e aos pensamentos das personagens quando estes *atravessam o sertão* enquanto mal-estar.

#### 4. CONCLUSÃO

Este difícil trânsito ao redor de uma falta impossibilita assim uma perspectiva sintética, desalinhando o sertão do eixo da razão civilizatória. Isto vale para sua face colonizadora; mas também se torna limite para o modernismo e seu desejo de construção. Trocando em miúdos: o sertão de *Vidas secas* e da primeira metade do século XX não reclama qualquer síntese, e mesmo uma interpretação que veja no romance uma crítica – seja aos rumos da industrialização, seja às velhas estruturas do sertão – deve haver-se com o fato de que a obra não oferece traço apaziguador. Nem mesmo em sua cena final, quando o narrador se descola dos movimentos rasteiros e se pergunta sobre o destino dos sertanejos migrando ao sul, é possível sustentar uma visão totalizante do processo: esta cena é um juízo do narrador-intelectual, ou é também um delírio de morte, no qual narrador e personagens se abraçam? O empenho intelectual afunda junto com o objeto-sertão?



Ao capturar este elemento do sertão, uma negatividade que arrasta a voz narrativa a um local de terrível dúvida, a prosa regionalista do século XX subverte o ideário já secular sobre as regiões interioranas do país, pois embaralha os termos do fraseado sobre a civilização: quem é sujeito e quem é objeto nesta ciranda? Quem é prosaico e quem é racional?<sup>3</sup> O sertão, neste sentido, passa de um topos de curiosidade e exotismo para um fator de perturbação verdadeiramente formal para as literaturas dos séculos XX. Se a narrativa sobre o sertão atesta a tese candidiana de que a ênfase formal freia os impulsos de apropriação de um objeto por uma classe, por outro lado ela revela que, em última instância, a tradição e seus limites são os próprios limites da literatura e sua função na transformação social. Creio que, neste sentido, a obra de Candido mostra que a literatura pode ir até certo ponto neste empuxo, até esbarrar em contradições que são irrepresentáveis: aqui, o próximo passo da representação seria a própria utopia formativa levada às últimas consequências. Neste sentido, *ir às últimas consequências* também acarretaria num desfazer-se do corpo da tradição e de seu invólucro emprestado do *zeitgeist* da burguesia esclarecida brasileira da primeira metade do século XX.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Ver “Os bichos do subterrâneo” em *Ficção e confissão* (2006).

<sup>2</sup> Ver o trabalho de José Antonio Pasta “O ponto de vista da morte - uma estrutura recorrente na cultura brasileira”.

<sup>3</sup> É importante notar como esta mesma linhagem de narradores irá desembocar em Guimarães Rosa, alguns anos mais tarde, e de forma transformada.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de (1995). *O Sertanejo*. São Paulo: Editora Ática.

ALENCAR, José de (2015). *Til*. Porto Alegre: LP&M.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 3ª ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

CANDIDO, Antonio (2006). *Ficção e Confissão*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.

CANDIDO, Antonio (2009). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP.

PASTA, José Antonio (2013). O ponto de vista da morte - uma estrutura recorrente na cultura brasileira. *Revista da Cinemateca Brasileira*, São Paulo, p.7-15.

RAMOS, Graciliano (2000). *Vidas secas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000.

SCHWARZ, Roberto (1999). *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARZ, Roberto (2000). *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.

SEVCENKO, Nicolau (2003). *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras.

---

# A CONSTRUÇÃO DO MITO “LAMPIÃO” NA IMPRENSA E NO ROMANCEIRO POPULAR<sup>1</sup>

Apesar de muitos estudos creditarem ao romanceiro popular a crença na invencibilidade de Lampião, neste estudo pretendemos demonstrar que, no período em que o ensaio “Romanceiro de Lampeão” foi publicado na *Revista Nova* de São Paulo, em 1932, por Mário de Andrade, o mito em torno da figura do cangaceiro vinha sendo fomentado tanto pela imprensa como pela literatura de cordel, a partir de arquétipos emprestados das histórias do romanceiro ibérico, mais especificamente da *História de Carlos Magno e dos Pares de França* e da *História de Roberto do Diabo*.

**Palavras-chave:** Mito, Lampião, Literatura de Cordel, Imprensa.

## 1. INTRODUÇÃO E OBJETIVOS

Neste estudo pretendemos demonstrar que, no período em que o ensaio “Romanceiro de Lampeão” foi publicado na *Revista Nova* de São Paulo, em 1932, por Mário de Andrade, o mito em torno da figura do cangaceiro vinha sendo fomentado tanto pela imprensa como pela literatura de cordel, a partir de arquétipos emprestados das histórias do romanceiro ibérico, mais especificamente da *História de Carlos Magno e dos Pares de França* e da *História de Roberto do Diabo*.

Segundo Câmara Cascudo (2000, p. 153), o homem do sertão tem uma predisposição psicológica e um motivo particular para admirar a figura do cangaceiro: “O sertanejo não admira o criminoso mas o homem valente. Sua formação psicológica o predispõe para isso. [...] O essencial é a coragem pessoal, o desassombro, a afoiteza, o arrojo de medir-se imediatamente contra um ou contra vinte.”. Vem juntar-se a isso todo um

FRANCISCO  
CLÁUDIO  
ALVES  
MARQUES  
Universidade  
Estadual  
Paulista  
fransclau@gmail.  
com

imaginário a partir da península ibérica, plasmado pelos romances de cavalaria, pelas gestas medievais dos Rolandos, Amadises, Palmerins, contaminado pelos relatos sobre guerreiros provindos do Oriente:

Os Árabes fazem [...] uma distinção curiosa. Tem a “siret el Modschaheddin”, o canto das façanhas dos guerreiros, e o “siret el Bechluwan”, o canto das aventuras dos heróis. No primeiro pode-se cantar o cangaceiro nordestino. No segundo reserva-se para o Siegried valoroso e são. Essa poética guerreira e valorizadora do homem valente, do sem-lei, está em todos os povos. Vive na Inglaterra com Robin Hood, na França com Pierre de la Brosse, “seigneur” de Langeais, na Itália com Gasparone, com Bonnacchocia, com Nino Martino, com o napolitano Perella, o corso Romanetti cujo enterro, em Ajaccio, a 29 de maio de 1926, foi acompanhado por 30.000 pessoas e a polícia teve de ser recolhida, “por precaução” aos quartéis, para evitar “conflitos com o Povo”. (Cascudo, 2000, p. 154-155)

Heróis populares da marca de Antonio Silvino e Lampião passam a ter um significado na medida em que seus destinos tenham tido uma finalidade social e um objetivo coletivo. O cangaceiro da era republicana – “Rebelando-se e lutando, [...] armado até os dentes, ostentando lenços vistosos no pescoço e na cabeça o clássico chapéu de couro e as medalhinhas dos santos protetores” – é, segundo Silvano Peloso (1996, p. 105), a imagem do camponês que não se rende; personificação de um novo tipo de herói a meio caminho entre o épico e o picaresco, entre o herói bíblico e o vaqueiro valente. No entanto, embora os poetas populares e os cantadores de viola tenham um modelo de valente à sua porta – o vaqueiro –, muitos dos estereótipos utilizados na caracterização do cangaceiro, como os sentimentos de valor e de honra, são emprestados do ciclo épico ligado à figura de Carlos Magno, que celebra no bandido o paladino dos fracos e oprimidos.

Nos primeiros decênios da era republicana abundaram no Nordeste brasileiro recriações poéticas a partir da *História de Carlos Magno*, dividida em duas partes e nove livros com o acréscimo da *História de Bernardo del Carpio*, tradução vinda de

Portugal e que já circulava no Brasil em meados do século XIX. Em *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, de 1909, o poeta Leandro Gomes de Barros destaca nos Pares de França os valores e predicados – coragem, destemor, perseverança, invencibilidade, espírito combativo – com os quais a comunidade nordestina se identifica:

Eram doze cavaleiros  
Homens muitos valorosos  
Destemidos e animosos  
Entre todos os guerreiros  
Como bem, fosse Oliveiros  
Um dos pares de fiança  
Que sua perseverança  
Venceu todos os infiéis  
Eram uns leões cruéis  
Os doze pares de França. (Barros, 1909, p. 1)

Tais arquétipos circulavam no Nordeste paralelamente à literatura de folhetos. Na *Chegança de Mouro*, por exemplo, o “infiel” sarraceno é exortado pelo Mestre a se converter, em nome da Santa Igreja: “Intrega-te aqui, Môro,/ A nossa religião,/ Temos porv í munta bala/ Lá im baxo nu purão!...”. ao que o Mouro responde: “Num m íntrego i nem pertendo,/ Pur num sê da nossa Lei;/ Imbaxadô da Turquia,/ Lá u nosso deus é reis!” (apud Meyer, 1995, p. 45)

No folheto *O cavaleiro Roldão*, o poeta Antonio Eugênio da Silva continua a reproduzir o contexto de luta entre mouros e cristãos, que é também uma representação das lutas entre o bem e o mal personificadas em muitos folhetos de cordel produzidos no Nordeste. Em contraposição à figura indesejada do turco, infiel e sem fé, o paladino Orlando representa a coragem do cristão morto em campo de batalha em nome da fé:

Pegou sua arma e disse:  
- Minha espada Durindana  
Com quem sempre eu defendi  
A religião romana,  
Dentre todas as espadas

Foste tu a soberana.

- Vou te quebrar nesta pedra  
Para que não chegue o dia  
De caíres no poder  
Do pessoal da Turquia.  
Mas ele já quase morto,  
Pelejava e não podia.

Beijou a cruz da espada  
E disse com toda calma:  
- Lutei a favor de Deus,  
Ganhei louro e ganhei palma  
E nas tuas Mãos Senhor  
Encomendo a minha alma. (Silva, 1960, p. 31)

O personagem Ferrabrás, da gesta medieval *Chanson de Fierabras*, cuja redação se coloca entre 1230 e 1240, representa, no Nordeste, uma quantidade negativa ao se contrapor ao valor e à coragem dos paladinos cristãos. No folheto *A chegada de Lampião no céu*, de Rodolfo Cavalcante, Fierabrás comparece como um enviado do diabo, ameaçando reconduzir ao inferno a alma de Lampião protegida pela Virgem, intercessora dos desvalidos no imaginário católico nordestino:

Disse-lhe a Virgem mãe suprema:  
Vai-te pra lá Ferrabrás,  
A alma que eu pôr a mão  
Tu com ela nada faz,  
Arrenegado da Cruz  
Na presença de Jesus  
Tu não vences, Satanás! (Cavalcante, 1948, p. 12)

O arquétipo do nobre e valoroso paladino de França passa, então, a servir de modelo para a representação do cangaceiro na literatura de cordel. No folheto *As lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade*, Leandro Gomes de Barros associa a dor do cangaceiro pela morte de Tempestade, um dos seus companheiros, à dor de Carlos Magno diante da perda dos paladinos em batalha:

Eu choro a falta que faz-me  
 Todos os meus companheiros,  
 Qual Carlos Magno chorou  
 Por seus doze cavalheiros!  
 Nada me faz distrair,  
 Não deixarei de sentir  
 A morte dos cangaceiros. (Barros, s. d., p. 7)

Assim descreve o poeta Marcos Sampaio o lamento de Carlos Magno e dos Pares quando da morte de Roldão:

O exército de Carlos Magno  
 Sabendo do acontecimento  
 Choravam como crianças  
 E com puro sentimento  
 Se puseram a caminho  
 Era grande o sofrimento.

Carlos Magno foi o primeiro  
 Que chegou onde ele estava  
 Vendo ali morto Roldão  
 Em soluços se afogava  
 E prostrando-se por terra  
 Como quem se desmaiava. (Sampaio, 1973, p. 12).

No folheto *Cancioneiro de Lampião*, o poeta Nertan Macedo diz ter buscado inspiração nos Doze Pares de França, associando a invulnerabilidade e a valentia do cangaceiro à sanha e à bravura dos paladinos:

Nos Doze Pares de França  
 Fui buscar inspiração,  
 Seu chapéu era igualzinho  
 Ao do rei Napoleão,  
 O imperador Carlos Magno  
 Houvera de ter paixão,  
 Valente como Olivério,  
 Brigava como Roldão,  
 Dos tempos mais recuados

Só Osório e Cipião  
Podiam ser comparados  
Ao guerreiro Lampião. (Macedo, 1970, p. 221)

No imaginário popular, a invencibilidade do cangaceiro vai além da mera associação com os heróis de cavalaria. O que se observa, analisando a descrição das lutas travadas entre bandidos e forças policiais, é que o bandido do povo, à diferença de outros criminosos comuns, é sempre considerado invencível. Segundo Hobsbawm (2010, p. 78), “essa convenção é uma prova incontestável da identificação dos bandidos com a comunidade em que vivem”. Sua invulnerabilidade, porém, parece ser fenômeno mais complexo e, por um lado, reflete também a segurança que os bandidos desfrutavam entre sua gente e, por outro, expressa o desejo de que o paladino do povo não possa ser derrotado, algo semelhante ao desejo que produz os mitos eternos do rei bom – e do bandido bom – que na verdade não morreu e um dia retornará, a fim de restaurar a justiça. No Brasil, sobretudo no Nordeste, o poder do Estado e o poder privado, geralmente ligado à posse da terra, apesar de existir, seus representantes – a justiça e principalmente a polícia – ou estavam submetidos aos potentados locais – os coronéis –, ou eram obrigados a se retirarem, impotentes para exercer suas funções. (Jasmin, 2016, p. 15)

Mas a invulnerabilidade do bandido não é puramente simbólica. Muitas vezes ela é de natureza mágica, divina ou demoníaca. Lampião e outros cangaceiros costumavam apelar para a proteção dos beatos locais, principalmente do Padre Cícero. Mas, de acordo com a literatura popular, nem sempre a invencibilidade do cangaceiro era de origem divina. Na descrição que o poeta Antônio Américo de Medeiros faz da ação do bando de Lampião, que havia sido dividido em três grupos por volta de 1934, para despistar a polícia, relata-se que o povo dizia assombrado: “Ele está endiabrado” (Medeiros, 1980, p. 37).

Em alguns folhetos consta que a invulnerabilidade de Lampião era de natureza demoníaca alcançada, segundo a crença popular, por meio de processos mágicos. No folheto de Francisco das Chagas Batista, *O marco de Lampião*, o bandido empreende



uma luta com o diabo no Inferno e, depois de demonstrar sua superioridade, com a ajuda de S. Cipriano, o diabo lhe propõe um pacto:

Acalma-te Lampião  
 Que não mais te ofenderei,  
 Machuca esses quatro dedos  
 Que teu amigo serei;  
 Desejo ser um teu sócio  
 Vamos entrar em negócio  
 Pois eu te protegerei. (apud Andrade, 1975, p. 97)

No poema anônimo *História do Capitão Lampião*, o poeta de cordel relata detalhes do “fechamento do corpo” do cangaceiro, “serviço” realizado por um feiticeiro chamado Compadre Macumba:

Foi a casa da Macumba  
 E ele fez o serviço,  
*Feichou* o corpo do rapaz  
 P´ra bala, faca e feitiço,  
 Então disse a Lampião:  
 Não haverá valentão  
 Que pise no teu toitiço. (apud Andrade, 1975, p. 91)

Para completar o ritual de “fechamento do corpo”, o feiticeiro oferta um “patuá de oração” a Lampião:

Disse o feiticeiro  
 Isso é p´ra te defender  
 Dos soldados de polícia  
 Que procuram te prender  
 Toda reza é valiosa  
 Mas a oração mais forçosa  
 Que sei é a de S. Correr.  
 [...]  
 A oração de S. Ligeiro  
 Rezai si fores brigar;  
 Essa oração é tão forte  
 Que te ensina a pular;

E faz bala não te romper  
 Cacete não te bater  
 E faca não te furar. (apud Andrade, 1975, p. 92)

Terminada a lista de orações, o poeta relata a saída de Lampião da casa do feiticeiro referindo-se ao nome do lendário Roberto do Diabo:

Lampião resolveu logo  
 Dos intrigados dar cabo  
 E saiu de ali pior  
 Do que Roberto do Diabo,  
 Não houve no Pajeú  
 Outro assassino tão cru  
 E outro bandido tão brabo. (apud Andrade, 1975, p. 92-93)

Com base nos muitos relatos sobre Lampião e seu bando, Élise Jasmin (2016, p. 229) observa que os cangaceiros sustentavam crenças e estruturavam suas vidas em torno de rituais mágico-religiosos específicos, além de se protegerem igualmente com inúmeros amuletos, como as figas, os patuás, e, principalmente as “orações fortes”, orações faladas ou escritas em pedaços de papel e colocadas em saquinhos.

Entre tais crenças, destaca-se a de que era perigoso ter relações sexuais nas sextas-feiras, “dia da morte de Jesus”. E, às vésperas de combates, quem tivesse cometido o “pecado da carne”, devia imergir nas águas purificadoras do São Francisco, depois das dez horas da noite, com a cabeça protegida por um chapéu de palha. (Jasmin, 2016, p. 229) Em uma entrevista concedida à revista *Realidade*, em novembro de 1973, o ex-cangaceiro Balão, que viveu no bando de Lampião de 1929 a 1938, declara que “A mulher foi a perdição do cangaço. [...] homem de batalha não pode andar com mulher. Se ele tem uma relação, perde a oração [ou seja, a proteção dada pelo poder das orações que carregam], e seu corpo fica como uma melancia: qualquer bala atravessa”.

Vários são os relatos sobre as orações que os cangaceiros pronunciavam para se protegerem do perigo e das forças do mal. Dentre elas, destacam-se: a *Oração do Rio Jordão*, a *Oração*

de Santa Catarina, a *Oração de São Jorge* (Jasmin, 2016, p. 229) e tantas outras pronunciadas até hoje. Mas nem sempre a invulnerabilidade de Lampião era atribuída à força das orações que proferia ou ao poder de patuás que portava pendurados ao pescoço. A imprensa da época, por vezes sensacionalista, ajudou a difundir o mito da invencibilidade e da imortalidade do bandido, uma vez que publicava diariamente notas e artigos relatando suas proezas com detalhes não raro baseados em crenças e relatos muitas vezes já deformados pelo fato de irem passando de boca em boca. No âmbito das discussões em torno da caçada a Lampião, a coluna “Ecos e Novidades”, do jornal *A noite* (RJ), edição de 25 de agosto de 1930, página 2, atribui a invencibilidade de Lampião à fragilidade dos estados, os quais, por uma questão de *lana caprina*, não solicitam à União os recursos necessários à captura do bandido. Em outra matéria, publicada no mesmo jornal no dia 8 de dezembro de 1930, a invulnerabilidade de Lampião é atribuída à proteção que os políticos locais oferecem ao bando e ainda ao fato de o cangaceiro conhecer todas as veredas de mata da região:

Há alguns anos, governadores do norte, [...] acusam-se reciprocamente de proteção ao bandido, para fins de politicagem, porém, devido a essas queixas, e talvez a insinuações do governo federal, cessada a proteção, as autoridades estaduais não foram capazes de reduzir o bandido à submissão e à impotência, tendo sido, por muitas vezes, as tropas policiais batidas pelos cangaceiros em combates sérios. (*A noite*, 1930, p. 2)

Em um artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, em 19 de agosto de 1948, depois de refutar os boatos de que Lampião tivesse morrido “bobamente, nas mãos da polícia”, e com a finalidade de convencer seu interlocutor desse fato, o sertanejo Manuel Celestino (apud Jasmin, 2016, p. 184), elenca uma série de estratégias usadas pelo cangaceiro para escapar dos inimigos e da polícia, os quais viviam constantemente em seu encalço:

[...] ele nunca dormia num lugar sem sentinela. Até quando tinha relações íntimas com mulheres, havia sempre em redor dois ou três cabras fazendo guarda. Ademais, não

costumava passar a noite em companhia dos demais cangaceiros. Outra coisa: ele levava sempre em seu poder papéis e retratos com o seu nome. E segundo li nos jornais, a polícia não encontrou no corpo que, a seu ver, era de Lampião, nenhum documento que provasse isso. (Celestino apud Jasmin, 2016, p. 184)

Além da crença na imortalidade do bandido, sustentada pelos sertanejos e pelos relatos jornalísticos, os poetas populares tinham à sua disposição o arquétipo do nobre que nasceu sob o signo da má sorte e que, depois de uma vida de crimes, convertera-se à fé cristã. A versão da lenda de Roberto do Diabo que chega ao Brasil em meados do século XVIII, e que foi muito divulgada no Nordeste brasileiro, provém de uma tradução portuguesa. De acordo com Cascudo (1953, p. 181), a primeira tradução portuguesa apareceu na primeira metade do século XVIII, feita em Lisboa por Jerônimo Moreira de Carvalho, intitulada *História do Grande Roberto*. Dessa versão portuguesa de 1732 teriam surgido as reedições dos séculos XVIII, XIX e XX e as brasileiras do Rio de Janeiro, depois de 1840. Cascudo (1953, p. 181-182) observa que no curso da história existiram vários indivíduos que acabaram, pela sua crueldade e rebeldia, merecendo o nome de Roberto do Diabo, acabando por se converterem à fé católica no final da carreira de crimes.

Na referida edição portuguesa diz-se que Roberto, ao nascer, fora ofertado ao diabo pela duquesa sua mãe, em razão de sua difícil concepção. Roberto começa a praticar seus crimes quando ainda era muito jovem, e a invencibilidade é uma de suas marcas. Depois de uma vida conturbada, de crimes e perseguições, Roberto recebe uma penitência revelada por um anjo a um Ermitão. Segundo a sentença, o criminoso deveria se despojar de suas vestes de nobre e seguir uma vida mendicante:

Quando Roberto ouviu a penitência, e recebeu a absolvição das suas culpas todo banhado em lágrimas nascidas do íntimo de seu coração começou a dar graças a Deus por tão grande mercê, e benefício, que lhe fez por tão pequena penitência livrá-lo da pena eterna; e assim com muito contentamento na sua alma se despediu logo do Ermitão e

partiu para Roma. (Carvalho, 1799, p.15)

O texto medieval, fruto da fusão das lendas elencadas por Cascudo, passando pela Península Ibérica, num processo de adaptações, recriações e sucessivas reelaborações, atravessa o Atlântico e chega aos cantadores nordestinos que veem na figura do cangaceiro traços do nobre transgressor da Idade Média. A versão portuguesa da história de Roberto do Diabo foi recriada por João Martins de Athayde em que o lendário Roberto é assimilado à figura do cangaceiro:

Juntaram-se os príncipes todos  
 Nacional e estrangeiro,  
 Mandaram chamar Roberto,  
 O bandido cangaceiro,  
 Deram a ele um bom cavalo  
 Gordo, possante, ligeiro. (Athayde, 1941, p. 12)

Apesar dessas associações com Roberto e outros valentes, a imagem que permanece viva no imaginário popular brasileiro é a do cangaceiro revestido pela couraça dos valorosos e destemidos paladinos de França. Nesse sentido, a literatura de cordel não poupou predicativos para construir uma imagem do bandido que fosse admirada e aprovada pela opinião pública. E que promovesse também a venda do maior número de folhetos possível. Gustavo Barroso (2012, p. 175) observa que, em algumas regiões do Nordeste, o sentimento cavalheiresco herdado “do bandeirante juntamente com a ferocidade do tapuia”, parece ter sido reforçado pelo imaginário corrente sobre os cavaleiros das gestas carolíngias e de bandidos à Robin Hood.

Gustavo Barroso (2012, p. 173) salienta que Antonio Silvino era “incapaz de faltar ao respeito a uma mulher, pois tinha o culto pundonoroso da honra das famílias, não aceitava pousada, preferindo dormir ao relento”. À semelhança dos autores de folhetos “briganteschi” italianos, os poetas de cordel também fazem questão de enfatizar o respeito que Silvino tinha pelas donzelas. No folheto *A vida de Antônio Silvino*, de Francisco das Chagas Batista, o cangaceiro alega ser um defensor da honra e de respeitar as famílias, apresentando sua defesa nos seguintes

termos;

Se eu fosse como dizem  
 Desonrador e ladrão  
 Se ofendesse a todo mundo,  
 Não teria proteção;  
 E talvez estivesse morto  
 Ou condenado à prisão. (Batista, 1904, p. 1-8)

No que se refere a Lampião, a questão da honra das mulheres parecia não fazer parte do seu programa de governo paralelo. Nos folhetos colhidos por Mário de Andrade, o cangaceiro aparece em muitas ocasiões promovendo o terror e violentando as donzelas. No folheto anônimo *Os novos crimes de Lampião*, citado por Mário de Andrade, narra-se o famoso caso dos noivos e de três normalistas que foram supostamente desonradas pelo bandido:

No distrito de Cajazeiras  
 Perto do lugar Tatus  
 Em um casamento eu fiz  
 Os noivos dançarem nus,  
 Pintou-se o sete e o bode  
 E no meio do pagode  
 Mandei apagar a luz...

Depois encontrei três moças  
 Todas da Escola Normal  
 De Cajazeiras, e um velho  
 De aspecto paternal,  
 Ao velho eu amarrei  
 E o que fiz com as moças não direi  
 P´ra não ferir a moral. (Andrade, 1975, p. 103)

Mário de Andrade (1975, p. 103) observa que se percebe, em alguns poetas de cordel, “um pudor, ou melhor, um certo lado grego destes rapsodos nordestinos” que faz com que eles, em suas narrativas, se desinteressem dos casos de sexualidade, e se preocupem mais com as lutas e as grandes linhas trágicas em que o Fado dum herói tem uma finalidade mais social, mais

coletiva. Apesar desse sentimento de pudor, muitos poetas fizeram questão de relatar as práticas desonrosas de Lampião. No folheto *Conselhos do Padre Cícero a Lampião*, do “Cancioneiro” de Mário, três estrofes tratam da violação de mulheres pelo cangaceiro:

Lampião todas as portas  
 A coices de arma arrombou  
 O saque então foi completo  
 De tudo ele se apossou...  
 E de seis mulheres casadas  
 Que estavam apavoradas  
 Ele a honra violou.

Uma mocinha honesta  
 Passou pela mesma dor!  
 Com uma infeliz viúva  
 Praticaram tal horror  
 Que ela desfalecida  
 Ficou quase que sem a vida  
 Dos monstros sob o furor!

Dos sertões de Pernambuco  
 Lampião já se apossou.  
 Ali vinte fazendeiros  
 No mês de abril assaltou  
 Perseguido as moças belas  
 De mais de vinte donzelas  
 A honra prejudicou! (apud Andrade, 1975, p. 103-104)

Além dos relatos poéticos que descrevem algumas práticas desonrosas de Lampião, há poetas, como Antônio Américo de Medeiros, que descrevem atitudes do bandido entre perversas, conservadoras e moralistas:

Adotou a palmatória  
 De aroeira velada  
 Para quebrar mão de gente  
 Um ferro pra ser queimada  
 Mulher do cabelo curto

Se pegasse era ferrada. (Medeiros, 1980, p. 32)

## 2. LAMPIÃO AOS OLHOS DA IMPRENSA

O mito da invencibilidade de Lampião parece ter sido alimentado não apenas pela literatura de cordel, pois, se fizermos uma leitura das reportagens, dos relatos e depoimentos sobre a ação dos cangaceiros, divulgados à época, chegaremos à conclusão de que um imaginário em torno do bandido foi se formando também a partir das consecutivas publicações sobre sua pavorosa atuação em todos os sertões por onde passava com seu bando. Embora em fevereiro de 1931 o jornal americano *The New York Times* tenha publicado a matéria “Brazilians Seek Outlaw: the Lampeon has built a reputation as a modern Robin Hood”, tratando da caçada a Lampião e assimilando-o à figura de Robin Hood, o fato é que os fatos noticiados nos jornais brasileiros ajudam a desconstruir totalmente essa ideia. Só no jornal *A noite*, do Rio de Janeiro, temos entre 1930 e 1931, quase mil notas e artigos descrevendo as atrocidades praticadas por Lampião, contribuindo para a formação de um imaginário sobre sua crueldade e invencibilidade também no Sudeste. Dentre as muitas rubricas publicadas no jornal carioca, destacamos algumas que dão uma ideia da ação do bandido no Nordeste e de como a imprensa da época divulgava suas investidas: “Lampião continua na ordem do dia. Uma entrevista com o Sr. Madureira de Pinho sobre a ação da polícia baiana contra o bandoleiro. Há dez anos que o facínora triunfa” (22/01/1930, p. 4); “Lampião está em Carira, Sergipe” (10/03/1930, p. 2); “Lampião reapareceu na Bahia” (14/03/1930, p. 5); “Lampião ameaça a cidade de Juazeiro” (31/03/1930, p. 1); “O bando de Lampião ameaça Simão Dias em Sergipe” (4/04/1930, p. 5); “Lampião avisa que vai invadir um município [Anápolis] sergipano” (5/05/1930, p. 1); “O bando de Lampião fortalecido pela adesão de novos elementos” (19/09/1930, p. 5). E segue uma lista infindável de matérias sobre as façanhas do bando.

Em um artigo publicado na revista *Superinteressante*, em junho de 1997, intitulado “Cangaceiro idolatrado”, relata-se que, em 1923, em um lugar chamado Bonito de Santa Fé (PB), Lampião teria dado início a um estupro coletivo da mulher de um delegado. Ilda Ribeiro de Souza, a Sila, viúva do ex-cangaceiro José Sereno,



declara à revista que eram 25 homens e que havia tirado muita “mocinha” das mãos de seus companheiros de bando.

Na edição de 15 de maio de 1931 do jornal *A noite* (RJ), o enviado relata que, D. Maria Martins, moradora na fazenda Cachoeirinha, situada no município de Bonfim (BA), contou, depois de muita insistência, como se deu a visita de Lampião à sua casa e sobre como ele submeteu sua filha Romana a uma série de abusos e agressões:

Quando Lampião chegou lá em casa, só estava presente minha filha Romana (Bizunga). Ela estava cosendo na sala de visitas e, ao ver o grupo de malfeitores, tentou correr pela porta do fundo. Lampião manobrou o fuzil e intimou-a a parar, sob ameaça de fazer fogo. Depois, o bandido entrou em casa e gritou para os seus: “Venham ver que ‘coisinha’ bonitinha tem aqui”. E, voltando-se para o seu grupo, escalou dois para ficarem tomando conta de Bizunga, enquanto ele ia ver outras casas. Um dos ‘caibras’ tentou adiantar-se, mas foi repellido e se conteve, talvez com medo de Lampião. Quando o chefe dos facínoras voltou, praticou as desumanidades que se podem imaginar, ferindo ainda a punhal a pobre moça [...]. (*A noite*, 1931, p. 1-2)

Lampião costumava castigar também as moças que usavam saias curtas e portavam cabelos curtos, conforme nota publicada em *A noite* (RJ) no dia 23 de setembro de 1930:

### **3. “LAMPEÃO” CONTRA AS SAIAS E OS CABELOS CURTOS**

S. SALVADOR – Chegam novas informações do interior do Estado, sobre as proezas do bando do famoso cangaceiro Virgulino Ferreira, “Lampeão”. Entre outras violências praticadas pelo grupo sinistro, conta-se a dos maus tratos infligidos a moças que usam cabelos e saias curtas, contra as quais “Lampeão” se manifesta, mandando despi-las e cortar, rente, os cabelos. Virgulino Ferreira não contente com tamanha violência, ainda ordena que todas as moças assim encontradas sejam surradas a chicote. (*A noite*, 1930, p. 2)

Ainda no mesmo jornal, na edição de 20 de novembro de 1930, página 1, relata-se que, em Alagoas, o advogado Juarez Figueiredo e sua esposa foram flagelados à palmatória por Lampião e que, algumas moças que naquela ocasião se encontravam ao lado do casal, foram castigadas da mesma maneira por trazerem o cabelo “à la garçonê”.

Embora cantadores e poetas continuem até hoje relatando crimes e práticas cruéis contra homens e mulheres nos sertões por onde passava com seu bando, em uma entrevista concedida ao médico Otacílio Macedo, em Juazeiro do Norte, 1926, o “rei do Cangaço” faz questão de afirmar: “Tenho cometido violências e depredações vingando-me dos que me perseguem e em represália a inimigos. Costumo, porém, respeitar as famílias, por mais humildes que sejam, e quando sucede algum do meu grupo desrespeitar uma mulher, castigo severamente.” (*Afinal*, 2014, p. 7)

#### 4. CONCLUSÕES

Parte do discurso veiculado pela imprensa relativamente à atuação de Lampião no Nordeste visava denunciar a associação dos cangaceiros com os políticos locais, que apelavam para o poder paralelo para manter-se no poder e no domínio de suas regiões. Não raro, as matérias jornalísticas exaltavam as peripécias e o caráter de invencibilidade do bandido com vistas a expor a fragilidade do sistema e da polícia (as volantes) no tocante ao combate à ação dos cangaceiros no interior do Nordeste.

Apesar de a crença na invulnerabilidade de Lampião ter sido, por muito tempo, creditada apenas ao romancista popular, estudos atuais que relacionam as histórias do bando com outros arquétipos herdados da tradição ibérica, demonstram que o mito de Lampião foi sendo construído a partir da combinação de três vertentes: do discurso veiculado pela imprensa, da poesia popular sobre o cangaceiro e dos relatos da comunidade concedidos aos enviados dos jornais da época às regiões em que o bando atuava, relatos geralmente marcados por um forte imaginário elaborado a partir da leitura/audição das narrativas do romancista ibérico – *História de Carlos Magno, Roberto do*

*Diabo* – vertidas para a Literatura de Cordel.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Parte desta comunicação resulta de pesquisa realizada para o projeto “Organização, Classificação e Catalogação do Acervo de Literatura de Cordel ‘Gonçalo Ferreira da Silva’”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, processo no. 2018/03453 – 0.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, M. de. (1975). Romanceiro de Lampião. In: \_\_\_\_\_. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins; Brasília: INL/MEC, p. 86-119.
- Athayde, J.M. de. (1941). *História de Roberto do Diabo*. Recife: s.n.
- Barros, L. G. de. (1909). *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*. Fortaleza: Tupynanquim.
- Barros, L. G. de. (s. d.). *As lágrimas de Antonio Silvino por Tempestade*. S. l.: s. n.
- Barroso, G. (2012). *Heróis e bandidos. os cangaceiros do Nordeste*. Rio de Janeiro: ABC Editora.
- Batista, F. das C. (1904). *A vida de Antônio Silvino*. Recife: Impr. Industrial.
- Carvalho, J. M. de. (1799). *História do Grande Roberto, Duque de Normandia, e Imperador de Roma*. Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Sousa.
- Cascudo, L. da C. (2000). *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Cascudo, L. da C. (1953). *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Cavalcante, R. C. (1948). *A chegada de Lampião no céu*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Hobsbawm, E. J. (2010). *Bandidos*. Trad. Donaldson M. Garschagen. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra.
- Jasmin, É. (2016). *Lampião: senhor do sertão – Vidas e mortes de um cangaceiro*. Trad.

---

Marcondes, M. C. F. F.; Danesi, A. de P., São Paulo: Edusp.

Lustosa, I. (2011). *De olho em Lampião: violência e esperteza*. São Paulo: Claro Enigma.

Macedo, N. (1970). *Lampião, seguido do cancionero de Lampião*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro.

Maciel, F. B. (1980). *Lampião, seu tempo e seu reinado. (Um capítulo da evolução social do Nordeste)*. Recife: Editora Universitária, vol. II.

Medeiros, A. A. de. (1980) *A vida de Lampião – Intriga, luta e cangaço*. 2. ed. Guarabira/PB: Tip. Pontes.

Meyer, M. (1995). *De Carlos Magno e outras histórias: cristão e mouros no Brasil*. Natal, RN: Ed. da UFRN.

Moisés, M. (2004). *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix.

Peloso, S. (1996). *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. Trad. Sonia Netto Salomão, São Paulo: Ática.

Sampaio, M. (1973). *Traição de Galalão e a morte dos 12 Pares de França*. Juazeiro do Norte/CE: Ed. José Bernardo da Silva.

Silva, A. E. da. (1960). *O cavaleiro Roldão*. Campina Grande: A estrela da Poesia.

Silva, G. F. da S. (s. d.). *Lampião o Capitão do Cangaço*. S.l.

#### **Periódicos**

*Afinal*. (Abr. 2014). A última entrevista do “rei do cangaço”. João Pessoa/PB, n. 10, p. 7.

*A noite*. (De 1930 a 1931), Rio de Janeiro.

*Antonio Napoleão*. (14/06/1936). Como agem os bandidos. Diário de Pernambuco, p. 6.

*Realidade*. (Nov. 1973). N. 92, ano 8.

*Superinteressante*. (Jun. 1998). Cangaceiro idolatrado, n. 6, ano II. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/historia/cangaceiro-idolatrado/>>. Acesso em: 08/06/2017.

*The New York Times*. (28/02/1931). Brazilians Seek Outlaw: the Lampeon has built a reputation as a modern Robin Hood, p. 10.

---

# OS MEANDROS DA QUESTÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA EM JUÓ BANANÉRE E ANTÓNIO DE ALCÂNTARA MACHADO<sup>1</sup>

Neste estudo pretendemos demonstrar que, em suas crônicas literárias e jornalísticas, publicadas na década de 1920 na imprensa paulistana, tanto Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, o Juó Bananére, como António de Alcântara Machado mantêm uma relativa distância ideológica no que se refere à questão nacionalista e à assimilação do estrangeiro na sociedade paulistana.

**Palavras-chave:** Juó Bananére, António de Alcântara Machado, Identidade, Caráter Nacional Brasileiro, Imigrante Italiano.

## 1. INTRODUÇÃO E OBJETIVOS

Neste estudo pretendemos demonstrar que, em suas crônicas literárias e jornalísticas, publicadas na década de 1920 na imprensa paulistana, tanto Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, o Juó Bananére, como António de Alcântara Machado mantêm uma relativa distância ideológica no que se refere à questão nacionalista e à assimilação do estrangeiro na sociedade paulistana.

Em total consonância com aquela postura que colocava o trabalhador nacional em situação tecnicamente inferior ao estrangeiro, o ideólogo “conservacionista” Alberto Torres assinala, no início do século XX, que “A necessidade de capitais e de braços estrangeiros era um dos abrigos a que se tinham acolhido a nossa indolência e o nosso despreparo, em face dos problemas da nossa economia” (1933, p. 29), sinalizando para a vulnerabilidade do povo brasileiro ao avanço estrangeiro.

**FRANCISCO CLÁUDIO ALVES MARQUES**  
Universidade Estadual Paulista  
fransclau@gmail.com

**GABRIEL DA SILVA CONESSA**  
Universidade Estadual Paulista  
conessagabriel@gmail.com

Quando as grandes levas migratórias começam a entrar no Brasil, entre os anos de 1870 e 1930, encontram o povo brasileiro ideologicamente armado em relação ao estrangeiro. De início, a escolha pela mão-de-obra imigrante e, especialmente a italiana, de preferência ao trabalhador nacional, acaba reacendendo aquele ressentimento de “freguês endividado de empório” (Candido, 2004, p. 112), ao que a “arrogância indígena” pergunta “meio zangada”:

Carcamano pé-de-chumbo  
 Calcanhar de frigideira  
 Quem te deu a confiança  
 De casar com brasileira?

A quadrinha popular, revisitada pelos paulistas e retomada por Alcântara Machado em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, sintetiza, no início do século XX, não só os conflitos em torno das ligações interétnicas, mas todo um imaginário que vinha se formando acerca do estrangeiro e que expressava uma reação contra aquela que a elite cafeeira havia denominado de “civilização do trabalho”, num momento em que o trabalho era horivelmente derogatório aos olhos do brasileiro (Candido, 2004, p. 111).

O medo de ser absorvido pela “avalanche estrangeira”, somado à ameaça de descaracterização racial e cultural, leva o povo brasileiro a buscar uma identidade que se contraponha ao estrangeiro. Em 1908, no calor das discussões acerca da busca do tipo nacional, a revista *Fon-Fon* promove um debate em torno de uma possível “representação caricatural do Brasil”, tendo recebido, de caricaturistas e desenhistas, várias cartas, caricaturas e ensaios visuais. As propostas apresentadas provocam uma série de reações entre caricaturistas e intelectuais. Deodato Maia, por exemplo, considera que a figura do caboclo é uma representação negativa, e assevera que “um povo culto qual o nosso deve ter uma representação única e positiva como as figuras de Tio Sam e John Bull”; K. Lixto condena a imagem do índio criada por Angelo Agostini no Império, justificando que ela já não era mais a imagem representativa da “civilização”; J. Carlos apoia a substituição da figura indígena, propondo a de um calunga que representasse todas as regiões do país, com o Cruzeiro do

Sul desenhado na camisa e calções listrados de verde-amarelo (Saliba, 2002, p. 124-125).

Nomeio desse debate, o caricaturista Voltolino esboça, em 1909, a versão gráfica de Bananére, e, logo em seguida, o jornalista Marcondes dá voz ao calunga, fundindo a figura do ítalo-paulista com os traços do caipira, do palhaço do circo e do teatro popular. Tanto Voltolino como Bananére acabam por sugerir a inclusão de mais um elemento ao tipo nacional: o imigrante italiano.

De acordo com Elias Thomé Saliba (2002, p. 125), havia uma sensação da inutilidade da procura pelo tipo nacional, em razão da própria incapacidade de criar tipos adequados à nacionalidade, e também porque a representação estereotipada, não raro, “no ressentimento, na negatividade ou na degradação, integrava a estrutural recusa das classes dominantes em aceitar a maioria da população brasileira como parte de um mesmo universo social”. Em contrapartida, a criação de um calunga resultante da fusão de vários elementos extraídos das camadas populares apresenta-se como uma proposta viável para a representação do brasileiro.

Nesse cenário, enquanto criação gráfica e verbal, Bananére pode ser concebido como uma espécie de síntese do brasileiro em formação, passando a expressar uma tentativa de afirmação de novos valores, de uma nova consciência nacional, étnica e sociocultural, promovendo, ao mesmo tempo, uma negação dos posicionamentos anacrônicos adotados e ainda sustentados pela cultura oficial. Talvez por esse motivo Wilson Martins (1976) o tenha considerado um “avatar do nacionalismo”, não do nacionalismo que pretendia se firmar em contraposição à presença do estrangeiro, mas de um nacionalismo mais amplo, que incluía o Outro – o imigrante, o caipira, o negro, o palhaço do circo e do teatro popular – e incorporava sua voz.

## **2. SÁTIRA AO NACIONALISMO DAS ARCADAS**

Em 1917, em parceria com Antônio Paes (pseudônimo de Moacir Piza), Juó Bananére publica o opúsculo *Galabáro – libro di saniamiento suciale*, crítica nacionalista ao padre Valois de



Castro, deputado que havia manifestado publicamente sua simpatia por Rodolpho Troppmayer, do *Diário Alemão*, autor de um artigo pró-alemão na época do torpedeamento de navios brasileiros por submarinos do Kaiser (Carelli, 1985, p. 109-110).

Em “O Caso Congretto”, espécie de prefácio ao *Galabáro*, Bananére descreve, anarquicamente, o episódio que serviu de inspiração à sátira:

Na tardi du dia 10 du meze di Aprile di 1917 dispoza du nascimente di N. S. Gisviz Gristo, u povo di Zan Baolo, indignado co torpedeamento du vapore nazionalo “Paraná” si aruiniro nu largo di Zan Francesco, fizéro una purçó di discurso i dispoza furo apassiá nu Triangolo, dando morra p´rus allemó, i viva p´rus inliado! As cosa ia ino molto bê guano arguê si alembrô di cumprá un numaro du “Giurnale Allemó” p´ra lê. Dizia u arifirido giurnali chi u Brasile era una porcheria i chi tuttos brasilere era uns troxa! Dizia també chi u Brasile, si adicrarasse guerre p´ra Allemagna era cangia. Assi chi u povo subi distu fattimo, risorvêro insigne un poco di indicucaçó p´ra istus giurnaliste strangiére chi non sabi adondi é u suo lugáro.

Intó, inbaxo dus grito di impastela, impastela! furo tuttos curréno p´ra rua Libero, pur causa di impastellá u “giurnale margreato”.

Inquanto u povo assi amanifestava a rivorta du suo patriotismo fendido, u padri Valuá, braziliére, stava lá dentro du arifirido giurnale aus beggio i aus abbraccio con aquillo mesimo allemó chi tigna iscrivido contra a sua Patria!

Nu otro die di magná u “Stá di Zan Baolo” inpubricó a seguinte nutiça:

*O cônego dr. Valois de Castro, deputado federal por São Paulo, visitou ontem a redação do “Diário Alemão”, depois que os populares indignados com a atitude inconveniente daquele periódico, o atacaram a pedradas. Ao retirar-se do “Diário Alemão”, o cônego Valois de Castro foi acompanhado até à porta da redação, pelo proprietário do mesmo jornal, de quem se despediu num prolongado abraço* (Bananére; Paes, 2009, p. 3).

No referido prefácio, Bananére justifica a publicação do opúsculo nos seguintes termos:

[...] con paura chi a “Storia” conceda un abras-corpo p´ru Galabáro di saia preta, arisorvemos, p´ra garantia da onra anazionale, insgugliambá mediantemente co tale. Istu livro será p´ru Padri Valuá fon Choppmaia a porta per dove á di intrá na Storia da Patria, nu govile dus traidore i na galeria dus troxa (Bananére; Paes, 2009, p. 5).

A arenga anárquica chega ao ápice quando Bananére coloca em xeque a nacionalidade do “gisuita” no poema “O Valuá murreu”, subintitulado “(Canzoneta c´oa muzica du ‘Meu boi morreu)’”:

O´ sô moço tilligenti  
 Mi dá una informaçó:  
 Chigné aquillo gisuita  
 Chi abbraccia aquillo allemó?

Si u gisuita é brazilêro  
 I abbracciô un allemó,  
 O é ladró di gallina  
 O non passa d´un spió.

[...]

Non podi sê brasileiro  
 Né ingreiz nê italiano,  
 Né franceiz né portoghese  
 I né norti-amirigano,  
 Perché tuttós istus pôvo  
 Tê brio i tê goraçó,  
 I non ia sugiá  
 Di abbracciá un allemó. [...] (Bananére; Paes, 2009, p. 12-13).

Bananére satiriza um episódio da nossa história que fere não apenas os brios dos brasileiros, que naquele momento vê nossos navios, símbolos da soberania nacional, serem torpedeados pelos submarinos alemães; ele também sintetiza as rivalidades dos italianos que veem a Itália declarar guerra à Alemanha, em 28 de agosto de 1916: “Viva p´rus inliado!”

Mario Carelli chama a atenção para a importância de Bananére ter assinalado esse ponto de convergência entre os engajamentos militares italianos e uma corrente de opinião popular do Brasil que se prepara para entrar no mesmo campo, avaliando que “A simples referência ao contexto histórico permite-nos entender quanto a situação dos italianos mudou depois que Juó Bananére começou a escrever seus artigos, no início muito ‘inocentes’, depois cada vez mais polêmicos” (Carelli, 1985, p. 110).

Essa, porém, não foi a única tomada de posição de caráter nacionalista da parte de Bananére. Antes, no dia 16 de outubro de 1915, em uma crônica publicada n´ *O Pirralho*, satiriza a figura literária de Olavo Bilac que, naquela ocasião, visitava São Paulo em campanha cívico-patriótica:

Quartaferra teve a nunciada visita du Bilacco, principe dus poete brasileiro, o Dante anazonalo. Uh! Mamma mia, che successo! O saló stava xiinho, piores du garnevalo na rua 15. Os lustre di gaiz stava xiinho di genti pindurada. Gada lustro apparicia un gaxo di banana di genti. Bilacco dissi moltos sunetto gotuba<sup>2</sup> (Bananére, 1915).

Em outra ocasião, tendo sido convidado para ministrar uma “circunferenza” na “Gademia di Cumerço du Braiz”, Bananére profere um discurso enviesado da fala de Bilac:

- Signori! Io stó intirigno impegnorato con ista magnifica rōcepçó chi vuceio acaba di afazê inzima di mim. É moltos onta p´run pobri marqueiz! (Tuttos munno grita: nó apuiado! nó apuiado?). Io ê di si ricordá internamente, i con molta ingraticó distu die di oggi! I aóra mi permitano che io pauli un pocco da golonia in Zan Baolo, istu pidaço du goraçó da Intalia, atirado porca sorte inzima distas pragana merigiana. É una golonia ingollossale! Maise di mezzo milliό di italiano stó ajudado aqui, du Braiz ô Bó Ritiro, i du Billezigno ô Bixigue! I chi faiz istu mundo di italiano chi non toma gonta du Cumerçu, das Fabbrica, da pulittica, du guvernimo, i non botta u Duche dus Abruzzo come präsidenti du Stá nu lugário du Rodrigo Alveros? (Bananére, 1915).

Logo em seguida, traça o perfil socioeconômico dos italianos na colônia:

I chi faiz istu mundo di italiano [...]? Sabi o que faiz? Vendi banana, fragorda, ova frisca, sorbeta di grema i vigno infarsifigato! Faiz o infabricanti di nota farsa inveiz di afazê o fabricante di argodó p´ra baratiá o prodottimo! Faiz o ladró di galligna inveiz di griá vacca p´ra vendê carne di vacca p´ra Ingraterra. Anda gatáno paper sugio i tocco di sigarro na rua inveiz de catá oro nu sertó commo un bandeiranti! (Bananére, 1915).

Bananére finaliza seu antidiscurso com uma paródia à retórica bilaquiiana com base no estilo da seguinte oração do poeta: “O que se tem feito, o que se está fazendo, para a definitiva constituição da nossa nacionalidade?” A sátira ao discurso nacionalista de Bilac reclama para o italiano a parte que lhe cabe na formação da nossa identidade: “Quale é a consequenza da bidicaçó da nostra forza i du nostro nazionalismo? É chi nasce una grianza, a maia é intaliana, o paio é intaliano e illo nasce é un gara di braziliano! Istu non podi ingontinuá, no!” (Bananére, 1915).

Ainda em 1915, aos 8 de outubro, Bilac relança a campanha da Liga de Defesa Nacional na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco. Naquele mês, nos dias 16 e 30, *O Pirralho* reproduz o discurso nacionalista do poeta, numa edição que traz na capa um Bilac à Dom Quixote, defensor da causa nacionalista. Parte do discurso proferido por Bilac se referia aos estrangeiros aqui aportados, os quais, segundo o poeta, “mantêm aqui a sua língua e os seus costumes”, enquanto “Outros idiomas e outras tradições deitam raízes, fixam-se na terra, viçam, prosperam...” à medida que “a nossa língua fenece, o nosso passado apaga-se...” (Bilac, 1924, p. 119).

Tanto no plano da sátira como no das ideologias, Bananére trava um embate com Bilac em que, segundo Maurício Martins do Carmo, figuram

[...] de um lado, um bando de puristas a privilegiar um entendimento mítico da nacionalidade, preservando uma

intacta língua portuguesa – leia-se *lusitana* – e domando nossos instintos ameríndios, africanos, nossa receptividade ao novo e ao estrangeiro; nossa capacidade amalgamante, enfim; de outro, Juó Bananére satirizando tudo isso numa língua nova (Carmo, 1998, p. 134).

Para Alfredo Bosi (1989, p. 374-375), o estrangeiro, especialmente o italiano, significava um enxerto para o tronco luso-tupi da antiga São Paulo e começava a produzir mudanças de costumes, de reações psicológicas e, naturalmente, uma “fala nova” que se caracterizava não apenas pela adoção dos traços dialetais falados nas ruas pelos imigrantes, mas também pela inserção das fortes marcas de oralidade da fala do caipira e do iletrado. O que imprime o sentido anárquico à sátira de Bananére é também o fato de ele incorporar às suas crônicas as vozes da classe operária, constituída na sua grande maioria por estrangeiros, especialmente italianos, e ao mesmo tempo por aproveitar-se desse expediente para castigar a caótica situação política e social brasileira. É provável que, por esse viés, a própria sociedade brasileira se sentisse representada.

Durante o relançamento da campanha da Liga Nacionalista de Defesa Nacional, muitos discursos veiculavam a ideia de que a presença estrangeira no país era uma ameaça latente à ordem estabelecida, traduzindo a atitude da burguesia que se definia contrária às reivindicações de classe – greves, movimentos operários etc. – encabeçadas pelo proletariado, imigrante na sua maioria. De acordo com Sevcenko (1992, p. 38-39),

A presença maciça de contingentes imigrantes em São Paulo se constituía por si só, com sua presença ameaçadora, num primeiro “front interno”. De um lado havia a massa de proletários, eternamente inconformados com as extensas jornadas de trabalho, a insuficiência dos salários e a precariedade de suas condições de vida, excitados por pregações radicais, em estado de guerra ingente.

Tal estado de coisas dava vazão à chamada “Reação Nacionalista” que, em São Paulo, levava Sampaio Dória a atentar para a ameaça estrangeira: “Os brasileiros estão ameaçados de passar, por

imprudência, de senhores da terra a colonos dos estrangeiros, que vencem” (Dória, 1921, p. 4). Em 1919, em um artigo intitulado “Nacionalismo”, Bruno Ferraz do Amaral pergunta: “De fato, quando frutificar o nacionalismo, que restará brasileiro em São Paulo? Capitais, estrangeiros; indústria dita nacional, estrangeira; colonos, estrangeiros; fazendeiros, estrangeiros; proprietários, estrangeiros [...]” (apud Sevcenko, 1992, p. 139).

Em 1920, no Rio de Janeiro, no momento em que Epitácio Pessoa desencadeia reação violenta contra os líderes operários anarquistas, a Liga de Defesa Nacional, na voz de Alfredo Pinto, protesta contra os comícios e as greves deflagradas naquele estado, apontando os elementos estrangeiros como seus principais agentes e convidando a classe a “auxiliar o governo nas mediadas de repressão ao anarquismo” (Carone, 1972, p. 169).

Se inseridas nesse contexto, as sátiras bananerianas parecem ir além de uma mera negação panfletária ao discurso nacionalista e à poesia parnasiana de Bilac, haja vista apresentar-se também como uma tomada de posição política que, dentre outras reivindicações, acena para a urgência da inserção da voz do “Outro” na busca pela nossa nacionalidade.

Além de expor parte da real situação vivida pelo imigrante operário na cidade de São Paulo, a carnavalização do discurso nacionalista das arcadas vai abrindo clarões na consciência popular no tocante à assimilação do estrangeiro, preparando, de certo modo, sua aceitação.

### **3. O NACIONALISMO AMBÍGUO DE ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO**

No artigo “Nacionalismo Perigoso”, publicado no Correio Paulistano e assinado por Hélios (pseudônimo de Del Picchia), o escritor modernista assim se posicionava em relação ao nacionalismo “berrado, com nuanças de jacobinismo” e cujo lema era “O Brasil é dos brasileiros”:

[...] não há grandes razões para se berrar a toda hora esse “nacionalismo abespinhado”, pondo os estrangeiros que

aqui vêm *cordialmente cooperar* para o nosso progresso e riqueza na posição de intrusos ou oferecidos... Temos muito prazer, muitíssimo até, em acolher no nosso seio esses elementos, quando são ordeiros e respeitadores das nossas leis e costumes (Del Picchia, 1920, p. 6, grifo nosso).

Somente na condição de “cooperadores” e “ordeiros” os estrangeiros podem ser aceitos pela elite bem-pensante, embora esta os contemple com um olhar paternalista: “não só devemos distinguir com paternidade e carinho ao estrangeiro, como acoroçoar a sua vinda a plagas que Cabral descobriu para celeiro do mundo e alegria dos que gostam de beber café sem chicória...” (Del Picchia, 1920, p. 6).

Caso o estrangeiro não respeite a ordem, o brio e as leis nacionais, “rua!”, decreta Del Picchia, em total consonância com a ideologia da Liga de Defesa Nacional e com a opinião de modernistas como Alcântara Machado, claramente expressa em seu artigo “Relações Exteriores”:

Foi-se o tempo em que o brasileiro precisava do estrangeiro para alguma coisa. Tudo quanto era bom vinha de fora. E só era bom o que vinha de fora ainda quando era mau. Hoje a cantiga é outra. A Europa principalmente é que precisa da América. Quem canta de galo é a gente. O europeu que venha para cá trabalhar se quiser. Trabalhar só. Muito caladinho. Não sendo assim volte para o lugar de onde veio. E não se queixe se morrer de fome [...] Pois assim é que deve ser. [...] Quem não estiver satisfeito que se fomente. Nós temos mais o que fazer. Não nos sobra tempo para discutir com indesejáveis. Agora se quer colaborar utilmente com a gente é coisa. (Machado, 1983, p. 181-182).

A fina ironia de Alcântara Machado não o exclui do rol daqueles que, como Del Picchia, concebem o estrangeiro associado apenas às relações capitalistas de produção. Embora Carelli (1985, p. 175) afirme que o humor proveniente desses escritos de Alcântara Machado tenha como objetivo estigmatizar os estrangeiros que se aproveitam do Brasil, só em parte essa tese se sustenta. Se nos apoiarmos em alguns elementos que o artigo apresenta – “Quem

canta de galo é a gente”; “O europeu que venha para cá trabalhar se quiser. Só trabalhar”; “Não nos sobra tempo para discutir com indesejáveis” –, estaremos às voltas com uma questão bem mais complexa. Segundo Christina R. Lopreato, a expressão “indesejáveis” referia-se a “imigrantes que não se enquadravam no ideário de ordem e progresso que marcou a primeira fase do período republicano no Brasil (1889-1930)” (Lopreato, 2003, p. 76). Para Lená M. Menezes, “indesejáveis” eram os estrangeiros cujas “palavras ou ações voltavam-se contra a ordem política, econômica, moral e social existentes, considerados nocivos à sociedade e perigosos à segurança pública” (Menezes, 1996, p. 91).

Falando a respeito da aprovação do imigrante no momento em que Alcântara Machado escreve *Brás, Bexiga e Barra Funda*, Vera Chalmers observa que “O enfoque nacionalista aprova a acumulação do ítalo-paulista no momento em que a imigração subvencionada é suspensa e o proletariado imigrante já escreveu uma longa história de lutas sociais” (Chalmers, 1983, p. 175).

Com exceção das verdades aí contidas, não podemos deixar de confrontar a afirmação de Chalmers às ponderações feitas por Alcântara Machado acerca do estrangeiro. Também não podemos ignorar o fato de que parte desta “longa história de lutas sociais” foi protagonizada por indivíduos politizados que travaram árduas batalhas contra os patrões e a política opressora do regime de trabalho no interior das fábricas brasileiras.

Em suma, tais sujeitos anônimos foram os gestores, no todo ou em parte, da formação de consciência de classe e que, pelo fato de terem se manifestado contrariamente à ideologia burguesa, foram também considerados “indesejáveis”.

A maciça participação do elemento estrangeiro nos movimentos operários incomodava o nosso nacionalismo e os donos dos meios de produção e, não raro, a elite bem-pensante manifestou-se contrariamente à presença desse elemento consciente e politizado no cenário político e econômico do país, como podemos verificar no artigo de Alcântara Machado “Mocidade, Brasil e Política”, publicado primeiramente no *Diário de S. Paulo*,



de 20 de outubro de 1929, e logo depois n *´O Jornal do Rio*, de 25 de outubro do mesmo ano:

Quando o proletariado se libertar do analfabetismo, dizia, quando tiver consciência de sua força que penso não abusar liricamente chamando de heroica, possuir o preciso espírito de solidariedade e se constituir não de estrangeiros e filhos de estrangeiros (o que hoje é maioria), mas de nacionais, filhos de nacionais, não haverá coação conservadora capaz de impedir a sua expansão política (Machado apud Barbosa, 2001, p. 30).

Quem, então, no Brasil, podia ser enquadrado no rol dos “nacionais” em 1929? Apoiados na leitura do excerto acima, podemos considerar que o enfoque nacionalista só concebe a acumulação do ítalo-paulista e do estrangeiro em geral, quando desassociada de determinados conflitos que a literatura oficial, muitas vezes, preferiu deixar soterrados. O fato é que havia uma condição para a aceitação do estrangeiro: trabalhar ordeiramente.

#### **4. O IMIGRANTE ITALIANO EM BRÁS, BEXIGA E BARRA FUNDA: UM RELATIVO CONSENSO COM BANANÉRE NA HISTÓRIA DA ASSIMILAÇÃO**

Em *Brás Bexiga e Barra Funda*, à semelhança do que ocorre em *Bananére*, aquela algaravia de vozes – dos imigrantes, dos reclames de feira, dos caipiras e iletrados – que inundava a cidade de São Paulo pode ser ouvida em cada uma das novelas que compõem a obra, embora a voz majoritariamente pronunciada naqueles textos seja a do italiano dos bairros operários.

No “Artigo de Fundo” às referidas novelas, Alcântara Machado identifica no imigrante italiano o quarto componente a entrar na composição étnica brasileira: uma raça “alegre que pisou na terra paulista cantando” (Machado, 1988, p. 78), contrapondo-se, claramente, à tese das “três raças tristes” que faziam, até então, a mescla constituinte da nossa nacionalidade. Essa maneira de conceber a nova realidade étnica e cultural que se configurava na cidade de São Paulo dialoga com o discurso de outros pretensos reformistas, como Menotti del Picchia, por exemplo, que, usando

o pseudônimo Hélios, numa crônica para o *Correio Paulistano* de 15 de julho de 1921, afirma não aceitar nosso caráter e nossa nacionalidade como algo acabado, sustentando que a afirmação do povo brasileiro adviria da mistura que se vinha processando e para qual contribuiriam “todas as universais virtudes positivas dos povos imigrados – força de adaptação, ânsia de inédito, instinto de conquista” (Del Picchia, 1921, p. 8).

Diferentemente do afirmara em suas crônicas jornalísticas – “O europeu que venha para cá trabalhar se quiser. Trabalhar só. Muito caladinho” –, no “Artigo de Fundo” ao *Brás, Bexiga e Barra Funda* Alcântara Machado não apresenta o imigrante como um “indesejado”, mas conformado às condições que lhe são impostas na nova terra, sobretudo por não ter oferecido resistência à nossa “arrogância indígena” – o que não é totalmente verdade – e por ter contribuído, por meio do trabalho, para a (re)tessitura da nossa formação étnica: “O pé-de-chumbo poderia responder tirando o cachimbo da boca e cuspidando de lado: A brasileira, per Bacco!” Mas não disse nada. Adaptou-se. Trabalhou. Integrou-se. Prosperou” (Machado, 1988, p. 77-78).

Em *Brás, Bexiga e Barra Funda* António de Alcântara Machado registra o surgimento de um novo “tipo humano”: “Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalucos” (Machado, 1988, p. 78). Nosso povo, de acordo com Del Picchia (1920, p. 3), é fruto da “mescla heteroclita e tumultuária” plasmada pelo clima, pelos hábitos, pela configuração geológica da região e pelos métodos de trabalho e de luta. Os “novos mamalucos” que povoam as páginas de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, são, na verdade, uma representação dessa mescla não acabada da qual faz parte o povo brasileiro e que Del Picchia resolveu considerar um novo tipo de “caboclo”, negando aquele elemento até então considerado como “tipo racial puro”: “O caboclo de hoje é uma colcha de retalhos de nacionalidades. Há caiçaras, morfológica e psiquicamente caiçaras, oriundos de alemães, de italianos, de espanhóis e até de turcos!” (Del Picchia, 1920, p. 3).

Alcântara Machado elabora um esboço representativo dessa mescla que vai se operando em solo nacional, embora aponte

também a resistência do europeu a novas misturas étnicas:

O branco não quer se tisonar de negro nem de amarelo e repele, com indisfarçável repugnância, convencido da sua superioridade, a parte negra e mulata da população brasileira. [...] Com sangue europeu do sul, do norte, inclusive judeu, aqui se está formando uma raça de ombros largos, estatura alta, saudável, sólida, igualmente feita para o trabalho e os chamados prazeres da vida (Machado, 1940, p. 186).

Carelli (1985, p. 71) observa que essa contribuição alógena concorre para a transformação da sociedade paulista. Rubens Ricupero (1993, p. 158-159) entende que essa contribuição estende-se ao “vasto haras” de Lobato, o qual simboliza, no plano étnico, a população brasileira. A ideia de uma cooperação apenas de ordem material, como apontou Alcântara Machado, deve ser contestada, pois, segundo Ricupero (1993, p. 160-161), “[...] para além de toda dor, ficou o muito que os italianos deram à terra de adoção.”

## 5. CONCLUSÕES

Embora se estabeleça um relativo consenso entre as crônicas ítalo-caipiras de Bananére e as crônicas literárias de Alcântara Machado, no que se refere ao tratamento dado ao imigrante no cerne das questões nacionalistas, quando revisitamos os escritos jornalísticos do autor de *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda*, concluímos que os dois escritores mantêm uma considerável distância ideológica. Primeiro porque os escritos macarrônicos de Bananére, apesar de considerados “paraliteratura”, vão além de uma simples negação panfletária ao discurso nacionalista sustentado pelos quatrocentões paulistanos, fazendo-o, principalmente, por denunciar a caótica situação brasileira à era republicana e por dar voz a imigrantes e caipiras engolfados nas relações capitalistas antropofágicas que se processavam na metrópole.

Não que Alcântara Machado não o tenha feito, mas no plano da ficção produzida por ele, a assimilação do estrangeiro parece

ter se dado sem grandes conflitos. Enquanto Bananére permite que o imigrante expresse verbalmente seu constrangimento por ainda não ter “feito a América” – “[...] fais quaranta quattros anno che stó alavorando, só barbiere, sanfoniste i giornaliste i non fiz inda a Ameriga” (Bananére, 1913, p. 19) –, o autor das novelas paulistanas mascara, na leveza das cenas – “Gaetaninho ficou banzando bem no meio da rua” (‘Gaetaninho’, 1988, p. 79) –, e na descrição caricaturesca de costumes – “O professor seu Serafim [...] limpava os ouvidos com o canivete.” (‘Tiro de Guerra N° 35’, 1988, p. 88) –, aspectos importantes para a compreensão do fenômeno que ocorre na América.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Parte desta comunicação resulta da pesquisa do projeto de Iniciação Científica financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, processo no. 2017/06882-6.

<sup>2</sup> De acordo com Elias Thomé Saliba (2002, p. 326, nota 79), *cotuba* ou *corruscuba* significava “coisa que nos agrada plenamente”, derivando depois para a palavra “batuta”.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, M. de. (1988). *Macunaíma: a margem e o texto*. Edição crítica de T. P. A. Lopez, São Paulo: CNPq/IEB-USP.
- Bananére, J.; PAES, A. (2009). *Galabáro*. São Paulo: Nocrópolis.
- Bananére, J. (1933, 22 junho). A Settimana du Pé di Meia nu Ri di Gianere. As Cartas d' Abax' o Piques, *O Pirralho*, p. 2.
- Barbosa, F. de A. (2001). *Intelectuais na encruzilhada: correspondência de Alceu Amoroso Lima e Antônio de Alcântara Machado (1927-1933)*. Rio de Janeiro: ABL.
- Barbosa, Francisco de Assis. *Achados ao vento*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1959.
- Basbaum, L. (1982). *História sincera da República*. São Paulo: Alfa-Omega.
- Bilac, O. (1924). *Últimas conferências e discursos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Bilac, O. (1930). *Poesias (Música Brasileira)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Bosi, A. (1989). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- Brito, M. da S. (1971). *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Candido, A. (2004). De cortiço a cortiço. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, p. 105-129.

- 
- Carelli, M. (1985). *Carcamano e comendadores: os italianos de São Paulo – da realidade à ficção (1919-1930)*. Trad. L. Vassallo, São Paulo: Ática.
- Carmo, M. M. do. *Paulicéia scugliambada, paulicéia desvairada: Juó Bananére e a imagem do italiano na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EDUFF.
- Carone, E. (1972) *A República velha*. Vol. I. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Chalmers, V. M. (1983). Virado à paulista. In: SCHWARZ, R. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p. 136-139.
- Del Picchia, M. (1920, 4 maio). *Nacionalismo perigoso*. Correio Paulistano, 20414, p. 6.
- Del Picchia, M. (1920, 10 março). A nossa raça... *Correio Paulistano*, 20362, p. 3.
- Del Picchia, M. (1921), 15 julho). Capacetes cossacos... *Correio Paulistano*, 20.846, p. 8.
- Dória, S. (1921, 2 dezembro). Discurso do paraninfo aos formandos da Escola Normal de Piracicaba. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 4.
- Lobato, M. (1951). *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense.
- Lopreato, C. R. (2003). O espírito das leis: anarquismo e repressão política no Brasil. *Verve*, 3, p. 75-91.
- Machado, A. de A. (1940). *Cavaquinho e saxofone (solos: 1926-1935)*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Machado, A. de A. (1988). *Novelas paulistanas (Brás, Bexiga e Barra Funda, Laranja-da-China, Mana Maria, Contos avulsos, Inéditos em livro)*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia.
- Machado, A. de A. (1983). *Prosa preparatória e cavaquinho e saxofone*. Vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL.
- Martins, W. (1973). *O Modernismo (1916-1945)*. Vol. VI. São Paulo: Cultrix.
- Martins, W. (1976). *História da inteligência brasileira (1915-1933)*. Vol. VI. São Paulo: Cultrix/Edusp.
- Menezes, L. M. (1996). *Os indesejáveis: desclassificados da modernidade (Protesto, crime e expulsão na capital federal 1890-1930)*. Rio de Janeiro: Eduerj.
- Prado, P. (1997). *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ribeiro, D. (1995). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ricupero, R. (1993). Alcântara Machado: testemunha da imigração. *Estudos Avançados*, São Paulo, 18, p. 139-162.
- Saliba, E. T. (2002). *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sevcenko, N. (1992). *Orfeu extático na metrópole: São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Torres, A. (1933). *O problema nacional brasileiro: introdução a um programa de organização nacional*. (Brasiliana, vol. XVI). 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Trento, A. (1989). *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*. Trad. M. Fabris; L. E. de L. Brandão, São Paulo: Nobel.

---

# DE DIFUNTOS Y DE VIVOS: LOS ZAPATOS DE MACHADO Y DE RUBEM FONSECA

Este ensayo busca analizar dos cuentos de autores brasileños separados por la distancia de un siglo y por una considerable diferencia de cosmovisión y de estilo: «O enfermeiro», de Machado de Assis, incluido en el libro *Várias histórias*, de 1896, y «Sapatos», integrado en *Axilas e outras histórias indecorosas*, de 2011, de Rubem Fonseca. El estudio se centrará en los zapatos: por un lado, los zapatos de difunto que el narrador de Machado promete al narratario, y, por otro, los zapatos efectivos que el narrador de Fonseca tiene que «amansar». En ambos casos, los zapatos son signo de muerte, personal –en el caso del coronel Felisberto en el primer cuento– o colectiva –de la clase representada por el hijo de doña Eremilda, en el segundo–, y provocan el castigo que el cobrador no dejará de exigir.

**Palabras clave:** Cuento; Machado de Assis; Rubem Fonseca; zapatos; fines de la literatura.

En la sociedad de abundancia en la que hoy vivimos –al menos en el mundo occidental–, el calzado ha dejado de ser una preocupación para la mayor parte de la población, aunque persista en el recuerdo de los mayores la imagen de muchas personas teniendo que enfrentar el día a día y los rigores del invierno y de la nieve con los pies descalzos<sup>1</sup>. Se apagó de la memoria colectiva la persecución de la policía a los transeúntes que circulaban sin calzado en las ciudades portuguesas, como antes ya se había extinguido del folclore infantil los signos que indicaban la utilización del zapato hasta el límite: «*Quem rompe no bico/ Tem amor bonito,/ No calcanhar,/ Tem amor leal,/ No meio,/ Tem amor feio*»<sup>2</sup>. De esos tiempos de escasez, quedaron algunas marcas en la lengua, en expresiones como «*Pé descalço*» o «*Pé rapado*»<sup>3</sup>, que designan, con una indiscutible soberbia de diferencias de clase, a individuos de los grupos sociales más

**FRANCISCO  
TOPA**

Universidade  
do Porto  
ftopa@letras.up.pt

**MÁRCIA  
EDLENE LIMA**

Universidade  
Estadual do  
Piauí  
marciamauriz2013@  
gmail.com

desfavorecidos.

Tampoco en la literatura faltan señales del tema, en una invitación a una reflexión sobre el pasado y el presente; no solo el que vivimos, sino también una especie de presente eterno que nos define como seres humanos. Es lo que sucede en dos cuentos de Machados de Assis y de Rubem Fonseca, separados por un siglo: «O enfermeiro», incluido en el libro *Várias histórias* (1896)<sup>4</sup>, y «Sapatos», integrado en *Axilas e outras histórias indecorosas* (2011). Como veremos, se trata de dos formas muy diferentes de abordar tanto el motivo de los zapatos y la posibilidad de su transmisión como también el papel de la literatura.

En el cuento de Machado, un narrador en primera persona relata por segunda vez un episodio dramático de su vida ocurrido años antes: «*Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro?*» (Assis, 1998: 208). Como se percibe por esta cita, el narrador se dirige explícitamente a un narratario, de quien solo sabemos que hubiera entre ambos una conversación anterior y que le corresponde ahora el papel de editor, a ejercer bajo condiciones: «*Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes da minha morte*» (ibid.). A primera vista, es algo extraña esta exigencia, en la medida en que sugiere un temor que se asocia mal con una cierta altivez y con el cinismo de que el personaje da muestras en el presente de la narración. Una posible explicación tendrá que ver con la necesidad de la muerte como condición para la eternidad: solo después de finado puede el personaje aspirar a perpetuarse, lo que logrará a través de la palabra grabada, tanto en papel, en las páginas del libro conteniendo el relato del episodio que cambió su vida, como en la piedra, bajo la forma de epitafio en la tumba de mármol que el protagonista sugiere al narratario como forma de pago.

Esta propuesta de la tumba, que además viene marcada por el adverbio «*também*», subraya una de las ideas centrales del cuento: la reversibilidad de las posiciones y el carácter circular del destino. De hecho, el que fue enfermero es hoy enfermo; el que en el pasado heredó y enriqueció tiene ahora una herencia que transmitir que es susceptible de enriquecer –¿y de arruinar?–



al legatario. Al principio del cuento, el narrador designa ese legado a través de una expresión popular cuyo alcance no es comprensible de inmediato: «*Sapatos de defunto*» (ibid.).

A pesar de haber caído en desuso<sup>5</sup>, la locución tiene un sentido denotativo preciso, indicando una promesa o esperanza tardía o incierta, lo que el narrador del cuento de Machado de Assis doblemente niega: por un lado, asegurando que su muerte está próxima –«*Pode ser que oito dias, se não for menos; estou desenganado*» (ibid.)–; por otro, reiterando el destinatario de la oferta –«*Peça, porém, os meus sapatos de defunto e não os dou a mais ninguém*» (ibid.)–. Sin embargo, hay una historia detrás de la fraseología que puede servir de clave para una lectura un tanto diferente.

La expresión «*Sapatos de defunto*» es parte del proverbio «*Quem espera por sapatos de defunto toda a vida anda descalço*», que tiene un sentido didáctico bastante evidente: es tonto quien deposita demasiada esperanza en una cosa incierta y hace depender de ello toda su vida. Habrá todavía otra moralidad: será castigado quien se deje dominar por los intereses personales a punto de ansiar por la muerte de otro. Refiriéndose, como veremos, a una práctica medieval, el proverbio es ciertamente viejo, aunque no se conozca la fecha de su introducción en portugués. Su equivalente inglés aparece impreso por primera vez en 1546, en una compilación de proverbios del poeta y dramaturgo John Heywood (1497-1580): «*Who waite for dead men shoen shall goe long barefoote*» (Part i., Chap. Xi).

La explicación para este dicho reside en la figura del «*andador*» de las cofradías medievales, «*Que, tangendo o anafil, calcorreava os caminhos para chamar os irmãos a cabido, às vigílias e à sepultura dos mortos*» (Beirante, 1990: 15). Ese *andador* –también conocido por la designación de «*chamador*», «*pregoeiro*» o «*campeiro*»– era el único que «*Recebia uma soldada da confraria e, sempre que morria algum irmão, tinha o direito a receber os sapatos do defunto*» (Beirante, 1990: 16). Así se entiende que el acceso a los zapatos del muerto depende del –o está asociado con– anuncio de su muerte. Un anuncio que siendo hecho a pie, es decir, que implica el consumo –o el desgaste– del bien

legado, lo que muestra el carácter ilusorio de la recompensa. El narrador del cuento de Machado sugiere al editor un papel un tanto diferente del tradicional *andador*: más que anunciar la muerte, le corresponde dar voz a un difunto, que así supo triunfar sobre ella, como antes triunfó en la vida, torciendo a su favor las reglas morales y dejando que «*O prazer íntimo, calado, insidioso cresc[esse] dentro de mim, espécie de tênia moral, que por mais que a arrancasse aos pedaços, recompunha-se logo e ia ficando*» (Assis, 1998: 216). ¿Qué significan entonces estos zapatos de difunto? ¿Una especie de compra del alma de Fausto? ¿O una especie de campanilla que permite matar al mandarín, como en la novela de Eça de Queirós? Aunque la respuesta depende de cada lector, no existe duda en cuanto al reconocimiento del papel del autor y de la literatura como forma de conocimiento y de representación de la realidad.

En el cuento de Rubem Fonseca, el tema de los zapatos es más literal, aunque es evidente la invitación a una lectura simbólica más amplia. En él un narrador, también de primera persona, explica, en un registro de brutal impasibilidad ante la situación que relata, la importancia de unos zapatos para la obtención de empleo. El tono es de oralidad, marcado por las frases cortas, por la parataxis, por el argot y hasta por las palabrotas. La historia sirve como parábola de la desigualdad de la sociedad brasileña, se vale del simbolismo de los zapatos, y cobra valor especialmente por el silencio que la envuelve y que constituye uno de los rasgos del estilo de Fonseca.

El narrador vive con la madre –lo que hace suponer que sea todavía relativamente joven–, que es empleada doméstica. Su hermano había sido «*Assassinado pela polícia quando fugia depois de assaltar um turista na Praia*» (Fonseca, 2012: 10) y él está en el paro, hecho que atribuye a dos particularidades –o faltas– de su aspecto: los dientes y los zapatos. La primera es más fácilmente comprensible, dispensando la explicación del personaje: «*Sei que tenho problemas, como esse dente faltando na frente, um buraco feio que eu sei que causa uma impressão ruim*» (2012: 9). Se trata, además, de un problema de clase: «*As pessoas que conheço perderam dentes lá de trás da boca, eu fui perder logo na frente*» (ibid.). La cuestión es más seria de lo que

puede parecer a primera vista, a evaluar por una noticia del 19 de septiembre de 2007 de *O Globo*, titulada: «*Guarda Municipal: candidato deve ter no mínimo 20 dentes*». En el párrafo primero se lee lo siguiente:

*Batizado pela irreverência do rock dos anos 80 de «país dos banguelas», o Brasil pode ter parte dessa realidade mudada, ao menos na Guarda Municipal do Rio, onde um concurso para 1.500 vagas prevê, no quesito que trata do exame odontológico dos candidatos, que não serão aceitos aqueles que tiverem menos de 20 dentes, sendo dez na arcada superior e dez na inferior* (Sección «Rio», p. 18).

La segunda particularidad que constituye el motivo central del cuento es identificada por la madre del narrador: «*Minha mãe acha que eu não arranjo emprego porque não tenho sapatos. Diz que as sandálias que uso são muito feias e assustam as pessoas*». (2012: 9). El problema es resuelto por la progenitora, que trae un par de zapatos de la casa del patrón. Aunque estemos lejos del ambiente del cuento de hadas y estos no sean las botas del gato del conocido cuento de Charles Perrault, la verdad es que los zapatos parecen tener algo especial, al menos a los ojos del narrador, que los considera «*Uma coisa linda. Olhando para o bico deles, que brilhava que nem um espelho, quase dava para ver a minha cara*» (ibid.). Además, ellos producen un efecto casi mágico: «*As pessoas já me atendiam melhor, pediam para eu voltar dentro de alguns dias, isso já era coisa do sapato novo*» (2012: 10); «*O melhor de tudo é que consegui um emprego como porteiro de um prédio na zona sul*» (2012: 11).

Sin embargo, estos zapatos no eran, para recurrir a otra fraseología popular, «*Forma para o pé*» del personaje: «*O sapato tinha um número pequeno, o patrão de minha mãe tinha pé pequeno, como todo sujeito rico*» (2012: 10). La solución pasa por seguir el consejo del hermano fallecido: «*“Eu ia ter que amansá-los”*» (2012: 9). El vocablo sugiere la violencia del proceso de apropiación, cuyas marcas quedarán sólo en el sujeto: «*Quando fui deitar os meus pés doíam como se um ônibus tivesse passado por cima deles [...] Meus pés já estavam cheios de bolhas [...] Continuei andando e depois de algum tempo as bolhas dos pés viraram*

*calos, e andar com os sapatos foi deixando de doer»* (2012: 10).

Es justamente cuando el proceso de amansar los zapatos llega al final que el protagonista se ve confrontado con una especie de prueba de la Cenicienta pero al revés: un policía –«*Um cara ainda mais escuro do que eu*» (2012: 11)– llama a su puerta, agarra los zapatos diciendo que habían sido robados por su madre y se lo lleva a la comisaría. El reconocimiento es algo diferente de lo que sucede en el cuento de Perrault: más que confirmar la posesión, el patrón de la madre calza los zapatos para (re)calcar al narrador: «*Deixa eu experimentar. Colocou os sapatos e deu uma volta pela sala. Engraçado, disse o puto, eles não apertam mais os meus pés. São ingleses, sabia?*» (2012: 12) Cumplido el ritual de poder, los zapatos son recibidos por segunda vez, ahora con una recomendación condescendiente: «*Pode levar, ele disse, são seus. Mas continua cuidando bem deles*» (2012: 13).

¿Qué puntos de contacto habrá entre los zapatos de difunto del cuento de Machado y estos zapatos vivos que necesitan ser amansados? En ambos casos hay una transmisión de propiedad de algún modo forzada: en el primero, por la inminencia de la muerte; en Rubem Fonseca, como forma de ejercicio de poder. El efecto es que será tal vez diferente: en Machado alimentan una narrativa que sirve para desenmascarar; en el segundo texto, promueven un cambio de estatuto –de parado a portero en un condominio de la zona sur–, que no es más que otro modo de representar la opresión social, enmascarada en un silencio que no puede dejar de ser provisional. En ambos casos los zapatos son signo de muerte –personal en el caso del coronel Felisberto, y colectiva en el de la clase representada por el hijo de doña Eremilda–, y provocan el castigo que el cobrador –título de un emblemático cuento de Fonseca en el que ese personaje exige lo que la sociedad le ha negado– no dejará de requerir.

Separados por la distancia de un siglo y por una considerable diferencia de cosmovisión y de estilo, los dos cuentos concuerdan en el reconocimiento de la razón de Teut, la divinidad egipcia a la que Sócrates acredita la invención de la escritura en el Fedro de Platón. Puede ser que el rey Tamus tuviera razón al objetar a Teut: «*Padre de la escritura y entusiasmado con tu invención, le*

*atribuyes todo lo contrario de sus efectos verdaderos.»* (Platón, s.f.: 49) Pero es en la dirección opuesta en la que, con más o menos escepticismo, va la literatura de grandes clásicos como Machado de Assis y Rubem Fonseca.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, el reciente libro de Miguel Sousa Tavares (2018), en particular el pasaje en que el autor evoca la parte de su infancia pasada en una aldea de Amarante, a finales de la década del 50 del siglo pasado.

<sup>2</sup> [«Quien rompe en la punta/ tiene amor hermoso,/ en el talón,/ tiene amor leal,/ en el medio,/ tiene amor feo.»] Se trataba de una especie de juego de adivinación a través del cual los niños buscaban respuesta a sus dudas de amor. El texto fue recogido por el etnógrafo de Elvas António Tomás Pires y publicado por Francisco Adolfo Coelho (1885: 586).

<sup>3</sup> La expresión ya aparece en Feira dos anexins de D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666): «–*Olhem para elle! Ha dous dias de pé descalço! Ninguem, antes d'estes dialogos fazia caso d'elle: já presume de cavalleiro de sapato novo, e que calça bem por seu dinheiro*» (1875: 111).

<sup>4</sup> Publicado doce años antes, en julio de 1884, en la *Gazeta de Noticias*, bajo el título de «*Cousas Intimas*».

<sup>5</sup> Cuando abordo este cuento en las clases, compruebo que mis alumnos no reconocen la expresión ni alcanzan a entender su significado.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. «O enfermeiro». In *Contos: uma antologia*. Sel., introdução e notas por John Gledson. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BEIRANTE, Maria Ângela Godinho Vieira da Rocha. *Confrarias medievais portuguesas*. Lisboa: Publicação do Autor, 1990.

COELHO, Francisco Adolfo. Os jogos e as rimas infantis de Portugal. *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*. IV Série, 12 (1885).

FONSECA, Rubem. «Sapatos». In *Axilas e outras histórias indecorosas*. Porto: Sextante, 2012.

*O GLOBO*. Rio de Janeiro. 19/09/2007.

HEYWOOD, John. *A dialogue conteinyng the nomber in effect of all the prouerbes in the englishe tongue compacte in a matter concernyng two maner of mariages, made and set forth by Iohn Heywood*. Londres: Thomas Berthelet, 1546.

MELO, D. Francisco Manuel de. *Feira dos Anexins*. Edição dirigida e revista por Innocencio Francisco da Silva. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira – Editor, 1875.

PLATÓN. *Fedro o sobre la Belleza* [Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)]. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Recuperado el 10 de setiembre de 2018 de <http://www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Fedro.pdf>

TAVARES, Miguel Sousa. *Cebola crua com sal e broa: da infância para o mundo*. Lisboa: Clube do Autor, 2018.

---

# LA REPÚBLICA BRASILEÑA EN NOVELAS DE LIMA BARRETO<sup>1</sup>

El presente trabajo tiene, como propuesta, un momento de análisis hacia la representación de la república brasileña en tres grandes novelas de Lima Barreto: *Recuerdos del escribano Isaías Caminha* (1909), *Triste fin de Policarpo Quaresma* (1911), y *Vida y muerte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919). En estas obras, se nota la intención del autor en criticar el gobierno brasileño de los primeros años del siglo XX, adoptando su estilo satírico, por medio de un narrador que muestra el periodismo corrompido en el personaje Ricardo Loberant, la presidencia perezosa en el personaje Floriano Peixoto y la constitución caricaturizada en el personaje Xisto Beldroegas. Por lo tanto, se trata de una narración limabarretiana militante digna de estudio.

**Palabras clave:** Novela; representación; república; sátira; Lima Barreto.

## 1. INTRODUCCIÓN

En novelas de Lima Barreto es común mirar una voz que satiriza la realidad política brasileña (de la república en su comienzo), expuesta a las distintas interpretaciones. Son ellas parte de un conjunto formado por *Recuerdos del escribano Isaías Caminha* (1909), *Triste fin de Policarpo Quaresma* (1915), *Numa y la Ninfa* (1915), *Vida y muerte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), *Clara dos Anjos* (1923-1924).

La ficción se aproxima de la realidad concreta y eso es un medio para que la escrita del escritor alcance la representación crítica deseada; entonces, es explicable la opinión de algunos estudiosos sobre el estilo del autor carioca; a respecto de su obra, A. Candido (1987, p. 41) dice:

Outro traço básico da sua escrita é com efeito o desejo

JONATAN  
DE SOUZA  
SANTOS

UNESP

jonatan.  
souzasantos@gmail.  
com

de oposição contra as categorias comprometidas do seu tempo – o ‘bonito’, o ‘elegante’, o ‘profundo’ –, que rejeitava de cambulhada com o bem-feito e o bem-acabado, como quem nega a face da iniquidade na literatura e por isso quer mostrar o real desmascarado

En este sentido de la explicación del autor de *Educação pela noite e outros ensaios*, que analiza aspectos presentes en la obra de Lima Barreto, se considera que la escrita logra actuar como un arma contra los padrones adoptados por las corrientes tradicionales de su época; no solamente se torna un arma, pero con esta hace que la realidad problemática llegue a la conciencia de su lector y así concientizalo.

Podríamos hablar sobre novela militante para comprender el propósito de Lima Barreto en aclarar, por medio de la ficción, las reales condiciones del país alrededor de muchos discursos que intentan engañar el pueblo con la imagen de una nación lejos de sus limitaciones económicas, lejos de sus configuraciones culturales, lejos de sus necesidades sociales.

Lo que también nos parece es que la novela de Lima Barreto asume su función militante por medio de algo que se le ha incorporado: el estilo cronístico. De acuerdo con A. Bosi (2006, p. 318): “nos romances de Lima Barreto há, sem dúvida, muito de crônica”. Quizá sea el único medio más elegido por el autor para que lo real y lo crítico se junten y la denuncia se demuestre con la máxima expresión en el plan de la narrativa, o sea, en el plan de la ficción.

Creemos que la utilización del estilo cronístico en la novela se torna una vía (de la más platicada por el autor) para que su obra se caracterize como forma más adecuada para la concretización de su proyecto literario que, según él, es parte de su pensamiento hacia la literatura, una literatura más socializadora. Así lo ha presentado en su discurso intitulado “O destino da literatura”:

a arte literária se apresenta com um verdadeiro poder de contágio que a faz facilmente passar de simples capricho individual, para traço de união, em força de ligação entre



os homens, sendo capaz, portanto, de concorrer para o estabelecimento de uma harmonia entre êles, orientada para um ideal imenso em que se soldem as almas (Barreto, 1956, p. 62)

Este es el rasgo novelesco de Lima Barreto: acompaña la concepción del arte que más comunica acerca de las débiles situaciones sociales y junta los hombres a la conciencia de que necesitamos para mejorar nuestras relaciones. La fuente de este pensamiento es un conjunto de referencias fundamentales para la caracterización de carrera literaria; de acuerdo con A. A. Prado (1989, p. 74), “serão os ecos esparsos das vozes de Taine, Brunetiére e Guyau, lidos e citados em fragmentos desconexos, que nutrem nesse esboço de projeto literário a conversão do escopo sociológico em programa solidarista”; además de estas influencias resaltadas por Prado, Tostoi y Dostoievski asumen posiciones privilegiadas en la admiración de Lima Barreto.

En un momento que se forzó una imagen del Brasil moderno y autosuficiente en los primeros años del siglo XX, así como se puede ver en la postura del periodismo nacional, el escritor del Río se proyecta en una literatura crítica delante de su alrededor. Su obra es una ruptura estética que abre puertas a la representación de los problemas que se pasan en un Brasil recién republicano.

A partir de esas consideraciones generales acerca del pensamiento limabarretiano hacia la literatura y su relación con la sociedad, hacia su estilo novelesco y sus características, podemos analizar la representación de la república en sus respectivas obras: *Recuerdos del escribano Isaías Caminha* (1909), *Triste fin de Policarpo Quaresma* (1911) y *Vida y muerte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919). En ellas, hay la sátira que revela defectos de ciertos elementos vinculados al gobierno brasileño: el periodismo, la presidencia y la constitución.

### **1.1. LA REPRESENTACIÓN DEL PERIODISMO EN LA REPÚBLICA**

En el periodismo, Isaías relata las características del personaje Ricardo Loberant, como se puede mirarlo en los *Recuerdos* de Lima Barreto (1956, p. 168): “doutor Ricardo Loberant, bacharel em

Direito, de inteligência duvidosa e saber inconsciente”. Se nota una descripción de la figura incapaz de construir un periodismo más crítico hacia los problemas reales que se pasan en el Brasil.

Cuando miramos las observaciones del narrador, se construye en nuestra mente de lector la imagen de un ser vacío, adonde el hueco solamente se rellena por cosas que, como veremos en este trabajo, se tornan elementos del placer burgués adentro de la realidad republicana brasileña.

Ricardo es la figura de la ambición, así como Fuas Bandeira en las páginas de *Numa y la Ninfa*; ambos caminan al mismo destino: el director del periódico que busca la riqueza de su negocio, aunque sea necesario cometer algunos delitos o pasar arriba de las personas. Y pronto se admite que este personaje se configura en fruto de las nuevas condiciones que son aplicadas en Brasil, el mundo de la competición, el capitalismo sin escrúpulos para lograr el poder.

Por eso se justifica que el narrador lo imagine atrapado en la circunstancia política: “As conversas da redação tinham-me dado a convicção de que o doutor Loberant era o homem mais poderoso do Brasil; fazia e desfazia ministros” (Barreto, 1956, p. 177), pues, el personaje toma carácter de la prensa que pierde su importancia moral y su compromiso, tornándose aparato de poder que se vuelve contra los derechos fundamentales de la política. Ya desde ahí se descubre que la república no lo es como concepto en esta realidad; en el ambiente periodístico representado, se firma un paradojo.

Son demasiado profundas las palabras del narrador cuando dice “Era a Imprensa, a Omnipotente Imprensa, o quarto poder fora da Constituição!” (Barreto, 1956, p. 174), denunciando el periodismo lejos de ser imparcial, desenmascarando un personaje que puede cometer delitos para obtener más poder.

En esta observación, podemos apuntar el proceso de empequeñecimiento del periodismo en la ficción limabarretiana, por medio de su estilo satírico. De acuerdo con Hodgart (1969, p. 115), “La técnica básica del satírico es la reducción: la degradación

o desvalorización de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad”; Lima Barreto aplica en los *Recuerdos* lo que ha hecho Swift en *Los viajes de Gulliver*: dismimuir lo satirizado descubriéndolo, para que los espectadores estén más conscientes sobre ciertos individuos que actúan en la realidad representada.

En el objetivo de potencializar la sátira contra el carácter autoritario y corrompido del director, el narrador presenta otro personaje reflejo, su mano derecha:

O doutor Ricardo Loberant entrou fumando com fôrça seguido de Pacheco Rabelo (Aires d’Ávila), redator-chefe do jornal, a segunda cabeça da casa. Era um homem gordo que se movia pela sala com a dificuldade de um boi que arrasta a rêlha enterrada da charrua (Barreto, 1956, p. 155)

Ambos personajes se enlazan por el defecto que contamina todo el ambiente: la corrupción moral. Y como el periódico tiene, como su dueño, el director Ricardo Loberant, este espacio se torna el espejo de un sujeto moralmente deteriorado. Por supuesto que el personaje Aires d’Ávila jamás será perdonado por la voz satírica en las plumas de Lima Barreto.

Este personaje es comparado a un buey que se define como alguien que está siempre al lado del director, no por eficiencia, pero por subordinación, y es así que todos los empleados sufren este proceso; pues, lo que más quiere Ricardo Loberant es el poder, hasta sobre aquellos que le sirven. De este modo, la comparación cómica nos hace acordar las palabras de V. Propp (1992, p. 66):

Mas é possível também uma comparação de caráter diferente: o objeto de confronto é tomado do mundo circunstante. Na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou a objetos, e essa comparação provoca o riso

Lima Barreto aplica esta técnica para presentar este personaje

como una metáfora de debilidades; es posible interpretarlo como el peso cargado por el director, o sea, una sanguijuela en los intereses económicos acerca del periódico, y también interpretarlo como un explorado en el ambiente que lo exige lo mejor de sus fuerzas. En suma, Aires d'Ávila es un objeto de Ricardo Loberant, así como todos los personajes y las cosas que están alrededor.

En las páginas de los *Recuerdos*, cuando miramos el periódico O Globo, miramos su propio dueño, así como el narrador lo observa:

Aquele jornal, que era sua propriedade, recebia também a sua inspiração. Nenhum dos seus redatores tinha uma personalidade suficientemente forte para resistir ao ascendente da sua. Mediócras de caráter e inteligência, embora alguns fossem mais ilustrados que ele, a ação deles no jornal recebia impulsão do doutor Ricardo, o sinete de sua paixão dominante, a sua característica (Barreto, 1956, p. 154)

Esta personificación también puede ser considerada como la representación de un elemento presente en el periodismo del Brasil al comienzo del período republicano; con las ansias de presentar una nación bella y sin problemas sociales, agradando políticos y olvidando ciudadanos pobres a las orillas de la ciudad, entonces, modernizada por las reformas urbanas, el periodismo de la alienación obliga a sus escritores a concordar con sus intenciones.

De acuerdo con Figueiredo (1995, p. 32):

Escritores que se engajavam nas atividades da grande imprensa sujeitavam-se a compactuar com e defender os interesses políticos do jornal para o qual trabalhavam: em troca, a projeção e o sucesso revertidos em melhorias de salário, emprego burocrático e, ainda, a introdução e o incentivo à carreira política.

Esta observación nos lleva a pensar sobre la formación de un sistema, denunciado por Lima Barreto, que toma la vida política y

periodística, por lo tanto, una especie de periodismo republicano representado en la ficción limabarretiana; de esta manera, el periodismo y la política se juntan y se alimentan en el espíritu corrompido satirizado por la voz del autor de *Policarpo*.

A respecto de este asunto, Lima Barreto (1956, p. 182-183) escribe en el *Floreal*:

Pouca gente sabe também que o nosso jornal atual é a cousa mais ininteligente que se possa imaginar. É alguma cousa como um cinematógrafo, menos que isso, qualquer cousa semelhante a uma *féerie*, a uma espécie de mágica, com encantamentos, alçapões e fogos-de-bengala, destinada a alcançar, a tocar, a emover o maior número possível de pessoas [...] para se chegar a eles, são exigidas tão vis curvaturas, tantas iniciações humilhantes, que, ao se atingir às suas colunas, somos outros

En este sentido, se percibe que Lima Barreto quiere representar, en los *Recuerdos*, la subordinación y la pérdida de la independencia del pensamiento en el contexto literario y periodístico, desde que se considera las circunstancias políticas en los primeros años del siglo XX en el Brasil, las mismas representadas en *Policarpo*, tratado adelante.

## 1. 2. LA REPRESENTACIÓN DE LA PRESIDENCIA EN LA REPÚBLICA

En la presidencia, hay un personaje muy ridiculizado en las páginas de *Policarpo*, Floriano Peixoto (mismo nombre del 2º presidente del Brasil y así la sátira limabarretiana a la república se torna más evidente). El narrador lo detalla en las siguientes palabras: “havia no caráter do Marechal Floriano uma qualidade predominante: tibieza de ânimo; e no seu temperamento, muita preguiça” (Barreto, 1965, p. 209); la intención del escritor satírico es quitar la imagen de un presidente fuerte, sustituyéndolo por la débil, por ello la máscara del personaje Floriano ha caído delante de *Policarpo*. En vez de un presidente enérgico, hay un presidente perezoso, y así la deconstrucción de la figura presidencial se realiza en el relato limabarretiano.

La descripción es muy ácida, cuando el personaje Policarpo se frustra delante de aquél que tenía dignidad como héroe; y tras conocerlo en la oficina presidencial, cara a cara, parece perder el ánimo para luchar a favor de la llamada república. A respeto de Floriano, el narrador así también lo describe:

Era vulgar e desoladora. O bigode caído; o lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande ‘môscã’; os traços flácidos e grosseiros; não havia nem o desenho do queixo ou olhar que fôsse próprio, que revelasse algum dote superior. Era um olhar mortiço, redondo, pobre de expressões, a não ser de tristeza que não lhe era individual, mas nativa, de raça; e todo êle era gelatinoso – parecia não ter nervos (Barreto, 1965, p. 208-209)

La apariencia parece denunciar las debilidades interiores en el personaje Floriano; pero, aunque “Não quis o maior ver em tais sinais nada que lhe denotasse o caráter” (Barreto, 1965, p. 209), el narrador satírico no lo perdona, lo desnuda afuera y adentro, apuntando los defectos y disminuyéndolo delante de Policarpo y delante de su lector.

Miramos la técnica utilizada por Lima Barreto en las señales resaltadas mediante la descripción: la primera que se aspira observar en este pasaje citado es el acento caricaturesco sobre el rostro del personaje: el bigote que se cae, el labio que se afloja, el quejo que no existe, el cuerpo también aflojado. Todos esos detalles refuerzan la imagen caricaturizada (por lo tanto, satirizada) del personaje presidente; pues, la impresión es que, con esa descripción física, el satírico intenta realizar la destrucción de una imagen idealizada; de mismo sentido, es posible considerar un momento en que hay no solamente la destrucción de una ilusión construida por el protagonista soñador Policarpo, pero la revelación de un tipo incapaz de cumplir la función política que se le ha dado la circunstancia.

Se puede mejor comprender esta incapacidad representada mediante la lectura de un importante pasaje de un texto de V. Propp (1992, p. 66) sobre este tipo de efecto cómico: “A comicidade, portanto, não está nem na natureza física nem na

natureza espiritual do doente. Ela se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual"; y así mismo se revela el personaje Floriano Peixoto, sus características se equivalen a su condición espiritual, por medio de la caricatura de su cuerpo (en distorción caricaturesca) que se corresponde con la caricatura de su espíritu. Esto es, el cuerpo con aspectos aflojados de la pereza es reflejo del espíritu también aflojado por la falta de ánimo y fuerza.

También lo que no se puede olvidar es otro detalle a respecto de este personaje: en el *Policarpo*, esta figura tiene una costumbre exagerada, "os seus misteriosos monossílabos" (Barreto, 1965, p. 210), aclarando todavía más su pereza que se encuentra adentro. De acuerdo con Leite (1996, p. 20), "A caricatura humilha porque amplia os desvios", y lo que se pasa en las páginas de esta novela es la descripción de un presidente de pocas palabras, un paradojo político, pues se espera muchos discursos de parte de una persona que quiere dominar un gran país.

Por lo tanto, se nota la persistencia de un narrador caricaturista en mostrar el sujeto perezoso por medio de su costumbre, en exagerar los detalles sobre la pereza del personaje Floriano. De este modo, la representación de la presidencia se constituye mediante la presentación de un líder que no tiene condiciones adecuadas para ejercer su ocupación.

Hay exactamente la imagen que Lima Barreto quiere construir en el plan de su ficción, una imagen cargada de los defectos afuera y adentro de una personalidad idealizada por una sociedad víctima de alienación. Se trata, pues, de una representación de Floriano a la luz de las gafas satíricas limabarretianas.

### **1. 3. LA REPRESENTACIÓN DE LA CONSTITUCIÓN EN LA REPÚBLICA**

En la constitución, también hay un personaje caricaturizado por las plumas satíricas de Lima Barreto; de esta vez, en la novela *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, el narrador Augusto Machado se presenta como amigo biógrafo del protagonista, cuyo nombre M. J. Gonzaga de Sá, que revela su postura delante

de los nuevos aires de una república que olvida los valores del antiguo imperio, una postura melancólica que siente la falta de los años dorados en que se veía las bellas casas que más respetan el tipo geográfico de la ciudad carioca.

Augusto Machado no solamente se vuelve a su amigo poniéndolo en el relato con toda la atención de un amigo que quizá siente su falta y por eso quiere levantar la memoria sobre él, pero también toma el papel de un denunciador de su alrededor, apuntando los defectos de las condiciones sociales.

En este sentido, resalta la debilidad de la constitución brasileña por medio de la descripción sobre la manía del personaje Xisto Beldroegas: “Apaixonado pela legislação cultual do Brasil, obsedado com os avisos, portarias, leis, decretos e acórdãos” (Barreto, 1956, p. 143); esta obsesión es resultado de una vida burocrática que automatiza sus preocupaciones, así como el mundo de los primeros años del siglo XX, que sufre la mecanización del trabajo, luego también con la mecanización del hombre.

La voz narrativa explora su mente y ahí encuentra la paranoia hacia los negocios reglamentados. Sin embargo, se trata de un personaje que posee “uma pequena crise de nervos, porque, por mais papéis que consultasse no arquivo, não havia meio de encontrar uma disposição que fixasse o número de setas que atravessam a imagem de São Sebastião” (Barreto, 1956, p. 143) y que ultrapasa los niveles de la anormalidad porque “não podia compreender que o número de dias em que chove no ano, não pudesse ser fixado” (Barreto, 1956, p. 143). Este personaje es la típica caricatura de la constitución brasileña que se preocupa con las cosas superfluas en el olvido de los problemas sociales.

Esta condición revela la incapacidad del poder republicano que se presenta como supuesta medicina para traer un cierto desarrollo a la nación brasileña; esta falsa ilusión también contamina la ley, como si esta fuera totalmente segura delante de las posibles situaciones necesitadas de solución; sin embargo, cuando se nota las instabilidades económicas y socioculturales que se pasan en el inicio del siglo XX, en el Brasil, solamente le



sobra la frustración.

Esta situación es representada por Lima Barreto a través de este personaje; Xisto Beldroegas es, antes de todo, figura de la incapacidad de la ley brasileña que se constituye en una república que expresa una falsa imagen de gobierno más justo, de la ley que no concretiza lo que se espera en una democracia. Por eso, el escritor brasileño así lo señala, por medio de la caricatura.

Su carácter contiene preocupaciones exageradas envueltas en los casos muy mediocres: 1) “o número de setas que atravessam a imagem de São Sebastião” (Barreto, 1956, p. 143), 2) “o número de dias em que chove no ano” (Barreto, 1956, p. 143), lejos de los verdaderos casos dignos de atención.

Parece que este tipo es la representación del sujeto que diríamos en portugués “coisificado”, un personaje que se encuentra limitado con números y que no logra desplegar su alma de los reglamentos exigidos por la sociedad. Xisto Beldroegas es la caricatura de la víctima del mundo moderno que amplía sus movimientos reflejos de la Revolución Industrial, reflejo de la vida que sufre la opresión del reloj normativo.

Cuando estudiamos este personaje, estamos delante de un sujeto subordinado a ciertos padrones sociales; además de esto, es posible verlo como subordinado a los padrones inventados por su propia paranoia, defecto resultado de un ambiente mecanizado por la burocracia.

Esta es la burocracia brasileña denunciada por Lima Barreto, de una constitución deformada, no de una república ideal, pero de un sistema corrompido como la vida política señalada en las páginas de *Policarpo*.

Por eso, en el personaje burocrata, es posible reconocer “la gesticulación inconsciente” (Hodgart, 1969, p. 122); la destreza del escritor satírico lo alcanza en el terreno de la caricatura, en el objetivo de mostrarlo como un problemático y débil sujeto de esta república, cuya condición mental no ultrapasa la mesquitez.

## 1. 4. UNA SÍNTESIS

En conclusión, se puede ver en novelas de Lima Barreto la representación de una república cuyo periodismo se rompe con los principios morales, cuya presidencia no tiene el ánimo para un gobierno ideal, cuya constitución se limita y no es adecuada para cumplir su papel social. Este hecho literario es la demostración del proyecto literario de Lima Barreto, que milita a una búsqueda de la literatura que nos hace pensar sobre la realidad política brasileña.

## 2. OBJETIVOS

En esta comunicación, tenemos el objetivo de presentar observaciones sobre novelas de Lima Barreto, *Recuerdos del escribano Isaías Caminha* (1909), *Triste fin de Policarpo Quaresma* (1911) e *Vida y muerte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), que respectivamente presentan protagonistas como Isaías con sus experiencias en el periodismo, Policarpo Quaresma con su quijotismo en relación a su patriotismo, Gonzaga de Sá con sus memorias de su ciudad histórica. Sin embargo, consideramos la representación de la república brasileña, mediante los respectivos narradores que satirizan personajes símbolos de elementos de dicho gobierno: el periodismo, la presidencia y la constitución.

Nuestra intención es analizar el personaje Ricardo Loberant relatado en los *Recuerdos*, el personaje Floriano Peixoto en *Policarpo* y el personaje Xisto Beldroegas en *Gonzaga de Sá*. Se considera el estudio de esas características a la luz de la sátira (con apoyo teórico).

## 3. METODOLOGÍA

En el objetivo de analizar la representación de la república brasileña en novelas de Lima Barreto, se hace necesaria la lectura de algunos fragmentos en los *Recuerdos del escribano Isaías Caminha* (1909), *Triste fin de Policarpo Quaresma* (1911) y *Vida y muerte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), que presentan los personajes satirizados por los narradores.

De esta manera, señalamos los siguientes pasajes: de los *Recuerdos*, los capítulos VIII y IX; de *Policarpo*, el capítulo I de la tercera parte, intitulado “Patriotas”; de *Gonzaga de Sá*, el capítulo XI, intitulado “Era Feriado Nacional...”. Cada uno de ellos presenta un tipo satirizado para nuestra apreciación mediante las lecturas y discusiones sobre el asunto, en caso, los personajes Ricardo Loberant, Floriano Peixoto y Xisto Beldroegas.

Este análisis se realiza en los ejemplares de la colección “Obras de Lima Barreto”, organizada por el biógrafo del autor, Francisco de Assis Barbosa, con el apoyo de Cavalcanti Proença y Antônio Houaiss, publicada por medio del editorial Brasiliense en el año de 1956 en primer edición.

Además de ello, se debe traer a la discusión consideraciones teóricas sobre la sátira, para analizar las maneras utilizadas por el escritor que satiriza la república mediante la ridicularización y la caricaturización de personajes, por medio del embasamiento que tiene, como referencias, *La sátira* de M. Hodgart, *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)* de S. Telarolli Leite, *Comicidade e riso* de V. Propp.

#### 4. CONCLUSIONES

En esta observación de novelas, concluimos que la república brasileña satirizada en la ficción es una muestra de la posición ideológica de Lima Barreto, su pensamiento es traducido para su obra, y su opinión política se manifiesta en el mensaje literario. Así se puede ver el proyecto militante del autor que mira la literatura como medio para concientizar los hombres.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> El presente trabajo ha sido realizado con apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bosi, A. (2006) *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix.
- Candido, A. (1987) *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- Barreto, L. (1956) *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense.
- Barreto, L. (1965) *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense.
- Barreto, L. (1956) *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense.
- Barreto, L. (1956) *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense.
- Figueiredo, C. L. N. (1995) *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Hodgart, M. (1969) *La sátira*. Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Leite, S. H. T. A. (1996) *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Editora UNESP.
- Prado, A. A. (1989) *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes.
- Propp, V. (1992) *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática.

---

# DOIS EUROPEUS NO RIO DE JANEIRO: STEFAN ZWEIG E PAULO RÓNAI - IMPRESSÕES REGISTRADAS EM *BRASIL*, *UM PAÍS DO FUTURO* E REVISTA *TRAVEL* *IN BRAZIL*

Objetiva-se comparar impressões do Rio de Janeiro em textos de escritores refugiados no Brasil durante o Estado Novo de Vargas, no contexto das perseguições nazistas na Europa Central. De Stefan Zweig, selecionamos fragmentos de *Brasil, um País do Futuro*, de 1941, que mostram impressões de sua chegada de navio ao Rio de Janeiro em 1936, a idealização do País como “Paraíso Reencontrado” e a *flânerie* pela cidade, observada de perspectivas diversas. De Paulo Rónai, extraímos fragmentos de “A Impressão de um Europeu do Rio em 1941”, publicado na revista *Travel in Brazil*, que revelam associações do Rio a uma imagem de “Terra Prometida” e o transitar do autor entre o trabalho de luto e a *homesickness*, “saudade de casa”.

**Palavras-chave:** Literatura de Viagens; Paulo Rónai; Stefan Zweig.

## 1. INTRODUÇÃO

Entre a segunda metade da década de 1930 e os primeiros anos de 1940, intelectuais europeus chegaram ao Brasil, fugidos das perseguições nazistas. Dentre eles, Stefan Zweig e Paulo Rónai. Trataremos, comparativamente, de impressões da cidade do Rio de Janeiro registradas pelo austríaco Zweig, que veio ao País pela primeira vez em 1936, fixando residência em Petrópolis em 1941, onde se suicidou em 1942, e do húngaro Rónai, que chegou ao Rio em 1941, permanecendo no Brasil até sua morte, em Nova Friburgo, em 1992.

De Zweig, selecionamos fragmentos do livro *Brasil, um País do Futuro*, publicado em 1941, centrados em impressões da chegada do escritor ao Rio de Janeiro de navio em 1936 e de sua *flânerie* pela cidade, que observa de perspectivas diversas.

De Rónai, extraímos fragmentos do artigo “A Impressão de um Europeu do Rio em 1941”<sup>1</sup>, publicado na revista *Travel in Brazil* (1941), e escrito apenas dois meses após sua chegada de navio.

A revista *Travel in Brazil* foi editada por Cecília Meireles entre 1941 e 1942 e fomentada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo de Vargas. Foi publicada em inglês e tinha como objetivo divulgar o Brasil como destino turístico, especialmente nos Estados Unidos. Muitos de seus artigos, sempre ilustrados com fotografias em preto e branco legendadas, foram escritos por intelectuais modernistas.

Raúl Antelo (2004) considera-a pautada por um programa nacionalista e modernista, que mostra um aspecto “instigante da modernidade periférica: seu inconsciente ótico”. O enorme valor que concentra nas imagens fotográficas pode revelar a relação especular entre o modernismo brasileiro e o seu Outro, representado pelo trânsito entre a ideologia arianizante do Estado Novo de Vargas e a política de alinhamento com a modernidade industrial norte-americana. Nesse sentido, as fotografias que ilustram o artigo de Rónai incluem a modernidade da iluminação elétrica em vista panorâmica noturna da avenida Atlântica, o tráfego de automóveis na avenida Rio Branco e aspectos da tradição europeia, como as imagens internas da Confeitaria Colombo e da Livraria José Olympio, na rua do Ouvidor. Ilustrando o mesmo texto, encontramos imagens de representações de nacionalidade, também caras ao modernismo, como as vitórias-régias no Jardim Botânico e a Floresta da Tijuca, cuja foto focaliza um automóvel em uma estrada pavimentada, cercada por frondosas árvores – amálgama de nacionalidade e modernidade.

Na contemplação minuciosa de Zweig e Rónai, os novos espaços são significados pelo recurso de comparações com referências literárias e com outros espaços que lhes foram familiares. Esses primeiros olhares revelam ainda fantasias que transfiguram o

Rio de Janeiro em correspondências com certos modelos ideais de terras prometidas e paraísos perdidos.

O Éden perdido com a expulsão de Adão e Eva era situado, no contexto do pensamento religioso medieval, em algum lugar desconhecido da Terra, sendo mencionado em descrições de viagens. Colombo, já no limiar da Idade Moderna, procura o Éden em suas expedições pelas Índias Ocidentais. Para Sérgio Buarque de Holanda (2007, p. 151), em *Visão do Paraíso*, este correspondia à projeção de uma reminiscência idealizada da infância dos povos ou de uma época anterior de delícias, compensatória para um tempo presente de aflições.

No contexto da II Guerra Mundial, o “Paraíso Terrestre” se vincula ao reencontro de um mundo de prazeres sensoriais e reconhecimento público, perdido por Zweig na Áustria. Já a “Terra Prometida” parece se abrir a Rónai como espaço de reposição dos espaços afetivos de origem, perdidos na Europa. Mas, para Zweig, o asilo terá um preço político: a escrita do livro e sua má recepção no Brasil, onde parte da intelectualidade o associa a uma atitude de subserviência ao Estado Novo. Talvez a prévia consciência do comprometimento com a ditadura brasileira, assim como fatores climáticos, pois o calor do Rio passa a desagradá-lo, e culturais, à medida que começa a se ressentir da falta de boas bibliotecas, onde esse reconhecido biógrafo pudesse pesquisar, são fatores que fazem com que o suposto Paraíso comece a decepcioná-lo, o que resultará em uma escrita tensa, de impressões *a posteriori*.

## 2. ZWEIG E O RIO DE JANEIRO

Para entender a aproximação entre Zweig e o Brasil, recorreremos à biografia escrita por Alberto Dines, *Morte no Paraíso*. Em 1936, a caminho de um congresso do Pen Club em Buenos Aires, Zweig permanece alguns dias no Brasil:

Maduro, desenraizado, só aos 55 anos Stefan Zweig descobriria a Terra Prometida. Seu entusiasmo pelo Brasil foi flagrado ainda no convés do navio, quando anunciou aos repórteres que escreveria um livro sobre o país. Já estava

aqui quando chegou. (Dines, 2004, pp. 74-75)

Em 21 de agosto de 1940, Zweig e Lotte, sua segunda esposa, retornam ao Brasil. Depois de uma estada no Rio de Janeiro, viajam à Argentina e a Nova York, até se estabelecerem em Petrópolis no ano seguinte.

Em *Brasil, um País do Futuro*, de 1941, Zweig descreve a chegada ao Rio por mar, em 1936. O seu olhar de deslumbramento é identificado aos turistas, que, do convés do navio, contemplam a aproximação da cidade:

De manhã cedo, todos os passageiros estão a bordo em ansiosa expectativa, munidos de binóculos e câmeras. Ninguém quer perder a famosa entrada na baía do Rio de Janeiro, por mais que já a tenha visto e admirado antes. O mar ainda brilha azul e metálico como há dias e dias, numa monotonia tranquilizadora e, ao mesmo tempo, cansativa. Todavia, sentimos que nos estamos aproximando do litoral, respiramos a terra antes mesmo de avistá-la, pois o ar subitamente fica mais úmido e doce, chega mais macio às mãos e à boca, há um vago odor, gerado nas profundezas das imensas florestas com o hálito das plantas e a umidade das flores, aquele odor indescritível dos trópicos, quente, úmido e fermentado que nos inebria e cansa ao mesmo tempo de maneira suave. (Zweig, 2013, p. 156)

Nesse fragmento, encontramos semelhanças com a descrição que Cecília Meireles faz de sua primeira aproximação do porto de Lisboa, em 1934, no navio Cuyabá. As crônicas diárias desse itinerário foram organizadas no livro *Diário de Bordo*:

E enquanto passam as vozes, e os olhos procuram descobrir os nomes da paisagem, e todos se apressam para o instante de uma visão definitiva, vão despertando as águas do Tejo, vai-se tingindo o céu de cores tênues, uma luz de ouro muito leve embebe a distância, e colore a cidade, de suas casas superpostas, com manchas rosadas e brancas, amarelas, cinzentas, azuis... (Meireles, 2015, p. 164)



Em pinceladas impressionistas de palavras, Cecília Meireles revela a expectativa turística pela paisagem, ainda encoberta, aludida pelas metonímias das “vozes” e dos “olhos” sob a parca claridade, que aguardam o “despertar” do rio personificado e da cidade cujos tons e contornos vão emergindo da noite. Nos olhares dos turistas, a luminosidade flui em ritmo lento para compor as formas de Lisboa.

Em Zweig, de início, a cena descrita destaca também a expectativa dos turistas, aparatados com seus instrumentos de “olhar” e “registrar”. Mas em oposição à fluidez contemplativa de Cecília, o que se percebe é um ritmo tenso, expresso por meio de hipérboles e antíteses: “passageiros em ansiosa expectativa”, “respiramos a terra antes mesmo de avistá-la”, os viajantes vivem entre “a monotonia tranquilizadora” e “cansativa”, entre o ambiente que “inebria” e “cansa”. O que binóculos e câmeras esperam é pela percepção exótica da paisagem, referida por meio de impressões tensas. A expectativa pelo alívio da tensão se revela no enquadramento do que vêem os passageiros em tópos da Literatura de Viagens tradicional, sinais que para o viajante renascentista indicavam a aproximação da terra: pássaros e vegetação. E a vegetação selvática, quente, úmida e densa é apresentada pelo olhar de Zweig. A contemplação deslumbrada parece recriar a ambientação carregada de exotismo, presente, por exemplo, na descrição do clima e da vegetação marinha dos *Diários da Descoberta da América*, de Cristóvão Colombo (1998, p. 44), em que o navegador registra o alívio da tensão (“graças a Deus”) que os sinais de terra proporcionam:

[...] Encontraram o mar feito o rio de Sevilha; graças a Deus, diz o Almirante. O ar, dulcíssimo, como em abril em Sevilha, que dá prazer respirá-lo, de tão perfumado que é. As algas pareciam bem novas; muitos passarinhos como os do campo; e conseguiram pegar um que ia fugindo para o sudoeste, gralhas, gansos, e um alcatraz.

Em Zweig, a escrita literária reelabora a fantasia, pois se realiza cerca de quatro ou cinco anos após a primeira experiência. Talvez a tensão manifestada na escrita de Zweig condense a expectativa inicial por uma terra de acolhimento, um reencontro do Paraíso,

e, *a posteriori*, a fadiga que o clima e o isolamento passaram a lhe causar. Assim descreve a aproximação da baía de Guanabara:

Finalmente, no horizonte, um contorno: uma cadeia de montanhas desenha-se vagamente contra o céu vazio e, à medida que o navio se aproxima, torna-se mais nítida: é a cadeia de montanhas que protege com os braços abertos a baía de Guanabara, uma das maiores do mundo. Todos os navios da terra caberiam juntos nessa baía que se divide em muitas pequenas enseadas, e dentro dessa enorme concha aberta jazem inúmeras ilhas espalhadas como pérolas, cada uma delas diferente em forma e cor. [...] Algumas têm casas, outras parecem jardins flutuantes com palmeiras e jardineiras, e enquanto admiramos, curiosos, a insuspeitada diversidade de formas através do binóculo, surgem ao fundo as montanhas em toda a sua plasticidade, também cada uma delas diferente e teimosa. [...] E foram nomes bem terrenos que o imaginário popular deu a cada uma dessas figuras de pedra: Morro da Viúva, Corcovado, Dedo de Deus, Gigante Adormecido, Dois Irmãos e o Pão de Açúcar, de todos o mais visível. Ele surge pouco antes da cidade como a estátua da Liberdade em Nova York, símbolo antigo e irremovível da cidade. Acima de todos esses monólitos e montanhas se ergue o cacique dessa dinastia de gigantes, o Corcovado, segurando uma enorme cruz, iluminada à noite por luz elétrica, abençoando o Rio de Janeiro. (Zweig, 2013, pp. 156-157)

O navio se aproxima da Guanabara, cujos contornos vão se tornando cada vez mais nítidos, até que a baía se torna hiperbólica, expressão de uma fantasia de acolhimento: lugar onde caberiam “todos os navios do mundo”. Em seguida, em outra hipérbole, Zweig refere-se à baía como “enorme concha aberta”, símbolo maternal, de fecundidade e de erotismo, como sugere o mito de que Afrodite teria nascido de uma concha. A visão a partir do navio culmina na ideia de que a natureza, no Rio, tentou “enfileirar uma ao lado da outra todas as formas da terra”. Assim, ao acolhimento na baía onde caberiam todos os navios do mundo e que se abre em forma de concha, condensa-se a ideia do microcosmo natural, imagem do Paraíso reencontrado.

Compara ainda o morro do Pão de Açúcar à impressão causada pela Estátua da Liberdade ao adentrar o porto de Nova York. Enfim, a cultura, na paisagem carioca, se trasveste de natureza, e o morro do Corcovado, com a imagem do Cristo iluminado, reforça o anseio de acolhimento, no “paraíso do bom selvagem”, afinal o Corcovado é “o cacique dessa dinastia de gigantes”. Também se evidencia a estética que procura unir nacionalidade, ligada à natureza, e modernidade, expressa aqui pela luz elétrica, que “abençoa o Rio de Janeiro”. Mas, esse parece ser um olhar não de viajante, ao calor da hora, mas exercício de deslumbramento lírico literariamente elaborado.

Da entrada na baía de Guanabara até o cais na Praça Mauá, o percurso é descrito como longo e dramático:

Finalmente aparece a praia curvilínea, uma vista encantadora: uma longa avenida à beira-mar, com casas, vilas e jardins, e que recebe constantemente as espumas das ondas. Já se distingue o hotel de luxo e, nas encostas dos morros, as mansões cercadas de floresta – mas, ledó engano! Aquilo era só a praia de Copacabana, uma das mais belas do mundo; apenas um bairro, não a cidade propriamente dita. É preciso ainda dar a volta ao Pão de Açúcar, que impede a vista, e só depois disso vemos a cidade em torno da baía, densa e branca junto à praia, diluindo-se nos morros verdejantes. Vemos os jardins recém-feitos à beira-mar e o aeroporto construído dentro do mar. Em pouco tempo desembarcaremos e satisfaremos nossa ansiedade. Mas nada disso! Novamente foi um engano, aquilo foram as enseadas de Botafogo e Flamengo. (Zweig, 2013, pp. 157-158)

A entrada na baía é dramática, descortina-se cena por cena, quadro por quadro, até que aparecem a avenida beira-mar e mansões, jardins, hotel de luxo, aeroporto construído dentro do mar... traços de civilização entre a desmesurada paisagem natural. O olhar do viajante procura vislumbrar a cidade entre a paisagem, num jogo de sedução em que os bairros de Copacabana, Botafogo, Flamengo são tomados como a cidade que se mostra... para em seguida voltar a se esconder... Ainda é preciso contornar o Pão de Açúcar e passar por outras ilhas.

Então, o cais se descortina. Mas, essa dramática descrição parece resultar de uma perspectiva *a posteriori*, prazeroso exercício lírico de recordação para Zweig, e talvez de deslumbramento para o leitor, que adere à perspectiva do artista.

Dura uma hora a navegação do olhar em meio à baía de Guanabara, e eis que surge outra comparação com Nova York:

Essa entrada de uma hora no Rio de Janeiro é um acontecimento único e, em sua impressão irresistível, somente comparável à chegada em Nova York. Mas Nova York saúda de maneira mais austera, enérgica: parece um fiorde nórdico com seus cubos brancos dispostos uns sobre os outros. Manhattan é uma saudação viril, heroica, é a vontade humana da América, ereta, uma única explosão de energia concentrada. O Rio de Janeiro não se empertiga: abre seus braços macios, femininos, recebe o recém-chegado com um abraço carinhoso e aconchegante, atrai, abandona-se com certa volúpia aos olhares. Tudo é harmonia, a cidade e o mar e o verde e as montanhas, tudo se mescla sonoramente, nem mesmo os edifícios, os navios, os letreiros de néon atrapalham, e essa harmonia se repete com acordes sempre variados: a cidade é diferente quando vista a partir dos morros, do mar, mas é sempre harmônica, diversidade dissolvida em unidade sempre completa – natureza que se transformou em cidade e cidade transformada em natureza. (Zweig, 2013, p. 158)

No Rio é o Pão de Açúcar que se mostra em lugar da estátua da Liberdade e nessa comparação com Nova York, Zweig marca a diferença entre o heroísmo americano e a voluptuosidade sensual do Rio de Janeiro, sentido que já se podia entrever na descrição da gigantesca baía aberta em forma de concha e da cidade encoberta entre as inúmeras ilhas, o que evoca uma dança sensual do olhar. A cidade parece nascer da concha, como Afrodite, lugar que é também microcosmo edênico, pois parece conter todas as naturezas do mundo. E o viajante se deixa abraçar por esse harmonioso paraíso dos sentidos, e a cidade, personificada, abandona-se e se entrega à volúpia dos olhares.

Mais uma vez tomamos Cecília Meireles como comparação. Na crônica “Janelas de Hotéis”, a poeta, alojada em um quarto de hotel, cuja janela dá para o pátio de um mosteiro, relembra das imagens enquadradas por inúmeras outras janelas, das mais altas ao rés-do-chão: diante do Central Park, em Amsterdam, Bombaim, Calcutá, Patna, Tiberíades, Jerusalém... Assim Meireles (1967, p. 41) inicia essa crônica:

Quem sabe o que vamos encontrar quando, num hotel desconhecido, abrimos pela primeira vez a janela do quarto? Por trás das cortinas, das vidraças, das venezianas, há uma inocente imagem desprevenida que se entrega aos nossos olhos – à nossa alma, afinal – com a mais tranquila naturalidade.

Ao tecer reminiscências de vistas de diferentes cidades por onde passou, o olhar contemplativo da poeta aproxima suas descrições do momento fotográfico. Em crônicas sobre Bombaim e Amsterdam, ela sugere que se detém por toda a noite contemplando as formas da cidade sob as nuances de luz, a partir da moldura de uma janela. Tudo muda lentamente e vai refletindo os estados emocionais da contempladora. Já em Zweig, há intenso movimento, como se se movesse pelo Rio com a câmera filmadora, na ânsia de perceber cores, ritmos, as variadas paisagens da cidade em que se misturam natureza e urbanismo com suas nuances raciais e sociais. O deslumbramento que o texto a seguir revela não se dá na forma de uma introjeção do objeto visto, como em Cecília, mas de uma entrega ao objeto, sem que haja distensão, o esperado sossego no “Paraíso”, que Zweig inventa para si no Brasil:

[...] Passear a pé, coisa que em outras grandes cidades quase não dá prazer ou não é mais possível, aqui ainda é um deleite e uma alegria cotidiana. [...] Visitamos um amigo e, conversando, olhando pela janela do sexto andar: ampla e majestosa, como nunca vimos antes, expande-se a baía com suas ilhas brilhantes e os vapores que a atravessam. Noutro cômodo, com vistas para os fundos, no mesmo apartamento, já não avistamos mais o mar, mas temos diante de nós a estátua do Cristo e os vultos escuros das

estrelas. As luzes das ruas brilham a perder de vista, e ao mesmo tempo, quando nos debruçamos sobre a sacada, vemos uma favela com pequenos barracos e luzes coloridas. [...] Em quinze minutos podemos ir de um mar cintilante até o topo de uma montanha, em cinco minutos sair do mundo luxuoso para a mais primitiva miséria dos barracos, e novamente estamos em pleno movimento cosmopolita de cafés resplandecentes e no meio de um rio de automóveis – tudo aqui se confunde, entrecruza, pobres e ricos, jovens e velhos, paisagem e cultura, casebres e arranha-céus. (Zweig, 2013, pp. 154-155)

*Brasil, um País do Futuro* revela admiração sincera pelo País, antevisto como uma espécie de ponto de fuga de uma Europa desagregada pela guerra, e retribuição... em um momento em que o Governo Vargas ainda simpatizava com os regimes nazi-fascistas europeus.

### 3. RÓNAI E O RIO DE JANEIRO

O tradutor e ensaísta Paulo Rónai chegou ao Brasil no início de 1941, após passar seis meses em um campo de trabalhos forçados na Hungria. Em Budapeste, havia estudado português como autodidata e em 1939 publicou uma antologia de poetas brasileiros, por ele traduzidos. Conheceu Ribeiro Couto, então diplomata na Holanda, com quem se correspondeu e quem, provavelmente, ajudou Rónai a obter um convite da Divisão de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores para imigrar para o Brasil. Nessa época, Vargas autorizava a imigração de pessoas de origem judaica em casos “de comprovada relevância cultural”.

Em “A Impressão de um Europeu do Rio em 1941” assim Rónai (1941, pp. 14-15) apresenta sua primeira aproximação da baía de Guanabara:

Quando avistamos a costa brasileira, nossas almas ainda se sentiram oprimidas pelo pesadelo da jornada. Então, neste momento, a Baía de Guanabara, se espreguiçando sob o puro céu dos trópicos, refletiu a vida transmitindo raios de

sol morno, se apresentando a nós nos cestos dos barcos mercantes, cujas canoas cercavam o navio, uma amostra de suas generosas riquezas, não apenas oferecendo um espetáculo inacreditável para nossos espíritos esmagados (ainda deprimidos pelo inverno congelante e pela miséria), mas pareceu para nós como um presságio revelador da terra prometida, da Nova Canaã.

[...] quase dois meses se passaram desde a chegada, e ainda não nos libertamos da primeira impressão que tivemos, uma emoção quase sensual que sentimos quando essa visão mágica se desdobrou diante de nossos olhos no convés do navio. Nem mesmo entre a avassaladora inspiração do cenário das montanhas de neve da Suíça experimentamos tal reação a arrebatador excesso de beleza.

Acostumados à beleza rítmica e proporcional das paisagens europeias, tentamos desesperadamente nos ater em algum detalhe plausível ou encontrar algum jeito de medir esse esplendor infinito, mas falhando nisso, nossos olhos estupidamente começaram a contar as ilhas, as montanhas, e todos os arranha-céus à vista, mas logo desistimos dessa tarefa inútil, e nossas almas, completamente maravilhadas se renderam à voluptuosidade da pura contemplação.

Como Zweig, Rónai sente-se acolhido ao se aproximar da baía de Guanabara, o que se percebe na impressão de que a baía “transmite raios de sol morno” e oferece “riquezas generosas” nos pequenos barcos mercantes que cercam o navio.

Embora estivesse há dois meses no Rio, Rónai diz que a impressão de beleza diante da paisagem ainda não havia se dissipado, tornando-se hiperbólica, pois “nem mesmo” entre as montanhas de neve da Suíça o viajante experimentara “arrebatador excesso de beleza”. A hipérbole se expande na reação seguinte: a inútil tarefa de contar ilhas, montanhas e arranha-céus... Beleza assimétrica - oposta à beleza “rítmica e proporcional” europeia -, de sinuosidades irregulares, que seduz, mas jamais se entrega plenamente ao olhar do viajante, e este então se rende à contemplação voluptuosa.

À voluptuosidade da beleza natural infinita (“ilhas” e “montanhas”)



conjuga-se o arranha-céu, marca de modernidade, que anuncia que essa Terra Prometida poderá oferecer-se como substitutiva do lugar de origem do exilado, o que se confirmará na descrição da *flânerie* de Rónai pelas ruas do Rio de Janeiro:

Todo viajante sentimental, na sua mais profunda consciência, possui duas tendências contraditórias:

Uma é o desejo por descobertas, que nos incita a procurar novas sensações, a experimentar sabores desconhecidos, a embeber os olhos em novos e maravilhosos espetáculos. No Rio, esse instinto pode ser facilmente satisfeito.

[...]

No entanto, depois de alguns dias, essa febre de descoberta começa a ficar para trás diante de outro sentimento, que é o oposto, mas ao mesmo tempo é seu complemento: a saudade de casa; das coisas habituais e cenas familiares. Para amenizar esse anseio, o espírito do velho mundo procura se enterrar nos subúrbios da nova cidade, na esperança de encontrar alguma impressão familiar. É naturalmente uma busca inconsciente; quando inesperadamente se encontra alguma cor, tonalidade ou fragrância que nos lembra do nosso passado na Europa, é muito grande a alegria. A respeito disso o Rio também satisfaz a imaginação mais exigente. Talvez sem perceber, o Rio possui muitos lugares que lembram cantos do Velho Continente, porém enquadrados em moldes surpreendentes. Sua apreciação é muito comovente, quando se sabe que grande parte dos originais europeus já não existem mais, eles foram brutalmente transformados ou dizimados pelo cataclismo.

[...] Sentado em uma tarde ensolarada no terraço de uma cafeteria na avenida Atlântica, olhando para um mar um tanto agitado, quando, de repente, sente-se uma agitação da memória que se esforça para lembrar, incorporar, para concretizar. Esse murmúrio das ondas, essa fila de palácios brancos, esse prazer de viver, nós vimos e admiramos em outros tempos, no litoral de outro mar; a imagem se forma vagarosamente, apenas precisamos corrigir um pouco da cor ou do detalhe. Sim! O céu era um pouco menos sereno, o mar era mais verde-azulado, a praia um pouco maior, os edifícios não tão altos... E lá, renasce diante dos olhos do



sonhador, vagamente pelo véu da saudade, está a praia de Ostend, tão irremediavelmente perdida.

[...]

A paisagem não é a única coisa que evoca essas recordações da Europa. As livrarias da rua Ouvidor oferecem uma infinidade de valiosos livros europeus, que desapareceram completamente, desprezados ou banidos do Velho Continente. As lojas de moda perpetuam as linhas de elegância que são escassamente encontradas agora nos dias de racionamento na Europa. As perfumarias exalam essências que, do outro lado do mar, hoje ninguém mais está disposto a destilar. Das cafeterias em quase todas as esquinas, emana o saudável aroma do puro café brasileiro, algo desconhecido há muito tempo na Europa, onde apenas algumas substituições lamentáveis são encontradas, em vez do que costumava fazer parte da rotina diária em nossas antigas Capitais.

Rónai assinala duas tendências no “viajante sentimental”: a primeira, desejo de descobertas, é sinestésica, envolvendo a contemplação minuciosa da paisagem e seus contornos, da vegetação, dos tipos humanos e suas singularidades culturais, os sabores e aromas. A essa tendência, em que procura descobrir o lugar estrangeiro pelas sensações e revela o trabalho de luto da terra de origem perdida, associa-se a segunda, ligada à busca de semelhanças com os lugares de origem, em que emerge a “saudade de casa”, *homesickness*. No espaço estrangeiro, os subúrbios antigos causam familiaridade, as cores e aromas lembram a Europa, e Copacabana pode sugerir reminiscências da praia de Ostend. Mas, os simulacros tornam-se espaços de reencontro com os originais europeus que “já não existem mais”. Não só a paisagem natural e urbana tornam-se promessas de recomposição dos originais destruídos para o viajante exilado, mas também outros elementos da alta cultura europeia se oferecem na Terra Prometida, como os perfumes franceses, que podem ser encontrados nas boutiques cariocas, e as livrarias da rua do Ouvidor, que “oferecem uma infinidade de valiosos livros”, “banidos do Velho Continente”. O trabalho de luto revela-se também na referência às cafeterias cariocas e na sugestão do “saudável aroma do puro café brasileiro”. E a foto panorâmica de

Copacabana – que materializa a vista também mencionada por Zweig -, a do interior da Confeitaria Colombo e a das estantes da livraria José Olympio revelam a pulsão que se exterioriza na busca de novos objetos de investimento de prazer.

#### 4. DIFERENTES RITMOS

Em Zweig, vimos pinceladas rápidas e movimento intenso, mesmo quando, dentro de um apartamento, olha através das diversas janelas; durante passeios de automóvel, tudo quer imediatamente absorver: do mar cintilante ao topo da montanha, do mundo luxuoso ao primitivismo dos barracos.

Nesse escritor austríaco, há uma tensão que se configura a partir de uma consciência da perda do espaço de origem, lugar de prazeres, amizades e reconhecimento público, e no desejo ansioso de recriá-lo no Paraíso idealizado. Dessa tensão resulta uma linguagem hiperbólica e um texto narrativo-descritivo em movimentos rápidos. Como se o olhar procurasse avidamente assimilar o microcosmo edênico e fazer com que este correspondesse às idealizações do escritor exilado.

Na escrita de Rónai, há uma tensão entre os dois impulsos que ele atribui ao viajante: o interesse pela nova terra e a saudade dos lugares familiares. Mas essa tensão se expressa em ritmo que imita a contemplação, absorção vagarosa dos novos lugares, encontrando equilíbrio ao converter o que vê, antes, em simulacro sentimental dos lugares de origem, para, em seguida, perceber que o simulacro é tudo o que lhe resta, pois aqueles estão definitivamente perdidos. Resta adaptar-se à terra estrangeira e nela reconhecer espaços de prazeres próprios.

Enquanto Zweig parece viajar com a câmera em movimento, Rónai viaja em panorâmicas, aproximando, por vezes, a lente dos objetos.

A escrita de Zweig pode revelar deslumbramento sincero, mas também elaboração estética e talvez intenção de retribuir a Vargas o visto de permanência. O livro é composto entre 1940 e 1941; escreve, portanto, a partir de uma distância de alguns anos

de suas primeiras impressões, quando desembarcou no Rio pela primeira vez em 21 de agosto de 1936.

Rónai escreve próximo de sua chegada. Talvez o fizesse movido também por retribuição ao refúgio que lhe foi concedido, afinal a revista *Travel in Brazil* era fomentada pelo DIP, mas editada a partir da lúcida mediação de Cecília Meireles, de quem se tornou amigo. Conclui seu texto com uma homenagem ao Rio de Janeiro:

Rio de Janeiro, nós a agradecemos por nos fazer perceber o milagre da união do antigo e do novo; o conhecido e o ignorado; a revelação e a saudade. Nós a agradecemos, por ter preparado para nós as riquezas inesgotáveis de um novo Continente e ao mesmo tempo por ter preservado tanto dos tesouros sentimentais e intelectuais da nossa velha Europa aflita.

Síntese do duplo movimento do escritor-viajante exilado: *filia* e *homesickness*, expressões do trabalho de luto dos lugares de pertencimento perdidos e possibilidade de investimento afetivo na “Terra Prometida”.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> "A European's Impression of Rio in 1941". A tradução dos artigos da revista *Travel in Brazil* foi realizada por uma equipe composta por Luís Antônio Contador Romano (Coordenador), Camila Solino Rodrigues (Iniciação Científica Pibic-CNPq), Isamara Rocha Jucá (Iniciação Científica Pibic-CNPq) e Bianca de Paula Santis Costa (Iniciação Científica Pibic-Fapespa).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antelo, R. (2004), *Potências da Imagem*, Chapecó: Argos.
- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (2009), *Dicionário de Símbolos*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- Colombo, C. (2007), *Diários da Descoberta da América*, tradução de Milton Persson, Porto Alegre: L&PM.
- Dines, A. (2004), *Morte no Paraíso. A Tragédia de Stefan Zweig*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Freud, S. (1976), "Luto e Melancolia", *Obras Completas*, tradução de José Luís Meurer, Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- Holanda, S. B. de. (2007), *Visão do Paraíso*, São Paulo: Brasiliense.
- Meireles, C. (1967). *Inéditos*, Rio de Janeiro: Bloch.
- Meireles, C. (2015), *Diário de Bordo – Ilustrações de Fernando Correia Dias*, São Paulo: Global.
- Rónai, P. (1941), "A European's impression of Rio in 1941", *Travel in Brazil*, vol. 1, nº 4, pp. 14-19, Rio de Janeiro: The Press and Propaganda Dept.
- Zweig, S. (2013), *Brasil, um País do Futuro*, Prefácio de Alberto Dines, tradução de Kristina Michahelles, Porto Alegre: L&PM.

---

# DOS SÉCULOS XVII AO XXI. AS METÁFORAS COGNITIVAS E CULTURAIS DA RELAÇÃO DE GÊNERO: UMA ANÁLISE DE PADRÕES MENTAIS E HISTÓRICOS A PARTIR DO ESTUDO DE OBRAS DA LITERATURA BRASILEIRA

## 1. APRESENTAÇÃO

A violência de gênero se manifesta em expressões de insultos, espancamentos, estupros e feminicídio. As estatísticas flagram a barbárie, apontando que uma média de 5.660 mortes de mulheres por causas violentas a cada ano, 472 a cada mês, 15,52 a cada dia, 01 a cada duas horas (Cf. índices e relatórios em Mello, 2016: 123).

Estarrece que esses crimes sejam cometidos, principalmente, por parceiros ou ex-parceiros e sejam decorrentes de situações de abusos no domicílio, ameaças, intimidações e violência sexual. Diante deste cenário, fica evidente que a violência de gênero acontece no emudecimento forçado de muitas mulheres dentro do âmbito familiar.

Em 2018, a Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006) completou doze anos de existência com muito ainda a se debater, refletir, conscientizar, transformar e agir, para que os índices de violência contra a mulher diminuam. Decerto, as leis embora importantíssimas para a constituição de cenários de mais justiça, atuam nas conseqüências, mas é necessário atuar nas causas, já que a violência de gênero encontra-se enraizada na mentalidade patriarcal.

**PATRÍCIA  
TELES ALVARO  
SALGADO**

Instituto  
Federal de  
Educação,  
Ciência e  
Tecnologia do  
Rio de Janeiro  
patricia.teles@ifrj.  
edu.br

**MARIA DO  
SOCORRO  
ALMEIDA DE  
SOUSA**

Tribunal  
Regional do  
Trabalho da 16ª  
Região  
socorroalmeidapi@  
uol.com.br

Nesse sentido, o presente trabalho discorre sobre as estruturas cognitivas e culturais edificantes desta violência de gênero, objetivando oferecer material que auxilie na prática de debates que sirvam para a desconstrução destas bases de violência e aniquilamento do ser, oferecendo material que auxilie na edificação do princípio da dignidade humana e na construção de uma cultura de direitos humanos.

## 2. ARCABOUÇO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Propomo-nos a estudar discursos oriundos de diferentes contextos histórico-culturais relativos à questão de gênero, baseando-nos em arcabouço de análise multidisciplinar que chamamos de *Crítica Cognitiva da Comunicação*.

### 2.1. A CRÍTICA COGNITIVA DA COMUNICAÇÃO

A *Crítica Cognitiva da Comunicação* perfaz-se a partir do diálogo multidisciplinar entre os pressupostos teóricos da Semântica Cognitiva - de Lakoff, Turner, Johnson e Fauconnier com a Neurociência de Damásio e Davidson e com os estudos de Foucault e Boaventura Santos.

#### 2.1.1. A SEMÂNTICA COGNITVA

Os estudos cognitivistas da linguagem na linha da Semântica Cognitiva apresentam uma série de conceitos. Aqui, discorreremos a partir dos pressupostos relativos às noções de MCIs, Frames, Metáfora Cognitiva e Mesclagem Conceitual.

Nosso cenário cognitivo é habitado por MCIs (Modelos Cognitivos Idealizados), correspondentes às nossas bases de conhecimento de mundo, armazenadas em nossa memória, constituídos a partir de nossa percepção sensório-motora.

Os nossos MCIs alicerçam os sentidos que atribuímos às pessoas, às situações e até à nossa vida, por exemplo. Os *frames* (Molduras) dizem respeito a estruturas mentais que permitem ao ser humano entender a realidade. Lakoff (2006) salienta que os *frames* facilitam as nossas interações mais básicas com o mundo.

E, isso, na maior parte das vezes, ocorre de maneira inconsciente e automática, desenhando os papéis que representamos, cognitiva e culturalmente nas relações sociais.

Outros conceitos fundamentais, aqui, são Mapeamentos, Mesclagem Conceitual e Compressão. Podemos entender, em Fauconnier&Turner (2002), que Mesclagem Conceitual trata-se da operação mental que constitui uma projeção parcial entre domínios conceituais. Nessa operação mental, figura o recurso de Compressão, de modo que desconsideramos uns elementos e consideramos outros, comprimindo-os, para o engendramento dinâmico da construção de sentidos e estabelecimento de nossas bases de conhecimento de mundo.

### **2.1.2. A CRÍTICA COGNITIVA DA COMUNICAÇÃO**

A assunção de uma perspectiva conexionista nos estudos cognitivistas da linguagem permite referirmo-nos às bases cognitivas abarcando, também, nossas bases emocionais. Dessa forma, os sentimentos exercem forte influência sobre a razão.

Sob esse prisma de estudo, cabe-nos ressaltar três aspectos norteadores para a fundamentação da ideia do que chamamos de *Crítica Cognitiva da Comunicação*. No primeiro aspecto, ao abordarmos as *bases cognitivas* estamos abordando *bases de conhecimento* que se constituem no *enredamento entre os nossos sistemas racionais e os nossos sistemas emocionais* (Damásio: 1996, 2011).

No segundo aspecto, o sentido ancora-se em *bases cognitivo-emocionais* (BCE), cujas operações realizam-se em uma *Rede Emocional-Cognitiva (REC)*. Essa engrenagem mental projeta-se nos nossos *Enredos comunicacionais*.

E, o terceiro aspecto diz respeito à *afetividade consciente*, ou seja, a análise da qualidade da interafetividade envolvida na racionalização da relação entre o *eu* e o *outro*, o que consubstancia as tomadas de decisão na condução das nossas relações sócio-humanas.

Nesse terceiro aspecto, podemos avaliar as emoções (afetividades de repulsa, por exemplo, ódio, de extermínio, de impaciência, de descaso ou afetividades de aproximação, por exemplo, respeito, disponibilidade para ouvir, abrir-se para entender o ponto-de-vista diferente) relativas ao *eu*, no que diz respeito às diferenças do *outro*.

Nesse sentido, Maturana ([1998]2009:18) afirma que o entrelaçamento do emocional com o racional constitui-nos como seres humanos. Além disso, Damásio (1996:276) explica que “os sistemas cerebrais necessários aos sentimentos encontram-se enredados nos sistemas cerebrais da razão e que ambos interligam-se aos sistemas que regulam o corpo”. Completamos retomando Damásio (2011:150) ao explicar que “nos humanos, o programa da emoção, também, desencadeia certas mudanças cognitivas que acompanham mudanças corporais”.

Falamos na possibilidade de o ser humano construir aquilo que entende como realidade, reforçando o pressuposto do Realismo experiencialista que explicita a dinamicidade e o aspecto representacional subjetivo dos usos discursivos, constituída gestalticamente, como decorrente da percepção sensório-motora do sujeito.

Sobre isso, retomamos Maturana (2001, p.47) ao afirmar que “na medida em que as emoções fundamentam os espaços de ação, elas constituem os espaços de ação. (...) E quando se muda a emoção, também, se muda o sistema racional”.

A partir desse ponto-de-vista, acreditamos que a Crítica Cognitiva da Comunicação tem um caráter de educação emancipatória e transformacional, uma vez que possibilita formar agentes que podem protagonizar a reconstrução do seu papel cognitivo e cultural na relação de gênero.

### **3. AS TRÊS METÁFORAS COGNITIVAS NA CULTURA DA VIOLÊNCIA: O RIVAL, O JUIZ E O CARRASCO**

O paradigma cartesiano e bipolarizador da cultura do *Eu* em



detrimento ao *Outro* consubstancia o *sistema comunicacional egocêntrico-exterminatório* (Alvaro&Amaral:2016), uma vez que se interpretam as diferenças do *Outro* como ameaças à hegemonia do *Eu* e, dessa forma, o *Outro* e suas diferenças precisam ser eliminados, como se dá na violência na relação de gênero. É, aí, que se encontra enraizada uma metáfora tão entrincheirada, cognitiva e culturalmente.

O discurso de ódio e a prática de violência na relação de gênero chamam nossa atenção para a reprodução dos valores estruturantes da violência, a institucionalização e naturalização da opressão no *sistema comunicacional egocêntrico-exterminatório*, encontrando um lastro nas memórias histórico-cultural-cognitivas de um passado colonial estendido à atualidade, fazendo apenas perpetuar os mesmos valores e modelos cognitivos e culturais de violência e opressão.

Esse *sistema comunicacional egocêntrico-exterminatório* instancia raízes da violência da *nadificação* do ser, na relação de gênero e consolidam um sistema de crenças de segregação e relações de poder de um *Eu* em detrimento ao *Outro* - do senhor-escravo, do dominador-dominado, do superior-inferior, engendrado cognitiva e culturalmente em 3 metáforas: a metáfora do rival, a metáfora do juiz e a metáfora do carrasco.

Temos uma projeção metafórica entre o domínio conceitual de comunicação (DCC) e o domínio conceitual de dominação (DCD), de modo que se estabelece, cognitiva e culturalmente, uma projeção interdominial, mapeando metaforicamente as identidades dos interlocutores – o *Eu* e o *Outro*- do DCC como se correspondessem aos valores e às identidades do dominador e do dominado, do superior e do inferior do DCD, metaforizando-se o *Eu* e o *Outro* como rivais na cena comunicativa, em que o *Eu* metaforiza-se como a representação do *juiz* e do *carrasco*, que julga, condena e aniquila o *Outro* e as expressões subjetivas de sua individualidade.

Nessa rede de mapas cognitivos e culturais do sistema de comunicação, as representações das identidades dos sujeitos configuram-se como valores estereotipados de dominador e

dominado, de superior e inferior, de senhor e escravo, ou seja, de *rivais*, em que o *Outro* é julgado pelo *Eu-juiz* e eliminado pelo *Eu-carrasco*.

## **4. O ESTUDO MULTIDISCIPLINAR DOS DISCURSOS DE VIOLÊNCIA**

### **4.1. A VIOLÊNCIA DE GÊNERO NO BRASIL DOS SÉCULOS XVI AO XVIII: OS DOCUMENTOS HISTÓRICOS**

O estudo de documentos históricos produzidos ao longo dos séculos XVI ao XVIII viabiliza empreender-se uma análise dos parâmetros então estabelecidos para as relações de gênero, caracterizado pela subordinação absoluta da mulher ao homem.

O modelo social descrito esteava-se nas normas jurídicas então vigentes, que a um só tempo revelavam e reforçavam os padrões de dominação masculina.

De fato, sob regime jurídico das Ordenações, aos homens era conferido, com exclusividade, o protagonismo da prática de atos da vida civil, estando, as mulheres, destituídas da capacidade da prática de atos civis sem que estivessem representadas ou autorizadas por figuras masculinas, a quem eram atribuídos poderes de gestão da vida daquelas, relegando-lhes atuação estritamente doméstica, sempre sob o comando masculino, a quem era conferido, com exclusividade, o pátrio poder.

A subordinação feminina, então engendrada pelo ordenamento jurídico, transcendiam os aspectos de sua vida civil, para produzirem efeitos também na esfera criminal. Com efeito, as normas legais vigentes não reconheciam ilicitude na imposição, pelo marido, de castigos corporais às mulheres, que eram compreendidos como mecanismos de modulação comportamental aos padrões socialmente estabelecidos.

Neste sentido, nos arquivos paroquiais dos séculos XVIII e XIX (DEL PRIORE, 2011; MELLO, 2016) há registros de que, desde o período colonial até o advento do período republicano (1889), a atuação jurídica da mulher era subordinada ao homem,

a devendo, aquela portar-se com subserviência, sendo que eventuais inobservâncias destes padrões socialmente estabelecidos e juridicamente regrados autorizavam a imposição de sanções físicas, perpetradas pelos maridos em desfavor das mulheres. Em tais casos, as mulheres que se comportassem fora dos parâmetros estabelecidos, eram *espancadas* com varas cravejadas de espinhos, *enclausuradas*; obrigadas a dormir *amarradas ao pé da cama, enquanto ele o marido deitava-se com sua amante*. Era dito que isso servia para *ensinar a mulher devassa e desrespeitosa, que contrariasse as normas do homem, do marido, a comportar-se bem, como uma mulher com pudores e honestidade*.

O modelo jurídico das Ordenações não reconhecia tais agressões como crimes, senão como o exercício regular de um direito titularizado pelos maridos.

Corroboram esta assertiva documentos referidos pela historiadora Mary Del Priore (2014), relativos a ocorrência datada de 1809, em cujo curso João Galvão Freire, que havia sido preso por matar a mulher, peticionou ao Desembargo do Paço objetivando a concessão de “seguro real para solto tratar de seu livramento”, obtendo dos magistrados manifestação favorável, em cujo curso se averbou que:

a ocasião em que este [o marido] entrou em casa, os achou ambos, esposa e amante, deitados numa rede, o que era bastante suspeitar a perfídia e o adultério e acender a cólera do suplicante que levado de honra e brio cometeu aquela morta em desafronta sua, julgando-se ofendido.

Os esquemas normativos referidos, portanto, retroalimentavam a compreensão socialmente construída no sentido de que a existência feminina, aí incluída a sua eliminação física, estava inteiramente circunscrita ao campo de atuação jurídica do sujeito masculino.

#### **4.2. A VIOLÊNCIA DE GÊNERO NO BRASIL DOS SÉCULOS XIX E XX: OS MODELOS COMPORTAMENTAIS NA LITERATURA BRASILEIRA**

Propomo-nos a aplicar os preceitos da *Crítica Cognitiva da Comunicação*, e analisar, aqui, trechos da obra *Senhora*<sup>1</sup>, de José de Alencar, focalizando na personagem Aurélia. Assim, apresentar modelos relativos aos papéis do homem e da mulher, no contexto social do século XIX. Iniciamos com o trecho abaixo:

Quem observasse Aurélia naquele momento não deixaria de notar a nova fisionomia que tomara o seu semblante e que influía em toda a sua pessoa. Era uma *expressão fria*, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhe quase a *gelidez da estátua* (...)

Nesse trecho, ressaltamos o mapeamento de projeção metafórica, que instaura a relação entre a temperatura do corpo às emoções da pessoa, quando se estabelece a analogia entre a sua expressão fria, ou seja, a expressão da sua face (no seu corpo) que se encontra sob a baixa temperatura e, assim, metonimicamente, o rosto (como parte do corpo) exterioriza sua emoção interna de frieza e seus ares de inflexibilidade. A fisionomia da Aurélia expressava a frieza de sua pessoa, cuja representação mental comprime-se e associa-se analogamente à representação das propriedades da gelidez de uma estátua. Há, então, nesse processo de conceptualização, a seleção de propriedades relativas ao MCI de mulher que alimenta o Espaço Mental alvo (mulher) e, analogamente, projeta-se sobre o Espaço Mental fonte (estátua), alimentado pela seleção de propriedades do MCI referido, cuja projeção dominial promove a compressão das propriedades selecionadas dos Espaços Mentais, o que emerge, descomprimindo-se no Espaço Mental de Mesclagem Conceitual, no qual coexistem as propriedades selecionadas de mulher como se fosse estátua. A mulher, no caso Aurélia, apresenta-se como uma representação mental, uma identidade de estátua. Continuamos a análise, em que destacamos um outro trecho:

Mas no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. Operava-se nela uma revolução. O princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem (...)

Esse processo de desumanização da pessoa humana da mulher, instaurando um mapeamento cognitivo de integração da imagem da mulher Aurélia à imagem da estátua, constitui-se como um mapa mental em função de ela ter abandonado seu suposto princípio vital regulado pela manutenção do seu foco natural, o coração e ter passado a concentrar-se no cérebro, cujas faculdades associam-se exclusivamente ao homem. Nessa passagem, cognitivamente, *coração* mapeia-se metonimicamente com a imagem do corpo feminino e, metaforicamente com os valores supostamente inferiores da *emocionalidade*. Por outro lado, cognitivamente, *cérebro* mapeia-se e associa-se, metonimicamente, com a imagem do corpo masculino e, metaforicamente com os valores supostamente mais nobres da racionalidade. Nesse caso, ergue-se o estereótipo de mulher como ser emocional, cujo princípio vital concentra-se no *coração*, em detrimento ao homem, o ser racional, que se concentra no *cérebro*. Assim, constitui-se um estereótipo de mulher desumanizada e desprovida das faculdades da razão ou quando provida de tais habilidades tendo que abandoná-las, para que se cumpra como uma mulher prototípica, ou seja, aquela que tem na suposta inferioridade da emocionalidade a sua vitalidade e beleza.

Além disso, o *frame* superficial dos papéis da mulher e do homem alimenta-se do *frame* profundo conservador das relações de gênero, em que à mulher associa-se o papel da emocionalidade e ao homem associa-se o papel da racionalidade. Nesse processo de mesclagem conceitual, à mulher mapeia-se com o valor *emocional inferior* e o homem com o *valor racional superior*.

Vejamos mais um trecho: “Nessas ocasiões, seu espírito adquiria tal lucidez que fazia correr um calafrio pela medula do Lemos” (p. 8). Podemos perceber a relação vital de causa e efeito que se instaura cognitivamente, quando, *nessas ocasiões*, o comportamento da personagem Aurélia, descrito nas linhas anteriores, causa ao outro personagem, Lemos, um efeito de *calafrio*. Isso porque a personagem feminina desloca-se do seu papel de submissão para um lugar preservado e reservado ao masculino. Corrobora-se, assim, o modelo de papéis, que mais serve à confirmação do legado da hegemonia do patriarcado

e menos serve à consolidação do empoderamento da mulher, instanciando as identidades cognitivas e culturais da violência nas relações de gênero.

### **4.3. A VIOLÊNCIA DE GÊNERO NO BRASIL DO SÉCULO XXI: A ABORDAGEM JURÍDICA**

Com o advento da República, em 1889, os vínculos estabelecidos entre homens e mulheres experimentaram disciplina estabelecida pelo Decreto nº 181, de 24 de janeiro de 1890, cujas prescrições mantiveram inalterada a perspectiva patriarcal das relações de gênero, promovendo, no entanto, um abrandamento dos rigores anteriormente descritos, através da oficialização do casamento e da proibição, ao marido, de imposição de castigos físicos a esposa e filhos.

O Código Civil de 1916, a sua vez, não representou um avanço substancial nas balizas normativas traçadas para as relações de gênero, tendo-se, em seu texto, mantido princípios conservadores, reconhecendo, em favor do homem, do comando da sociedade conjugal, estabelecendo limites estritos para a atuação da mulher, inclusive no tocante às deliberações afetas aos filhos do casal. Com efeito, no curso deste diploma normativo restou estabelecida, em favor do homem: a legitimidade para as decisões alusivas à emancipação dos filhos e à administração dos bens destes; o exercício, com exclusividade, do pátrio poder; a prevalência da vontade do homem, em caso de dissenso da opinião da mulher.

Para além destas assimetrias, o Código Civil de 1916 foi explícito em afirmar a subordinação da mulher ao homem, estabelecendo-lhe a obrigação de assunção do sobrenome do marido, assim como a condição de mera auxiliar nos encargos da família (art. 240), estipulando, ademais, atos para cuja prática as mulheres careciam de expresse consentimento do marido, a saber: atos que este não poderia sem o consentimento da mulher, praticar; alienar ou gravar de ônus real os imóveis do seu domínio particular, qualquer que fosse o regime dos bens; alienar os seus direitos reais sobre imóveis de outrem; aceitar ou repudiar herança ou legado; aceitar tutela, curatela ou outro múnus

públicos; litigar em juízo civil ou comercial, a não ser nos casos expressa e legalmente ressalvados; exercer profissão; contrair obrigações que pudessem importar em alheação de bens do casal; aceitar mandato.

O Código Eleitoral de 1932 promoveu um avanço de envergadura no tocante à emancipação das mulheres, através do reconhecimento de seu direito de voto aos vinte e um anos de idade.

Através da Lei nº 4.121/62, que estabeleceu o Estatuto da Mulher Casada, o arcabouço normativo descrito experimentou alteração que mitigou o forte grau de subordinação jurídica da mulher, então ocorrente. Esta norma: garantiu às mulheres a manutenção do pátrio poder relativamente aos filhos da relação conjugal pretérita, nos casos em que esta contraísse novas núpcias; reconheceu o exercício do pátrio poder a ambos os cônjuges, prevalecendo, no entanto, em caso de dissenso, a vontade do homem, embora se reconhecendo à mulher a possibilidade de manejo do aparato judiciário para dirimir controvérsias respectivas.

A Constituição Federal de 1988 promoveu uma alteração de envergadura nos princípios orientadores das relações de gênero ao reconhecer, no seu art. 5º, caput, em termos gerais, o princípio da igualdade, extratificando-o no inciso I do mesmo dispositivo legal ao afirmar que “homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição”. Desta maneira foi equalizado o tratamento jurídico-normativo outorgado às relações de gênero, não recepcionando, dita norma constitucional, dispositivos legais pretéritos que representassem um tratamento desigual entre homens e mulheres.

Os princípios constitucionais antes referidos orientaram o legislador do Código Civil de 2002, cujas normas não endossam a existência de relação de subordinação civil entre homens e mulheres.

De se notar, porém, que, embora se reconheça às normas jurídicas a aptidão para modular as relações sociais que lhe subjazem,



é correto afirmar-se que tal função tem alcance limitado, não sendo hábil a, por si só, promover a alteração dos esquemas relacionais historicamente estabelecidos. Assim, em que pesem os avanços legislativos, as agressões, das mais diversas ordens, aos direitos das mulheres seguem presentes, sendo facilmente identificáveis em todos os seus espaços de atuação.

De se notar que tais fenômenos, por vezes, ocorrem no âmbito da atuação de agentes públicos, que reproduzem condutas que culpabilizam mulheres, assim protagonizando episódios que não se compatibilizam com as normas jurídicas mencionadas.

Neste sentido, traz-se à baila o caso da atuação de um membro do Ministério Público do Estado do Rio Grande do Sul, que, no curso de uma audiência, chamou de “criminosa!” uma adolescente de treze anos que realizara um aborto com prévia autorização judicial (o que exclui a ilicitude do ato), à vista da comprovada ocorrência de estupro que fora perpetrado pelo pai da adolescente (que, após obter a autorização, pressionada pela família, desistiu do aborto, referindo que engravidara de um namorado, findando por dar à luz criança que, comprovou o exame de DNA, era filha do pai da estuprada). Na ocasião, afirmou o agente público, dirigindo-se à adolescente:

(...) Tu fez eu e a juíza autorizar um aborto e agora tu te arrependeu assim? Tu pode pra abrir as pernas e dar o rabo pra um cara tu tem maturidade, tu é autossuficiente, e pra assumir uma criança tu não tem? Tu é uma pessoa de sorte, porque tu é menor de 18, se tu fosse maior de 18 eu ia pedir a tua preventiva agora, pra tu ir lá na FASE, pra te estuprarem lá e fazer tudo o que fazem com um menor de idade lá.

Veja-se que o texto reproduzido carrega em si toda a carga de culpabilização da vítima, protagonizada pelo agente público em questão, que, perpetrando atos comissivos, revitimizou a adolescente estuprada, na presença inerte da magistrada que conduzia o ato processual, embora lhe competisse adotar providências no sentido de impedir as afrontas aos direitos da vítima<sup>2</sup>.



Tal circunstância correspondente a uma institucionalização de comportamento violentos em desfavor das mulheres, revelando que a perspectiva patriarcal das relações de gênero permanece arraigada nas compreensões dos protagonistas do sistema de justiça, com o que se promovem violências variadas em desfavor das mulheres que a ele acorrem.

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A RAIZ DO PROBLEMA E O PROJETO EMANCIPATÓRIO**

Entendemos que a *Crítica Cognitiva da Comunicação* pode contribuir para os estudos analíticos que revelam as bases cognitivas da cultura da violência de gênero. Tomar consciência criticamente de nossos modelos mentais e culturais permite-nos iniciar um movimento para o desmantelamento da cultura de violência, agindo para a construção de uma cultura de Direitos Humanos e para a consolidação da valorização das diversidades, inclusive a de gênero, agindo com respeito ao princípio da dignidade humana. Eduardo Galeno disse que “a primeira condição para mudar a realidade consiste em conhecê-la”. Retomamos Paulo Freire (2005:77) ao ressaltar que “meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre, mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências”.

---

## NOTAS

1 Romance de 1875, da escola literária do Romantismo, apresentando ares da próxima escola literária do Realismo.

2 Ambos os profissionais, Promotor de Justiça e Juíza que presidiam a audiência, tiveram suas condutas apuradas pelos órgãos correccionais a que estão subordinados. Ademais, no curso da apreciação do processo em segunda instância, o desembargador José Antônio Daltoé Cezar propôs: “Transitada em julgado esta decisão, seja encaminhada cópia deste acórdão à vítima e a seu representante legal para que se cientifique que a 7ª Câmara Criminal lamenta profundamente a forma como foi ela recepcionada pelo sistema de Justiça, e que tem ela, se quiser, o direito de postular indenização pecuniária junto ao Promotor de Justiça, uma vez que mais do que falta grave, agiu este com dolo ao lhe impor ilegais constrangimentos”.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARO, Patrícia Teles; AMARAL, Shirlena Campos de Souza. (2016). “Quem cala consente. As estruturas cognitivas e culturais da violência de gênero. E o que a escola tem com isso?”. In: Escola na família. Diálogos pela educação. Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural Ed., pp. 73-89.

DAMÁSIO, A. (2011). *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras.

DAMÁSIO, A. (1996). *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. São Paulo: Companhia das Letras.

DEL PRIORE, Mary. (2011). *Histórias Íntimas. Sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil.

FAUCONNIER, G. (1997). *Mappings in thought and language*. Cambridge: MIT Press.

FAUCONNIER, G; TURNER, M. (2002). *The way we think. Conceptual Blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books.

FERRARI, Lilian. (2011). *Introdução à Linguística Cognitiva*. São Paulo: Contexto ed.

FOUCAULT, Michel (2004). *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes ed.

LAKOFF, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous things. What categories reveal about mind*. Chicago: University of Chicago Press.

- 
- LAKOFF, G. (2006). *Thinking Points: Communicating Our American Values and Vision*. New York: Penguin Group.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (2002). *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Mercado das Letras.
- LAKOFF, G; JOHNSON, M. (1999). *Philosophy in the Flesh. The embodied mind and its challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- MATURANA, H. (2009. [1998]). *Emoções e Linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MATURANA, H. (2001). *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MELLO, Adriana Ramos de. (2016). *Feminicídio. Uma análise sociojurídica da violência contra a mulher no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. GZ.
- PENA, Maria Valéria Junho (org.). (2003). *A questão de gênero no Brasil*. Banco Mundial. Rio de Janeiro: CEPIA.
- PITANGUY, Jaqueline (org.). (2007). *Violence against women in the international context: challenges and responses*. Rio de Janeiro: CEPIA.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. (2007). "Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes". *Revista Crítica de Ciências Sociais* n° 78, pp. 3-46.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. "Para uma pedagogia do conflito". (2009). In: FREITAS, A. L. S.; MORAES, S. C. (Orgs.). *Contra o desperdício da experiência: a pedagogia do conflito revisitada*. Porto Alegre: Redes Editora, pp.15-40.01).

---

# MODERNISMO E ESTILOS TARDIOS. MODELOS DE SUBTANEIDADE NA POESIA BRASILEIRA

Nas reflexões que se seguem proponho-me fazer a revisão de duas recentes entradas nas poesias portuguesa e brasileira, nomeadamente nalguns poemas de Paulo Henriques Britto, amostra a partir da qual pretendo por à prova a estimulante proposta de Karl Heinz Bohrer, professor emérito da Universidade de Bielfeld, em torno da importância das modalidades temporais para uma descrição da modernidade da literatura dita moderna, ou, para ser mais preciso, da centralidade do ‘instante’ interruptivo nessa descrição. Não o ‘instante’ durativo, isto é, que visa o eterno ou o transcendental, mas sim aquela modalidade que vincula àquele que chama ‘modernismo clássico’ – onde inclui, num recorte hegemonicamente integrado por romancistas, James Joyce, Virginia Wolf, Marcel Proust, Robert Musil, Franz Kafka ou André Bréton, entre outros – do instante ou da subitaneidade que “escapa à referência metafísica” (113). Este instante como pura manifestação sem referência tem, *a priori*, uma vantagem heurística: a de obviar a sua determinação por um conceito de modernidade, ou, se se quiser, do moderno; o que nos impele a perscrutar moderno e modernidade num arquivo de signos metafórico-semânticos. Enxugarei, da declinação lusófona desse arquivo, dois *signata* pertencentes às assinaturas já mencionadas, concretamente aquelas que amparam *O Guardador de Rebanhos* e *Tarde*.

Em *Plötzlichkeit* (1981), traduzido para a língua inglesa como *Suddenness* (Ruth Crowley, 1994) Bohrer vai ensaiando uma tipologia em que recorta as utopias de modulação naturalista, que conferem conteúdo às ‘epifanias’ de Joyce e aos ‘momentos do Ser’ de Wolf, signos discretos, resistências ao absoluto, ao transcendente que também compulsa na ‘memória involuntária’ de Proust e no ‘outro estado’ de Musil,

numa descrição do ‘modernismo clássico’ – o alto-modernismo, digamos – que assenta, enfim, numa espécie de agonismo que encontra um resumo na seguinte proposição: “conceber-se transcendentalmente sem transcendência” (117). Eis, pois, em síntese: “O instante sem duração, mas todavia pleno de sentido, pode ser entendido como uma invenção da consciência fenomenológica que detona todos os sistemas. Foi preparado pela categoria romântica do ‘vago’, desenvolvida pelos Impressionistas na sua concepção da realidade, e foi trazido a uma modalidade aporética pelos rigorosos e intelectualmente reflexivos representantes de uma consciência modernista que citei como exemplos” (118).

Entretanto, a radicalização deste modelo do ‘modernismo clássico’ sobrevém, na fábula de Bohrer, com o acontecimento surrealista, de que recorta, enfim, um signo metafórico-semântico maior: a ‘beleza convulsiva’ de André Breton. Centrando-se, Breton, na figura da beleza como convulsão, esvaziando-a assim de conteúdo positivo, devém figuração do estético como acontecimento por vir – ou, se se quiser, hipótese indeterminada –, encerrado numa radical auto-referencialidade. André Breton, assim, será amostra de um modelo alternativo ao do ‘modernismo clássico’, implicando a superação da hipóstase do estético como conteúdo do instante ou, se se quiser, do subitâneo. Seja-me permitida uma derradeira citação de Bohrer: “Breton é o primeiro a conceber a peculiar analogia entre instante e beleza na sua definitiva incomensurabilidade, mas também na sua necessidade: a beleza como o instante, o instante como Belo” (120). A peculiaridade do modelo de Breton estriba na radical indeterminação conteudística do acontecimento subitâneo, distinguindo-se na *ainda* determinação metafísica dos autores elencados, na qual o ‘instante’, digamos, conserva um atributo de excepcionalidade, desde logo uma exceção *psíquica* (beatitude, graça, percepção do absoluto), ecolalia negativa de uma idealização ou utopia. Para Breton, ao invés, poderíamos redescrever por outras palavras, o subitâneo é figura que indefine o excepcional e o banal, esvaziado assim de qualquer rasto de intervenção de uma consciência extática.

O primeiro texto do volume *Tarde* de Paulo Henriques Britto

tem por título “Op. Cit., PP. 164-165”. O nome deste poema, concretamente um soneto, revela a dominante citacional do livro, mas no fundo de toda a poesia moderna, para qual todo o texto pressupõe um texto anterior. O poema antecessor, neste caso, é nada menos que o nosso bem conhecido “Autopsicografia” de Fernando Pessoa. *Tarde* é uma das mais impressionantes leituras e reverberações da obra pessoana, que vale, no livro de Paulo Henriques Britto, como o poeta que *já disse tudo*. Assim conclui, precisamente a chave-ouro do soneto, afinal uma lição reduzida ao essencial do sujeito lírico moderno, paroxisticamente instalado na aporia autenticidade/fingimento. Ora “o Pessoa, | em doze heptassílabos, já disse o | mesmo – não, disse mais – muito melhor” (2007: 9). Como ser poeta depois de um Pessoa? Como ser poeta depois desse ‘excesso’ do ter sido já tudo dito? Enfim, a questão da poesia de Paulo Henriques Britto parece ser, precisamente, a de como ser poeta depois da modernidade poética: a que se responde, talvez, com o esvaziamento da versão enfática dessa mesma modernidade, afinal determinada pelo binómio trivialidade/excepcionalidade que lhe assegura um por vir. Ao poeta para quem a modernidade poética enfática é a história resta continuar numa espécie de devir crepuscular, o que paradoxalmente nos devolve, antes, a sua condição inacabada. É da série “Crepuscular” que sobrelevo o seguinte belo poema: “Toda palavra já foi dita. Isso é | sabido. E há que ser dita outra vez. | E outra. E cada vez é outra. E a mesma. || Nenhum de nós vai reiventar a roda. | E no entanto cada um a re- | inventa, para si. E roda. E canta. || Chegamos muito tarde, e não provamos | o doce absinto e ópio dos começos. | E no entanto, chegada a nossa vez, || recomençamos. Palavras tardias, | mas com vertiginosa lucidez – | o ácido saber de nossos dias” (2007: 87).

Como é sabido, a genealogia poética de Paulo Henriques Britto tem no modernismo anglo-americano um dos seus núcleos fundamentais. Mas, como podemos constatar, e foi sempre evidenciado pela poesia deste incontornável poeta brasileiro contemporâneo, a interlocução com a poesia pessoa delimita também seus os fundamentos poetológicos. Ora, neste sentido, gostaria de cruzar a sua modelização do tardio com o subitâneo com a poesia de Fernando Pessoa. Para tanto, considero o cerne da imaginação do ‘instante’, no universo poético pessoano,

o desenvolvimento que dele se faz na poesia do heterónimo Alberto Caeiro. Assim, n' *O Guardador de Rebanhos*, encontra-se o seguinte asserto do 'escriba' Caeiro: «Quando me sento a escrever versos | Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos, | Escrevo versos num papel que está no meu pensamento»<sup>1</sup>. A adversativa «ou» une dois sintagmas numa relação de equivalência, activando aliás uma tópica de longo curso – 'pensar' e 'passear' como análogos, palavras que aqui se atraem como pares paronímicos –, seguido de uma imagem analógica que reflui do arquivo poético-filosófico: a mente como superfície de inscrição, no caso, encontrando valências significativas na metáfora do «papel». Caeiro, efectivamente, amalgama um modelo imagético do pensamento como movimento – lembremos, por exemplo, o passeio heideggeriano – com um modelo estático, o de um pensamento 'sentado', como o dos filólogos nos seus *scriptoria*; mas fá-lo, segundo tentarei mostrar, para mobilizar um singular modelo *extático*: concretamente, o de um pensamento como visão que requer o paroxismo da mobilidade e da quietude –, entretanto levado a um necessário ponto de banalização. Em suma, a banalidade como necessária condição de possibilidade do «subitâneo».

Como? Eis uma ficção da detonação da temporalidade suposta pela *sensação*: «Não quero incluir o tempo no meu esquema. | Não quero pensar nas cousas como presentes; quero pensar nelas como cousas. | Não quero separá-las de si próprias, tratando-as por presentes»<sup>2</sup>. Rasurado o «presente», o «momento» como 'detenção' pode mesmo encontrar na dessimbolização do «relógio» a figura, não da passagem do tempo, mas de algo infimamente «pequeno» que se espacializa como totalidade «enorme» muito embora *vazia*. No poema de XLIV d' *O Guardador de Rebanhos* a que me reporto, diz-se de uma 'pequenez enorme', diz-se do «súbito» como mobilização de um sujeito que «estaca»<sup>3</sup>.

Acordo de noite subitamente,  
E o meu relógio ocupa a noite toda.  
Não sinto a Natureza lá fora.  
O meu quarto é uma coisa escura com paredes vagamente  
brancas.

Lá fora há um sossego como se nada existisse.  
 Só o relógio prossegue o seu ruído.  
 E esta pequena coisa de engrenagens que está em cima da  
 minha mesa  
 Abafa toda a existência da terra e do céu...  
 Quase que me perco a pensar o que isto significa,  
 Mas estaco, e sinto-me sorrir na noite com os cantos da  
 boca,  
 Porque a única coisa que o meu relógio simboliza ou  
 significa  
 Enchendo com a sua pequenez a noite enorme  
 É a curiosa sensação de encher a noite enorme  
 Com a sua pequenez." (XIV, p. 80)

Por outras palavras, o «subitâneo» requer espaço para acontecer, como argumentei recentemente num artigo sobre a poesia caeiriana. Modalidade temporal que, enfim, carrega a seguinte banalidade de base: o acontecimento moderno – ou, se se quiser, o que se foi consagrando como Novo – é manifestação no espaço que subsume a temporalidade crónica, o que significa que pode continuar a acontecer<sup>4</sup>. Diria que a reequação do Novo em função dessa sua dimensão espacial pode ir ao encontro e expandir a descrição do moderno e da modernidade proposta por Karl Heinz Bohrer, dependente de um instante interruptivo sem conteúdo positivo ou negativo, no fundo o subitâneo como ficção que se não afirma ou infirma de modo a conservar uma latência utópica necessariamente vazia.

Aquela cena da escrita e da leitura nos poemas atribuídos a Alberto Caeiro terá várias réplicas, e dela depende, do meu ponto de vista, todo o amplexo figurativo do «repentino», do «momentâneo» ou do «subitâneo» na poesia do heterónimo. Respiro alguns *exempla*, seleccionados de modo a mostrar que a sua repetição sempre supõe diferença. Assim, começo por recordar um conhecido lugar do poema V d'O *Guardador de Rebanhos*: «Não acredito em Deus porque nunca o vi. | Se ele quisesse que eu acreditasse nele, | Sem dúvida que viria falar comigo | E entraria pela minha porta adentro | Dizendo-me, *Aqui estou!*»<sup>5</sup> Estes versos não são, *a priori*, tão evidentes como ilustração da matéria em pauta. Propõem, digamos, um retrato



negativo do subitâneo, ao enquadrá-lo na descrença numa transcendência pensada ou imaginada. Mas o que os versos também fazem é descrever um tipo de acontecimento a que chamaria, com alguma liberdade, a transcendência do imanente: a presença que move a crença é mediada pelos sentidos ('ver'), pelo uso intersubjectivo da palavra ('falar') e por um instante, digamos, violento ('entrar pela porta'). Esse momento máximo revelaria um deus que, ao invés de afirmar a identidade consigo mesmo pela fórmula bíblica «Eu sou o que sou», se torna presente com um «Aqui estou!» - signo da presença, justamente, assimilável a Samantha do filme *Her* de Spike Jonze. E uma vez mais, como forma de estar, esta imanência transcendental, requer uma superfície – por exemplo, aquele «papel» *in mente* onde se escreva ou se perfaça a sua inscrição.

Isto dito, a poesia de Caeiro assenta num obsidiante exercício de diferenciação. Desde logo, talvez a mais difícil, a uma vez paradoxal e enigmática, é a necessidade que esta poesia determina de diferenciar entre Alberto Caeiro e os seus poemas. Tem sentido perguntarmo-nos se Caeiro coincide com os seus versos? Diria que sim, a julgar pelas advertências disto mesmo levadas a cabo pelo próprio heterónimo. Se os versos podem fazer uso da defectiva «linguagem dos homens»<sup>6</sup>, Caeiro será então aquilo que os versos intrinsecamente negam. Isto, claro, supõe que os versos se neguem a si próprios. É este o paradoxal acerto do erro de versos que são afirmações: «Mas no fundo o que está certo é elas negarem-se a si próprias | Na negação oposta de afirmarem qualquer coisa»<sup>7</sup>. Mas isto significa que estamos perante o erro como acerto, isto é, estamos perante a *poesia*, precisamente. Ou *ficção*, claro.

Isto é, estamos perante a produção da «diferença sem diferença» que, a partir de Kierkegaard, podemos colocar no cerne do museu como arquivo e, assim, como lugar de manifestação do Novo ou, segundo proponho, modalidade temporal do 'instante sem referência metafísica' que definirá o acontecimento moderno segundo Karl Heinz Bohrer<sup>8</sup>. Alberto Caeiro foi, enfim, a ficção do arquivo de um conjunto de imagens dessa «diferença sem diferença». Uma delas pode ser a que lemos no poema...: «Mas eu não sou um carro, sou diferente, | Mas em que sou

diferente nunca me diriam»<sup>9</sup>. Outra, entretanto, pertence a uma enumeração reiterativa delas: «O que eu quero é um sol mais sol do que o sol»<sup>10</sup>. O *corpus* tautológico que podemos coligir da poesia do heterónimo ampliaria em muito a casuística. Eis então o saldo, o nexos analógico a que antes me referi: a diferença entre versos editados e ainda não editados; e, por outro, a diferença entre uma Natureza entendida ou bem como «partes sem um todo», ou bem como «talvez nem todo nem partes» é, enfim, da ordem da «diferença sem diferença» de que a manifestação do moderno ou da modernidade depende.

Vejamos, agora, o segundo modelo de tematização do ‘instante sem referência metafísica’ que antecipei no início da minha intervenção em Paulo Henriques Britto. No poema “Matinal”, que integra o livro *Tarde*, representa e aponta a potência e a actualização da poesia como “arquitectura” e como “balística”, como possibilidade e impossibilidade da epifania. No fundo, forma da possibilidade e da impossibilidade da *presença através da linguagem*, se quisermos recorrer a uma descrição mais conhecida (cf. Gumbrecht, 2009). Eis o belo poema a que me refiro:

Nesta manhã de sábado e de sol  
em que o real das coisas se revela  
na forma nada transcendente  
de uma paisagem na janela

num momento captado em pleno vôo  
pela discreta plenitude  
de não ser mais que um par de olhos  
parado no meio do mundo

tantas coisas se fazem conceber  
fora do tempo e do espaço  
até que o instante se dissolva  
enfim em mil e um pedaços

feito esses furos de pregos  
numa parede vazia  
a insinuar uma constelação

isenta de qualquer mitologia (Britto 2007: 10).

Uma poesia como a de Paulo Henriques Britto, tão saturada de “memória” – poesia hiper-consciente do arquivo poético –, não cancela a possibilidade de acomodar a latência de uma vivência significativa e intensa, muito embora vazia. O poema – a poesia – é predicada não apenas no modo crepuscular de uma “constelação isenta de qualquer mitologia” (certamente uma imagem que vale para dizer vicarialmente um livro de poemas, uma história da arte), mas também no rebaixamento do “momento” ou “instante” epifânico, a *aesthesis* de uma “discreta plenitude”: figurações de uma experiência, da intensidade de uma experiência. Porventura será a própria experiência como motor da acção no cronótopo que conhecemos como Modernidade a que é aqui figurada em modo, dir-se-ia, alegórico: a experiência como presença e seu fantasma.

Recorri a este outro poema para ancorar a conveniência de acrescentar uma reflexão sobre a epifania ao marco especulativo da minha leitura de Paulo Henriques Britto. O poema “Biodiversidade”, potente *resumo*, também pode atrair esta instigação. Volto a citar os versos que aí propõem a analogia poema/fala, poema/voz que, noutra orden de razões, especialmente me interessa: “Então essa fala estranha, aparentemente anárquica, | *de repente* é mais que isso, é uma voz, talvez, | do outro lado da linha formigando de estática” (Britto 2003: 9). Diria que se trivializam, aqui, alguns atributos do *acontecimento* poético: isto é, o que seja que ocorre em na forma poema – um poema é forma, sublinho, no momento em que é incorporado (pensado, sensibilizado), por exemplo, na leitura –, ocorre “de repente”. Porquê “de repente”? Precisamente como modalidade temporal do ‘instante sem referência metafísica’, algo sobrevém subitamente.

‘Dizer outra vez’ ou ‘recomeçar’ poderiam ser as consignas da modernidade tardia, enfim, do moderno como tardio, que enfim se perfila como campo de possibilidade de ‘instantes sem referência metafísica’, como o que teremos tematizado no poema de Paulo Henriques Britto anteriormente citado. No fundo, reconhecida a distância que o separa do “doce absinto e ópio dos

começos” – bela imagem de Rimbaud –, este sujeito lírico tardio “estabelece a sua linguagem no vazio dessa diferença temporal”, como propôs Paul De Man. Uma linguagem de ‘palavras tardias’ que supõe um conhecimento ou experiência: a “vertiginosa lucidez - | o ácido saber de nossos dias”. A condição crepuscular não cancela, assim, a possibilidade de vivências significativas e intensas. O crepúsculo também abarca a manhã, como no poema “Matinal”, figuração de uma subitaneidade que indistingue o excepcional e o banal, o imanente do transcendente, a imersão e a transcensão temporal, enfim, uma ‘constelação’ de uma ‘mitologia qualquer’. Ou seja, o poema – a poesia – é predicada não só no crepúsculo de uma “constelação isenta de qualquer mitologia”, como no ‘momento’ ou o ‘instante’ sem referência metafísica, a estesia de uma “discreta plenitude”: figurações das vivências banais, da banal intensidade de uma vivência.

A imagem dos ‘pregos numa parede vazia a insinuar uma constelação isenta de qualquer mitologia’ perfila-se, assim, como signo metafórico-semântico da *facies hipocrática* do acto criativo, algo tão tangível, mas ao mesmo tempo inapreensível, como a ‘experiência vivida’, uma experiência de que restam apenas ruínas de uma incandescência baça, sem princípio harmónico, porventura sobram tão-sómente os traços de uma vida a esvair-se, sintagma que nos proporciona uma espécie de síntese de que se vai fazendo tarde, cada vez mais tarde. Isto é, sobrevive um balanço, uma oscilação crepuscular cifrada em palavras tardias cuja cadência, cujo ritmo, talvez *toque* a posteridade, ainda mais tardia. Esse *toque*, na descrição da modernidade literária proposta por Karl Heinz Bohrer, tem no subitâneo como ‘instante sem referente metafísico’ a sua modalidade temporal, uma ficção esvaziada de finalidade, *ethos* ou normatividade reguladora; isto é, sem sentido utópico – por outras palavras: sem negar ou afirmar a utopia – ficção que é, enfim, abertura indeterminada. Na figura dos ‘pregos numa parede vazia a insinuar uma constelação isenta de qualquer mitologia’, de Paulo Henriques Britto, temos, enfim, uma das versões mais estimulantes de possíveis modelos – outros o seriam, decerto – de subitaneidade na poesia brasileira contemporânea.

---

## NOTAS

- 1 *GR*, poema I, p. 22.
- 2 *PI*, p. 169.
- 3 Cf. *GR*, p. 80.
- 4 Cf. *GR*, p. 80.
- 5 *GR*, pp. 30-31.
- 6 *GR*, pp. 30-31.
- 7 *PI*, p. 127.
- 8 *Op. cit.*, p. 5.
- 9 *GR*, p. 49. Poema XVI.
- 10 *PI*, p. 154.

---

# DISJUNÇÃO, CONJUNÇÃO E ENARMONIA: ANÁLISE DO CONTO “NENHUM, NENHUMA” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

A partir da leitura crítica de Luiz Tatit e Marília Librandi Rocha, este trabalho procura demonstrar a relevância de duas forças aparentemente opostas na composição do conto “Nenhum, nenhuma” de Guimarães Rosa: uma disjuntiva, que diz respeito ao tempo enquanto agente desagregador capaz de nos transformar em estranhos de nós mesmos; e outra conjuntiva, a latência. As cinco personagens estariam decididamente disjuntadas ou seriam uma o estado de latência da outra? O trabalho conclui com o triunfo da ambiguidade: não a prevalência, mas a presença vacilante de ambas as forças. Assim, o conto mantém uma poética enarmônica - conceito musical que expressa a diferença naquilo que contém a mesma substância - ilustrada no paradoxo final deixado pelo narrador: “eu; eu?”.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa, disjunção, latência, enarmonia.

## INTRODUÇÃO

Em “Nenhum, nenhuma”, oitavo conto do livro “Primeiras Estórias”, João Guimarães Rosa embebe-se em admirável substância poética para compor uma estória que tem como motivo principal a memória. Para tanto - e não diferente do conjunto de sua obra - Rosa vale-se de diversas referências na elaboração de um texto cifrado, complexo e, principalmente, belo. É possível enxergar o conto por vários vieses, seja o da psicanálise ou o da extensa teoria da memória, seja o da semiótica, o da lírica ou o da filosofia e, ainda assim, deixar escapar elementos essenciais. A crítica rosiana sempre enfrentará esse desafio, mais como um estímulo

**RODRIGO  
OLIVEIRA  
SALLES**

Universidade  
Estadual de  
Campinas  
rodrigooliveira  
salles@gmail.com

do que como uma limitação. Assim, se recortes são necessários para fins analíticos, eles jamais devem ser considerados palavras-finais sobre o assunto. Antes, são ferramentas complementares e dialógicas que potencializam as qualidades do texto.

Este artigo foi elaborado a partir de um trabalho redigido para a disciplina “A disjunção na literatura brasileira” ministrado pelo professor Luis Bueno no programa de pós-graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP. O curso procurou testar a hipótese de que a disjunção social foi fundamental para a construção literária no Brasil. Adotou-se um enfoque baseado numa estrutura promotora de contrários: ricos X pobres; senhores X escravos; homem X mulher. Para efeitos conclusivos, era preciso analisar uma obra que tivesse a disjunção como fator estruturante. A escolha por “Nenhum, nenhuma” parecia arriscada, pois não há indicações políticas ou econômicas fortes o bastante para promover uma leitura da sociedade brasileira da primeira metade do século XX<sup>1</sup> e, portanto, o conto não ofereceria um retrato sociológico contundente como os exemplos visitados em sala. Pelo contrário, “Nenhum, nenhuma” parece procurar a extrema supressão espacial e temporal precisamente porque habita o terreno movediço da memória e, nesse sentido, a dimensão psicológica é quase hermética: mergulhamos dentro do protagonista, em um mar de reminiscências. Mas, a cada leitura se fazia mais sensível a presença de duas forças orientando as relações entre aquelas estranhas personagens convivendo naquela inominada fazenda, uma de extrema aproximação outra de extremo afastamento. Ou seja, uma conjuntiva a outra disjuntiva. A crítica pensou parecido e observou, cada uma e cada um a sua maneira, movimentos marcantes de afastamento e aproximação na poética do conto. Ao longo de nossa análise, notamos que as forças eram poderosas e que não pareciam disputar primazia, mas que promoviam um ambiente de proposital ambiguidade responsável por estabelecer um paradoxo de primeira importância: a diferença no que é o mesmo, assim como o conceito de enarmonia em música o faz. Mas este não é assunto para agora; é preciso primeiro percorrer o caminho, já que *os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento*. Nesta leitura, portanto, nos afastamos da ideia de disjunção social oferecida por Bueno para encontrarmos

em “Nenhum, nenhuma” uma estrutura também organizada a partir de movimentos disjuntivos e conjuntivos, mas de natureza psicológica e poética.

## UM BREVE RESUMO

Há pouca ação em “Nenhum, nenhuma”. O enredo trata da estadia de um menino em uma fazenda na qual se encontram outras 4 personagens, a Moça, o Moço, o Homem Velho e a velhinha Nenha, e se baseia em três episódios fundamentais: a interdição do contato do Menino com a Velha; a recusa do pedido de casamento do Moço; e o retorno do Menino à casa dos Pais. Com exceção à Nenha, nenhuma personagem é nominada: as grafias individualizam-se pela inicial maiúscula e só (o Menino, a Moça, etc). Entretanto, os parcos acontecimentos estão inversamente revestidos de um profundo significado simbólico e a narrativa é um esforço desesperado de atribuição de sentido aos mesmos. Mesmo sem uma profunda compreensão do texto, as primeiras leituras já deixam entrever que há algo de grande valor cifrado nessas memórias.

Assim, a interpretação do conto parece passar mais pela análise da relação entre as personagens do que pelas ações em si. Como há diversos eixos interativos possíveis (combinação entre as 5 personagens), priorizamos aqueles em que a disjunção ou a conjunção se fazem mais marcantes e que parecem ser relações mais determinantes para a estória. Portanto, primeiro perscrutaremos as relações disjuntivas e em seguida as conjuntivas para, no final, tentarmos uma análise mais abrangente dessas forças na economia do texto.

## INTERAÇÕES DISJUNTIVAS

### 1. NARRADOR, VOZ EM ITÁLICO E MENINO

O mais notável eixo de disjunção dá-se entre as três vozes responsáveis pela narração: o narrador, a voz em itálico e o Menino. O narrador desempenha um papel mais ou menos tradicional, contando uma estória pretérita que tem por tema as impressões de um Menino em face à dinâmica dos habitantes



de uma casa em um certo momento; a voz em itálico é como um ruído constante de sua subjetividade; e o Menino é o protagonista que, ao fim, revela-se o próprio narrador. Ou seja, a estória é contada a partir de três partes disjuntadas de uma mesma pessoa. Esse dado formal de primeira importância parece indicar que a narrativa não quer se limitar às experiências do Menino naquela fazenda, mas que deseja mirar uma questão de enorme abrangência: a dificuldade de estabelecer sentido e coesão entre o que se é no presente e o que se foi no passado. Por isso o texto apresenta diversas referências históricas, míticas e metafóricas a fim de tematizar literariamente a complexidade e a beleza do nosso intrincado mecanismo mnemônico. Já no primeiro parágrafo nos deparamos com Lete, o rio do esquecimento: “A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar” (p. 93)<sup>2</sup>; em seguida encontramos as memórias involuntárias, proustianas, sinestésicas: “Porque, o mais vivaz, persistente, e que fixa na evocação da gente o restante, é o da mesa, da escrivaninha, vermelha, da gaveta, sua madeira, matéria rica de qualidade: o cheiro” (p. 93); podemos citar Simônides e a arte mnemônica clássica que treinava a memória por meio de uma técnica de associação espacial: “*Tênue, tênue, tem insistir-se o esforço para algo lembrar*, da chuva que caía, da planta que crescia, *retrocedidamente, por espaço*” (p. 95); no plano poético-metafórico temos as imagens de “reflexos, relâmpagos, lampejos - pesados em obscuridade” (p. 93); ou associações como: “Só agora que assoma, muito lento, o difícil clarão reminiscente, ao termo talvez de longuíssima viagem, vindo ferir-lhe a consciência. Só não chegam até nós, de outro modo, as estrelas” (p. 94); também questões de perturbação por sonoridade: “Alguém, apenas, chamara-o, na ocasião, de nome com aproximada assonância; e os dois, o ignorado e o sabido, se perturbam” (p. 93); e finalmente filosóficas-metafóricas “A vida era o vento querendo apagar uma lamparina. O caminhar das sombras de uma pessoal imóvel” (p. 96)<sup>3</sup>.

Esse amálgama de diferentes matrizes referenciais envolvidas em poesia dá o tom da narrativa. Entretanto, a voz em itálico é quem levará ao extremo a relação conflituosa entre o indivíduo e suas memórias, extremando também o uso da prosa-

poética<sup>4</sup>, já que sua principal atribuição é refletir e não narrar. É possível, então, sugerir que os comentários em itálico estejam bem próximos das rubricas teatrais, pois exercem uma função dramática de indicação extra-literária e de reflexão meta-textual. Tipicamente grafadas em itálico, as rubricas, sendo o “reduto do cênico no literário (...) a meio caminho entre o romance e a poesia lírica” (RAMOS, 1999, p.15, pp. 15-17), abrem brechas no drama para intervenções de caráter autoral. Essa voz intervém constantemente no fluxo narrativo, ferindo a continuidade do enredo para estabelecer a dimensão subjetiva do próprio narrador. Parece a manifestação indomável da subjetividade que, ausente da narração em si, precisa exteriorizar-se. Se o Menino é o protagonista ao mesmo tempo que o próprio narrador no futuro, a voz em itálico pode ser o presente dramático do mesmo, que, em lamento lírico, confessa aquilo que o está afligindo no preciso momento da narração. É por ela que o narrador transborda a angústia que o impele a narrar: “*se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e real, já havido*”(p. 94); “*Tenho de me recuperar, desdeslembrar-me, excogitar - que sei? - das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também. Se eu conseguir retomá-lo*” (p. 97); “*Reperdida a lembrança, a representação de tudo se desordena: é uma ponte, ponte, - mas que, a certa hora, se acabou, parece` que. Luta-se com a memória*” (p. 99)

O tom é também estafante e solitário. A busca de toda a situação narrativa do conto é reconectar-se por meio da narração - recobrar sentido naquilo que o tempo nuveou. Por isso, simbolicamente, as duas vozes interagem, mas permanecem apartadas por todo o texto. O Menino e o narrador, por sua vez, fundem-se nos últimos quatro parágrafos, quando há o retorno à casa de seus pais. A fusão é certamente sintática, mas parece não se completar psicologicamente. Resta ainda uma dissonância, algo de estranho que impede a consubstanciação definitiva: “Porque eu desconheci meus Pais - eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?” (p. 100).

Ora, já de partida observamos uma estruturação formal bastante disjuntiva. Um dos princípios gerais do conto é o despedaçamento

do indivíduo ao longo do tempo e o esforço de se restabelecer sentido a partir desse conjunto de estilhaços. O tempo então desponta como fator disjuntivo absoluto. Não reconhecer a si no passado ao ponto de entender-se outro. Tema recorrente em todas linguagens artísticas, a imagem de vários contidos em um faz lembrar do “Assalto” de Carlos Drummond de Andrade, de “Hiroshima Mon Amour” de Alain Resnais e roteiro de Marguerite Duras e da canção Wish You Were Here de David Gilmour e Roger Waters, para citar alguns exemplos propositalmente distantes. E é também por isso que o texto está repleto de prefixos RE (retentiva; reler; reaparecer; retificar; reminiscente; recordar; religar; relembrar; retrocedidamente; revolver; reconhecer; recuperar; retomar; reperder; lembrança): o narrador - principalmente a voz em itálico - precisa conectar novamente aquilo que foi violentamente desconectado. Houve uma disjunção e a narração é sua tentativa de lembramento, de iluminação e de formação de sentido.

## 2. MOÇO E MOÇA

O segundo e não menos importante eixo disjuntivo dá-se entre o Moço e a Moça. Os amantes protagonizam a cena mais emocionante e, a princípio, a mais disjuntiva. Ao longo de toda a narrativa a interação dessas personagens parece estar condenada a desencontros sistemáticos. Elas estão vetorizadas em sentidos opostos e representam duas forças contrárias. Luiz Tatit em seu ensaio “A extinção que não se acaba - Nenhum, nenhuma” observa uma descontinuidade estrutural entre Moço e Moça. Há oposição de andamentos, de valores e de projetos de vida:

São valores regidos pelo andamento desacelerado e pela correspondente dilatação do tempo e espaço subjetivos, e que são identificados pelo enunciador desde que faz sua primeira descrição do casal no auge do convívio amoroso: ‘Mas a Moça estava devagar, Mas o Moço estava ansioso’. O alentecimento que cifra as atuações da jovem e lhe permite esperar o quanto for necessário para atingir os seus propósitos contrasta com a avidéz acelerada do jovem que só consegue abraçar projetos a curto prazo. (TATIT, 2009, p.

409)

Tatit fala recorrentemente em descontinuidade, não chega a usar a expressão **disjunção**, mas, muito próximo a isso, fundamenta sua análise a partir de dois princípios antagônicos que regem, por um lado, as personagens masculinas e, por outro, as femininas. Para ele, o feminino em “Nenhum, nenhuma” é o universo da longa duração, da permanência, da baixa intensidade:

“A perspectiva temporal ‘para sempre’ assegura o liame entre as mulheres do conto. De um simples olhar da Moça para a velhinha já se depreende que a longa duração é o valor preponderante (...) Se o menino ‘de repente’ ‘precipitasse’ - ambas expressões de aceleração -, achando que poderia brincar com a velhinha, a Moça intervém, mas se servindo de uma intensidade descendente (‘com brandura, sem o repreender’), como se apenas precisasse reduzir o andamento que regeu o impulso do garoto. São esses gestos de permanência, de longo prazo, que a tornam, no dizer o denunciador, ‘insubstituível’, na mesma medida em que Nenha está, como vimos, na esfera do ‘incomutável’. (TATIT, 2009, p. 412)

Já o masculino representa a pressa, a impermanência:

Acontece que a perspectiva temporal ‘nunca mais’, a face negativa da imutabilidade, parece ser um elemento constante na composição figurativa dos homens. É o horizonte para o qual o Homem velho naturalmente se dirige, mas é também a sina do Moço, recusado pela Moça, e de quem nunca mais se ouviu falar, após a volta do Menino à sua casa. (...) No ato da separação, o enunciador-menino se acha de tal modo aglutinado ao Moço que chega a dizer: “ela se separava da gente” (TATIT, 2009, p. 413)

Apesar da presença dos eixos conjuntivos feminino-feminino e masculino-masculino que veremos adiante, nos ateremos por enquanto à disjunção, expressa na relação Moça-Moço (feminino-masculino) e explicitada pelo pedido de casamento. Vamos ao episódio:

Trasvisto, sem se sofrear, fechando os dentes, o Moço arguia com a Moça, ela firme e doçura. Ela tinha dito: - "... esperar, até à hora da morte..." Soturno, nervoso, o Moço não podia entender, considerar no impeditivo. Porque a Moça explicava: que não a morte do pai, nem da velhinha Nenha, de quem era a tratadeira. Falou: - "Mas a nossa morte..." Sobre este ponto, ela sorria - muito - **flor, limite da transformação**. Obrigara-se por um voto? Não. Mais disse: - "Se eu, se você gostar de mim... E como saber se é o amor certo, o único? tanto é o poder errar, nos enganos da vida... Será que você seria capaz de se esquecer de mim, e, assim mesmo, depois e depois, sem saber, sem querer, continuar gostando? Como é que a gente sabe?" (p. 98)

A Moça quer conjugar o que aparentemente só pode ser disjuntivo: amor e morte. É terna, mas convicta. Seu projeto, embora absurdo, é também universal, na medida em que lança a mesma pergunta colocada por todos aqueles que amam, i.e: se amar é corromper o amor. Ainda não fruto, a Moça e o amor permanecem intactos, nunca realizados e nunca frustrados: potências. Sempre belos - flores, *limite da transformação*. O Moço, por sua vez, é a realização, a incompreensão, o prosaico, o perfeito oposto.

Esse desencontro total transforma de maneira irreversível o Moço, o Menino e (por que não?) a nós, leitores. É que aderir à disjunção absoluta e paradoxal proposta pela Moça é aderir ao infinito. Demanda a aceitação da transitoriedade dos nossos corpos, da vida como a conhecemos. Vai de encontro com o que julgamos comumente ser o amor e, assim, requer uma compreensão espiritual que nem o Moço, nem o Menino e provavelmente muitos de nós não temos. Assim, o contato com o projeto da Moça marca uma cava profunda nas personagens e desencadeia outro processo disjuntivo determinante para o conto: o eixo Menino e seus Pais.

### 3. MENINO E SEUS PAIS

Essa relação é apresentada apenas na reta final da narrativa, quando Menino e narrador fundem-se gramaticalmente. Absorto

ainda pelo projeto de amor impossível da Moça, ele agora não pode mais aceitar o amor maculado, realizado: “Eu precisei fazer alguma coisa, de mim, chorei e gritei, a eles dois: -*Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...*”. Leyla Perrone-Moisés, no ensaio “Considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa”, nota o novo paradoxo que surge dessa negação. Ao negar o amor dos Pais, o Menino nega a si mesmo, pois a consumação é literalmente sua condição de existência. Se aquele amor não se maculasse, ele, Menino, não existiria. Portanto, “ao desconhecer seus pais, ele se desconhece a si mesmo, se auto-anula, se torna *nenhum*” (PERRONE-MOISÉS, 2006 p. 33). Com isso, abrem-se dois possíveis eixos disjuntivos: o Menino que se desliga dos Pais, rompendo simbolicamente seus laços de infância e o Menino que desconhece os Pais para desconhecer-se.

## INTERAÇÕES CONJUNTIVAS

Há outros possíveis recortes da disjunção entre as personagens no conto, como a recusa sistemática do Menino ao Moço, “Ah, ele tinha ira desse moço, ira de rivalidades” (p. 100), ou o Homem velho que representa a iminência da morte em oposição à Velha que simboliza a continuidade da vida (mais uma vez a análise das descontinuidades feminino X masculino de Tatit), mas os mais importantes parecem já terem sido contemplados. Se há uma tendência que insiste em apartar as personagens, seu oposto é também verdadeiro. Há um eixo claramente conjuntivo, e outro de conjunção muito provável, que devem ser visitados para atendermos à análise aqui proposta. São eles:

### 1. MOÇA E NENHA

Marília Librandi Rocha, em “Nuvens invisíveis. A poética da latência e da nuance no conto “Nenhum, nenhuma” de João Guimarães Rosa”, oferece-nos uma leitura baseada nos movimentos invisíveis da latência. A análise é preciosa porque muito sensível. O ponto de partida é o estranhamento causado pela observação da voz em itálico: “*As nuvens são para não serem vistas*”. (p.95). Potente, bela e de difícil absorção, a frase basta-

se enquanto imagem independente de qualquer significado específico na economia do texto. É rica por si. Entretanto, sua riqueza ainda prospera quando entendida enquanto cifra do movimento geral de estruturação do conto, como sugere a autora. Para Rocha, nuvens são a expressão visual daquilo que é inexprimível: a latência. Latência é o devir, a virtualidade, a possibilidade - um estado de espera que contém intimamente a vida e a transformação. As nuvens transformam a latência em imagem, uma vez que são as águas que pairam em suspensão. Em mutação constante, nunca cessam de se transformar:

“Como partículas de água ou gelo em suspenso na atmosfera, nuvens tornam a latência visível a nossos olhos. Diria mesmo que *o grande atrativo das nuvens na percepção humana e na criação artística é justo esse: o de tornarem visível o invisível das potencialidades em estado de latência*, porque, como formas em morfose, nuvens são sempre outra coisa, um devir em mudança constante” (ROCHA, Marília Librandi, 2011, p. 95).

Com isso a latência das nuvens também se relaciona à nuance:

“Assim, *se a nuvem é o correlato visível da latência, a nuance (que em sua origem etimológica também significa “nuvem”)* é seu correlato conceitual. Como acontecimentos insaturáveis, em suspensão, nuvens, nuance e latência têm em comum o fato de escaparem a qualquer registro e a toda inscrição (...) Como as nuvens nunca param de se mover latência e nuance são matéria que permanece insaturável na representação, mas presente como seu horizonte de busca.” (ROCHA, Marília Librandi, 2011, p.97)

Esse contexto simbólico é fundamental para a abordagem da autora, pois haveria um princípio de latência estrutural capaz de decifrar a verdadeira natureza das personagens que interagem na memória do protagonista. Vamos ao texto.

Moça e Nenha dividem, além de uma cumplicidade de cuidadora-cuidada, caracterizações muito próximas. Ambas são retratadas como meninas anciãs:



“Traziam-na [Nenha], para tomar sol, acomodadinha num cesto, que parecia um berço. Tão galante, tudo, que o Menino de repente se esqueceu e precipitou-se: queria brincar com ela! A Moça impediu-o apenas com brandura, sem o repreender, ela lá se sentava, entre madressilvas e rosmaninhos, insubstituível. Olhava para a Nenha, extremosamente, de delonga, pelo curso dos anos, pelo diferentes tempos, ela também menina ancianíssima.” (ROCHA, Marília Librandi, 2011, p. 97)

A Velha constantemente adjetivada por diminutivos, a Moça esbanjando uma maturidade supostamente rara para sua idade. É como se elas se confundissem, permutando características. Ambas permanecem equilibradas sobre uma tênue, tênue linha. A Velha imemorialmente em face ao precipício da morte, abeirando, sem nunca saltar. Continua (Tatit), continuando...: “a velhinha não era a Morte, não. Nem estava morta. *Antes, era a vida. Ali, num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida, que esperava. Aquela mulher ainda existir, parecia um desatino de que ela mesma nem tivesse culpa*” (p. 96). A Moça, negando o amor justamente para aceitá-lo, abeirando, sem nunca precipitar: “*esperar, até à hora da morte... (...) a nossa morte*” (p. 98). Ambas parecem cultivar o devir, o que pode ser mas ainda não é. E é por isso que Rocha sugere uma consubstanciação entre elas. Apesar de retratadas como duas, elas seriam, simbolicamente, uma a latência da outra. A moça-anciã e a anciã-menina é o que uma pode ser em suspensão na outra. E não só; representam, a partir da consubstanciação, aquilo que é impossível de se apreender, i.é: a forma da latência. Talvez por isso elas permaneçam *alheadas de fim, recônditas e insubstituíveis*, como as nuvens: para não serem vistas.

A latência, portanto, parece exercer uma poderosa força de continuidade entre as personagens femininas. Enquanto a memória cingiu aquilo que possivelmente era um, em latência permaneceu a mesma substância conjuntiva que as unia e que agora a narração pretende lembrar. Moça e Nenha como cifras uma da outra e ambas como símbolo do devir: *flor, limite da transformação*.



## 2. MENINO, MOÇO E HOMEM VELHO

Na superfície do texto as personagens masculinas mostram-se apartadas umas das outras. Ensimesmadas, parecem descrever movimentos contrários: o Menino, com olhar inquisidor frente ao mundo, questionador-poeta (*Ela beladormeceu?*), carente da Moça e com *ira de rivalidades* do Moço; O Moço, querente da Moça, prático, objetivo, *são em juízo*; e o Homem velho alheio a tudo e todos, avizinhado da morte, uma sombra, enterrado em si mesmo, só querendo ver as flores, *ficar entre elas, cuidá-las*.<sup>5</sup> Entretanto, se vencermos essa superfície, podemos também encontrar uma força de latência capaz de reunir essas personagens a princípio tão segregadas.

E é isso o que sugere Rocha. Apesar das pistas oferecidas pelo texto serem menos evidentes quando em comparação com o eixo Moça-Nenha, a autora propõe que no universo masculino há também a consubstanciação das personagens, sendo uma o estado de latência da outra. Quanto mais adentramos nessa proposta, mais complexa torna-se a impossibilidade temporal e narrativa do conto, pois narradores, personagens e temporalidades inconciliáveis passam a coexistir no espaço pretérito da memória.

De volta ao texto. Pouco antes da partida do Menino e do Moço, o narrador faz uma escolha sintática surpreendente, que estabelece pelo menos uma ambiguidade entre as identidades das personagens: “Tanto, de uma vez, que ela [a Moça] se separava **da gente**, que mesmo o Menino não podia querer ficar com ela, consolá-la” (p. 99). A 1ª pessoa do plural sugere um sentido de pertencimento mútuo entre as personagens Moço (de quem ela literalmente se aparta), Menino, que se sente também desamparado - “O Menino, contra tudo que sentisse, acompanhou o Moço. O Moço o aceitou, pegou-lhe da mão, juntos caminharam” (p. 99) - e narrador. Na verdade, trata-se da primeira e única vez em que esta voz insinua um laço afetivo pessoal com a Moça. Em seguida, o Homem velho é o único que se despede dos garotos: “Voltaram os olhos, já a distância: do limiar, à porta, só o Homem alto, sem se poder ver-lhe o rosto, desconhecidamente, fazia-lhes ainda sinais de adeus” (p. 99).

Este, por sua vez, é sempre retratado como uma ausência: *sem aparência, sem aspecto, quieto, calado, está sempre à contraluz, desconhecidamente*. A não presença pode ser a expressão de sua impossibilidade; se ele é o futuro do Menino-Moço-narrador, então seu rosto e sua voz ainda são inapreensíveis. É o que virão a ser em latência, novamente como as nuvens: invisíveis.

Muitos paradoxos estabelecem-se a partir da conjunção das personagens masculinas. Há múltiplos para o que é substancialmente um; há também a presença irregular do futuro (Homem velho) no passado (memória). Mas há ainda o paradoxo-limite, que consubstancia todas as personagens do conto. Se o narrador é o Menino no passado e o Moço é o Menino adulto e o Homem velho é o Moço maduro e a Moça sua filha e a Velha a Moça em potência, então todos são o estado de latência de todos. Tanto é que o Menino pressente essa força conjuntiva: “Atordoadado, o Menino, tornado quase incôscio, como se não fosse ninguém, ou se todos uma pessoa só, uma só vida fossem: ele, a Moça, o Moço, o Homem velho e a Nenha, velhinha - em quem trouxe os olhos” (p. 99). Para esse absurdo, Rocha oferece uma solução elegante:

“Compreende-se então porque o conto não é apenas a lembrança de um fato passado, mas a narração de uma impossibilidade: *a de se estar quando já não se está ou a co-presença da infância, da vida adulta e da velhice de uma só pessoa em um mesmo espaço e tempo*”. É essa verdade indescritível que o conto inscreve.(...) O tempo em estado de latência é pois um tempo sem tempo, um tempo simultâneo em que o passado e o futuro estão dentro de cada instante presente. No presente do moço, está em latência o futuro do velho e a infância do menino; no presente da moça, o futuro da velha que, por sua vez, traz dentro de sua velhice a semente de sua infância. É essa visão, esse reconhecimento que o conto narra como sua difícil inscrição: todos são um e nenhum.” (ROCHA, Marília Librandi, 2011, p.104)

Assim, finalmente nos aproximamos do fechamento da nossa leitura.

## CONCLUSÃO: NENHUM, NENHUMA...

Propusemo-nos a ler o conto “Nenhum, nenhuma” de João Guimarães Rosa a partir da constatação de duas forças decisivas para a estruturação do texto: uma disjuntiva, outra conjuntiva. Vimos que, por se tratar de uma estória ambientada na memória, com pouca ação e muito significado simbólico, a análise fundamentaria-se melhor se focada na interação entre as personagens. Com isso, separamos as relações conjuntivas das disjuntivas e descrevemos um breve percurso por elas. As disjuntivas disseram respeito principalmente à ação do tempo como fator desagregador e as identificamos em três eixos principais: no narrador que desconhece a si mesmo no passado enquanto é entrecortado pela sua subjetividade, revelando uma disjunção estrutural entre ele, o Menino e a voz em itálico; no projeto absurdo da Moça, que recusa o amor para manter-se fiel ao próprio amor; e no Menino que nega seus Pais, negando, assim, a si mesmo. As conjuntivas, por sua vez, basearam-se na leitura da autora Marília Librandi Rocha, que a partir da ideia de latência propôs que todas as personagens estariam virtualmente presentes umas nas outras. Quanto mais nos aprofundávamos nas análises mais nos deparávamos com paradoxos e impossibilidades que intensificavam o tom ambíguo do texto. Se é nítida uma força extrema de disjunção - desencontros sistêmicos atravessando todos os níveis da narrativa - é também substancial outra força de aproximação - a latência. O que o texto parece propor, entretanto, é uma espécie de triunfo da ambiguidade - não a oposição nem a supremacia entre as forças, mas a presença ambígua e vacilante de uma na outra.

Vejamos. Todas as forças disjuntivas agem sobre uma essência conjuntiva, mas nunca a superam. O estilhaçamento das personagens pode existir apenas metaforicamente; Menino, narrador e voz em itálico são, no fim, a mesma personagem. Nunca deixaram de ser. Há dentro deles uma força poderosa, oculta, invisível - latente! - que quer separá-los, mas que nunca irá prevalecer definitivamente; eles serão um, mesmo que um estranho em si. A recusa da Moça - na prática o ápice da disjunção - pode ser também o mais emblemático projeto conjuntivo, pois quer a permanência do amor, o amor e a união totais, consagráveis

apenas pela morte. E o Menino aparta-se dos Pais para apartar-se de si, mas nunca deixará de ser consequência deles - é uma recusa impossível. O contrário também é verdadeiro: as forças conjuntivas agem sobre uma essência disjuntiva. Por mais que as personagens masculinas e femininas possam manter uma contiguidade virtual, o outro que se origina após a realização de um estado de latência já é coisa diversa. A flor que transpõe seu limite ou murcha ou torna-se fruto. Dividem a mesma essência, expressando uma possibilidade, mas nunca se conjuntam em absoluto. A consumação conjuntiva total é também impossível, justamente por isso se assemelham, mas não podem ser o mesmo. Seriam a possibilidade de um no outro, não a certeza. Em “Nenhum, nenhuma”, portanto, aquilo que mais separa parece ser também aquilo que mais une, estabelecendo uma estrutura ambígua que não concretiza definitivamente nenhuma das forças. Há muita disjunção no que é conjunto e muita conjunção no que é múltiplo. Daí o próprio título: o pronome indefinido exprime obviamente indefinição, mas está diferenciado pela inflexão de gênero. É inespecífico, mas são dois inespecíficos diferentes, compondo dois conjuntos específicos de inespecificidades.

Em música, temos enarmonia quando uma mesma nota é representada por grafias diferentes em função do contexto na qual está inserida. Um Dó#, por exemplo, contém o mesmo som que um Réb no sistema temperado<sup>6</sup>, mas não a mesma aplicação. Há uma diferença intrínseca e formal naquilo que contém a mesma substância. E assim também parece estruturar-se o conto. A partir de uma poética enarmônica, “Nenhum, nenhuma” encerra um curto-circuito em que o conjuntivo está desajuntado e o disjuntivo conjuntado. Talvez por isso seja o único conto de Primeiras Estórias que não dispõe do símbolo do infinito em sua ilustração. É um círculo fechado em que um torna-se vários e vários tornam-se um sucessivamente. Então o paradoxo enarmônico: são o mesmo, não sendo. “eu; eu?”.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Há uma única marcação temporal no conto. E ainda assim é imprecisa: “Na verdade, a data não poderia ser aquela. Se diversa, entretanto, impôs-se, por trocamento, no jogo da memória, por maior causa. Foi a Moça quem enunciou, com a voz que assim nascia sem pretexto, que a data era a de 1914? E para sempre a voz da Moça retificava-a” (p.94).

<sup>2</sup> Para facilitar a leitura, optamos por suprimir autor e ano das citações do próprio “Nenhum, nenhuma”. Edição consta na bibliografia.

<sup>3</sup> Para maior aprofundamento nos estudos da arte da memória e de sua mitologia circundante, sugiro a leitura dos textos “Lete: arte e crítica do esquecimento”, de Harald Weinrich (WEINRICH, 2001); “A arte da memória”, de Frances Yates (YATES, 2007); e “Retórica a Herênio”, atribuído a Cícero (CÍCERO, 2005). Parece uma leitura promissora procurar as ressonâncias da arte mnemônica clássica em “Nenhum, nenhuma”.

<sup>4</sup> Para saber mais sobre a prosa-poética de Rosa, recomendo o ensaio “À busca da poesia” de Pedro Xisto (XISTO, 1991).

<sup>5</sup> Nota-se que apesar de interagirem pouco entre si, os homens relacionam-se diretamente com as mulheres em “Nenhum, nenhuma”. O Menino deseja idealmente a Moça e identifica-se com a Velha; O Moço namora a Moça; e o Homem velho, ao querer apenas estar entre as flores, cuidá-las, liga-se ao universo feminino cifrado em outro motivo central para o conto e para esta análise - o feminino enquanto flor, limite da transformação. De fato, o Homem velho para o narrador seria, na realidade, o pai da Moça (p. 95). Mais um eixo de continuidade possível.

<sup>6</sup> No sistema musical temperado, que padronizou a afinação das escalas por volta do século XVIII e que ainda orienta a construção dos nossos instrumentos temperados - piano, violão, harpa, flauta, clarinete, entre outros - bem como a ação dos outros instrumentos não temperados, Dó# equivale frequencialmente a Réb. Na escala natural, entretanto, há sim diferença entre essas notas. O temperamento triunfou com Bach e estabeleceu-se quase como uma regra na música ocidental, mas, como toda regra, já foi subvertida de diversas maneiras e em diversos gêneros musicais.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Nenhures - considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa*. In: Flores da escrivania, 1ª edição, 2006.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

ROCHA, Marília Librandi. *Nuvens invisíveis. A poética da latência e da nuance no conto “Nenhum, Nenhuma” de João Guimarães Rosa*. Journal of Lusophone Studies, v.9, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TATIT, Luiz. *A extinção que não se acaba - “Nenhum, nenhuma”*. Alfa, v.53, n.2, 2009.

WEINRICH, Harald. *Lete. Arte e crítica do esquecimento / tradução Lya Luft*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

XISTO, Pedro. *À busca da poesia*, in Coutinho, Eduardo F., Coleção Fortuna Crítica: Guimarães Rosa, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*; trad. de Flavia Ban'her. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

---

# REPRODUÇÃO DE BERNARDO CARVALHO: ROMANCE COM ESTRUTURA EM ABISMO OU ALETHEIA E A VERDADE DESVIADA, ENCOBERTA, MANIPULADA NA PÓS-MODERNIDADE DE REPRODUÇÃO, DE BERNARDO CARVALHO

Bernardo Carvalho dividiu seu romance *Reprodução* (2013) em três partes: “A língua do futuro”, “passado” e “presente”. Na primeira, homem que estudava chinês quer ir à China. Na fila de *check-in* vê e conversa com sua professora de chinês. É preso, como ela, e passa por interrogatório. Em uma fala contínua, vertiginosa, acuada, tentando defender-se, reproduz informações abrangendo racismo, pedofilia, homossexualidade, religião, questões culturais e linguísticas dirigidas a um delegado cuja voz não ouvimos. Há crítica irônica da polícia, confusão de informações, humilhação, masoquismo, corrupção. Cada parte ecoa na anterior e posterior, em abismo. Qual é a verdade (*aletheia*)? Como entender as camadas? Observando *double bind* (Bateson), e *mise en abyme*, vemos mudanças catastróficas em período caótico, no passado, presente e futuro.

**Palavras-chave:** Romance contemporâneo, *mise en abyme*; *double bind* (dupla injunção), *aletheia*, Bernardo Carvalho.

## 1. CERCANDO E ESTREITANDO OS ESPAÇOS

A trama cerca as personagens, retirando-as do espaço - digamos aberto - de uma sala de aeroporto, prende uma personagem,

SUZI FRANKL  
SPERBER  
Universidade  
Estadual de  
Campinas  
sperbersuzi@  
hotmail.com

isolando-a em um espaço delimitado não por paredes, mas por **divisórias**, recurso pobre para subdividir um espaço maior, criando cubículos mal iluminados, mal aerados, sem isolamento seja acústico, seja térmico:

[...] sala ao lado, abafada pelas mesmas divisórias ordinárias que dividem as salas na escola de chinês, onde tudo, fora as mensalidades, é o mais econômico possível. (CARVALHO, 2013, p. 36)

[...] sempre com o ouvido colado à **divisória ordinária**, do mesmo tipo que divide as salas na escola de chinês, permitindo que os tons do mandarim, indistintos para os ocidentais, vazem do curso introdutório para o intermediário e do intermediário para o avançado, e em sentido contrário, complicando ainda mais a compreensão de alunos que não conseguiam distinguir um tom do outro antes mesmo do brruaá babélico amplificado pela economia das instalações.] Só mais um esforço. Que foi que eles te disseram? (CARVALHO, 2013, p. 38)

[O estudante de chinês ouve uma gargalhada, arqueia as sobrancelhas e afasta a orelha do outro lado da **divisória ordinária**.] (CARVALHO, 2013, p. 53)

[O estudante de chinês, especialista em homofonias, e depois de tanto ouvir falar em cu, arqueia as sobrancelhas do outro lado da **divisória ordinária**, também usada para aumentar o número de salas na escola de chinês.] (CARVALHO, 2013, p. 54)

## 2. O SILENCIAMENTO DE NOMES, DISCURSOS E LÍNGUAS, QUE LEVAM À REPETIÇÃO DO MESMO

Só uma das personagens tem nome. É Liuli, Lazurita, a professora de chinês que abandonou os alunos “sem explicações, (n)o quarto livro do curso intermediário no meio da lição 22” (CARVALHO, 2013, p. 7). O nome dela tem vários sentidos, ou pelo menos dois: “Liuli também quer dizer Mendiga Miserável. Duplo sentido, não. Depende do tom”. (CARVALHO, 2013, p. 16). A proliferação de sentidos faz parte não só do nome da professora de chinês, mas também da situação. O estudante de chinês que é retirado da



fila de check-in no aeroporto é levado para um espaço para ser interrogado. Acha-se que a professora de chinês e o estudante de chinês estariam mancomunados sendo que ela seria a mula e ele seria o boi de piranha, ou vice-versa.

No capítulo “Língua do Futuro”, o primeiro, o estudante de chinês é levado para uma sala sem janelas a fim de ser interrogado. A estratégia narrativa é de haver só uma voz narrativa – no primeiro capítulo só o próprio estudante de chinês – que se defende procurando responder ao que formularia o delegado incumbido de seu caso. O leitor não tem conhecimento das perguntas ou comentários do delegado. Só a fala quase delirante do estudante de chinês é ouvida-lida:

O senhor, que é da polícia, devia saber. Quatro tons diferentes. Para não falar das homofonias. O que é homofonia? Como assim, o que é homofonia?! Homo é o mesmo. Homossexual. Fono é som. O mesmo som. E o senhor ainda queria que eu entendesse? Como é que eu conheci ela? Já disse, na escola de chinês. Desculpe, mas que língua estamos falando? Não, porque parece que o senhor não quer entender. Na escola de chinês. NA-ES-CO-LA-DE-CHI-NÊS! Vou perder o voo se continuarmos assim. Me diga o que o senhor quer saber e eu respondo, o.k.? O quê? Não, desculpe, desculpe, claro, vou me acalmar, mas é que assim eu acabo perdendo o voo. Não, é claro, eu sei, eu sei, é o senhor quem manda, é o senhor quem manda. Pego o voo se o senhor quiser. Vou repetir, sim: aqui, é o senhor quem manda. (CARVALHO, 2013, p. 9)

Tal fala é contínua, vertiginosa, acuada, agressiva também, visto que o estudante de chinês quer se defender. Sua estratégia é, digamos, mimetizada pela estratégia narrativa em que o estudante de chinês despeja, em sua incontinência verbal, meias informações que reproduzem as leituras das revistas que lê, das redes sociais às quais está vinculado, abrangendo racismo, pedofilia, homossexualidade, religião, questões culturais e linguísticas.

Ao longo da narrativa Carvalho tematiza a aprendizagem de



uma língua (o chinês), assim como o apagamento de línguas.

Provérbio xuliaká, língua  
desaparecida ao expirar o último  
xuliakáfono, em 9 de fevereiro de  
2013.

(CARVALHO, 2013, p. 4)

Tudo começa quando o estudante de chinês decide aprender chinês. E isso ocorre precisamente quando ele passa a achar que a própria língua não dá conta do que tem a dizer. É claro que isso significa, também, que a possibilidade de dizer não está no chinês propriamente dito, mas numa língua que ele apenas imagina, porque é impossível aprendê-la. É nessa língua que ele gostaria de contar sua história. (CARVALHO, 2013, p. 6)

O estudante de chinês deve se expressar agora na sua própria língua para explicar ao delegado o que não entende na dela, mesmo depois de seis anos de estudo: (CARVALHO, 2013, p. 9)

Afinal, que língua estamos falando aqui? Então, somos dois. Coincidência mesmo. Porque os crentes também me dão arrepios. Sei como é. (CARVALHO, 2013, p. 18)

Dizer alguma coisa? Eu? Que bom que o senhor notou! Já não era sem tempo. Sim, quero me expressar. Tenho uma opinião independente. É mesmo. Leio muito colunista, comentário, blog. Então, falamos a mesma língua? Bom, pelo menos vemos o mesmo seriado. O quê? Sim, estou há horas querendo dizer alguma coisa. Como, o quê? Meu voo sai às seis. Afinal, que língua é essa? Nenhuma contradição. Está aí uma palavra que não vai existir na língua do futuro. Coerência também não. Na língua do futuro, o senhor vai poder dizer o que quiser, sem consequência, nem responsabilidade, nem contradição. O senhor está querendo dizer que colunista de jornal escreve o que o leitor quer ler, pra não ser demitido? É isso? O senhor está querendo dizer que colunista de jornal tem medo e aposta que o leitor é imbecil? Não está? Não? Olhe, eu também não sabia e agora já sei. E é por isso que tudo o que o senhor disser não vai valer mais a pena ser dito na língua do futuro. Nenhuma contradição. O senhor vai acabar dizendo que todo mundo

fala a mesma língua e que cada um entenda o que quiser. Vai acreditar nisso. Que tudo é igual e equivalente. Mas, no fundo, o que vai dizer é outra coisa, o contrário, na língua do futuro. Uma palavra pela outra, na língua do futuro. A língua do futuro vai dizer sempre o contrário. O assassino vai clamar por justiça, na língua do futuro. O racista vai exigir seus direitos, na língua do futuro. O fascista será o porta-voz da democracia, na língua do futuro. O lobo na pele de cordeiro, na língua do futuro. O ódio em nome do amor, a morte pela vida, na língua do futuro. Dramático? Que nada! Não precisa frequentar escola de línguas. (CARVALHO, 2013, p. 33)

O problema da comunicação pós-moderna inserida, explorada, renovada por Bernardo Carvalho e colocada no romance é apresentado e representado explicitamente – mas também pela estrutura tanto de cada bloco de enunciações, como da estrutura em capítulos que em certa medida repetem o mesmo: “tudo é igual e equivalente”.

### **3. REPETIÇÃO E REPRODUÇÃO: AS PRÁTICAS DA PÓS-MODERNIDADE**

Outra estratégia narrativa é a repetição, encarecida, sublinhada tanto pela repetição de circunstâncias enunciadas pelo estudante de chinês, como por outras circunstâncias igualmente repetidas à exaustão pela narradora seguinte, a que será ouvida pelo estudante de chinês, através da divisória ordinária que separa os dois ambientes. Assim como haverá repetições no último capítulo, o da língua do presente. Uma palavra profusamente repetida é reprodução, com seus diferentes sentidos, um relativo “ao ato ou efeito de reproduzir(-se)” e o outro como “imitação de quadro, fotografia, gravura etc.” Daí que o problema da reprodução humana fosse levantado, no romance, por conta da política do filho único implantada pelo governo da República Popular da China. Afora isto, a questão da repetição do mesmo é tratada e repetida:

Não leu sobre a epidemia de fraudes nas revistas científicas? Não? Internacionais, sim, senhor. Fraude, erro, plágio,

reprodução. Em vinte anos, passaram de uma dezena a mais de quatrocentas por ano. Artigos falsos, falsas descobertas. E todo mundo acredita. (CARVALHO, 2013, p. 43)

Ritual, pra mim, é isso: sobreviver em sociedade. Tem que se igualar, compartilhar, reproduzir. Não? Agora não é tudo coletivo? Todo mundo não faz a mesma coisa? (CARVALHO, 2013, p. 44)

Você também só reproduz. Sua opinião é decidida pela genética e pelos vírus que te colonizam. Não é você que pensa, são as suas células controladas pelos vírus. (CARVALHO, 2013, p. 63)

A quantidade de repetições das repetições, reproduções das reproduções adquirem um nível paródico, característico da pós-modernidade, como propõe Linda Hutcheon. Assim como as repetições que proliferam retomam fragmentos de noções da mídia ou das redes sociais – fontes do estudante chinês – a delegada do capítulo II, da Língua do Passado, refere-se à própria vida e suas circunstâncias, que ela repete *ad nauseam*. Conforme verbalizou AZEVEDO (a saber, LUNA, o nome público e acadêmico de Sandra), sintetizando Jameson,

No contexto pós-moderno, os fragmentos do passado aparecem inseridos numa lógica que se quer sem sentido e que por isso mesmo se apropria de excertos, meias informações que propiciam a *bricolage* “esquizofrênica”, presentificada, na qual os empréstimos se fazem não um signo de recriação original, mas de um processo de repetição, que acaba levando a um esvaziamento de significação. (AZEVEDO, 2018, p.115),

tal como nos ensina João Guimarães Rosa no conto “São Marcos”. O esvaziamento progressivo de sentido leva a fenômenos como a pós-verdade, os fake-news e mesmo a hiper verdade, que consistiria em “dizer o que se pensa e o que ninguém se atreve a dizer”, sendo que tais enunciações corresponderiam ao horror, ao odioso, ao arbítrio e à violência: ao imoral e ao antiético<sup>1</sup>. Tais fenômenos são novos, fundados na evasão da verdade, da moral e da ética - com pretensão de originalidade. Segundo Jameson, os sentidos desta “nova visão” seriam gerados pela sucessão

mesma de significantes

What we generally call the signified – the meaning or conceptual content of an utterance – is now rather to be seen as a meaning-effect, as that objective mirage of signification generated and projected by the relationship of signifiers among themselves. When that relationship breaks down, when the links of the signifying chain snap, then we have schizophrenia in the form of a rubble of distinct and unrelated signifiers. (JAMESON, 1991, p. 26-27)

#### 4. O COLAPSO DA TEMPORALIDADE

AZEVEDO (LUNA) 2018 assim verbaliza algo importante para se entender o colapso da temporalidade verificado no romance de Carvalho, em que tudo converge e diverge do, assim como para o passado, o futuro (!), o presente:

Adotando as ideias lacanianas acerca da esquizofrenia em suas relações com a linguagem, não no que respeita a qualquer instrumento de diagnóstico psicológico, mas como modelo estético para a avaliação de certas experiências de escrita, ou melhor, de escritura pós-moderna, Jameson considera como o colapso da temporalidade liberta o presente de suas relações imediatas como lócus da práxis. O presente assim configurado isoladamente, desconectado do passado e do futuro, emerge sob os auspícios de uma lógica esquizofrênica e atordoa a subjetividade com uma intensidade que, se na esquizofrenia propriamente dita se / traduz em angústia e ansiedade, na literatura pós-moderna pode adquirir contornos de euforia, embriaguez, “alucinação intoxicante”, no dizer de Jameson. (AZEVEDO [LUNA], 2018 inédito, p. 108-9)

No final de *Reprodução*, após interrogatório que nega ser interrogatório (1º capítulo), com confissão (da delegada), que se apresenta como incriminação do colega que ela inicialmente acha que a vigia, para depois acusá-lo de crime, ou erro, ou falha em tudo semelhante à dela (2º capítulo), depois que o delegado volta à sala de divisórias ordinárias e sem janelas e o estudante

de chinês revela ao delegado tudo o que acabou de ouvir através das tais pobres divisórias, há mais sinais de confusão e superposição ou repetição. Enquanto isto, o estudante de chinês fala sobre tempo, repetição, vontade achando ser criativo... Mas, temendo aborrecer seu interlocutor, é capaz de desdizer o que diz, confirmando, para os leitores, a circularidade dos discursos:

Só de pensar em aprender chinês, já me dá vontade de dormir. Quer dizer, não é vontade. O sono não é vontade. É errado dizer vontade de dormir. Ninguém tem vontade de dormir. É o sono que manda. É o sono que tem vontades. Nunca tinha pensado nisso. Quando temos vontades, na verdade estamos sendo mandados. Prefere que eu não tenha ideias próprias? Tudo bem. Desculpe, não vou repetir mais. É um tique nervoso. É normal. Depois de horas aqui dentro, comecei a ter ideias próprias. Não foram? Que horas são? Não é possível! Perdi a noção do tempo. Para mim, pareceu uma eternidade. O senhor acha que, talvez, se houver, digamos, uma reviravolta nas suas ideias próprias, ainda tenho alguma chance de pegar o meu avião? O senhor quer que eu repita? Não, não precisa ficar bravo. Não estou gozando da cara de ninguém. Nunca gozei da cara de ninguém. Nem sei o que é isso. Esperando o quê? Como assim? Onde é que eles estão? Claro, já disse. Mas, se estão no trânsito, podem demorar horas. (CARVALHO, 2013, p. 95)

O recomeço da conversa com o delegado e parte do teor da mesma é acerca de ser, o estudante de chinês, gay ou não. Quando finalmente – e quase magicamente – graças a um acordo entre o delegado e o agente, que havia raptado a professora de chinês, aquela que pretendia partir para a China com uma menina, é encontrada uma solução para a situação do estudante de chinês, que poderá viajar para a China – levando, ele, a menina para os pais adotivos de Liuli – volta a haver menção à repetição através de expressão usada em comunicações militares por rádio, que significam “entendido?” “recebeu a mensagem”: copy?

Diz que, depois de o delegado ter concordado com as condições que o agente exigia para trazer de volta para o aeroporto a chinesa que se chamava Liuli, acusada de

tráfico de entorpecentes por um telefonema anônimo, nada mais impedia que também lhe confiassem a menina — a ele, o estudante de chinês — e que, de mãos dadas, os dois avançassem correndo, acompanhados pelo delegado e por mais dois policiais, para o portão de embarque, enquanto o delegado tentava impedir, pelo rádio, repetindo *Copy? Copy?*, que o avião chinês fechasse a porta, deixasse a ponte e decolasse sem os dois a bordo. Nada mais impedia que avançassem com um documento fajuto nas mãos, forjado pela própria polícia em regime de exceção e de urgência, que o autorizava a levar uma menina que não apenas não era sua filha, mas que ele nunca tinha visto antes e cuja língua tampouco falava ou entendia, através de todas as barreiras e controles, sempre correndo, antes que fechassem a porta do avião e recolhessem a ponte. Diz que, de mãos dadas, ele e a menina que ele não conhecia venceram o raio X de bagagens, o detector de metais e o controle de passaportes, sempre correndo pelos corredores da zona de trânsito do aeroporto, acompanhados pelo delegado e por mais dois policiais, antes que fechassem a porta do avião chinês, e que, enquanto corriam, o delegado gritava no rádio *Copy?! Copy?!*, tentando impedir que o avião deixasse a ponte e decolasse sem eles dois. (CARVALHO, 2013, p. 103-4)

Assim a repetição, a reprodução como falta de criatividade, e ambas como desvios da verdade e da liberdade de expressão e de pensamento, voltam à cena no final da narrativa. E o estudante de chinês, que seria, pensa ele, o único a ter um pensamento independente, porque quer impressionar a professora de chinês com quem acha que conversa (mas ela afirma não ser Liuli) ele, para informar o sucesso de sua viagem com a menina que entregou aos pais adotivos de Liuli, omite algo fundamental, silenciando a violência contida no projeto e ato de, digamos, repatriação da menina.

## 5. ALETHEIA

No romance manifesta-se crítica irônica da polícia, dos policiais (delegados e agentes) e de sua ação, confusão de informações, humilhação, masoquismo, corrupção. Cada parte ecoa na

anterior e posterior, em abismo, complicando as relações de temporalidade. E a própria compreensão das comunicações. Afinal, qual é a verdade (aletheia)?

“Aletheia (em grego clássico: Ἀλήθεια; transl.: Alétheia, lit. ‘verdade’; de a-, negação, e lethe, ‘esquecimento’)”<sup>2</sup> seria a suspensão do esquecimento. Dos gregos pré-socráticos à fenomenologia heideggeriana<sup>3</sup>, a Aletheia trata da verdade como desvelamento, como algo que se revela a uma presença iluminada, sem que ela necessite da razão para alcançá-la. Ela é. No romance em estudo a verdade se apresenta como discurso, discurso que se repete e gira em torno de si, ou melhor, como discurso dentro do discurso e assim por diante, com reproduções que poderiam ir ao infinito... Como não há liberdade, o que é alegorizado pelas salas sem janelas, pelo rapto da professora de chinês e da menina, pela retirada do estudante de chinês da fila de *check-in*, por exemplo, não pode haver verdade, até porque as afirmações se repetem, sofrem pequenas mudanças, e os enunciadores hesitam, perguntam se o interlocutor silencioso concorda. Consideremos que na fábula 530, de Esopo, Dolo consegue enganar Prometeu ao fazer uma cópia da estátua que Prometeu fizera, não tendo tempo, apenas, de fazer seus pés. Em tempos de Aletheia, segundo a fábula 531 de Esopo – a mentira se espalhou. Na pós-modernidade recente até o conceito de mentira desapareceu, sendo substituído por eufemismos, já enunciados aqui: pós-verdade, hiper verdade, fake news, bots ou robôs.

Finalmente, aquilo que foi muito conversado, relatado, pseudo argumentado acaba enganando, levando a equívoco, a erros diversos e a uma espécie de obediência ao ou aceitação do engano, porque os seres se prestam a acolher a pseudo verdade, a pós-verdade, os fake-news e mesmo a hiper verdade porque este é “um mundo de crentes”.

O que poderia ter desencadeado, sim, as piores fantasias e criado uma série de contratemplos, se este, apesar de infestado de pedófilos, de lobos em pele de ovelha, proferindo sermões na língua insinuante do presente, com a voz maviosa dos santos, dos pastores e dos padres, e dominado por justiceiros assassinos prontos a acudir

com diligência ao primeiro clamor virtuoso das massas, não fosse também, graças a Deus, um mundo de crentes. (CARVALHO, 2013, p. 105)

Contudo a mesma enunciação também pode ser vista a partir de outra perspectiva.

A hermenêutica ricœuriana aposta na pluralidade das interpretações, chama a atenção para o que denomina “nó semântico”. Toda interpretação seria limitada e coerente no interior de sua própria perspectiva, e, portanto, exigiria que se refletisse sobre a ambiguidade da própria estrutura significativa da linguagem que funciona como símbolo. Mas [...] trata-se de ambiguidade, paradoxo, pluralidade de sentidos – ou “double bind”? Se cada interpretação é coerente no interior de sua própria perspectiva, haverá tantas interpretações quanto perspectivas e quanto interpretantes. Estas aproveitarão cada interstício, cada fissura na direção sugerida por elas para aquele interpretante especial. E dependem de uma trama discursiva (ou de um agenciamento de cores, temas, linhas, imagens, profundidades – linguagens e discursos também) e de como ela permite e alimenta a suspensão da descrença. A qual não depende só da obra, mas existe em cada interlocutor-receptor. (SPERBER, 2017, p. )

O próprio Bernardo Carvalho dá a chave para a leitura das diferentes camadas que constituem a narrativa:

Para aumentar seu saber, escute o que dizem os outros.  
Xenofonte (c. 430-355 a.C.)

Só ouvimos o que escutamos e só  
escutamos o que nos interessa. (CARVALHO, 2013, p. 4)

Então, diante da encruzilhada da verdade, a tendência dos indivíduos seria ouvirem a si mesmos.

Aqui está, copiei: ‘A descoberta confirma a visão grandiosa de um universo descrito por leis simples, elegantes e



simétricas, mas no qual tudo o que é interessante, como nós, resulta de falhas e rupturas nessa simetria'. Interessante, não? (CARVALHO, 2013, p. 11)

## **6. O PAPEL DA MISE EM ABYME E DA DOUBLE BIND NO ROMANCE DE BERNARDO CARVALHO**

Gregory Bateson e seus colegas (incluindo Don D. Jackson, Jay Haley e John H. Weakland) chegaram, por volta de meados dos anos 50 do século passado e a partir de suas pesquisas e debates sobre a complexidade da comunicação em relação à esquizofrenia, a formular o conceito de *double bind* (dupla injunção):

[...] the essence of a double bind is two conflicting demands, *each on a different logical level*, neither of which can be ignored or escaped. This leaves the victim torn both ways, so that whichever demand they try to meet, the other demand cannot be met. (BATESON, 1999, p. 207)

Tal dificuldade na comunicação é experimentada não só em casos declarados de esquizofrenia, mas no cotidiano de alguma forma registrado ou mimetizado pela literatura. Já comentamos que o mundo pós-moderno é visto por Jameson como tendo uma lógica que seria esquizofrênica. Flagrei a ocorrência de fenômenos de dupla injunção no romance de Paulo Lins – *Cidade de Deus* –, em *Quinze*, de Rachel de Queiroz e mesmo em *Alvo noturno* (Blanco noturno), de Ricardo Piglia (Ver SPERBER 2014). Em *Reprodução* não comparece fenômeno como o registrado em Lins e Queiroz, nem situação como em Piglia, mas o silenciamento da segunda vertente, ou voz, ou o apagamento da encruzilhada – com a manutenção da tensão diante da declaração que seria a acertada em cada uma das partes do romance em estudo. O silenciamento do interlocutor, em cada caso, as perguntas ou enunciações do interlocutor que só aparecem como reflexo do outro, quase como miragem, as repetições que confundem, a indecisão e temor diante do poder da autoridade são indícios fortes da espada de Damocles permanente que ameaça as cabeças de cada um dos interlocutores. É a dupla injunção que acena permanentemente,

responsável pelos erros de formulações e de ações, e pela impossibilidade de se vislumbrar uma moral, quanto menos uma ética no delineamento do que seria a cena pós-moderna. É neste contexto que entendo o problema abaixo.

À pergunta 'há criminosos na narrativa', a resposta genérica seria: aparentemente, não. O estudante de chinês não o é, mas falha ao se convencer que "O que importa é ter satisfeito o desejo e a ilusão da professora de chinês" (CARVALHO, 2013, p. 102). O agente que retira a professora de chinês e a menina da fila de *check-in* e desaparece com elas age sob efeito de culpa<sup>4</sup>. A delegada teria cometido erros e mesmo falhas graves por masoquismo, segundo determinado por um psicólogo. O missionário teria matado o índio "com a desculpa de salvar a vida do agente" (CARVALHO, 2013, p. 80). Inveja, competitividade, rancor, ira interferem nas ações e opções. São escancaradas, pela estratégia narrativa de Bernardo de Carvalho, sérias falhas na comunicação humana: o estudante de chinês constrói seu conhecimento a partir de referências da mídia, de textos pseudo-científicos, de kitsch, eventualmente; cada capítulo, que deveria ter diálogos, só apresenta monólogos; o estudante de chinês é quem ouve a delegada com os ouvidos colados na divisória, mas acaba entrando na fantasia ilusória e mesmo cruel - e de terror - da professora de chinês. Estas levam a que o que parece uma dupla injunção, não seja respondida por equívoco de construção da narrativa (como vi em Lins e Queiroz), mas de maneira deliberada (como verifiquei em algumas obras literárias brasileiras e mesmo argentina, V. SPERBER), com a finalidade de provar algo que leva Carvalho a qualificar o mundo dos seres como um mundo de crentes, o que poderia estar ligado, de uma maneira torta, mas com consequências desastrosas, ao conceito de Coleridge de *willing suspension of disbelief*:

[...] yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. (COLERIDGE, 2004, p. 95)

É que as diferentes camadas da narrativa nem são constituídas

apenas por um uso que pareceria ser de *double bind* (Bateson), como também de *mise en abyme*. Também aqui, o silenciamento de uma das falas, a incapacidade de ouvir, de ver, de observar, de apreender leva a desvios dentro de desvios, em abismo. Decorrem mudanças de percepção sérias e praticamente irracionais no passado, presente e futuro – ou para o futuro, o passado e o presente visto que o caudal discursivo desemboca num presente que quer justificar o passado, levando, assim, para o futuro de destruição da criatividade.

Resta refletir sobre o caso das línguas diferentes e seus impasses, na narrativa. Em resumo, a língua do futuro é a que precisa ser aprendida, na esperança de que esta forneça os recursos para expressar aquilo que o sujeito não consegue exprimir na sua língua. A língua do passado é a do problema de comunicação, dos desvios de entendimento, do silenciamento da verdade, dos acontecimentos, narrados de maneira desviante. A língua do presente é, afinal, a da ausência de um aprendizado e amadurecimento a respeito das dificuldades de comunicação, encobertas, afinal, pela crença do e no que propõe um jogo entre poderes, autoridades, que leva a um silenciamento do pouco de autonomia que porventura estaria disponível, digamos, para o estudante de chinês.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Nada a ver com o *In-yer-face theatre*, termo cunhado por Aleks Sierz para falar de uma dramaturgia britânica dos anos 90 que, no anúncio do livro de Sierz pela Amazon, equivale a *The most controversial and newsworthy plays of British theatre are a rash of rude, vicious and provocative pieces by a brat pack of twentysomethings whose debuts startled critics and audiences with their heady mix of sex, violence and street-poetry*.

<sup>2</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Aleteia\\_\(mitologia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Aleteia_(mitologia)).

<sup>3</sup> “A essência da verdade se desvelou como liberdade. Esta é o deixar-ser ek-sistente que desvela o ente. Todo comportamento aberto se movimenta no deixar-ser do ente e se relaciona com este ou aquele ente particular. A liberdade já colocou previamente o comportamento em harmonia com o ente em sua totalidade...” (HEIDEGGER, 1991, p. 130).

<sup>4</sup> E o agente — supostamente, o filho bastardo que o delegado condenou ao país da bondade, sem que nenhum dos dois tenha jamais tocado nesse assunto —, ao ouvir que uma chinesa e uma menina de cinco anos estão na fila do check-in, tentando embarcar para a China com seis quilos de cocaína, se levanta, como sob o efeito retardado de algum encanto ou de alguma droga ingerida durante uma missão na selva, e desce correndo para o saguão de embarque, decidido a desaparecer com as duas antes de o delegado poder detê-las.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Azevedo, S. A. L. C. de (2018 – inédito). *Inflexões do trágico na condição pós-moderna: Ação mítica, drama ético e experimentação estética na dramaturgia anglo-americana contemporânea*. Tese de Titularidade - Dep. de Letras Estrangeiras Modernas -CCHLA Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa – PB.

Bateson, G., Jackson D.D. M.D., Haley, J., Weakland, J.H. (1956). “Towards a theory of Schizophrenia” In: *Behavioral Science* (1956) Vol 1, nº.4, pp.251-254

Bateson, G., Jackson D.D. M.D., Haley, J., Weakland, J.H. (1963). “A Note on the Double Bind – 1962”. *Family Process*. Vol. 2, Issue 1. pp. 154–161.

Bateson, G. (1999). “Toward a Theory of Schizophrenia,” in Part III, Steps to an Ecology of Mind: *Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. University of Chicago Press, 1999.

Carvalho, Bernardo (2013). *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras.

Coleridge, S. T. (2013). *Biographia Literaria*. Project Gutenberg. [EBook #6081 Last Updated: January 26, 2013]. First release date: July, 2004 New release date: May 19, 2013. (<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>)

Heidegger, M. (1991). “Conferências e escritos filosóficos”. In Col. *Os Pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, p. 130.

Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art-Forms*. New York: Methuen.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Sperber, S. F. (2005). “Personagens femininas de Rachel de Queiroz: exclusão ou inclusão na ordem patriarcal? Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” *Lusorama - Zeitschrift für Lusitanistik* (Zeitschriftenheft) Ano 21. Nº 63-64, pp. 150-166.

Sperber, S. F. (2014). “Literatura brasileira no contexto latino-americano: ser ou não ser”. *Revista ABRALIC*, v. 16, n. 25, pp. 110-120.

Sperber, S. F. (2017). “Ambiguidade, paradoxo, dupla injunção: imagens que atraíam”. Em Lachat, M. e Silva, N. F. C. (Orgs.) *Ficção e Memória*. Macapá: UFAP.

---

# FEIOS, SUJOS E MALVADOS: O REALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

A comunicação procura explicar como o realismo penetrou na literatura brasileira, no final do século XIX, como matriz de representação de uma sociedade que se transformava. Com simpatia pelas classes populares e método documental, chegou a interferir na construção política e ideológica da ideia de nação brasileira, baseada na civilização europeia. Sua insistência no feio, sujo e indecoroso, aquilo que não se gostaria de ver como Brasil, denuncia já o lugar dos grupos sociais até hoje não completamente assimilados pela sociedade e pela literatura.

**Palavras-chave:** história da literatura, realismo e realidade, representação, classes populares, nacionalismo.

“Maravilhosa gente humana que vive como os cães,  
Que está abaixo de todos os sistemas morais,  
Para quem nenhuma religião foi feita,  
Nenhuma arte criada”.

Álvaro de Campos, Ode triunfal

## INTERROGAÇÕES

Refletir sobre a introdução do realismo no Brasil demanda inicialmente fazer perguntas cujas respostas provocam até hoje dissensões significativas, porque se ancoram em posições críticas situadas dos dois lados do campo da teoria da literatura: o que vê relações estreitas entre texto e contexto e aquele para o qual o texto existe como essencialidade autônoma. Assumindo os riscos de entrar no primeiro, as questões aqui dizem respeito

a uma possível homologia entre a organização social brasileira do final dos oitocentos e a forma estética realista. Mas – pode-se perguntar - o realismo não seria, na verdade, apenas uma moda transplantada da Europa, “fora de lugar” em relação a nossa organização social? Não haveria nessa transplantação algo que não corresponde ao nosso verdadeiro “instinto de nacionalidade”? Na verdade, as explicações para o enraizamento do realismo em nossas letras podem ser mais complexas do que aparentam ser. Além disso, tanto realismo como naturalismo, que se confundem mesmo hoje, foram e são termos de força no embate político da crítica literária, porque sua aceitação ou rejeição, além de relacionadas a um movimento estético, guardam estreita relação com pontos de vista políticos e ideológicos, além de filiações, apadrinhamentos e rumos que se querem indicar.

## A OBSERVAÇÃO DO REAL

Reservo o termo **realismo** para significar uma tomada de posição diante da realidade (**postura**), que se expressa na característica especial de observação crítica próxima e detalhada do real (**método**), incorporando personagens retirados das classes populares, que em literatura não só a técnica descritiva representou e muitas vezes ainda representa, ao lado de outras, podendo, deste modo ser encontrada em várias épocas.

A palavra aparece em língua portuguesa, oriunda de França e Inglaterra, em registro já **consistentemente literário**, com Eça de Queiroz, na famosa conferência “O Realismo como nova expressão da arte”, de 1871, sendo que, no Brasil, assumiu ressonâncias específicas.

Na prosa de ficção, o realismo brasileiro pode ser reconhecido já como o primeiro romance publicado, em 1843, *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza. Analisado como produto de uma postura e de um método, insere-se na fase inicial de debates sobre a identidade nacional, então voltada para um “tipo brasileiro” de narrativa realista, mais informativa, retirando sua matéria da vida comum. Considerando-se apenas a série canônica, o mesmo se pode dizer de *Memórias de um Sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, de 1854.

Entremeadas às concepções dominantes, de corte romântico a essa altura, resistiam ainda resíduos de conceitos clássicos, em torno dos quais já emergiam novas posturas e métodos, como a observação “objetiva” do real, o culto da vida popular e o gosto do detalhe, quase declinantes na Europa, com a ascensão das tendências espiritualistas do fim dos oitocentos.

É muito difícil assentar limites estreitos para o início de um movimento, de uma escola, de um estilo. Parece melhor tentar delinear tendências emergentes convivendo com elementos residuais, constituindo-se assim como um **processo**; Dessa forma, sem os rótulos, que na verdade são marcações de dominância, a ficção alencariana e a fase machadiana considerada romântica podem ser vistas sob um prisma realista, bem como *Inocência*, de Taunay, de 1872, em que o gosto pela observação atenta das experiências do elemento popular caracteriza a postura e o método realistas.

O chamado regionalismo desse tempo também apresenta uma acentuada postura de interesse pela realidade e um método basicamente descritivo, que prenunciam a escola realista didaticamente assumida apenas em 1881, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Por isso, interessaria estudar os chamados “romances de passagem”, como *Um casamento no arrabalde*, de Franklin Távora (1869), *Coronel Sangrado* e *O cacaulista*, de Inglês de Souza (1876 e 1877), além de outros, postos de lado e esquecidos pela crítica e pelo tempo.

Assim, desde *O filho do pescador* e de *Memórias de um Sargento de milícias*, fez-se um longo caminho de transformações históricas, ideológicas e literárias, em que o conceito de realismo, transplantado da Europa, passou de estrutura de sentimento a ideia dominante, adequando-se às condições brasileiras, de modo a poder desempenhar funções específicas ditadas pelo novo contexto, o que provavelmente permitiu seu enraizamento e a abertura de uma via que persiste na literatura brasileira até hoje.

## AS IDEIAS ESTRANGEIRAS

Lúcia Miguel Pereira (1988: p.25 , com base no que chama de “feitio” nacional, aceita que a representação realista é a primeira matriz do romance nacional, mas enfatiza que “o naturalismo nos foi imposto pela moda” criada pelos romances de Eça de Queirós, já no final da década de 1870. Ela chega a levar em conta que a “rápida imitação” foi facilitada por novas tendências que se vinham esboçando e também, possivelmente, pelo positivismo, que imprimiu seu cunho racionalista à mentalidade brasileira.

Na sua esteira, críticos importantes reafirmam essa ideia. Mas é preciso sublinhar que, entre obras românticas, realistas e também naturalistas - para usar a nomenclatura consagrada -, existem diferenças óbvias nas posturas e nos métodos adotados, nos traços mentais e afetivos impressos nas narrativas, na escolha e disposição dos detalhes da vida quotidiana, em suma, na organização e articulação coerentes dos materiais textualmente representados. Nesse sentido, de acordo com Sodré (1965, p.169):

Abre-se aqui uma controvérsia: teria surgido [o naturalismo] de condições que nos foram próprias, tão somente, ou da imitação de fórmulas externas, tão somente? (...) Foi importante a influência de modelos externos, do ponto de vista formal, principalmente, como é natural; mas foi importante, também, a circunstância histórica que nos era própria. O modo como se conjugaram as duas é que constitui motivo válido para uma interpretação justa do problema.

As considerações de Sodré - que usa o termo naturalismo, englobando a produção literária pós-romântica, de maneira geral -, sublinham que o permanente contato com a Europa, acentuado durante o Segundo Reinado, atuou fortemente sobre as mentalidades, criando entre os intelectuais e letrados, ansiosos por ideias novas, uma ainda maior sensação de atraso e deslocamento em relação à própria terra. Importa observar que a elite de todo o Brasil, desde os tempos da colônia, formava-se na Europa, basicamente em França e Portugal; no Brasil, só em 1824 criaram-se as Escolas de Direito de São Paulo e de Recife. A sensação de estranheza e artificialidade em relação ao país englobava não só questões econômicas e político-sociais, mas



também culturais e estéticas. José Murilo de Carvalho (1990) considera, inclusive, que a coesão e a quase homogeneidade ideológica da elite intelectual tinha como causa essa formação e foi uma das mais importantes razões para a manutenção da unidade do país.

Os modos pelos quais as ideias estrangeiras, não só estéticas, integraram-se às necessidades ideológicas do país, passando de influxo externo a elemento característico da cultura e da literatura nacionais, com **funções específicas**, foram analisados por Roberto Schwarz (1981: p. 29-30). Ocupando-se do romance e considerando-o um “gênero de acumulação”, formado ao longo da história, ele explica que foi difícil a sua consolidação no Brasil, pois os estímulos “vinham de fora”, integrando-se à vida do país como “ideias fora do lugar”, tal como o liberalismo. E afirma:

(...) a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados. (...) Os grandes temas, de que vem ao romance a energia e nos quais se ancora sua forma (...) como ficavam no Brasil? Modificados, sem dúvida.

Deixando de lado a cerrada polêmica que os argumentos do autor despertaram, é fato que a primeira grande modificação por que passa o romance realista no Brasil foi a maneira pela qual ele se integrou às necessidades ideológicas brasileiras, naquele momento, aparentemente como “ideia fora de lugar”. Todavia, o que discuto não é o **fora** de lugar, mas justamente o lugar que o realismo passou a ocupar **dentro** da série literária brasileira, cumprindo **funções** específicas, adequadas às condições nacionais. Como explica Schwarz (1999: p.170): “(...) as ideias sempre têm alguma função, e nesse sentido sempre estão no seu lugar. Entretanto as funções não são equivalentes, nem têm o mesmo peso”.

O longo período em cujo início se publicou *O Filho do pescador* foi marcado por mudanças importantes em todos os setores, a partir da eliminação formal do tráfico negreiro, em 1850 e da Guerra do Paraguai (1864-1870), estendendo-se até o final do século, com a Abolição e a República. Resumidamente, o

café já se instalara como matriz da economia, no sudeste do país; com ele, evidencia-se o atraso do norte e a decadência do nordeste, cuja importância fora grande na primeira metade dos oitocentos. Crescem as cidades no litoral e assim se criam, aos poucos, melhores condições para as atividades ligadas às letras: desenvolve-se a imprensa, já ingressando em uma fase mais dinâmica, com jornais estáveis, de vida mais prolongada, sobretudo no Rio de Janeiro.

A pequena burguesia, aos poucos ampliada, dá o tom das formulações políticas; mas ela não traduz a realidade total do país, em suas reivindicações, apenas as dos centros urbanos, principalmente portuários, onde se discutiam também as questões estéticas. A própria evolução dessa conjuntura, já a partir dos anos 1860, provoca o crescimento dos elementos de contradição, dos quais o mais agudo era a escravidão. A adesão dos intelectuais brasileiros aos pressupostos liberais e às ideias cientificistas, acentuadas a partir dos anos 1870, instaurando outras perspectivas, possibilitou, então, o surgimento de críticas à monarquia e à escravidão, “pois simbolizavam a decadência e o atraso brasileiros” (Schneider, 2005: p. 26). Assim, Abolição e República serão o centro crescente das opções ideológicas do tempo, respondendo a necessidades históricas decisivas. Nelas, o realismo encontrou solo fértil, não como atraso, por acidente ou mera imitação de modelos de fora, mas com características bem definidas, num período rico de anseios e contradições.

Isto é, os processos sociais e culturais especificamente brasileiros tiveram força suficiente para constituir uma complexa e contínua rede de influências residuais, dominantes e emergentes, que ajudam a elucidar e precisar a **função** que desempenhou aqui a literatura realista. De modo bastante geral, nossa defasagem em relação à matriz europeia, devida à situação pós-colonial, leva a tentar elaborar uma literatura “nova”, cujos suportes histórico-sociais, expressos no romantismo, já há tempos desaparecidos na Europa, encontraram terreno propício para se enraizar, desempenhando a **função** de apoio ideológico para uma nação que se consolidava.

Em termos artísticos e literários, o abandono gradativo das

exigências da imaginação romântica, acentuando-se na década de 1870, vai abrindo espaço para a necessidade de uma aproximação mais direta e objetiva da realidade, sem os atenuantes de imaginação e idealização, como já ocorrera na França e em Portugal, devido a fatores diversos, mas semelhantes. Foi Eça de Queirós quem deu forma concreta a essas tendências, erigindo-se no mais apreciado escritor português no Brasil, não porque desse corpo a uma “moda”, como enfatiza Pereira (1957: p.127), mas porque seus romances encontraram ressonâncias ideológicas e afetivas em plena floração, em parte importante da sociedade brasileira, já suficientemente complexa e diversificada.

Os primeiros romances de Eça, *O crime do Padre Amaro* (1876) e *O primo Basílio* (1878), devido ao que se entendia a essa altura por realismo ou naturalismo, provocaram polêmica exaltada, documentada nas resenhas e críticas de jornais e revistas da época, entre as quais as mais famosas são de Machado de Assis, como se sabe. A contenda geral, cuja tônica baseou-se em questões referentes à imoralidade de *O primo Basílio*, sobretudo, embora tenha durado poucos meses, tornou-se um ponto nevrálgico da história da literatura brasileira oitocentista, pelo fato de fazer visível aquilo que até então viera aos poucos emergindo: a “Ideia Nova”, o realismo, o viés atual nas considerações referentes à criação e expressão literárias, cuja aceitação parecia colocar o país no circuito da modernidade de então, como nação já estabelecida – ou em vias de se estabelecer –, que enfim encontrava a expressão artística adequada.

## OS ARES DO TEMPO

Esse debate, marcante na vida literária brasileira do início de 1878, vivido nas páginas dos jornais que polemizavam questões políticas e sociais candentes, ocorreu, ironicamente, sem nunca, nos comentários culturais e literários, serem feitas alusões à própria escravidão, que se tentava eliminar. Como aponta Nascimento (2007: p. 78), “profundas eram as contradições da cultura brasileira do período. Havia uma elite bem informada e erudita, que, no entanto, não desdenhava dividir os espaços dos jornais com propagandas sobre o comércio de humanos”. E destaca mais adiante (p. 81) que, se a elite brasileira desfrutava

elementos de maioria intelectual, “o arcaísmo ficava no fundo, no horizonte da escravidão, e foi como elite moderna que assimilou as novidades literárias europeias aportadas no idioma português pelos dois primeiros romances de Eça de Queirós”.

Essa contradição, há muito apontada por Schwarz (1999), talvez possa explicar como as questões estéticas, tidas então como abstratas, puderam permanecer separadas do seu chão concreto e relegadas, então, a soluções que só apareceriam com clareza dez anos depois, quando Machado, por exemplo, encontrou seu novo caminho e o realismo, como movimento já consciente e sistematizado, firmou-se em rumo paralelo como naturalismo com Aluísio de Azevedo e outros.

Muitos dos pontos de vista machadianos sobre o realismo não eram novidade, mesmo porque ele defendia a posição já difundida na época de que a imaginação, livre de seus “excessos”, tinha que ser essencialmente vinculada à realidade. De fato, ele escreveu que o realismo deveria ser expurgado da literatura, mas não a realidade. Como todos os atores da polêmica de 1978, ele concordava que a ficção, se bem construída, traduzia a veracidade da existência: “Mas entre uma aspiração social e um conceito estético vai diferença; o que se precisa é uma definição estética” (Assis, 1997: p. 812).

Essa concepção geral já circulava nos “ares do tempo” brasileiro; o esforço de renovação estética, de que o debate sobre os romances de Eça foi uma espécie de marco inicial, além de índice significativo, não ficou restrito aos centros urbanos do sul do país; ele apareceu também em Recife, depois em Fortaleza e São Luís. Em Recife, foi em torno de Sílvio Romero (1848-1911) que se erigiu uma crítica literária sistemática, depois continuada por Capistrano de Abreu (1853-1908), Araripe Júnior (1851-1914) e outros.

Os “combatentes” desse momento, armados com o positivismo de Comte (1798-1857), o evolucionismo de Darwin (1809-1882) e o cientificismo de Taine (1828-1893) e Spencer (1820-1903), tomando as noções de raça e natureza como fundamentos objetivos e imparciais do estudo da literatura, tornaram

possível a abordagem cultural sob um prisma histórico, social e nacionalista. O positivismo em particular, como um programa intelectual, preparou o solo ideal para o florescimento do realismo, a prática estética que lhe correspondia e começou a ser popularizado em 1863, por Tobias Barreto (1839-1889) e por Sílvio Romero, seu discípulo, na chamada Escola de Recife. Deste último, é com frequência (Bosi, 1994: p. 166; Sodré, 1995: p.344) utilizada uma citação famosa:

Um bando de ideias novas esvoaçou sobre nós de todos os pontos do horizonte (...): positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo na poesia e no romance, folclore, novos processos de crítica e história literária (...) tudo então se agitou e o alarma partiu da Escola de Recife”

A Escola de Recife, criada em 1868, foi influente em diversos aspectos, por mais de quarenta anos. Contribuiu para a divulgação do realismo e do naturalismo, com espírito de enfrentamento e conquista de espaço, principalmente porque seus principais mentores se mudaram para o Rio de Janeiro, mais tarde, onde passaram a exercer posições influentes no campo literário, entrando em acirradas disputas com a “escola fluminense”, reunida em torno de Machado de Assis.

A tríade formada então por Sílvio Romero, Araripe Jr. (1851-1914), rigorosamente contemporâneos, e José Veríssimo (1857-1916), que entrará em cena um pouco depois, respondeu à obra de Machado de modo sistemático e bastante variado, de acordo com o cabedal de ideias e convicções de cada um, e os debates travados foram responsáveis por estabelecer, pela primeira vez no Brasil, um viés menos impressionista e mais objetivo para o desenvolvimento da crítica literária posterior. Todavia, seus escritos não deixam de revelar um confronto entre os grupos que procuravam intervir no campo literário e no campo político, pois tal confronto respondia à necessidade de articular **uma** ideia de Brasil, que assegurasse um consenso em torno dos critérios de civilização e modernidade.

Há nisso um aspecto importante: os interlocutores de Machado

vinham do Nordeste, região que perdera poder e prestígio para o sul que se desenvolvia. Na verdade, havia duas nações que não se conheciam, separadas no espaço e no tempo: de um lado, o nordeste do latifúndio decadente e do outro a riqueza centrada na crescente urbanização do sul. No confronto mencionado, porém, apesar de haver um substrato regionalista, o critério de uma nacionalidade unida em torno de certos pressupostos de base positivista foi a categoria dominante, até por volta dos anos 1880. Só ao longo dos 1890 afastou-se disso, colocando a ênfase, na literatura, em aspectos psicológicos e estéticos, principalmente com Veríssimo.

Silvio Romero, porém, fiel aos princípios deterministas, articulava seus argumentos na necessidade de considerar, para a criação de uma literatura brasileira, a formação mestiça do povo, embora ainda não completada, para cuja constituição fora mais marcante o elemento africano. Essa é, grosso modo, a abordagem romeriana do problema, para quem raça e formação histórica são os elementos básicos da interpretação, em completa oposição à crítica da época (Candido, 2006: p. 68).

Já para Araripe Jr. a raça não é fator determinante; ele vê a questão literária como um problema de duas faces: o aspecto específico das formas literárias e a sua inserção no meio natural. Simplificando muito: para o crítico, o ambiente físico é o único elemento que possibilita decifrar a originalidade da literatura brasileira, por ser a única influência constante ao longo da história. Ele cria o famoso conceito de *obnubilação brasílica*, uma espécie de “incorreção” do estilo brasileiro, ligada ao “espírito da terra”, para compreender o processo psicológico de adequação do europeu à natureza tropical, uma espécie de deslumbramento do colono recém-chegado à exuberância da natureza dos trópicos. Trata-se de um conceito-chave, correspondendo ao abrandamento dos hábitos que atrelavam o colonizador à civilização, nos primeiros anos do povoamento do território brasileiro.

Assim, realismo e naturalismo, a que ele se refere, precisam tornar-se “estilos tropicais”. Em suas palavras (Araripe, 1958: p. 127-8):

O realismo, aclimando-se aqui, como se aclimou o europeu, tem de pagar o seu tributo às endemias dos países quentes, aonde, quando o vento atmosférico não se resolve na febre amarela, na cólera, transforma-se em excitações medonhas, de um dantesco luminoso. (. . .) é dessa, e não de outra limitação, que tiraremos toda a nossa força, toda a nossa segurança, e riquezas literárias

Se o viés determinista e evolucionista adotado por Romero e Araripe Jr. é hoje visto como parcial ou equivocado, não se pode obliterar que as disputas nele baseadas, como a que acompanhou a publicação dos livros de Eça de Queirós, inicialmente, e as posteriores, já quando o realismo se implantara em definitivo, baseavam-se em concepções bastante modernas para o tempo, indicando tentativas muitas vezes ambíguas de superação dos resíduos da herança colonial.

A obra desses críticos, portanto, é a elaboração, a partir de propostas analíticas voltadas para a literatura, de um corpo de teorias amplas sobre a cultura e a sociedade brasileiras, que respondiam a tensões e conflitos então à flor da pele.

Estes se resumem a um ponto comum: de que modo assimilar a diferença da sociedade brasileira em relação à Europa, a partir dos valores e conceitos específicos oriundos da própria civilização europeia, os quais promoviam a afirmação de sua superioridade cultural e estabeleciam um modelo único de civilização e progresso social? A solução desse problema constitui-se, em linhas gerais, numa tentativa de aclimatação, mais ou menos ousada, das teorias e métodos das ciências modernas de então.

Mais importante do que a função que tiveram na Europa, o modo pelo qual essas teorias e o próprio realismo foram apropriados evidencia a urgência de justificar uma “ideia de Brasil”, num momento da história em que o país caminhava para mudanças realmente significativas. Já se trata de uma sociedade mais heterogênea, com centros urbanos mais complexos e ativos, novos atores e novas formas de sociabilidade exigindo novas formas de representação. Assim, outros procedimentos estéticos tornam-se imperativos. Intelectuais e homens de letras, cidadãos



com inclinações republicanas e abolicionistas, estabelecendo-se cada vez mais no Rio de Janeiro, emulavam-se na tentativa de definir o que a literatura era ou deveria ser, ansiosos para estabelecer sua própria hegemonia em relação à elite que, de uma forma ou outra, pretendiam substituir.

Essas questões relacionavam-se sobretudo aos ideais da burguesia fluminense, espécie de farol difusor daquilo que se queria fosse considerado o verdadeiro Brasil. Mesmo intelectuais como Romero, Araripe Jr. e Verissimo, vindos de outras regiões (Sergipe, Ceará e Pará), não viam com bons olhos desenvolver-se uma literatura provinda do interior, como, por exemplo, a de Aluísio de Azevedo, no Maranhão, que necessariamente ameaçaria a representação do país como um todo unificado, com temperamento e sentimento nacionais únicos. De fato, os romances realistas em geral, mesmo quando evidenciam a influência dos modelos estrangeiros, nunca deixam de representar particularidades regionais – por mais que esse termo traga interrogações adicionais - em detrimento das questões exclusivamente urbanas

Na verdade, o realismo constituiu o cimento estético da organização de projetos dentro e fora do campo literário, conseguindo traduzir as tensões causadas pelo realinhamento das forças sociais, dando maior visibilidade àqueles que, até então, não tinham tido acesso à “dignidade da representação”: negros, mestiços, brancos pobres e mulheres do povo, feios, pobres e indecorosos, em suma, a gente média e a população miúda, na multiplicidade de suas relações e atividades. Isso aconteceu com mais clareza a partir da década seguinte, quando a corrente naturalista se definiu enquanto tal. Foram estes “discípulos de Zola” os que enfrentaram rejeição maior, pois sua ênfase objetiva e cientificista acentuou ainda mais aspectos e características que o gosto hegemônico considerava inadequados para uma sociedade que “se civilizava”. Além disso, em nenhum momento, esses autores aderiram aos projetos de poder dominantes, por seu viés crítico, republicano, antiescravista e anticlerical, que de vários modos está figurado nos seus textos.

Por conseguinte, a polêmica sobre Eça de Queirós, como outras,



tão importantes ou mais ainda, não indica que havia uma frente unificada contra um inimigo comum. Ao contrário, ela foi apenas o *locus* de contradições significativas dentro e fora dos mesmos grupos; pode ser vista como o afloramento de dúvidas, questionamentos e indecisões, mostrando que o realismo não era apenas o **resultado** de um dado momento histórico, mas um participante ativo, no que diz respeito a quem controla as representações, a que interesses elas servem e que função desempenham, em um momento de mudança ou transformação. Percebe-se com muita clareza que havia na crítica do tempo uma visão negativa da sociedade e da cultura locais, expressa na oscilação entre o ufanismo em relação ao Brasil e a admiração incondicional pela Europa; essa visão negativa tensionava por dentro o projeto nacionalista e existe em latência já no debate sobre o realismo queirociano.

Em resumo, a nova prática literária era o produto de uma atmosfera altamente politizada, sendo simples demais afirmar que os intelectuais e homens de letras **adotaram** a estética realista, como se adota um novo corte de casaca. O que estava em jogo, além do papel que estes teriam, no campo das letras e nos outros em que circulavam, era o imaginário da nação em relação a si mesma: tentava-se criar uma sociedade organizada, eliminar a mancha da escravidão, os resquícios do colonialismo e suas sequelas, sendo que a função do realismo, nesse instante, era, *na aparência*, retratar as desigualdades, até certo ponto, para que elas pudessem ser superadas.

Na aparência, porque a ideia de nação que se propõe para o Brasil, nesse momento, depende do movimento tenso e ambíguo entre semelhança e diferença em relação à Europa. Em literatura, ao ideário liberal corresponderia a “dignidade realista”, lá, que assumiu como tarefa a representação dos trabalhadores e setores oprimidos da população europeia. No Brasil, conferir essa mesma dignidade, de forma **verossímil**, às parcelas até então alijadas desse processo, ou seja, aos feios, sujos e malvados, até então excluídos dos salões românticos ou que neles apareciam como esfumatura, era um reajuste desse ideário. Essa seria, pois, sua difícil função: conferir dignidade estética ao que era indigno socialmente.

Pode-se dizer, portanto, que quando o realismo começa a se consolidar rapidamente no Brasil, esse fato revela a existência de uma série de ansiedades latentes e uma crise das representações que não pode mais ser acomodada com tranquilidade no interior de práticas idealistas, como as românticas. Ou seja, o realismo vai interferir diretamente no controle das representações, no sentido de que a ideia de nação una, europeizada até certo ponto, mesmo se o modelo foi reajustado, é colocada em xeque, pois os atores, as formações sociais e as hierarquias de classe que ele representa não estão mais de acordo com esse modelo de “comunidade imaginada”.

## O ESPÍRITO DA TERRA

A rejeição ao realismo aumentou, à medida que se consolidava como naturalismo; seus temas, considerados indignos de representação, desafiavam os princípios estéticos e morais burgueses. Nesse clima, Machado de Assis era muitas vezes contraposto aos naturalistas, como um distinto exemplo de escritor romântico ou de realista refinado. Isso concedia a ele um lugar de honra, preservava o espaço ideológico para o que era esteticamente louvável e ratificava sua literatura como algo que podia ir além das fronteiras do país.

Como se vê, o naturalismo teve que negociar muito, a partir de um espaço lateral do campo literário, expressando interesses e valores extremamente contraditórios. O motivo da sua não aceitação pelos intelectuais e pela crítica do tempo é que as principais formações sociais representadas por ele e as hierarquias de classe que propunha não eram exatamente as desejadas pela ideia unificadora de “nação brasileira”. Ideologicamente, nada parecia mais inadequado, justamente em um momento histórico em que as elites, principalmente as brancas, optaram por responsabilizar o atraso cultural da nação pela suposta inferioridade biológica das raças com as quais tinham sido infelizes o bastante por dividir a nacionalidade (Martin, 2009: p. 493).

A resistência ao naturalismo estava ligada, então, também a um preconceito de classe e de raça contra trabalhadores, escravos

e libertos, com relação aos quais ele adotou uma postura ética questionadora dos valores morais burgueses e aristocráticos, para, “avalizado pelo ‘distanciamento’ que o método científico proporcionava, abraçar ou pelo menos compreender elementos da vida e da moral desses setores marginalizados” (Sereza, 2012: p.57). Os próprios títulos dos romances naturalistas revelam uma dimensão quase sociológica, na sua tentativa de elaborar retratos precisos das formas de sociabilidade recusadas, principalmente os de Aluísio de Azevedo: *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884), *O homem* (1887), *O Cortiço* (1889).

Nessa linha, Eva Paulino Bueno (1995: p. 35) enfatiza que o naturalismo contribuiu para a ideia emergente do nacional, encenando a interação de energias em vias de serem excluídas pela ideia de Ordem e Progresso, isto é, possibilitando a ideia de nação como uma entidade composta de pessoas diferentes, assim a reescrevendo a partir da periferia.

Sob outra perspectiva, Flora Sussekind (1984: p.39) tentou mapear o que denomina “permanência da estética naturalista”, tomada como um conjunto de traços específicos da escola de Zola, na literatura brasileira, desde o final do século XIX, detendo-se em mais dois momentos do século XX, os quais não interessa examinar agora. Ela afirma que:

Ao invés de proporcionar um maior conhecimento do caráter periférico do país, o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência, da falta de identidade próprias ao Brasil. Pressupõe que existe uma realidade uma, coesa e autônoma, que deve captar inteiramente. Não deixa que transpareçam as descontinuidades e os influxos internos que fraturam tal unidade. Como o discurso ideológico, também o naturalista se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição.

Tal raciocínio deixa de lado, em primeiro lugar, o dado histórico de que a diferença hoje consagrada entre realismo e naturalismo ainda não se estabeleceu com clareza, o que Sílvia Romero tentará fazer em 1882, em “O Naturalismo em Literatura”

(Castello, 1999:p. 366; Barreto, 2002: p. 341), e que não se trata só de uma questão semântica, mas de uma forte disputa no interior não apenas do campo literário. Ora, a historicidade dos termos e daquilo que eles contêm, além das condições particulares de seu aparecimento, estabelecem parâmetros bem mais seguros de análise e interpretação e, sobretudo, das **funções** que esses termos e seu significado desempenharam no contexto brasileiro.

Em segundo lugar, a ideia de ocultamento da divisão do Brasil, de fato a base do nacionalismo, que se constituía há tempos como necessidade de afirmação e pertencimento, é justamente o que o realismo **não** faz, porque procura representar as fraturas e as discontinuidades que existem no próprio tecido social brasileiro de então, ou seja, a matéria da qual se partia para constituir o texto literário, composta por um organismo social vivo, desigual e multifacetado. O processo de representação realista repousa, nesse momento, em um método que emergiu como o mais adequado, para dar visibilidade – e não para ocultar - as fraturas do tecido social que poderiam minar por dentro a constituição de uma ideia coesa de Brasil, no chão social concreto e na sua representação literária. Embora houvesse grupos cuja **enunciação** da ideia de uma essência nacional tivesse hegemonia, a ideia em si não era hegemônica, no sentido de que não pertencia a todos os setores da sociedade.

Na verdade, com o realismo emerge um novo método de figurar todos os tipos de conflitos sociais ou individuais, uma nova maneira de adequar a linguagem à representação desses conflitos e também as mediações linguísticas necessárias para inserir literariamente a representação da “gente média”, das “classes baixas” e dos sentimentos e ações até então considerados inadequados ou indecorosos, elementos indignos de frequentar a “ideia de Brasil”. E é exatamente com essa postura – de interferência - que o realismo permite entender as fissuras no interior da ideologia nacionalista ou sua diferença em relação a outras, como o positivismo ou o cientificismo, de que, obviamente, ele era tributário.

Concluindo, um dos fatores a fazer o realismo tão poderoso, de modo que persiste como matriz da literatura brasileira até hoje,

enfraquecendo ou ganhando força em diferentes períodos, é o fato de ser um território ideologicamente contestado e um sério problema para a periodização literária. A multiplicidade de seus discursos, sua “inadequação”, seus exageros, sua simpatia pelas classes populares, sua insistência no indecoroso e na violência, aquilo que não se gostaria de ver como Brasil, emerge como contraideologia, baseada majoritariamente em grupos sociais que até hoje não foram completamente assimilados pela literatura, o que equivale a dizer que não o foram pela sociedade e talvez nem mesmo pela ideologia.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araripe Jr., T.A. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura/ Casa Rui Barbosa, 1958.
- Assis, Machado. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Vol. II. Poesia, teatro e crítica.
- Bosi, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- Bueno, Eva Paulino. *Resisting Boundaries: The Subject of Naturalism in Brazil*. New York and London: Garland Publishing Inc., 1995.
- Candido, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- Candido, Antonio. *O método crítico de Silvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- Carvalho, José Murilo. *A formação das almas – O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Nascimento, José Leonardo. *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: Estética e Política*. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.
- Pellegrini, Tânia. *Realismo e realidade na literatura: Um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Editora Alameda, 2018.
- Pereira, Lúcia Miguel. Prosa de ficção (de 1870 a 1920). Lins, Álvaro (Org.) *História da Literatura Brasileira*, vol. XII. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1957.
- Schneider, Alberto Luiz. *Silvio Romero: Hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.
- Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1981.
- Schwarz, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Sereza, Haroldo Ceravolo. *O Brasil na Internacional Naturalista: Adequação da estética, do método e da temática naturalista ao romance brasileiro do século XIX*. 2005. 271 f. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, USP.
- Sodré, Nelson Werneck. *História da Literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- Sussekind, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

---

# “COUSAS FUTURAS E PASSADAS” – ARTICULAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E RELIGIÃO EM ESAÚ E JACÓ DE MACHADO DE ASSIS

Procura-se analisar o romance Esaú e Jacó, de Machado de Assis, a partir da articulação entre o motivo religioso e a representação dos fatos históricos no Brasil ao final do século XIX. A proposta deste estudo é pensar como a presença da religião, nesse romance, contribui para a sua eficácia estética e para os questionamentos levantados pelo autor em relação à história nacional, notadamente a transição do Império para a República, além de uma profunda análise da realidade brasileira, sobretudo pelo entrelaçamento entre o elemento humano e a História, entre velho e novo, entre o contexto bíblico, que serve de mote à narrativa, e o contexto histórico do Brasil ao final do século XIX.

**Palavras-chave:** História, religião, Machado-de-Assis, Brasil.

## INTRODUÇÃO

O escritor brasileiro Machado de Assis, comprometido com a sua realidade e com o seu tempo, demonstrou uma capacidade ímpar de captar a realidade em sua totalidade, valendo-se, muitas vezes, de ambiguidades e dissimulações para revelar um mundo volúvel, sob a aparente neutralidade das histórias convencionais. Para tal tarefa, não foi preciso prender-se ao critério documental e descritivo vigente à época; o autor, mesmo criando mundos fantásticos ou distanciando-se para os imemoriais tempos bíblicos, jamais se desvinculou de seu tempo e sua época, propósito já defendido no seu famoso artigo “Instinto de Nacionalidade”:

**TIAGO  
FERREIRA DA  
SILVA**  
Universidade  
de Brasília  
tiago\_fsilva@yahoo.  
com.br

Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. (...) O que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, III, 2006, p. 802).

A posição machadiana diante do que narra busca construir e aprofundar a experiência histórica brasileira, captando a dinâmica social vigente e dando a ver a complexidade das relações sociais resultantes de séculos de escravidão e do regime do favor.

A forma literária machadiana, que apresenta, sutilmente, por trás de uma aparente neutralidade, os conflitos objetivos e subjetivos de homens e mulheres enraizados nos costumes e valores sociais do Segundo Império e início da República, é o que nos permite analisar suas narrativas como meios de percepção das contradições presentes nesta mesma sociedade, a partir do modo como ela é expressa e vivida por suas personagens. A “(...) a lei da prosa machadiana seria algo como a miniaturização ou o diagrama do vaivém ideológico da classe dirigente brasileira, articulada com o mercado e o progresso internacionais, bem como com a escravidão e o clientelismo locais” (SCHWARZ, 2005, p. 124 -125).

## OBJETIVOS

Diante dessas constatações, procura-se analisar como Machado de Assis, em sua ampla capacidade de tratar das questões de seu tempo, apropriou-se do discurso religioso-cristão como matéria narrativa e o aproveitou artisticamente como elemento de discussão sobre a realidade. Além disso, elegeu-o como princípio estruturante de composição em seu penúltimo romance, *Esaú e Jacó*, publicado em 1904, um texto no qual a composição da obra se dá a partir de um mote bíblico que é incorporado à forma do romance para nos remeter à configuração histórico-social da época. Nesse processo, a atualização do conflito bíblico, agora representado pelos irmãos Pedro e Paulo, servirá como base para



as reflexões suscitadas pelo autor, reflexões essas que se revelam profundas e profícuas para pesquisa e análise da presença da religião na obra machadiana.

O crítico Roberto Schwarz, ao analisar a formaliterária machadiana, diz que a narrativa do autor de *Brás Cubas* permite representar a dramaticidade e a morbidez ao retratar a sociedade, abrindo as portas com sua linguagem ao observar o cenário caótico de divisão da sociedade que acabara de posicionar-se no poder, conforme afirma o crítico no trecho abaixo:

O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita. E, com efeito, a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse, importando pouco o assunto de primeiro plano. (...) Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica (SCHWARZ, 2001, p. 11).

Isso comprova o realismo machadiano, pela articulação particular entre o modo de escrever e a matéria histórico-social que se vê em suas obras, a qual se estrutura, no caso de *Esaú e Jacó*, em aspectos religiosos, aparentemente abstratos e figurativos, para constituir-se como um reflexo artístico da realidade brasileira, refletindo não a aparência reificada, mas a essência, ou seja, as forças que levam à transformação da sociedade, configurando-se como um tipo bem peculiar de romance histórico.

## **METODOLOGIA**

Quando se trata de pensar a religião na obra machadiana, o autor incorpora na sua obra temas e personagens oriundos do mundo religioso, sem com isso realizar apenas caricaturas de cunho anticlerical ou defender a ideologia cristã diante de uma sociedade em que o cientificismo ganhava vez mais força; encontra nesse universo específico elementos necessários para a

configuração estética de muitas de suas obras, como se percebe no romance *Esaú e Jacó*.

Nessa obra, há um interessante diálogo entre ficção e a realidade historicamente situada no contexto do Rio de Janeiro entre a Lei do Ventre Livre, promulgada em 1871, e os primeiros anos da República. Parece haver na pena machadiana uma descrença no processo político - social brasileiro que se materializa nos irmãos Pedro e Paulo. Emergindo de uma realidade de difícil compreensão, diferentes personagens em episódios fragmentados constroem um painel que se organiza no romance justapondo a história do Brasil com o cotidiano prosaico de diversos segmentos da sociedade brasileira.

A questão da presença da religião na obra machadiana se mostra pertinente, pois revela o seu conhecimento e o seu envolvimento com a sociedade brasileira de sua época, já que a religião se encontrava fortemente enraizada no cotidiano da época, como prática social e máscara de bons costumes que encobria a hipocrisia e a falta do verdadeiro sentimento cristão existente nas pessoas, até mesmo em membros do clero, muitas vezes mais envolvidos com política do que com o Evangelho, vide a abordagem que Machado faz desse tema no romance *Dom Casmurro*<sup>1</sup>.

Em *Esaú e Jacó* há um uso mais trabalhado do referencial religioso, que ultrapassa a questão das citações e referências, e surge como mediação para iluminar as contradições da realidade brasileira, inclusive ao trazer elementos que ilustram, também, o sincretismo religioso vigente à época da narrativa, por exemplo, nas cenas que envolvem a cabocla Bárbara e o espírita Plácido. Nesse caso específico, toda a constituição da obra parte da referência bíblica, assim como na narrativa as diversas manifestações religiosas da época se mesclam, como indício de um sincretismo religioso cada vez mais acentuado, mas também como elemento “sobrenatural”, em que os personagens buscam se orientar em relação ao futuro.

Adentrando um pouco mais o universo da obra, e em consonância com esse raciocínio, constata-se que

(...) as figuras de Bárbara e Plácido nenhuma importância têm como oráculos ou pitonisas. Sua importância é outra: cada qual representa uma classe social. Ambos funcionam como meio pelo qual os setores dominantes tentam suavizar suas angústias com relação ao futuro incerto. Bárbara tem ainda outra importância: como parte das classes dominadas, ela é aquela que só pode falar aquilo que os senhores querem ouvir. Nesse sentido, a ida de Natividade e Perpétua ao Morro do Castelo tem os ares de uma ocupação. Como um lugar do velho Rio de Janeiro, abandonado pelas classes dominantes, que passaram a preferir os lugares planos aos morros, o Morro do Castelo, lugar de origem do Rio de Janeiro, é símbolo de domínio, mas também de certo tipo de resistência (BASTOS, 2011, p. 141).

O romance, já em seu título, faz referência à história dos irmãos rivais constante no livro do Gênesis bíblico. Os nomes dos personagens da narrativa – Pedro, Paulo, Natividade, Perpétua, Santos – todos em referência ao cristianismo – confirmam a influência religiosa do livro, porém, a prática cristã surge mais como máscara social do que como atitude de espírito. A própria história começa numa cena um tanto sincrética com a visita à Cabocla do castelo e uma missa, numa representação clara do peculiar sincretismo religioso que já se fazia forte ao final do século XIX.

Nesse texto, publicado em 1904, há o embate fraterno entre Pedro e Paulo, irmãos gêmeos física e moralmente idênticos, filhos de Natividade e apaixonados ambos pela mesma mulher, Flora. Contrariamente aos irmãos bíblicos, que eram diferentes tanto em sua aparência física quanto nas suas escolhas pessoais, os irmãos machadianos eram perfeitamente simétricos em todos os aspectos. O seguinte trecho ilustra de que forma Pedro e Paulo, desde crianças, já dividiam as mesmas características e como, com o passar dos anos, as mantiveram:

No dia 7 de abril de 1870 veio à luz um par de varões tão iguais, que antes pareciam a sombra um do outro, se não era simplesmente a impressão do olho, que via dobrado.

(...)

Tinham o mesmo peso e cresciam por igual medida. A mudança ia fazendo-se por um só teor. O rosto comprido, cabelos castanhos, dedos finos e tais que, cruzados os da mão direita de um com os da esquerda de outro, não se podiam saber que eram de duas pessoas (ASSIS, 2003, p. 28).

John Gledson (1986, p. 187) afirma que “os personagens têm um significado especificamente simbólico, independentemente de sua natureza como pessoas”. Os irmãos são opostos entre si e vêm de modo mais amplo representar a discórdia do contexto histórico no Brasil durante a travessia do século XIX para o século XX. Em acordo com essa perspectiva, Machado se apoiaria no motivo bíblico para fazer uma representação da história política do país a partir de traços fortemente alegóricos.

A motivação bíblica utilizada pelo autor é ideal para ilustrar a urgência do estabelecimento de pactos, como se vê confirmado na utilização que ele faz das figuras simbólicas dos gêmeos, os quais, no texto sagrado, geraram duas nações. Já na cena inicial do romance, que traz a subida de Natividade, a mãe dos meninos, e sua irmã Perpétua, ao Morro do Castelo, é perceptível o diálogo com a Bíblia. Elas pretendem fazer uma visita à cabocla adivinha a fim de conhecer o futuro reservado aos dois garotos. O texto ecoa de imediato o mito bíblico, em que Rebeca visita um oráculo para saber a razão de sua gravidez conturbada. Nesse instante, o texto bíblico é reconhecido como a inspiração para o diálogo que a profetisa Bárbara tem com a mãe de Pedro e Paulo:

E não foi sem grande espanto que [Natividade] lhe ouviu perguntar se os meninos tinham brigado antes de nascer.  
(...)

Natividade, que não tivera a gestação sossegada, respondeu que efetivamente sentira movimentos extraordinários, repetidos, e dores, e insônias. Mas então que era? Brigariam por quê? A cabocla não respondeu (ASSIS, 2003, p.14).

Vê-se, portanto, a reconstrução do motivo: os irmãos brigam desde o ventre da mãe, que, em seguida, busca um auxílio sobrenatural para saber sobre do futuro dos filhos e descobre

que eles serão grandes homens – confirmando a perspectiva de releitura da Bíblia, em que os gêmeos formariam duas nações. No entanto, Machado desconstrói a possibilidade de reconciliação que o mito traz, indicando a impossibilidade de pactos entre os seus gêmeos que pudessem legar à consciência nacional brasileira daquela época um sentimento de unificação.

Pedro, conciliador, e Paulo, violento, são, de certo modo, partes de uma humanidade destinada ao um conflito sem fim. Entretanto, uma análise mais atenta do texto machadiano evidencia que as diferenças existentes entre os gêmeos ali representados não trazem efeitos substanciais, resultando em brigas banais. Como representantes, em maior ou menor grau, do embate Monarquia contra República, são eles duas facetas de uma mesma elite social, cujas desavenças tumultuam a vida do país, sem de fato conseguir descortinar opções aceitáveis para uma efetiva construção nacional. Segundo Gledson (1986), o que ambos buscavam quando abraçavam as causas políticas não era nada menos que o poder – assim, estavam irmanados neste único ideal.

Os irmãos Pedro e Paulo não representam exatamente ideais abstratos de Império e República, mas sim a forma como estes regimes se desenvolveram no Brasil na transição entre o século XIX e o século XX. Ao que tudo indica, para o autor, no cenário político da época travava-se a batalha entre duas indumentárias diversas destinadas a vestirem um mesmo corpo: o corpo das elites. De acordo com John Gledson, isso pode ser evidenciado a partir das projeções que os gêmeos fazem sobre os regimes de suas predileções:

Mais uma vez a política esconde a identidade: para ambos, política é poder e os dois são atraídos pelos aspectos de cada regime que lhes permitem (contra os supostos princípios de ambos) exercê-lo. (...) na verdade, cada gêmeo, secretamente, quer o tipo de poder mais usualmente associado com o outro regime (GLEDSON, 1986, p. 172).

Essa passagem deixa claro que “Machado viu sua própria sociedade desnordeada, sofrendo de uma falta de objetivos

já presente, em embrião, em períodos anteriores, mas agora atingindo um nível que se aproximava à total desintegração” (GLEDSON, 1986, p. 170).

No fundo, *Esaú e Jacó* instaura uma reflexão sobre a política brasileira ao situar, num extremo do painel delineado, a burguesia impotente que vegeta à sombra do poder mas não é o poder; e, no outro extremo, o povo que sofre os efeitos do poder. “No resultado final encontramos as criaturas machadianas imersas em sua condição a-histórica, inibida qualquer possibilidade de ação efetiva (CHAVES, 1991, p. 20).

A rixa de superfície, formalizada por Machado por meio dos irmãos iguais e inimigos no enredo de *Esaú e Jacó*, representa a apreensão da situação social contraditória vivida pelo Brasil no âmbito de seu aburguesamento. Assim, a impossibilidade do pacto fraterno, tem um forte componente alegórico. Com a história dos seus gêmeos, Machado retoma o enredo bíblico para aludir à impossibilidade de uma aliança nacional, capaz de dotar com um espírito de coesão, o Brasil pós-República. A morte de Natividade sugeriria a impossibilidade de construir as bases nacionais pautando-as no passado.

Eis a razão pela qual Machado de Assis ocupa uma posição decisiva na evolução do romance histórico. Em *Esaú e Jacó* ele atingiu a metáfora da nossa vida política, transfigurando-a literalmente na sequência de contrastes e paradoxos que orientam a narrativa, tudo desembocando numa desordem natural essencial sob a aparência da normalidade: *Não se assuste, amigo meu, é o governo que cai*. Antes um simples tema, depois transformado em ideologia, finalmente aqui a História foi levada ao nível de questão altamente problemática. O indivíduo não é, em nenhuma hipótese, condutor dos fatos que o arrastam e a engrenagem pode seguir girando indefinidamente. Machado sabia disto ao datar cronologicamente o mundo imaginário de *Esaú e Jacó* (CHAVES, 1991, p. 21-22).

Sabe-se também, a partir da advertência inicial, que o Conselheiro Aires, narrador presente dos fatos, faleceu sem “representar papel eminente neste mundo” (ASSIS, 2003, p. 9). Sem nada ter

deixado de herança, além de seus escritos, o homem culto não representou grandes possibilidades para a solução do impasse, apesar de seu espírito conciliatório. No mesmo caminho, o destino estéril dos gêmeos e a morte de Flora, a única capaz de fertilidade e abundância, indicam a ausência de perspectiva capaz de garantir, no Brasil, o florescimento de um caráter nacional.

De certo modo, vê-se que o romance trata também da inexistência do destino como escolha humana, conforme propõe Bastos:

Não só os recursos aos meios sobrenaturais para prever (controlar?) o destino, mas também a situação de prisioneiro de cada um dos personagens - incluindo aí a “aceitação” disto por Aires, narrador e personagem - são elementos do destino não escolhido ou, em outras palavras, da ausência de destino. Isso invade a narração, de que decorre o tom de farsa ou seu aparente antirrealismo (BASTOS, 2011, p. 129).

Pondera Roberto Schwarz que Machado de Assis abre mão dos preceitos realistas dominantes à época — o respeito ao tema e ao leitor, a gravidade do enfoque e da narrativa - daí o tom farsesco que sublinhamos antes. Assim, com relação aos critérios convencionais da escola realista, Machado seria uma espécie de antirrealista, contudo, se pensarmos no Realismo enquanto ambição de captar a sociedade contemporânea em movimento, nota-se que Machado é um grande realista, afirma ele. Machado é um realista que trabalhou com dispositivos antirrealistas (SCHWARZ, 2005, p. 52).

Um ponto importante a se ressaltar é que, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), a ousadia machadiana, ainda tímida nos romances anteriores, torna-se abrangente e espetacular, num desacato aos paradigmas da ficção realista, ou seja, “os andaimes oitocentistas da normalidade burguesa” (SCHWARZ, 2012, p. 248).

A novidade se encontra no narrador, construído de maneira humorística e agressivamente arbitraria, funcionando como um princípio formal, que sujeita as personagens, a convenção

literária e o próprio leitor, sem falar na autoridade da função narrativa, a desplantes periódicos. As intrusões vão da impertinência ligeira à agressão desabrida. Muito deliberadas, as infrações não desconhecem nem cancelam as normas que afrontam, as quais, entretanto, são escarnecidas e designadas como inoperantes, relegadas a um estatuto de meia-vigência, que capta admiravelmente a posição da cultura moderna em países periféricos. Necessárias a essa regra de composição, as transgressões de toda sorte se repetem com a regularidade de uma lei universal (SCHWARZ, 2012, p. 249).

Isso não será diferente em *Esaú e Jacó*. Nesse romance, percebe-se o quanto a figura de Aires com narrador é fundamental, uma vez que como os vários narradores machadianos da segunda fase, o de *Esaú e Jacó* personifica certo sentimento de desistência ante os “mistérios da vida”. Parece a ele escapar também o sentido dos acontecimentos narrados - e, talvez por isso mesmo, ele se desdobre em personagem.

O foco narrativo se expande pela soma de uma voz onisciente com outra que participa dos acontecimentos. A amplitude de perspectiva propiciada pela presença de mais de um ponto de vista permite revelar a complexidade dos fenômenos; tudo é relativo; os sucessos do mundo têm no mínimo dois lados, e até um mesmo hino – no caso a Marselhesa – pode corresponder aos propósitos do republicano Paulo e do monarquista Pedro. Por fim, o aspecto múltiplo de Aires lhe confere um sentido simbólico importante, pois é ele que prognostica a conduta imutável dos gêmeos e compreende em profundidade a natureza de Flora.

A estrutura da obra, em toda a sua duplicidade, desde a figura do narrador à personalidade dos irmãos, configura a dualidade do real, as posições ambíguas e contraditórias da época, as quais Machado dá a ver, porém sem se valer de um mero caráter documental e informativo ou simplesmente do reflexo fotográfico da realidade. Ele abre mão do comprometimento com a crônica histórica pura e simples, reduzida a inserção de fatos e eventos, para a construir um romance cuja força se encontra na preocupação central com a História e na expressão de uma visão histórica, mesmo numa obra totalmente fictícia.



Na caracterização de Lukács (2010), a consciência histórica do romancista conta mais do que a representação do passado. Graças a essa consciência é que o escritor habilita-se a conhecer adequadamente o seu povo para extrair desse conhecimento a “verdade histórica”. Esta, transfigurada, garante a totalidade ideal do romance tal como é encontrada exemplarmente nos grandes mestres do século XIX, nos quais podemos incluir a figura machadiana, especialmente por configurar artisticamente a forma romance de modo a dar conta das contradições da sociedade brasileira na constituição de sua história. Evidentemente não se pode falar de romance histórico no sentido alencariano da geração anterior. Prevalece, entretanto, uma concepção da história claramente estabelecida pelo escritor e cuja importância é nuclear porque orienta sua visão de mundo.

Para além da alegoria histórica, há a relação entre os personagens, representantes da classe dominante e participantes de todo esse processo de transição que faz as coisas permanecerem exatamente iguais. Em *Pedro e Paulo*, gêmeos rivais, em tese, os protagonistas do livro, encontra-se o duplo motivo necessário para as ambiguidades que irão compor a narrativa, a partir da ironia e do desacato do narrador, também ele duplo, Aires.

## CONCLUSÃO

Portanto, por sua capacidade de iluminar as contradições da sociedade por meio de seu trabalho estético, a obra machadiana assume papel questionador como obra de arte eficaz, capaz de captar a totalidade do real, em que o universal da cultura judaico-cristã vem ao encontro das particularidades da contraditória sociedade brasileira, incapaz de configurar-se como um espaço público decente.

Na percepção dessa totalidade, está a força política de *Esaú e Jacó*, que não existiria se a obra não fosse uma poderosa interpretação do Brasil. Gledson contrapõe “um considerável interesse em questões políticas” à “sutileza de abordá-las”. Machado não é monárquico nem republicano, mas “Relativismo não quer dizer indiferença”, diz ainda Gledson (2003, p. 201).

Não se trata também de procurar uma outra política além da política real brasileira, uma “filosofia política - ou suprapolítica — abstrata.” Na verdade não se trata de esquadrihar as posições políticas do autor, mas de sublinhar o “ponto de vista de classe” presente na obra (BASTOS, 2011, p.142).

Machado de Assis refletiu sobre a especificidade do ritmo histórico brasileiro e percebeu a impossibilidade de representá-lo utilizando os meios canônicos de representação realista ligados ao ritmo histórico europeu, muito mais dinâmico e marcado por tentativas de transformação sociais objetivas. Machado destrói qualquer tipo de ilusão a este respeito a partir da resposta formal que surge com este romance. Assim, o romance machadiano que mais diretamente aborda a história do Brasil, o faz de maneira enviesada, de modo a fazer sentir o ritmo peculiar do aburguesamento de um país periférico e seus modos de entrar na modernidade.

Na verdade, sem a intenção de fazer uma tese sobre o modo de funcionamento da sociedade brasileira, Machado de Assis dá a ver a interpenetração entre o mundo material e o espiritual. Desse modo, o romance permite uma visão dialética da sociedade, constituindo-se como arte verdadeiramente realista e histórico, pois promove a ruptura na fetichização por conta de seu caráter humanizador, ao refletir de forma sensível o destino dos homens.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> No caso desse romance, nota-se o quanto o Cristianismo se faz presente – como matéria degradada – e se mostra fundamental para a narrativa e as questões nela suscitadas. Segundo John Gledson, Machado mal conseguiria escrever um romance sobre a oligarquia conservadora do Segundo Reinado sem mencioná-lo (GLEDSON, 2005:159).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, 3 vol.

ASSIS, Machado de. (2003). *Esaú e Jacó*. São Paulo: Nova Cultural.

BASTOS, Hermenegildo. “Dialética – Por quê? Para quê?” In: BASTOS, Hermenegildo e ARAÚJO, Adriana (org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011, pág.123-148.

CHAVES, FLÁVIO LOUREIRO. *História e Literatura*. 2 ed. Porto Alegre. Editora da Universidade/ UFRGS, 1991. Coleção Síntese Universitária.

GLEDSON, John. “Esaú e Jacó”. In: *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

LUKÁCS, György. “Narrar ou descrever”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, pág. 149-185.

SCHWARZ, Roberto. “Complexo, Moderno, Nacional e Negativo”. In: *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 2006, pág. 11-22.

SCHWARZ, Roberto. “A viravolta machadiana”. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. 1ª Edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, pág. 247-279.

---

# NAS ORIGENS DO ROMANCE BRASILEIRO: AS PRIMEIRAS NARRATIVAS DE J. M. PEREIRA DA SILVA<sup>1</sup>

Um dos mais representativos escritores do Romantismo brasileiro, João Manuel Pereira da Silva contribuiu para a autonomia e nacionalização da literatura do Brasil. Publicadas em 1837, as suas primeiras narrativas o colocam entre os iniciadores da prosa de ficção brasileira. Esta comunicação se dedica à análise dos assuntos, temas, formas e propósitos desses seis pequenos textos que, dispersos no periódico carioca Gabinete de Leitura, foram esquecidos pela crítica, não recebendo estudos aprofundados e esclarecedores. Visa outrossim apontar a importância e a influência que tais narrativas têm nas origens do romance brasileiro.

**Palavras-chave:** Prosa de ficção, romantismo brasileiro, Gabinete de Leitura, J. M. Pereira da Silva.

## 1. INTRODUÇÃO

Fundador da cadeira nº 34 da Academia Brasileira de Letras, João Manuel Pereira da Silva<sup>2</sup> nasceu em 1817, na vila de Iguaçu<sup>3</sup>, na Província do Rio de Janeiro – e faleceu em 1898<sup>4</sup>. Filho do comerciante português Miguel Joaquim Pereira da Silva e de Joaquina Rosa de Jesus, o escritor fluminense formou-se em Direito, na década de 30 do século XIX<sup>5</sup>, em Paris, onde se relacionou com o grupo da revista *Niterói*. De regresso ao Brasil, exerceu a advocacia, colaborou na imprensa e fez carreira política no Partido Conservador, elegendo-se deputado e senador.

Ficcionista, poeta, crítico literário, tradutor, historiador e biógrafo, Pereira da Silva deixou um vasto conjunto de obras. Como historiador, escreveu, entre outras, a *História da fundação do Império do Brasil* (1864-1868), em sete volumes; o *Segundo*

**VANIA  
PINHEIRO  
CHAVES**

Universidade  
de Lisboa  
vaniachaves@  
netcabo.pt

*período do Reinado de D. Pedro I no Brasil* (1871) e a *História do Brasil de 1831 a 1840* (1879). No final da vida, retratou a vida política brasileira entre 1840 e 1886, em dois volumes intitulados *Memórias do meu tempo*. Além das suas criações literárias, destacam-se no campo da literatura, os dois volumes do *Parnaso brasileiro* (1843 e 1848), antologia acompanhada por longo ensaio sobre a nossa literatura, e o *Plutarco brasileiro* (1847) que, reeditado sob o título de *Varões ilustres do Brasil durante os tempos coloniais* (1858), reúne uma série de biografias de figuras proeminentes da colônia brasileira.

O papel relevante que este infatigável polígrafo desempenhou na sociedade brasileira, a importância e a influência da sua obra ainda não foram objeto de estudos esclarecedores e aprofundados. Todavia muitas restrições têm sido feitas à sua produção biográfica, histórica e literária, entre as quais sobreleva, pela sua virulência, o juízo negativo de José Veríssimo, ao afirmar que a

sua obra copiosa [...] importante pelos assuntos pouco vale pelo fundo e pela forma. Historiador escreveu história com pouco estudo, com quase nenhuma pesquisa, sem crítica [...] Sabendo-se como ele fazia história, avalia-se como faz romance histórico. Os seus realmente não têm valia alguma como quadro das épocas que presumem pintar, nem qualidades de imaginação ou expressão que lhes atenuem esse defeito. (Veríssimo 1969, p.151-152)

Assinale-se contudo que a reduzida bibliografia sobre Pereira da Silva está enfermada por afirmações infundadas, lacunas e enganos. No *site* da Academia Brasileira de Letras explica-se que ele não recebeu o elogio do seu sucessor, pelo fato de o Barão do Rio Branco ter sido empossado por correspondência. Não sendo os ocupantes seguintes da mesma cadeira obrigados a fazê-lo, o seu perfil e a sua obra permaneceram sem exame naquele cenáculo. Este não é contudo o propósito deste texto que visa apenas demonstrar a posição destacada do escritor nas origens da ficção brasileira, apontando as informações incorretas sobre a data de publicação das suas primeiras criações e os preconceitos subjacentes à apreciação das mesmas. Informações incorretas

encontram-se, por exemplo, no *site* da Academia Brasileira de Letras, onde se lê que Pereira da Silva

Estreou como ficcionista, em 1838, com o romance *Uma paixão de artista*, ao qual se seguiram as novelas históricas *O aniversário de D. Miguel em 1828*, em 1839, e *Jerônimo Corte Real*, em 1840.

Tais indicações falham ao apontar 1838 como ano de estreia do ficcionista e como sua produção inicial o ‘romance’ *Uma paixão de artista*. Deixando de lado a problemática questão dos subgêneros da prosa de ficção, a pesquisa comprovou que, em 1837, Pereira da Silva deu à luz, no periódico carioca *Gabinete de Leitura*, seis pequenos contos ou novelas, cuja análise é o fulcro deste artigo. O que não é de somenos, pois o interesse pelas origens do romance brasileiro atravessa toda a nossa historiografia literária, sendo ao contrário pouquíssimo discutida a problemática delimitação deste subgênero, em particular no século XIX.

Como demonstrou a equipe do projeto Caminhos do romance no Brasil, coordenado por Márcia Abreu, no Oitocentos, escritores, editores e livreiros atribuíam com frequência designações diversas e contraditórias às narrativas e, por vezes, à mesma narrativa. É o caso de Pereira da Silva, que apresenta como ‘legenda brasileira’ a sua “Luísa”, como ‘novela brasileira’, “Amor, ciúme e vingança”, como ‘romance histórico’, “Religião, amor e pátria”, como ‘crônica’, *Jerônimo Corte Real*. O uso indiscriminado desses conceitos e a indefinição do que é romance, novela ou conto põem em xeque as escolhas do romance inaugural da Literatura Brasileira pela historiografia literária<sup>6</sup>.

Prevalece hoje o entendimento de que o romance, ou melhor, a prosa de ficção brasileira surge com o Romantismo e de que os seus primeiros esboços se encontram nos periódicos. Assim sendo, o nome de Pereira da Silva ganha proeminência. Massaud Moisés, por exemplo, indica como ‘romances’ inaugurais da nossa literatura “O aniversário de D. Miguel em 1828” e “Religião, amor e pátria”, ambos de 1839. Esta questão foge contudo ao âmbito deste estudo, centrado, como já foi referido, na ficção

que ele editou em 1837.

## 2. PEREIRA DA SILVA E O ROMANTISMO BRASILEIRO

Um dos primeiros propagandistas brasileiros do Romantismo, João Manuel Pereira da Silva apontou diretrizes para a criação literária nacional nos “Estudos sobre a literatura”, artigo incluído no segundo número da revista *Niterói*, em que deu seguimento às ideias expostas pelos europeus – especialmente Ferdinand Denis e Almeida Garrett<sup>7</sup> – e por Gonçalves de Magalhães que, no primeiro número da mesma revista, publicara o seu renomado “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”. Relacionando a literatura à história do povo que a produziu e realçando-lhe o valor moral, Pereira da Silva defende que ela “é sempre a expressão da civilização” e que “Quanto mais se espalha o gosto e a independência da Literatura em uma nação, tanto mais ela floresce e medra” (Silva, 1836, p.214). Sustenta ainda que, no começo do século XIX, a poesia romântica “levantou o seu estandarte vitorioso em toda a Europa”, o mesmo não acontecendo no Brasil, pois

nossos vates renegam sua pátria, deixam de cantar as belezas das palmeiras, as deliciosas margens do Amazonas e do Prata, as virgens florestas, as supertições e pensamentos de nossos patrícios, seus usos, costumes, e religião para saudarem os Deuses do Politeísmo Grego [...] e destarte não passam de meros imitadores, e repetidores de ideias e pensamentos alheios (Silva, 1836, p.238).

Vendo, portanto, no Romantismo o movimento que promoveria as reformas literárias necessárias à autonomia e nacionalização da Literatura Brasileira, à qual atribui a patriótica missão de colaborar no desenvolvimento do país, incita os escritores a preparem-se para essa tarefa, reunindo facetas de historiador, filósofo, político e artista, o que ele próprio começou a fazer.

Pouco atentos às narrativas que o autor de “Religião, amor e pátria” – título aliás muito significativo – editou em 1837, alguns críticos consideram que ele não é verdadeiramente um

escritor brasileiro, preconceito cuja origem poderá assentar numa afirmação do próprio Pereira da Silva, certamente mal interpretada por José Veríssimo, ao assinalar que ele “Ufanava-se com motivo no prefácio da primeira edição do seu *Jerônimo Corte Real, crônica do século XVI* de que este era um dos primeiros da literatura portuguesa moderna” (Veríssimo, 1969, p.152).

Ainda que não se possa saber o que teria levado o nosso escritor a enunciar tal parecer, convém lembrar que, à época, discutia-se não só existência duma literatura ‘brasileira’, mas também a designação ajustada aos escritos oriundos do Brasil. Renomado defensor luso da autonomia da nossa literatura, Almeida Garrett, que, em 1826, aclamou Basílio da Gama como o “mais nacional [dentre] seus compatriotas brasileiros”, afirmou também que “começa[va] a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros” (César, 1978, p.91 e 90). Duas décadas mais tarde, José da Gama e Castro ainda sustentava que “a literatura não toma o nome da terra, toma o nome da língua” em que é vazada (César, 1978, p. 124).

Massaud Moisés assume – contradizendo-se – que Pereira da Silva pertence à literatura portuguesa e, só por circunstâncias biográficas, está ligado à brasileira. Alega que, “fiel até o fim à formação lusíada, [ele] situa-se meio à margem de nosso processo romântico” e sustenta este juízo nos seguintes argumentos: sua “sintaxe [é] castiçamente lusitana”, “sua dicção é mais dum lusitano que dum brasileiro”, “suas novelas se passam na Europa, sobretudo em Portugal”; “êmulos de Garrett e Herculano, [está] engajado na narrativa histórica à luz dos seus ensinamentos”; “os temas buscou-os na história de Portugal e quando optou por assunto nacional (*Manuel de Moraes*) certamente procedeu sabendo que remetia para o continente europeu” (Moisés 1984, p.61-62).

Se parte desses aspectos pode ter alguma validade quando aplicada às narrativas históricas do escritor, carece de comprovação a sua sintaxe lusitana, o que não justifica a exclusão da nossa literatura, pois ele não é o único brasileiro a redigir castiçamente, tal como não foi o único a procurar emular Garrett e Herculano. Não tendo sido apontadas marcas concretas de tal influência, é



igualmente pouco objetiva a afirmação de que, tendo optado por assunto nacional, Pereira da Silva buscava público europeu. Já Machado de Assis apontou a improcedência da ideia de só pertencerem à literatura brasileira obras de assunto local e demonstrar-se-á que Pereira da Silva, homem do seu tempo e espaço, manifestou na sua ficção o ‘instinto de nacionalidade’ referido pelo criador de Brás Cubas.

### **3. A PROSA DE FICÇÃO DE PEREIRA DA SILVA NO GABINETE DE LEITURA: PIONEIRISMO, ROMANTISMO E NACIONALISMO**

O nacionalismo literário de feição romântica preconizado por João Manuel Pereira da Silva no artigo de 1836 consubstanciou-se nas criações ficcionais que publicou, no ano seguinte, no *Gabinete de Leitura. Serões das famílias brasileiras. Jornal para todas as classes, sexos e idades*. Editado no Rio de Janeiro pela Tipografia Comercial, este periódico semanal, de que saíram 35 números, nos 9 meses em que circulou (agosto de 1837 a abril de 1838), desempenhou papel importante no processo de constituição da nossa prosa de ficção. Como revelou Maria Angélica Lau Soares, “o *Gabinete de Leitura* dedicou mais de três quartos de suas 280 páginas à publicação de textos ficcionais”, que somam 92 títulos, 14 dos quais de autores brasileiros (Soares, 2008, p.69). A mesma pesquisadora observa que o jornal, “leva[ndo] ficção para dentro dos lares brasileiros por um preço mais acessível” e habituando os leitores a esse gênero de escrita, visava despertar-lhes o gosto pela leitura longa e refletida (Soares, 2008, p.69).

No pequeno conjunto de autores brasileiros sobrepõe Pereira da Silva com 6 narrativas: “Luísa. Legenda brasileira”, “Uma aventura em Veneza”, “Um primeiro amor”, “As catacumbas de S. Francisco de Paula”, “Um último adeus” e “Maria”<sup>8</sup>. Classificados pelos críticos como contos breves ou embriões de novelas, esses textos ocupam de 2 a 5 colunas, em conformidade com o reduzido espaço do jornal. Evidencia-se neles a assimilação dos modelos do Romantismo europeu, a par com o propósito de produzir ‘literatura nacional’, através da criação de histórias, personagens e cenários brasileiros.

Circunscritos em geral no espaço e no tempo, os acontecimentos narrados situam-se ora no presente ora no passado da sociedade brasileira, que retratam com cor local e algum realismo. Com exceção de “Uma aventura em Veneza”, como o título anuncia, as outras histórias se passam na então Província do Rio de Janeiro – na vila de Iguaçu (“Luísa”) e sobretudo na Corte (“Um primeiro amor”, “Um último adeus”, “As catacumbas de S. Francisco de Paula” e “Maria”). Tal preponderância obedece ao propósito romântico de ‘abrasileirar’ a ficção, a que nem sequer foge o episódio veneziano, cujo narrador-personagem – um brasileiro de visita a Veneza – relembra sua pátria e a compara com aquela cidade. Além de estranhar que uma jovem italiana o leve a um baile para o qual não foi convidado e onde não conhece pessoa alguma, o narrador se questiona sobre “O que se diria no Rio de Janeiro, se uma donzela se disfarçasse com falsas vestes, e se mascarasse, e passeasse só pelas ruas” (Silva, 1837b).

A par com os narradores-personagens, são brasileiras quase todas as personagens dos relatos em análise, sendo a sua naturalidade frequentemente mencionada e sobrevalorizada. Em “Um primeiro amor”, diz-se que “Carolina eclipsava com sua beleza a formosura das outras donzelas” e que “Seus olhos traíam a sua origem brasileira” (Silva, 1837c); em “As catacumbas de S. Francisco de Paula”, Eustáquio ao ver na Europa uma jovem bonita “comparava[-a] imediatamente com Amélia, e a brasileira ganhava no paralelo” (Silva 1837d); em “Luísa”, o narrador, descrevendo a protagonista, afirma ser “o seu todo um modelo perfeito de graças, que não temia apresentar-se ao lado das Vênus de Canova e de Médicis” (Silva 1837a).

Por outro lado, os traços físicos, o perfil psicológico e as ações das personagens, sucinta mas cuidadosamente compostos pelo narrador, configuram tipos humanos característicos da literatura romântica, mas não monoliticamente voltados para o bem ou para o mal. É o caso de Eustáquio – protagonista de “As catacumbas de S. Francisco de Paula” – que, impedido de unir-se com a sua amada “havia já sorvido até a última gota na taça das delícias e prazeres mundanos” e cuja “alma parecia decrépita e estragada [...] toda absorvida em um desesperado ceticismo” (Silva 1837d). É também o de Maria – protagonista do

relato homônimo – que, por vingança, manda assassinar Camilo e, após confessar o seu crime, suicida-se (Silva 1837f).

Motor que rege a ação de numerosos protagonistas, a paixão é o fulcro das histórias narradas, em que preponderam o amor impossível e seus correlatos – sofrimento, ciúme, pecado, traição, crime, vingança –, assim como o final trágico: morte ou a reclusão no convento.

Nos textos em análise assumem também grande importância o sentimento da natureza, característico da época, e a pintura da paisagem brasileira. O propósito de nacionalização da nossa literatura explica que, em narrativas tão breves, Pereira da Silva se tenha alongado na celebração das paisagens naturais ou urbanas do Brasil. É o que acontece quer, em “Luísa”, cujo narrador exalta a paisagem interiorana do Rio de Janeiro –

Aqueles que já navegaram pelo rio Iguaçu devem recordar-se de uma vasta e bela campina, situada à sua margem direita, e distante três léguas da barra. [...] O rio majestosamente atravessa a campina, despejando suas brancas águas por entre mil belezas naturais, amenas planícies, lindíssimas montanhas.

[...]

Oh! que felicidade não é o respirar essa atmosfera melancólica dos bosques esse aroma virginal das florestas. (Silva 1837a)

– quer, em “Um último adeus”, em que um sacerdote dialogando com um jovem desesperado, devido à inesperada morte da sua futura esposa, tenta reanimá-lo, chamando a sua atenção para a beleza extraordinária da entrada da Baía da Guanabara:

– Repara como a natureza se esforçou em fazer desta terra o paraíso do mundo!... Que há no globo de mais soberbo que a entrada desta capital?... Estas montanhas tão verdes dão um ar de majestade e de grandeza à minha pátria; incute o respeito no ânimo dos estrangeiros, que aqui chegam, e entretanto, se ecetuarmos a magnificência da natureza, que cousa temos por nós feita que dê ideia ao mundo civilizado

de que nós existimos? (Silva 1837e)

Todas as histórias narradas – excluída “Uma aventura em Veneza” – se passam na então Província do Rio de Janeiro: “Luísa”, na vila de Iguaçú, e as demais na Corte carioca. Massaud Moisés que pretende encaixar Pereira da Silva na literatiura portuguesa aponta, contudo, na eleição do espaço carioca o intuito de ‘abrasileirar a ficção’, transplantando-a para a nossa ambiência.

Portugal não está, porém, totalmente ausente dessas narrativas, pois na intriga de “Luísa” – passada na altura em que D. João VI chega ao Brasil “fug[indo] à fúria do leão do século XIX” (Silva 1837a) –, conta-se que o jovem amado pela protagonista foi enviado, com o seu batalhão, para a defesa de Portugal, “que então havia esquecido a glória do século XVI, o valor dos Meneses e dos Albuquerque” (Silva 1837a). Entretanto, a presença portuguesa no universo recriado transparece sobretudo na herança deixada pelos coloni-za-dores na organização social, nos hábitos e costumes, na arquitetura e, acima de tudo, na religião católica.

Dentre as diversas personagens que, nas narrativas em análise, são membros da Igreja Católica, destaca-se Henrique, o sacerdote de “Um último adeus”, já aqui referido. Como em muitas outras histórias românticas de relações amorosas frustradas, esta personagem se fez padre por ter sido impedida de casar-se com a sua amada Eugênia, devido à sua condição social inferior. Por destino similar optou Eugênia que, tendo ingressado num convento, morre trazendo ainda no dedo o anel que Henrique lhe havia oferecido. O jovem a quem o sacerdote conta a sua história e que também sofre a perda da mulher amada decide igualmente entrar para um convento.

Tem, por sua vez, forte presença nessas histórias o sentimento religioso das perso-nagens leigas e do narrador, de que são exemplos a já referida visita do narrador-personagem às catacumbas de São Francisco de Paula, no conto de igual título, e o desejo de confessar-se revelado por Maria, protagonista da narrativa que tem o seu nome. Deste último, leia-se o seguinte fragmento:

Apenas chegou aos ouvidos de Maria a notícia de tal morte, ela mandou chamar um sacerdote, e, cumprindo com os deveres que lhe impunha a religião Católica Apostólica Romana, lhe confessou que se havia vingado de Camilo, que lhe havia imprimido uma nódoa eterna; depois que a abençoou o santo sacerdote, ela lançou mão de uma porção de veneno que já tinha preparado e misturando-o com água, o sorveu todo... (Silva 1837f)

No que respeita aos sentimentos religiosos, esta cena não deixa, contudo, de provocar alguma estranheza, pois Maria peca duas vezes contra a religião que professa: manda matar Camilo e suicida-se. Paradoxos de que não estão isentos as criaturas e nos quais atenta o seu criador.

Marca essencial da ficção romântica, o autor ocupa lugar proeminente no texto, valendo-se ora do relato em 1ª pessoa, ora da narração externa e omnis-ciente. Neste caso, o narrador-autor implícito interfere frequente-mente no narrado, seja para assegurar a veracidade do que conta – de que é exemplo uma passagem de “Luísa”:

Nós visitamos com respeito esse lugar, e ainda hoje a reminiscência nos acompanha como um belo sonho; é por isso que nos arriscamos a publicar a história da bela Luísa (Silva 1837a)

– seja para manifestar os seus pontos de vista e sentimentos, como ocorre no seguinte fragmento de “Um primeiro amor”:

Um *primeiro amor* jamais se apaga da lembrança, a primeira sensação, que sofremos, com dificuldade se risca da memória. É a vida inteira que consagramos quando sentimos palpitar o coração com tal paixão; é a existência neste mundo e a eternidade no outro, que então perdemos... (Silva 1837c)

Ainda maior destaque assumem a personalidade e visão de mundo do autor na composição de narradores-personagens, que nada mais são do que máscaras de que ele se vale para

participar no narrado. Em «As catacumbas de S. Francisco de Paula», o narrador apresenta a trágica história duma jovem senhora enterrada no cemitério em que repousam os seus pais e que lhe fora contada por um velho negro, quando acabado de regressar da Europa, ali esteve. E aproveita para descrever o seu próprio sofrimento, bem como as “ideias religiosas e fúnebres”, que o atormentavam:

a cada passo eu estremecia [...] eu ia beijar os restos daqueles que me haviam dado ao mundo, e para quê? [...] Depois de haver cumprido com os deveres de um filho agradecido, depois de haver derramado algumas lágrimas sobre a solitária urna, esforcei-me em dar tréguas à minha dor, passeando por entre aqueles túmulos, e, à vista de tantos mortos, infundir n’alma algumas gotas de consolação. (Silva 1837d)

Em “Uma aventura em Veneza”, outro narrador-personagem relata o que lhe aconteceu quando viu uma senhora que ia aos bailes para chorar a perda de filho que muito amara. Tendo derramado também uma lágrima, aquele solitário brasileiro, que se “julgava o mais infeliz dos homens”, divaga longamente sobre o presente e o passado de Veneza, sobre a diferença de costumes na Itália e no Brasil e, em especial, sobre a sua infelicidade e a da sua distante pátria, carente de liberdade e de progresso:

Entretanto, enquanto Veneza se engolfava nos prazeres, ao som de diversos instrumentos que tocavam curiosos, eu estava tristemente sentado no pedestal da coluna de porfiro, que sustenta o brônzeo leão de S. Marcos [...], a minha imaginação melancólica me rasgava o painel do passado [...], entretanto um sorriso parecia sair dos restos de tão grandes palácios que ornaram as ribas do Rialto; e era eu quem me entristecia, eu na primavera dos anos, na manhã da vida, no tempo das ilusões, das crenças e da volubilidade!... Sim porque eu reconhecia então a analogia com a da minha pátria; eu estava a duas mil léguas distante dela, e a via iludida, a via desconhecendo o caminho da verdadeira liberdade, do progresso e da civilização (Silva 1837b)

É por sua vez tipicamente romântico o estilo de Pereira da Silva, impregnado de subjetividade, de sentimentalismo, de imagens e de colorido, como se lê nos fragmentos já transcritos e no que se segue:

Às margens do rio Iguaçu há um lugar ermo e solitário, respeitado por todos os habitantes daquele país. É um bosque formado de árvores, que se assemelham aos ciprestes europeus, elevando seus ramos aos céus, como se fossem as súplicas dos homens; e estes ramos, e as folhas que os ornaram, jamais murcham, ainda que tenham um aspecto melancólico e misterioso, ainda que pareçam ser caracterizados por uma dor profunda, como um primeiro amor que não é correspondido (Silva 1837a)

Marcam também presença nos seus escritos a ironia – vejam-se as seguintes passagens:

Consta que Eugênio, [...], voltando de Paris, formado em medicina, teve um grande pesar da morte daquela a quem pretendia unir-se, mas que, como jovem e doutor, breve se consolara, e desposara uma bela viúva de 45 anos, que tinha muito dinheiro (Silva 1837f)

E digam depois esses espíritos mesquinhos e ignorantes que em S. Paulo nada se aprende!... Os bailes têm constantemente provado o contrário (Silva 1837c).

– e as alusões críticas à política brasileira e aos que a conduziam:

corria, por certo, que o tal deputado, que ainda se ignora como pudesse ser nomeado por uma província tão ilustrada, [...] era dos que, quando iam à Câmara, se sentavam no banco e não se levantavam senão para a votação, fazendo voto de castidade de língua, exceto nos momentos dos monossílabos que necessitavam o – apoiado – para dar a ideia a seus constituintes de que ele não se esquecia dos seus interesses (Silva 1837c).

#### 4. CONCLUSÃO

Se, de fato, a produção de prosa de ficção brasileira é contemporânea da introdução do Romantismo e foi inicialmente divulgada através em jornais e revistas, sendo, por sua vez, muito raros os textos de escritores brasileiros editados antes de 1837, cumpre concluir que as seis narrativas publicadas neste ano por João Manuel Pereira da Silva, no *Gabinete de Leitura* exigem que ele seja considerado um dos criadores da narrativa de ficção no Brasil. Os seus “contos” – redigidos quando ele ainda residia em Paris ou pouco depois da sua chegada ao Rio de Janeiro – constituem o seu primeiro contributo para criação duma literatura brasileira autônoma e a serviço dos ideais nacionalistas, pelos quais propugnara no artigo lançado na revista *Niterói*, um ano antes.

A par com o pioneirismo, deve-se reconhecer que o autor de «Religião, amor e pátria» – título aliás muito significativo – assinalou inúmeros caminhos pelos quais enveredaram os seus contemporâneos e mais próximos sucessores. Os folhetins editados pelos seus pares em diversos periódicos brasileiros revelam características semelhantes às das suas narrativas do *Gabinete de Leitura*, visto que, sendo todos caudatários das diversas modalidades da ficção romântica europeia, empenharam-se, tal como o criador de «Luísa», na busca do abasileiramento da nossa ficção.

Ainda que as reduzidas dimensões dos textos do *Gabinete de Leitura* e de outros que Pereira da Silva publicou pouco depois noutros periódicos tenham levado alguns historiadores a lhe recusarem o papel de fundador do romance brasileiro<sup>9</sup> – problema aliás insolúvel – é incontestável que ele pertence à Literatura Brasileira e que ocupa importante lugar na formação da nossa narrativa de ficção.

Convém, pois, que os apreciadores e os estudiosos da Literatura Brasileira leiam e analisem o conjunto da produção ficcional do fundador da cadeira 34 da Academia Brasileira de Letras que tão carente está de uma profunda revisão crítica.



---

## NOTAS

<sup>1</sup> Os textos aqui citados ou transcritos têm a ortografia atualizada, em conformidade com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990.

<sup>2</sup> Cf. <http://www.academia.org.br/academicos/j-m-pereira-da-silva>.

<sup>3</sup> Atual Nova Iguaçu.

<sup>4</sup> Ainda não foi possível esclarecer onde o escritor faleceu: no site da ABL consta que o óbito ocorreu em Paris, mas há historiadores que referem que ele se deu no Rio de Janeiro.

<sup>5</sup> Os historiadores se dividem em relação ao ano da sua formatura: 1837 ou 1838.

<sup>6</sup> Há quem situe a origem do romance brasileiro no período colonial, indicando para o efeito a *História do predestinado peregrino e de seu irmão Precito* (1682), do Padre Alexandre de Gusmão, e as *Aventuras de Diófanes* (1752), de Teresa Margarida da Silva Orta. Textos que outros descartam com o argumento de que não tratam do Brasil, nem dos brasileiros, ao contrário do *Compêndio narrativo do peregrino da América* (1768), de Nuno Marques Pereira, que, apontado também como o nosso primeiro romance, é por sua vez rejeitado como obra de moral e edificação religiosa. Ao afirmar que nada do que foi produzido no período colonial pode ser chamado romance ou novela, José Veríssimo (1969) alinha-se com o pensamento dominante na atualidade segundo o qual o romance brasileiro surge com o Romantismo. Mantêm-se contudo divergências na definição do romance inaugural. Heron de Alencar (1969, p.219-226) dá a primazia a *Statira e Zoroastes* (1826), de Lucas José de Alvarenga, precedência contestada por Massaud Moisés que entende tratar-se de narrativa, “de caráter alegorizante entroncada no didatismo iluminista» e sem influência sobre as do terceiro decênio do século XIX, às quais teria cabido “inaugurar nossa prosa de ficção romântica» (Moisés, 1984, p.57-58).

<sup>7</sup> Datados de 1826, o *Resumé de l´histoire littéraire du Brésil*, de Ferdinand Denis, e o *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, de Almeida Garrett, estão na base da ideologia nacionalista do Romantismo brasileiro.

<sup>8</sup> A má qualidade do microfilme desse periódico consultado na *Hemeroteca Digital Brasileira* (site: [memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx](http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx)) impossibilitou a identificação das páginas em que estão as narrativas de Pereira da Silva e a sua menção nas transcrições e nas referências bibliográficas finais deste artigo.

<sup>9</sup> Para José Veríssimo, “romance propriamente dito, o primeiro é o *Filho do pescador*” (Veríssimo 1969: 150), publicado em 1843 por Teixeira e Sousa, opinião partilhada por Antonio Candido, para quem os textos que o antecederam, “apesar de trazerem por vezes esta designação, têm dimensões de conto ou novela» (Candido 1964:121).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alencar, Heron de (1969). Precursores. O primeiro romance. In Afrânio Coutinho (dir.), *A literatura no Brasil* (2 ed., vol 2, pp.219-226), Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana.
- Candido, Antonio (1964). Os primeiros sinais. In *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos* (2 ed. rev., vol 2: pp.120-126). São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Castro, José da Gama [1842]. Correspondência. In Guilhermino César (1978), *Historiadores e críticos do Romantismo*. 1. A contribuição europeia: crítica e história literária (pp.123-126). Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/EdUSP.
- Garrett, Almeida [1826]. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In Guilhermino César (1978), *Historiadores e críticos do Romantismo*. 1. *A contribuição europeia: crítica e história literária* (pp.87-92). Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/EdUSP.
- Moisés, Massaud (1984). Primeiro momento romântico 2. Prosa. In *História da literatura brasileira: Romantismo, Realismo* (2 ed., pp. 56-101). São Paulo: Cultrix/EdUSP.
- Silva, João Manuel Pereira da (1836). Estudos sobre a literatura. *Niterói. Revista Brasiliense* (t. 1, n. 2, pp. 214-242). Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires.
- Silva, João Manuel Pereira da (1837<sup>a</sup>). Luiza. Legenda brasileira. *Gabinete de Leitura*. Serões das famílias brasileiras. *Jornal para todas as classes, sexos e idades* (n. 10). Rio de Janeiro.
- Silva, João Manuel Pereira da (1837<sup>b</sup>). Uma aventura em Veneza. *Gabinete de Leitura*. Serões das famílias brasileiras. *Jornal para todas as classes, sexos e idades* (n. 11). Rio de Janeiro.
- Silva, João Manuel Pereira da (1837<sup>c</sup>). Um primeiro amor. *Gabinete de Leitura*. Serões das famílias brasileiras. *Jornal para todas as classes, sexos e idades* (n. 13). Rio de Janeiro.
- Silva, Pereira da (1837<sup>d</sup>). As catacumbas de S. Francisco de Paula. *Gabinete de Leitura*. Serões das famílias brasileiras. *Jornal para todas as classes, sexos e idades* (n. 14). Rio de Janeiro.
- Silva, João Manuel Pereira da (1837<sup>e</sup>). Um último adeus. *Gabinete de Leitura*. Serões das famílias brasileiras. *Jornal para todas as classes, sexos e idades* (n. 15). Rio de Janeiro.
- Silva, João Manuel Pereira da (1837<sup>f</sup>). Maria. *Gabinete de Leitura*. Serões das famílias brasileiras. *Jornal para todas as classes, sexos e idades* (n. 18). Rio de Janeiro.
- Soares, Maria Angélica Lau P. (2008). A prosa de ficção britânica no *Gabinete de Leitura* (1837-1808). In Márcia Abreu (org.), *Trajetórias do romance. Circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX* (pp.67-88). Campinas: Mercado de Letras.
- Veríssimo, José (1969). Pereira da Silva. In *História da literatura brasileira* (5 ed., pp. 151-153). Rio de Janeiro: José Olympio Ed.

---

# **EURÍDICE: JOSÉ LINS DO REGO E O ROMANCE MODERNO**

Com base na análise do romance *Eurídice* (1947), este trabalho discute a rotulação como regionalista ou naturalista, pela crítica, do conjunto da obra de José Lins do Rego. Em *Eurídice*, narrado em primeira pessoa, apresentam-se os conflitos de um sujeito diante das transformações dos costumes e da polarização político-ideológica no Brasil dos anos 30, especialmente no Rio de Janeiro. Penúltima obra ficcional do autor revela o desenvolvimento em sua trajetória literária de alguns procedimentos, avessos à estética naturalista, e que se identificam com experiências de outros romancistas modernos. Entre eles, destaca-se a apresentação da realidade mediada pelo diálogo e confronto de perspectivas dos personagens.

## **INTRODUÇÃO**

A obra de José Lins do Rego, revelada na safra de escritores nordestinos que, a partir dos anos 1930, fizeram sucesso na capital do país e Brasil afora, passou a ser divulgada, nas décadas seguintes, apenas parcialmente e submetida a rótulos muito redutores. E, de uma extensa e variada obra, passaram a ser conhecidos quase exclusivamente, nas últimas décadas do século XX, através dos manuais escolares e histórias da literatura, seus romances considerados regionalistas – em especial aqueles do “Ciclo da Cana-de-Açúcar”. Os enredos destes retomam situações vividas pelo autor e evocam figuras que marcaram sua infância no latifúndio do avô, o coronel José Paulino, que aparece sob diferentes angulações em cada um deles.

A ensaísta Flora Sussekind, em trabalho dos anos 1980, caracteriza a obra do autor como exemplo de uma das reedições do naturalismo, uma tendência que viria a marcar a literatura brasileira ainda na década de 70. Considera a que a chamada “geração de 30”, em sua versão de naturalismo, deslocou o eixo

**VICTOR  
HUGO ADLER  
PEREIRA**

Universidade  
do Estado do  
Rio de Janeiro.  
Pesquisador-  
bolsista CNPQ  
vhap@uol.com.br

de compreensão da realidade das ciências naturais para as ciências sociais (Sussekind:1984:173). Examinando a obra de José Lins do Rego e Graciliano Ramos, procura enfatizar as relações dessa geração com as figuras patriarcais rurais, sem relevar uma série de peculiaridades da obra desses escritores, inclusive suas relações com as experiências literárias de Dostoievski ou Faulkner, que renovaram os cânones da escrita romanesca.

A partir dessas considerações, e procurando ampliar o alcance delas, apresento estudo de uma obra de José Lins do Rego que ficou esquecida dos críticos, certamente porque não se ajusta aos rótulos em que enquadram a produção do autor, o romance *Eurídice* (1947). Este revela algumas afinidades com obras de Graciliano Ramos, em especial de *Angústia* (1936) e *Infância* (1945), pela crueza e a perspicácia com que aborda os conflitos psicológicos decorrentes da rejeição e insegurança na infância e na juventude do protagonista. Aproxima-se de *Angústia* pela exposição e análise dos processos psicológicos que envolvem uma paixão corrosiva e destrutiva. Além disso, retoma a abordagem da infância marcada pelo abandono e rejeição pelos adultos que se apresenta em outros romances de Lins do Rego.

## OBJETIVOS

No romance *Eurídice*, as crises e conflitos na infância e adolescência do protagonista-narrador, Júlio, se entrelaçam com as influências e embates decorrentes das transformações dos costumes e a polarização político-ideológica no Brasil dos anos 30. No desenvolvimento deste trabalho, pretendo demonstrar que os procedimentos inerentes ao desenvolvimento das potencialidades da forma romanesca contribuem, não somente para explorar os conflitos de um sujeito em formação, mas também para apresentar os impactos nas classes médias das transformações históricas e sociais no Brasil.

Ao procurar ampliar a perspectiva que procura enquadrá-la, em seu conjunto, aos cânones do naturalismo literário, herdados do século XIX, proponho demonstrar que esse romance, penúltimo publicado pelo autor, revela o desenvolvimento, em sua trajetória literária, de procedimentos identificados com as tendências

literárias dominantes na renovação da arte romanesca desde fins do século XX.

## **METODOLOGIA**

A análise do enredo de *Eurídice* ensejará paralelos com o romance *Moleque Ricardo* (1935), procurando apresentar, desde o início deste trabalho, a perspectiva de traços de continuidade no conjunto da obra de José Lins, que ultrapassam a retomada de alguns personagens e situações na narrativa ou dos espaços da infância do autor, freqüentes em suas obras.

O desenvolvimento do trabalho terá como ponto de partida a apresentação dos conflitos entre os personagens que constituem o enredo do romance, e testemunham as transformações das relações afetivas e familiares no processo de modernização da sociedade brasileira na década de 30.

A análise de procedimentos estéticos empregados nesta e em outras obras do autor norteará a discussão sobre os limites e a pertinência da caracterização de tendências ditas naturalistas em sua trajetória. A propósito, será discutida a noção de naturalismo, com base em estudo de Georg Lukács, e as relações entre a perspectiva deste importante pensador e crítico sobre a estética romanesca moderna – que, segundo pretendo demonstrar, encontra um exemplo em *Eurídice*.

## **DESDOBRAMENTOS DO NARRADOR**

Das relações do romance *Eurídice* com o conjunto da produção romanesca do autor, ressaltam, sobretudo, as semelhanças com o enredo de *O Moleque Ricardo* (Rego, 2006), publicado vinte anos antes, em 1935. Alguns paralelos podem ser estabelecidos entre os dois romances: ambos têm como protagonista um jovem que busca se integrar ao meio urbano, revelando afinidades com os chamados “romances de formação”. Como ocorre em obras de Stendhal e Balzac – por exemplo, no romance *Le Père Goriot* - utiliza-se, nos dois romances de Lins do Rego, o recurso de colocar personagens que não conseguem decifrar de antemão certas relações sociais urbanas. Esta ingenuidade do

protagonista mobiliza o leitor, empaticamente, para acompanhar o processo de gradativa compreensão do meio para o qual esses jovens provincianos se deslocaram. Em *O Moleque Ricardo*, o protagonista, um adolescente pobre, abandona o engenho, no interior da Paraíba, para tentar a sorte em Recife. Observe-se que em *Eurídice* o protagonista vive a primeira infância no Rio de Janeiro, no bairro da Tijuca; mas, por situações familiares, é levado para o interior do Brasil, freqüenta um colégio interno, e, somente volta à capital do país, na época, para ingressar num curso universitário de Direito. Apesar dessas diferenças, os enredos de *O Moleque Ricardo* e *Eurídice* aproximam-se, ao focalizar um primeiro momento de convívio no núcleo familiar original dos protagonistas e, no desenvolvimento posterior do enredo, sua tentativa de integração na cidade. Em ambas as obras destacam-se as reações dos jovens provincianos diante dos conflitos políticos e das diferenças nas formas de comportamento em relação ao meio rural, decorrentes de surtos de modernização que afetaram especialmente a vida urbana. No caso de *O Moleque Ricardo*, o protagonista é envolvido no movimento sindical, sem compreender bem o alcance das lutas em que participa; o que acaba por levá-lo à prisão sem ter noção dos motivos para a repressão policial. Em *Eurídice* somos informados desde o primeiro capítulos que o protagonista está na cadeia, e que isto não se deve a questões políticas. Mas coincidentemente com o romance anterior de Lins do Rego, o protagonista acompanha, sem revelar uma compreensão muito grande, a escalada de violência nas lutas políticas durante o regime Vargas. E testemunha a adesão de seu companheiro de quarto ao integralismo. Outra circunstância comum na caracterização dos protagonistas dos dois romances é a relação problemática com as mulheres, cercada de conflitos sexuais e afetivos. A apresentação dos conflitos nas relações de gênero leva a considerações sobre as transformações no campo comportamental, em especial nas atitudes de diferentes tipos de mulheres, em dois meios sociais e duas cidades distintas, Recife e Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX.

*Eurídice*, ao contrário de *O Moleque Ricardo*, é narrado em primeira pessoa, em *flash-back*, por um presidiário que estabelece um compromisso no capítulo inicial do romance

de contar “só a verdade, a verdade nua e crua” (Rego, 1985: 31). A opção pela narrativa em 1ª pessoa favorece ao autor serem acionados recursos da meta-narrativa e colocar em causa a possibilidade de cumprimento dessa intenção do protagonista-narrador. Além de uma autoconsciência do narrador quanto a seus propósitos, estabelece-se um confronto entre a dedicação do protagonista a registrar suas memórias, sua crença na capacidade de fazê-lo sinceramente, com seu companheiro de cela, caracterizado no capítulo 17 como “o homem taciturno”. Num diálogo surgido após esse taciturno companheiro haver lido trechos que caracterizavam a personalidade da mãe do narrador, o homem demonstra a desilusão total em relação à utilidade desses registros da memória. Não acredita na possibilidade de se alcançar a verdade sobre seres humanos através desse resgate memorialista: “Você não compreendeu a sua mãe. Eu não sei, mas para lhe falar com franqueza, falta a verdade nessa sua história. Uma mãe vale muito mais do que isto que você escreveu” (Rego, 1985: 86).

Esse personagem sem nome – o que abre a possibilidade de ser considerado um *alter ego* do narrador – tenta dissuadi-lo a não continuar a sua atividade de registro das memórias. Um elemento que levanta perguntas sobre a perspectiva de preservação egoica em jogo nessa discussão é o fato de alertar para a fragilização pessoal ao expor publicamente seus sentimentos:

- Eu, se fosse você, não continuava a escrever. Para quê? Se pretende com estas fraquezas chegar ao fim, muito há de se arrepender. Melhor guardar as nossas mesquinhas do que expô-las aos outros.

Disse-lhe que outro intuito não tinha do que vencer os meus tédios.

- Mas não o faça com o sacrifício da sua vida (Rego, 1986: 86).

A participação dessa figura do “homem taciturno” na discussão metaficcional leva ao extremo a exploração da heterodiscursividade (Bakhtin, 2015: 121) na obra de Lins do Rego. Em sua obra romanesca amplia-se o caráter dialógico do discurso e explorações específicas desse gênero, como também a forma de dialogismo que se estabelece nas interposições

metaficcionais com o leitor. Este é provocado a colocar em questão o material da narrativa, sua veracidade e a função da literatura. A conversa com o leitor tem a intromissão deste outro interlocutor que relativiza o ponto-de-vista do narrador sobre a escritura.

Embora o narrador não explicita uma solução para o questionamento sobre o valor da literatura, pode-se considerar como uma afirmação deste na prática o fato de que o desenvolvimento do enredo se realiza conforme a proposta do narrador-protagonista de explicar as tramas que levaram o protagonista a cometer um crime. As referências sobre o “homem taciturno”, como assassino da esposa e de um filho de dois anos, e a caracterização de sua dificuldade de interlocução com o companheiro de cela se coadunam aos fatos que cercam seu suicídio, narrado no capítulo 24 da 1ª parte do romance. O suicídio é motivado pelo fato de ter cumprido o tempo previsto da pena de prisão e não desejar retornar ao convívio social fora daquele espaço. A opção do “homem taciturno” pela morte acaba se associando à sua perspectiva sobre a inutilidade de contar a própria história, indica sua recusa ao diálogo com o outro e soma-se às suas críticas à exposição das fraquezas na literatura, para caracterizar sua rigidez. Desmente-se a perspectiva do suicida de que o contar seria uma ameaça à vida, este representa uma atitude de resistência à anulação e à morte antecipada que o espaço prisional e a condenação por crime submetem o indivíduo.

De qualquer modo, o “homem solitário” funciona, na construção do romance *Eurídice*, como um contraponto à aparente ingenuidade ou espontaneidade do narrador – que quer contar a sua história apenas para fugir do tédio da prisão. Vale ressaltar que o diálogo sobre a utilidade da escrita, em especial aquela baseada no registro das memórias se dá numa obra de maturidade do escritor que se notabilizou especialmente pelo trabalho com o material vivido. E se apresenta justamente em um de seus poucos romances que não se baseiam no relato de memórias do escritor, e sim em memórias ficcionalizadas.

## **EXAME DO ENREDO**



O romance divide-se em duas partes: na primeira, intitulada “Uma Casa da Rua da Tijuca”, narra-se a infância do protagonista, Júlio, que perdeu o pai precocemente e toma consciência, cada vez mais radicalmente, da rejeição de sua mãe, cujas razões não compreendia. Uma irmã, bem mais velha que ele, ajudava-o a suportar o verdadeiro ódio da mãe, com atitudes carinhosas e protetoras. E declarava que evitava se casar para suprir essa função no núcleo familiar. No entanto, tal propósito se rompe, e as visitas de um noivo indesejado pelo menino seguidas da preparação do casamento dessa irmã motivam seus sofrimentos profundos que são registrados em alguns capítulos. As visitas de um tio, Dr. Fontes, juiz numa comarca do interior de Minas Gerais, fazem surgir tópicos curiosos sobre a vida na província e as preocupações daí decorrentes, contrasta a preservação de tradições bacharelescas no interior com outras preocupações que dominam conversas e contatos sociais na capital da república. O Dr. Fontes proporciona ao menino alguma proteção e carinho, mas suas atitudes não inspiram total confiança na criança. A desconfiança do menino passa a merecer um registro mais constante na evocação realizada na escrita memorialista depois que o “homem solitário” levanta suspeitas sobre as intenções desse adulto diante de Júlio. Com isso, evidencia-se a interferência do outro como um mecanismo de construção da memória individual, relativizando a afirmativa do narrador, no início do romance, sobre a fidelidade total do relato dos acontecimentos vividos.

Na segunda parte, que recebe o título do romance, “Eurídice”, o menino crescera e, depois de um período num colégio interno no interior de Minas Gerais, volta ao Rio de Janeiro para estudar Direito. Passa a viver numa pensão do bairro da Glória, dividindo o quarto com José Faria, um colega da Faculdade, mais velho, indicado por parentes para servir como uma espécie de tutor na cidade grande. A intriga se desenvolve em torno do cotidiano da pensão e do modo com que Julio encara as peculiaridades de comportamento dos pensionistas e se relaciona com eles.

Destacam-se, na galeria de tipos do universo da pensão, D. Glória, a viúva, dona desta, suas filhas, Noêmia e Eurídice, e o velho Campos. Este é um personagem um tanto folclórico da capital,

caracterizado por sua gabolice, pela necessidade de relatar suas proezas passadas junto a figuras destacadas na literatura, na política e no jornalismo da época. Caracteriza-se como um desses tipos que se apresentam nos romances, remetendo a tradições do cômico e, não por coincidência, recorda aos interlocutores frequentemente sua participação no Tenentes do Diabo, uma das principais sociedades carnavalescas que promoviam o prestigiado desfile de préstitos na Terça-feira Gorda no Rio de Janeiro. Aproxima-se em suas atitudes de Vitorino Papa Rabo, tipo quixotesco do Ciclo da Cana-de-Açúcar, transformado em um dos personagens centrais no romance (1943). O velho Campos é uma espécie de mentor, e uma influência alternativa à do colega José Faria, ao conduzir Júlio aos ambientes boêmios da cidade e tentar iniciá-lo sexualmente com prostitutas. Em contraste com ele, o jovem José Faria revela-se rígido no cumprimento dos deveres de estudante e condena suas atitudes histriônicas. Entretanto, Subitamente duas revelações serão decisivas nos rumos do enredo: o desmascaramento da hipocrisia do jovem colega, que condenava a libertinagem, mas tinha relações sexuais secretas com uma das filhas de D. Glória, no próprio quarto da pensão; e a constatação do envolvimento, cada vez maior, de Faria com o movimento integralista. A vinculação ao movimento político o levará a participar da tentativa de golpe de Estado, com a invasão do Palácio Guanabara (Vianna, 2015: 5). O episódio de 1938, reação dos integralistas ao modo com que foram alijados do poder depois de promulgado o Estado Novo e que merece pouco destaque atual na historiografia brasileira, repercute no enredo, porque resulta na morte do jovem junto a outros rebeldes. Por outro lado, motiva a prisão e a tortura do velho Campos, crítico radical do movimento fascista, o que denuncia o arbítrio e a violência com que os órgãos de segurança puniram golpistas e arrolaram, por diferentes motivos, pessoas que nada tinham a ver com a ousadia e imprudência destes. A outra revelação, a das relações eróticas entre o jovem Faria e Eurídice, provoca o desejo do protagonista, estabelecendo uma relação imaginária triangular que terá conseqüências decisivas no enredo. Com a morte do colega, Júlio que já assediara Eurídice e tivera uma relação sexual fortuita com ela, gradativamente é tomado pela paixão. Desenvolve-se, a partir disso, uma análise das singularidades do comportamento de Eurídice. Júlio é

alertado pelo velho Campos sobre traços de personalidade dessa mulher que considera perigosos, porque esta parece exercer um controle racional sobre aqueles que desenvolvem sentimentos por ela. O alerta não é suficiente e o jovem vai ser envolvido numa relação passional movida pelo amor e ódio que o conduz ao assassinato da amante.

D. Olegária, uma viúva que faz parte da galeria de tipos que vivem na pensão de D. Glória, funciona como um índice da desgraça que virá a se abater sobre Júlio. A sua paixão por um homem que se revela um escroque vai levá-la a perder todas as suas economias e suas jóias. No entanto, o velho Campos atua junto a policiais, confirmando as bravatas sobre seus contatos com autoridades, e consegue fazer com que a viúva recupere o dinheiro desviado pelo estelionatário. D. Olegária sofre com a humilhação pública e a decepção pela traição a seus sentimentos e é dominada por uma desordem emocional que a leva a conflitos na pensão, agravados por seu envolvimento na denúncia do caráter interesseiro da relação entre Eurídice e Júlio. D. Olegária acaba se excedendo em suas atitudes e é levada ao isolamento e ao suicídio. O destino trágico dessa personagem é uma espécie de sinal do caráter destrutivo da paixão de Júlio.

A narrativa em primeira pessoa possibilita registrar a curiosidade do jovem diante do comportamento feminino na capital do país, a que o jovem não estava acostumado. Noêmia, a filha da dona da pensão que por seus diálogos no telefone evidencia estar travando contatos eróticos com homens, atiça a imaginação do jovem – e do leitor. A narrativa explora o recurso de não se ter informações suficientes sobre o conteúdo dos diálogos, sendo registradas apenas atitudes esparsas, murmúrios e exclamações da moça. No desenvolvimento do enredo o leitor será informado de que a moça tem um amante, do qual fica grávida. O protagonista colabora financeiramente para que a moça realize um aborto, que quase a leva à morte. O percurso do relacionamento amoroso de D. Olegária, somado ao das filhas da dona da pensão, passíveis de ser iludidas e abandonadas pelos homens, configura um panorama muito negativo das relações afetivas naquele meio social, indicando que a liberalização dos costumes talvez não tenha sido favorável a algumas mulheres.

Esse romance, no fim da trajetória literária e de vida de Lins do Rego, realiza um projeto semelhante ao de Balzac, de ser um historiador do cotidiano. Como na obra do romancista francês, registram-se as transformações de costumes ao mesmo tempo os impactos na vida privada, em uma determinada comunidade, dos acontecimentos históricos. As personagens femininas e masculinas sofrem os impactos, seja das mudanças nas formas de comportamento, dos valores familiares, seja do jogo de equilíbrio de forças políticas na sociedade. O protagonista é caracterizado como um jovem que não consegue ter perspectiva crítica sobre a agitação política na universidade e, com isso o crescimento e a radicalização do movimento integralista são descritos com distanciamento através do processo de radicalização política do companheiro de quarto da pensão. Um recurso narrativo que acompanha a tomada de consciência do narrador-personagem, é o registro do encontro freqüente, a partir de certo momento, das camisas verdes do uniforme fascista brasileiro, sobre a cama do colega Faria, procedimento de ordem metonímica. Procurando não se envolver com as tomadas de posição do colega, Júlio lhe declara que necessita de aprovação por carta do tio para definir sua participação na mobilização dos integralistas. Como essa autorização foi negada, o jovem usou-a como pretexto para manter sua distância da prática política. De modo análogo, há passagens que sugerem certa distância do protagonista-narrador em relação às filhas de D. Glória. Um dado a ser relevado, é que, como ocorre em muitas outras situações na obra de José Lins do Rego, as manifestações eróticas das filhas de D. Glória não merecem avaliação crítica segundo valores morais muito rígidos pelo narrador. Este tratamento sugere que, para o autor, mais do que situações dignas de condenação moralista, o comportamento sexual de D. Olegária ou das filhas da pensionista – assim como do velho Campos, tão criticado pelo jovem integralista Faria - apresentam-se como opções existenciais individuais e, sobretudo, como marcas da singularidade de caráter inerentes aos sujeitos enfocados e de situações sociais e históricas determinadas.

Ainda como um traço característico da construção da narrativa em *Eurídice* ressalta o fato de que o transcurso até à conclusão do enredo, a paixão pela filha da dona da pensão, seja realizada

pelas acumulações de fatos, registros de atitudes (sem grandes considerações de posicionamento crítico do narrador) que vão compondo um retrato das personagens e dos contrastes e diferenças entre elas, em especial no campo do comportamento sexual. Considero que, nesse sentido, o romance de José Lins do Rego se afina com a estética moderna que não consegue recuperar a totalidade do mundo social e fornecer chaves de compreensão capazes de apaziguar o leitor de sua inquietação de fazê-lo. O limite que se coloca para os personagens é o de procurar compreender a própria existência pelos contatos com o outro no que Michel Zérafra caracteriza como turbilhão das relações interpessoais:

(...) no que concerne ao personagem: este somente pode ser verdadeiro se for apresentado como perdido, incerto, hesitante e aturdido em um mundo que é apenas um caleidoscópio. Longe de fornecer a vida inteligível, o romance e suas figuras traduzirão, ao contrário, relações interpessoais que se assemelham a turbilhões de átomos assim que são separadas das convenções, dos ritos, das pressões, em resumo, das relações sociais oficiais <tradução minha> (Zérafra, 1976: 22).

### **QUAL NATURALISMO NESSA OBRA DE LINS DO REGO? (À GUIA DE CONCLUSÃO)**

Rachel de Queiroz, em esenha crítica ao romance *Eurídice*, sublinha duas características do romance que vão na contramão da possibilidade de enquadrá-lo nos cânones do naturalismo literário do século XIX (Queiroz, 1985: 13). Uma delas é o fato de a narrativa não se deter no descritivismo dos ambientes, que Machado de Assis (1982: 80), considerava um traço característico dessa escola e um defeito a ser evitado. A economia da descrição predomina também na construção das personagens, que se faz, sobretudo, pela alusão a traços físicos associados à psicologia dos mesmos. Desse modo, a personagem que dá nome ao romance, que provoca a paixão violenta do protagonista é caracterizada, de modo metonímico, especialmente pelos olhos. Em passagens próximas à conclusão do romance, o narrador, por duas vezes, caracteriza o fascínio e a dominação exercida pela moça através

do olhar:

O que porém existia para mim, como uma presença perturbadora, era Eurídice. Esta, sim, me absorvia como uma doença que vencesse os primeiros sintomas para uma crise. Descobrira nos seus olhos manhosos que ela alguma coisa tinha para me dizer. No entanto, me defendia de Eurídice. Qualquer coisa me dizia que devia fugir, que procurasse todo para me livrar do encantamento (Rego: 1985: 248).

Em outras situações narradas subseqüentes, também os olhos da personagem serão o principal elemento registrado, conotando algo de misterioso ou até mesmo sinistro, por seu poder sobre a vontade de Julio. Posteriormente, será o cheiro de Eurídice que dominará o narrador: ‘Eurídice, sempre Eurídice a cercar-me, a atormentar-me. Ficara-me o cheiro do seu corpo, como uma nódoa no meu olfato. E este cheiro persistia, avançava sobre mim em ondas que me envolviam’ (Rego, 1985: 290). O sentimento crescente que levará o narrador a assassinar Eurídice é marcado pela dominação da consciência exercida pelo cheiro: “E o estranho é que aquele cheiro de Eurídice, que não se consumia, em vez de exaltar-me para o amor, conduzia-me para um ódio cruento” (Rego, 1985: 290).

Esse tipo de aproximação metonímica da realidade, neste romance, abre a possibilidade de discussão sobre relações com uma concepção mais ampla de naturalismo do que aquela baseada nas realizações e propostas da escola literária do século XIX. Desde a primeira parte do romance, se evidencia com bastante força a importância desse procedimento. São exemplos disto os capítulos 19 e 20, da primeira parte do romance, cujos títulos indicam o destaque a esse procedimento na recuperação das experiências infantis. O capítulo 19 intitula-se “O L de Luís”; o capítulo 20 “As manchas azuis”. “O L de Luís” refere-se ao monograma do odiado noivo da irmã, que Júlio viu bordado em um pedaço de pano, confirmando o próximo casamento. E “As manchas azuis” se refere às marcas deixadas na pele do menino pela surra violenta de sua irmã - motivada pela atitude hostil e grosseira do menino diante do noivo. Os sentimentos intensos

explorados nesse dois capítulos figuram-se metonimicamente, talvez como uma medida para evitar a narração melodramática, tentando buscar um modo mais afinado com a estética moderna de comunicar o impacto emocional das situações.

O ensaio de Georg Lukács “Narrar ou descrever?” é um libelo contra alguns desenvolvimentos da arte narrativa moderna. Um dos fundamentos desse ensaio é a condenação à perspectiva fragmentada sobre a realidade: que domina nessa literatura, fruto da perspectiva dos escritores, de uma ‘Weltsanschauung’ moderna. A dificuldade de transcender o contato imediato com a realidade está associada, segundo ele, à impossibilidade da perspectiva sobre a totalidade do mundo social. O artigo de Lukács tem um caráter condenatório dos rumos tomados pela literatura moderna, cujo ponto de partida é situado no naturalismo, em escritores que passaram a ser referência para a definição desse novo cânone, como Gustave Flaubert. O crítico considera que, por uma série de injunções históricas e especificamente do lugar e funções que a literatura passara a exercer o legado da literatura naturalista contaminou grandemente a estética literária moderna. O que o conduz a um olhar nostálgico voltado ao grande romance burguês, de escritores como Balzac e Walter Scott.

Apesar de se constituir numa tomada de posição, a nosso ver, muito rígida, diante das transformações que a literatura sofreu desde fins do século XIX, nesse ensaio, ressalta a excelência da análise do crítico sobre as transformações formais na arte de narrar ocorridas desde então. Com isso, algumas de suas considerações sobre a narrativa nos escritores modernos contribuem para a análise de peculiaridades nos procedimentos narrativos adotados nessa obra de José Lins do Rego. Por exemplo, merece ser investigada, quanto à obra de Lins do Rego, a observação de Lukács sobre “o costume de afastar os acontecimentos”, mesmo na narração em primeira pessoa, entre alguns escritores. Alguns procedimentos literários sugerem um modo distanciado, baseado numa atitude isenta do narrador que se revela no tom um tanto seco com que narra situações de grande impacto emocional. Observem-se, nesse sentido, os recursos empregados num parágrafo que resume as referências



emotivas que motivam a primeira parte do romance: o ódio e desprezo da mãe do protagonista e a compaixão e dedicação da irmã.

A minha mãe não me olhava, e se alguma vez chegava a pôr os olhos em cima de mim, eram olhos que me castigavam, que me varavam a alma e me infundiam terror. A outra irmã casada não aparecia, temerosa talvez daquela fúria em família. *Em todo caso Isidora caprichava nos seus desvelos, nas suas atenções para o irmão, que era ali um pobre pomo de discórdia. Curioso pomo que quase repugnava a uma das partes <grifo meu> (Rego, 1985: 39). <grifo meu>.*

Observe-se no trecho grifado, o modo com que a situação é configurada através de uma metáfora. Assim, resume-se toda a complexidade e impacto da rejeição materna e seu caráter paradoxal através de uma metáfora: o menino é metaforizado como um ‘pomo da discórdia’ de uma natureza muito singular, pois não era sequer valorizado por uma das partes que o disputa. E, acentuando o distanciamento do narrador em relação ao narrado (e ao protagonista), chamo a atenção para a alternância na pessoa do narrador no decorrer do parágrafo citado acima.

A metanarrativa é um recurso que contribui para esse efeito de distanciamento, fornecendo as justificativas para a existência e continuidade da elaboração do texto memorialista, sobre a escolha do material a ser relatado e do modo escolhido para fazer isso. Por exemplo, ao se alongar sobre o relato dos preparativos do casamento da irmã, o narrador se explica; “Isto eu conto para frisar muito bem uma mudança que me aterrou: Era bem outra a minha irmã. Tudo por causa do noivo, que eu passava a odiar, a evitar como um verdadeiro inimigo, e em quem só descobria defeitos” (Rego, 1985: 41).

Esses elementos que demarcam a distância entre o narrador e o material narrado não interferem para que afastemos o romance de Lins do Rego da possibilidade de incorrer em algumas das condenações de Lukács à literatura que considera herdeira do naturalismo literário. Um aspecto decisivo seria o fato de ser baseada no registro de impressões de um sujeito que não chega



a apontar caminhos para que o leitor transcenda a relação com um relato individual, de um personagem que se caracteriza como um indivíduo em constante conflito com o meio. Michel Zérafra (1976: 22) identifica este como um traço marcante do romance moderno e constitui-se em sintoma na forma literária da perspectiva da totalidade que conferia sentido à existência humana.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bakhtin, Mikhail (2015). *Teoria do romance I. A estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34.

Bosj, Alfredo et ali. *Machado de Assis*. Coleção Autores Brasileira: Antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982.

Lukács, Georg. "Narrar ou descrever?"(1964). Tradução de Giseh Vianna Konder. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Rego, José Lins do (1985). *Eurídice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Rego, José Lins do (2006). *Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Sussekind, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Vianna, Marly de Almeida Gomes (2015). "A rebelião de maio de 1938". *Simpósio Nacional de História – Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. Florianópolis/SC. (em 09 de setembro de 2017): [www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434060817\\_ARQUIVO\\_ANPUH.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434060817_ARQUIVO_ANPUH.pdf).

Zéraffa, Michel (1976). *Roman et société*. Paris: Presses Universitaires de France.

---

# ORIDES FONTELA: UMA ESCRITA INSÓLITA EM TEMPOS DE DITADURA MILITAR BRASILEIRA

O objetivo deste artigo é tecer algumas considerações sobre a construção do silêncio no discurso poético da obra de Orides Fontela (Brasil, 1940-1998), produzida, em sua maioria, durante a Ditadura Militar. Nesse sentido, tratando-se de um silêncio inserido nas entrelinhas, ou abertamente no texto, que contribui para a criação de uma expectativa e permite, ao leitor, o afastamento ou a aproximação do poema, a tessitura empreendida aposta nos ganhos que a nossa leitura da poética de Orides pode oferecer para a percepção desse período complexo da história do Brasil, além de colocar-se como escuta teórica que contribui para a instauração de uma conexão inserida em um contexto contemporâneo. Dessa maneira, portanto, atentos a esses elementos, pretendemos destacar a visão de mundo expressa pela autora a partir de uma perspectiva bem singular.

**Palavras-chave:** Orides Fontela, Brasil, Dictadura militar, poesia, silêncio.

Orides de Lourdes Teixeira Fontela (Brasil, 1940 -1998). Seus primeiros versos são publicados em 1956 no jornal “O Município” da cidade de São João de Boa Vista, no interior de São Paulo. Esse mesmo ano é publicado o romance *Grande Sertão* de Guimarães Rosa, em que o autor fundiu o experimentalismo linguístico da primeira fase do modernismo e a temática regionalista da segunda fase do movimento, para criar uma obra única e inovadora, elementos que fizeram a Orides dizer que foi através desse “texto em prosa que descobriu o mundo” (Fontela, 1991, p.257); e o lançamento da poesia concreta que concebia o poema como uma interação de um todo matematicamente planejado.

**YOANKY C.  
GÓMEZ**

Universidade  
Federal de  
Santa Catarina  
ycorderogomez@  
gmail.com

Sob a orientação de Davi Arrigucci Jr., Orides inicia - nos finais do 1960- os preparativos para o que seria o seu livro *Transposição* finalmente publicado em 1969. Um novo contexto político-social emergiu no país a partir de 1961, uma primeira fase que vai estender-se até o ano de 1964. Um período que esteve caracterizado por uma intensa crise econômico-financeira; constantes crises político-institucionais; crise do sistema partidário; ampla mobilização política das classes populares paralelamente a uma organização e ofensiva política dos setores militares e empresariais (a partir de meados de 1963, as classes médias também entram em cena); ampliação do movimento sindical operário e dos trabalhadores do campo e um inédito acirramento da luta ideológica de classes. Existe, no entanto, um certo consenso entre os setores de direita e esquerda ao considerarem o período de 1961 a 1964 como um momento em que a luta de classes no Brasil alcançou um de seus momentos mais intensos, dinâmicos e significativos. A década do 60 foi marcada por uma forte presença e atuação jovem no universo cultural que expandiu suas influências aos meios políticos e sociais, uma década de efervescência cultural em todo o país.

Nesse contexto, parece iniciar-se<sup>1</sup> o projeto poético de Orides Fontela. Segue como exemplo um trecho do poema *Elegia I*:

Mas para que serve o pássaro?  
 Nós o contemplamos inerte.  
 Nós o tocamos no mágico fulgor das penas.  
 De que serve o pássaro se  
 desnaturado o possuímos?

O que era vôo e eis  
 que é concreção letal e cor paralisada, íris silente, nítido.  
 o que era infinito e eis  
 que é peso e forma, verbo fixado, lúdico (FONTELA, 2006, p. 134)

Questionamentos desconcertantes, que confirmam a carga de mistério e enigma da poesia orideana, um jogo de dois, entre o eu lírico que enuncia e questiona e o leitor que há de levantar os “sons” dessa composição: “Mas para que serve o pássaro?” e por

acaso se faz esse estranhamento/ silêncio?

Um silêncio que parece agudizar-se com o estabelecimento, no plano político, do Golpe Militar (1964), que consolida a plena ditadura militar no país. Tudo isto levou o país, a sociedade e a cultura a um estado de estagnação, dividida entre o senso comum e a dita “resistência” da esquerda brasileira da época.

Segundo Caldeira (1997, p.316) a oposição foi calada pela força e a saída da situação que vivia o país foi pela cultura, tornou-se a válvula de escape para o descontentamento e ao contrário da economia e da política, vivia-se aí um momento de excepcional criatividade, como a explosão criativa no teatro (o Grupo Oficina e o Arena, que começaram no início dos anos 60 e que procuram dar ênfase as denúncias da situação do país naquele período; o cinema permitindo aos seus realizadores desenvolver ideias mais ousadas. Essa tendência se consolidaria no início dos 60 como Cinema Novo, que fazia da precariedade de meios um recurso estético, reflexo filmado da pobreza e criatividade nacional e que levou para as telas a história de um povo que perde seus direitos mínimos); na música popular (tanto na vertente tradicional como na adaptação de novidades vinda de fora- destacaram-se nomes como Roberto e Erasmo Carlos, Tim Maia e Jorge Bem, jovens da rua do Matoso, na Tijuca e que em 1965 mudaram-se para São Paulo. Dessa junção de talento artístico resultou a explosão do programa *Jovem guarda*.) Em médio dessas mudanças, justamente no início dos anos 1970, Orides Fontela, chega em São Paulo e inicia os estudos em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP).

A efervescência cultural em meio ao esfriamento político econômico aumentou ainda mais no final de 1967 e no primeiro semestre de 1968. Sobretudo com as notícias do exterior que mostravam uma utopia de liberdade sendo construída por jovens norte-americanos, estudantes franceses e guerrilheiros latino-americanos. Uma utopia que era o oposto do regime de força que se implantava no país e que impulsionava estudantes e músicos a traduzir os sinais cruzados do tempo em protesto ou em invenção multifacetada:

A partir de 1967, um novo gênero musical firmou-se no país: a canção de protesto. Herdeira direta das ideias do Centro Popular de Cultura, da União dos Estudantes, tinha como principal característica a ideia de que despontava um novo amanhã revolucionário- se destacaram Geraldo Vandré, Carlos Lyra e até mesmo Chico Buarque. (Caldeira,1997, p.319). Situação que foi possível segundo a Flora Süssekind no seu livro *Literatura e vida literária* (2004), porque:

Até 1968, curiosamente, houve certa liberdade inclusive para a produção cultural engajada. A estratégia do governo Castelo Branco foi, por um lado, expansionista- super desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão; por outro, até liberal com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda, desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares. (p.22)

De igual maneira, as greves, a passeatas tornaram-se cada vez mais comuns. As mudanças vieram numa escalada que completou-se em 13 de dezembro de 1968, com o Ato Institucional n.5. A partir daí o Brasil passaria a viver sob pesada ditadura. A solução da crise foi à repressão. A partir do AI-5, ficou proibido protestar legalmente no Brasil. Os políticos opositores que sobreviveram às cassações não podiam sequer fazer discursos inócuos no Parlamento. A imprensa passou a ser censurada e a perseguição política chegou às universidades, desesperados, o que insistiam em se opor ao regime seguiam o único caminho que lhes parecia possível: a luta armada. No campo da cultura esta situação também se refletiu, provocando pânico e paralisia (Süssekind, 2004), a exemplo do trecho do poema *Morte de alguns*:

[...]  
 Mas certo talvez  
 olhar da janela:  
 na tarde cruenta  
 tribos se devoram  
 [...]  
 Ora, não me preocupo:

Só termos pelejam  
 Os poetas se escondem  
 atrás de janelas (ALVIM [1968], 2004, p.309)

Começa a imperar o medo e a insegurança, a sensação é que ninguém está a salvo, nem os poemas, nem os poetas. E essa situação se confirma quando é colocado um novo marechal no comando com um grande aparato militar extralegal, de tortura e morte (Caldeira,1997).

Ao contrário do que se pensa normalmente, a censura não foi bem a única, nem mais eficiente estratégia adotada pelos governos militares no campo da cultura depois de 1964. Assim como no plano estritamente político não se pode falar das décadas 60 e 80 como um todo monolítico, também a estratégia cultural não se manteve idêntica. Flexibilidade institucional que tem sido apontada, inclusive, como um dos principais motivos do regime autoritário ter se mantido por vinte anos no poder. Tudo se explica em função do aparato repressivo do Estado autoritário.

Sob estas circunstâncias Orides Fontela, publica seu primeiro livro, *Transposição* (1969), que “alude genericamente ao ato de mudança de posição ou de categoria de um elemento, atribuindo-lhe função diversa da sua função básica. O léxico utilizado por ela nesse livro se organiza em função desses campos: geometria, planos, ângulos, face, infinito, aresta, unidade, círculo superfície/ memória, signo, palavra, fala, diálogo, texto, trama, verbo, segredo, silêncio[...]” (Muller e Hazin 2004, pp. 173-175). A poesia sinaliza, portanto, a continua transposição de uma coisa em outra, como no trecho do poema *Destruição*:

A vida contra a coisa:  
 a violentação  
 da forma, recriando-a  
 em sínteses humanas  
 sábias e inúteis.  
 (FONTELA, 2006, p. 36)

Tratava-se, nesse momento, de aprender a viver sob o império da censura ou império do medo (Sussekind, 2004, p.29). Mas não

só da menção ao contexto fez-se a obra da poeta. Pelo contrário, Orídes parece ter se afastado de um engajamento explícito para manifestar, em seus poemas, a angústia do ser, sobretudo por meio da representação do silêncio, como no poema *Pedra*:

O verbo é transparente:  
o silêncio o contém  
em pura eternidade (FONTELA, 2006, p. 15)

Por que parece que a poeta se afasta da sua realidade? poderia ser que, assim como em Adorno, na sua poética “encontramos caminhos para compreender a fragmentação formal e a ruptura com as convenções tradicionais como elementos voltados para uma crítica das formas desumanizadoras de experiência social do século XX” (Ginzburg, 2003, p.62). O fato de Orídes ter produzido sua obra sob contextos historicamente traumáticos, parece-nos que é uma demonstração de resistência por meio da arte: resistir aos embates do seu tempo através do seu projeto poético e contestar poeticamente (politicamente) a violência do contexto, fazendo dessa expressão um ato universal:

[a] resistência contra a pressão social, não é nada de absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e a sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de suma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem; forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo, não meramente da individualidade inflexível, que se opõe cegamente à sociedade. (Adorno, 1980, p.73)

Essas elaborações quase conceituais nos levam a concordar com que “para que a poesia lírica cumpra sua função de resistência à hostilidade do meio, é preciso que a individualidade seja transformada até o “auto- aniquilamento”, em que é perdida a referência convencional de uma totalidade subjetiva unitária bem delimitada. (Ginzburg, 2003, p.65). Esse “descompromisso”, esse “afastamento” da autora em relação e esse contexto se reflete em seus poemas, pela representação do silêncio, ideia que se articula com Adorno (1980) para quem, essa é uma função



da arte, a de “suportar em silêncio o que é interdito à política, tomando um rumo em que o espírito não precise se acanalhar” (p.99).Veja-se que esse parece ser um procedimento que se torna chave na poética desta autora, não só por meio da tematização do silêncio propriamente dito, senão também pelo uso exaustivo da linguagem e das escolhas formais e estéticas nos poemas convocados, por exemplo, a ausência de rima, ou, a definição de um padrão métrico sistemático, etc. Diante de tal panorama, parece não existir um outro caminho, que o afastamento porque é o que ela realmente consegue fazer diante de tamanha situação, de tamanha violência. Daí que cada poema, seja produto desse refletir na poesia em sua relação com o entorno.

Pois o teor de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação ao ganhar forma estética, adquirem participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. [...] o mergulho no individual eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individualização, o universal. (Adorno,1980, p.66.)

No caso de Orides, não podemos separar a figura do poeta a do indivíduo, mas, há claramente uma intenção de não incorporar elementos que indiquem propriamente um “engajamento político”, talvez porque para a autora estava muito claro o que isso significaria, “desencantar o fetiche, o jogo ocioso do descompromisso” (Adorno, 2003), daí que em sua obra pareça que a forma estética prevalece sobre o dito compromisso, porque “colocar a obra de arte a serviço de uma ideia acaba tornando o elemento artístico dependente, incompleto, claudicante, forçado” (Adorno, 2003).

Essas reflexões nos levam a pensar que a obra de Orides, se retrai

e se recolhe em si mesma, e dessa maneira se afasta da superfície social, por meio da linguagem. Tentar procurar esses conceitos, na leitura dos poemas pareceu-nos muito forçado, pelo que concordamos com a ideia de Adorno ao referir-se aos conceitos sociais, “não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mais sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. [...] Nada que não esteja nas obras em sua forma específica, legítima a decisão quanto aquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela (Adorno, 1980, pp. 67-68). [...] Veremos então, provavelmente, que os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra. [...] (Cândido, 2006, p.25)

Por essas questões, e consoante com o Adorno, a obra da autora é carregada de sugestões, a arte do fazer poético é de uma natureza intrínseca e orgânica, por isso Orides consegue ir além do que podia ser verdadeiramente alcançado em suas circunstâncias e produzir composições de uma lírica intensa e aonde o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria em que a própria linguagem ganha voz. (Adorno, 1980), o instante em que o sujeito submerge-se na linguagem. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de conciliação: só é a própria linguagem quem fala quando ela não fala mais como algo alheio ao sujeito, mas como sua própria voz.” (p. 199).

Talvez seja, que para Orides, assim como para Adorno (1980), a interpretação social da lírica, como em cada obra de arte, não pode portanto ter a assim chamada posição social ou inserção social dos interesses das obras ou até dos seus autores. O poema, mostra como obedece à sociedade e como a ultrapassa, neste caso particular, esse é um exercício que a obra da poeta realiza constantemente. O poema como um todo, recria um mundo que é diferente, transgressor, transformado o que é reformulado pela poeta com uma linguagem intelectual, e que vai ser “uma forma de reação à coisificação do mundo” (p.195). Esse, certamente, é um discurso que não representa às classes dominantes, o que

nos leva pensar que para a autora a política foi uma questão de ordem íntimo, de marcada contundência e de um caráter interno que propiciou outro tipo de reflexões e leituras sobre o seu entorno.

Ora, permanecer em silêncio não é estar fora de sentido, nem significa não tomar partido, porque este não é o caso, Orides escolheu não falar de política mais não falar é também uma postura, um posicionamento “apolítico” para esta mulher-poeta que não sucumbiu à efervescência da literatura engajada política e militantemente que caracterizou a tantos intelectuais contemporâneos.

Se um elemento devemos esclarecer, é que este tipo de tendências ou orientações, sempre se produziram sob determinadas circunstâncias, que de alguma maneira justificam as opções da autora, no caso brasileiro, por exemplo, foi uma questão que se agudizou na década de 1970 período em que a Ditadura foi muito mais violenta.

Assim, nos anos 70, foi introduzida a censura prévia, feita em geral por militares. Pronta a edição, o material era lido pelo censor, que assinalava os assuntos inaceitáveis: O *Estado de S. Paulo* publicava poemas de Camões no lugar das matérias que haviam sido proibidas. [...] As restrições também se aplicavam à música popular (nenhuma música podia ser gravada sem aprovação previa da censura; o compositor Chico Buarque teve dezenas de músicas vetadas), ao cinema (filmes eram proibidos ou liberados com muitos cortes) e a televisão (até o destino de personagens de novelas dependia de negociações com censores). (Caldeira, 1997, p.325)

A censura se configura, pois, como um ato violento, explícito mais também insidioso, a demonstração cabal do reconhecimento das forças, das ideias do inimigo, o recuo para um lugar onde o debate e conflito de opiniões cedem suas posições à violência. Onde alicerçar essa posição ao debate? Afinal, ao se impor o silêncio ao outro, fecha-se a porta à política [...] (Kushnir, 2012, p.11) O grau de violência que o Estado usa para desempenhar esse “direito de censura” será uma das maneiras de conceituar o

tipo de forma de ação estatal na esfera censória (p.83).

Nasce assim, sob censória o segundo livro da autora *Helianto* (1973), caracterizado pela própria autora como o mais “bizantino”, porque para sua composição ela “usou e abusou” da tecnologia aprendida: “Hélios e anto, Sol e Flor, terra e sangue, totalidade, círculo” (Fontela, 1991, p.259). Veja-se o poema *Helianto*:

Cânion  
da flor completa  
metro / valência / rito  
da flor  
verbo

círculo  
exemplar de helianto  
flor e  
mito

ciclo  
do complexo espelho  
flor e  
ritmo

cânion  
da luz perfeita  
capturada fixa  
na flor  
verbo. (FONTELA, 2006, p.75)

Lido o poema cabe isolar a poeta no referente a relação entre a sua poesia e o contexto de produção, e se confirma a ideia de que Orides não partilha a “chamada literatura da época” (Massi, 1983). Parece como se os poemas orideanos, estivessem sempre lidando/lutando com o verbo, com a palavra, com as imagens para apresentar-nos uma visão do mundo, em um país em que a censura “tem sido uma espécie de rua de mão única, explicação privilegiada para os que analisam a literatura brasileira dessas duas décadas (70 e 80) que seguiram ao golpe militar. Realismo mágico, alegoria, parábolas, *ego-trips* poéticas?” explica

Süssekind (2004):

Seja a preferência pelas parábolas ou por uma literatura centrada em viagens biográficas, a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde<sup>2</sup> individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem barreiras censórias. Romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados? Tais opções literárias também estariam ancoradas numa resposta à censura. Só que direta. Se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística. Respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas), trata-se a produção literária como se o grande interlocutor fosse efetivamente a censura. Esquece-se assim do diálogo que ao mesmo tempo mantém com a tradição e com o seu público. (Süssekind, 2004, p. 17).

Política cujo resultado mais imediato foi, por citar só um exemplo, a redução ao silêncio ou o êxodo voluntário ou forçado de alguns dos mais importantes produtores culturais do país (Sussekind,2004). Veja-se o seguinte trecho do poema *FUG 42* escrito em códigos, pelo poeta Luiz Olavo Fontes, em que o leitor precisava decifrar:

Tude a paranóia os assaxinatos têm me persg  
 Timamente não sei razão não devo deixar pis  
 Ercito principalmente a insegurança a total fal  
 Tias polítiquis mínimis no mais nu sem sol  
 Emos partir viver no exilis<sup>3</sup>. (FONTES, 1976)

Quanto mais se ampliavam os interesses pela literatura a censura aumentava também. (Süssekind, 2004).

No ano de 1975 a Política Nacional de Cultura anunciava basicamente a posição central que o Estado autoritário se atribuía na vida cultural, na produção artística e científica do país, centralizada na necessidade de “revalidação do património histórico e científico brasileiro”, com o intuito de “conservar os símbolos culturais de nossa história”, da “tradição” e da

“memória”; o governo militar chama para si a função de julgar as novidades que interessam ou não, o que é excessivo, apontar os “males”, estimular o que julga de “qualidade”. (Süssekind, 2004).

O ano de 1978, “abrigaria uma grande polêmica, já no período da política de distensão, que envolveu um número bem maior de participantes e um assunto não tão restrito ao meio acadêmico, tratou-se do debate em torno das ‘patrulhas ideológicas’, e cujo ponto de partida foi uma entrevista do cineasta Cacá Diegues publicada simultaneamente no *Estado de São Paulo* e no *Jornal do Brasil* em setembro desse ano, em que procurava-se minimizar o papel da censura como responsável pelo que se considerava então o ‘vazio cultural brasileiro’.” (Süssekind, 2004). Essa situação vai se concretar no âmbito cultural no ano 1979 e será o marco para a publicação dos depoimentos de Caetano Veloso, Gilberto Gil e muitos outros intelectuais.

E assim chega o terceiro livro de Orides que a confirma, desde o ponto de vista estético, como uma poeta de uma escrita singular de desencontro com a maioria dos seus contemporâneos. *Alba* (1983)<sup>4</sup> acaba sendo [...] uma forma de composição lírica, oriunda da poesia provençal e francesa, que representa uma saudação, ora com prazer, ora com mágoa pela aproximação do sol” (Buccioli, 2003, p.100)

Veja-se como exemplo, um trecho do poema *Cisne*:

[...]  
 Humanizar o cisne  
 é violentá-lo. Mas  
 também quem nos dirá  
 o arisco esplendor  
 – a presença do cisne?  
 (FONTELA, 2006, p. 153)

Uma realidade nada inventada vivia o Brasil e “[...] tais poemas tinham uma natureza dupla e perturbadora, que os tornava ao mesmo tempo obra feita e discussão aberta. Lendo-os, sentimos que as suas imagens, as suas palavras obsessivas, são elementos de uma realidade poética inventada e, além disso, signos de

uma investigação, na qual a mente procura saber, e se ela vale.” (Cândido, 1983, p. 156)

Em janeiro de 1984, a resposta popular a crise veio em forma de esperança: um grande comício em São Paulo apresentava a solução: eleições diretas para presidente. A onda de apoio popular não foi suficiente para vencer no Congresso, mas tornou viável a vitória de Tancredo Neves, candidato da oposição. Em meio a muitas dificuldades começava uma nova fase.

*Rosácea* (1986), quarto livro da autora chega no período de transição, iniciado um ano antes sob a tutela militar, para o regime liberal-democrático. Embora o livro não teve, comparativamente com *Helianto* (1973), o mesmo acolhimento por parte da crítica e do público, Orides o batizou como “programa de vida” ciente da sua qualidade poética:

[não] há em *Rosácea* [...] um único poema de que se possa dizer sequer mediano, é tudo de extraordinária altura e dignidade literárias. E isso alegra. E desconcerta. Embora herdeira de umas tantas conquistas do ideário estético de nossos dias, como seriam as da fragmentação, do sentido mágico que o pós-simbolismo conferiu às palavras ou dos recursos retóricos da alusão e da elipse, a poesia de Orides Fontela se individua numa expressão insólita e inédita na medida em que a autora as utiliza apenas a sua maneira, a partir de uma sintaxe pessoalíssima que nada tem a ver com as de seus antecessores mais recentes e ilustres. (Junkeira, 1998, pp.135-136)

Como no poema *Herança*:

Da avó materna:  
 uma toalha (de batismo).  
 Do pai:  
 um martelo  
 um alicate  
 uma torquês  
 duas flautas.  
 Da mãe:

um pilão  
 um caldeirão  
 um lenço. (FONTELA, 1986, p.204)

O poema está “composto por utensílios e tralhas do mundo doméstico, o ínfimo inventário de “Herança” pareceu a muitos exprimir não simplesmente um atestado de pobreza, mas a cifra da radicalidade estética a que a poeta havia chegado por sua recusa do supérfluo, pela “economia do essencial” e acrescenta que “alguns verão no poema apenas o impulso de refazer a história, de inverter o sentido negativo da tragédia, transformando em triunfo – ou ao menos em cumprimento lógico de uma sina – a morte que, afinal de contas, só teria vindo confirmar o traço essencial da poeta, o seu desejo “selvagem” de evasão do mundo. O desmazelo com a própria vida, tão em descompasso com sua escrupulosa dedicação à poesia, tudo seria consequência do seu comportamento monástico, do desprezo “aristocrático” pela matéria.” (Marques, p.309-310)

“Beleza pura de quem não passa intacta pelo mundo [...] e seu além: isso é o que a sua poesia escancara [...] isso é o que a poesia de Orides é [...] palavra pensante e pensamento falante. (Chauí, 1996, p.9). Essas foram as palavras da Marilena Chauí, elogiando a qualidade da poesia orideana no prefácio do Teia (1996) último da produção literária da autora sanjoanense.

Após as discussões trazidas até aqui, confirma-se a ideia que atravessa o nosso trabalho desde o título, a escrita de Orides é mesmo insólita. A primeira vez que me deparei com um poema da autora perguntei-me, como pensar essa poesia, quando um leitor chega ao poema e medita no contexto que ela foi produzida, o que consegue ler? Logo, entendi que era necessário, não resistir e pensar em termos mais amplos, porque é difícil considerar que essas questões do contexto não apareçam abertamente- na obra da poeta, mesmo se ela não quisesse, daí que seja importante refletir como se produz esse movimento. Na leitura dos poemas a Orides parece construir-se um mundo próprio -que não significa que seja um espaço fechado- porém, um lugar de difícil acesso, onde o poeta parece estar fora do mundo, mas na verdade ele está dentro.



Veja-se que esta reflexão não significa que “o contexto não vá determinar, porque ele vai determinar em grande parte, mas não vai limitar, e não é só isso, tem um movimento que é o de pensar a poesia, numa relação que é dialética com o contexto no sentido que não tem conciliação, ela integra o contexto que a integra” (Gómez, 2016).

Orides Fontela, foi herdeira de uma tradição literária que logo delineava os aspectos que seriam explorados pela lírica brasileira contemporânea, na esteira de poetas como Dora Ferreira da Silva, Donizete Galvão e, mais distantemente, Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes, consegue estabelecer um “consórcio entre a inspiração no trabalho de arte, a revalorização dos efeitos nominais da linguagem, o desmembramento das palavras, a valorização do silêncio e do interdito, a ruptura com o saber elaborado e constituído, a revelação constante a partir de um mínimo dizente, e o tom filosofante”. (Andrade, 2010, p.1), em um contexto totalmente adverso, como nos parece mostrar-se no poema *Núcleo*:

Aprender a ser terra  
E, mais que terra, pedra  
nuclear diamante  
cristalizando a palavra.

A palavra definitiva.  
A palavra áspera e não plástica. (FONTELA [1966-1967], 2015, p.38)<sup>5</sup>

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Sabemos também que a Orides já tinha na época vários poemas escritos e prestes a serem publicados pelo Arrigucci, o que confirma a nossa hipótese de que a poeta havia meditado sobre os rumos do seu projeto poético, o que nos ajudará estabelecer a relação entre a sua produção literária e o contexto de produção.

<sup>2</sup> “Os desbundados” seriam esses autores “marginais” que produziam uma poética do “descompromisso”, do “gozo”, da “libertação”, poesia essa que se encontrava não apenas no papel, mas no modo de viver e no próprio corpo. Portanto, contra o clima de sufoco gerado na época, principalmente no caso do Brasil, pela política ditatorial, os poetas apontavam como solução o caminho da “marginalidade” estética, utilizando o humor e o prazer para driblar a realidade opressora e moralista. O poema “Rápido e rasteiro”, de Chacal, exemplifica bem essa postura do “desbunde”: “vai ter uma festa/que eu vou dançar/ até o sapato pedir pra parar. / aí eu paro, tiro o sapato/ e danço o resto da vida” / (De Hollanda, H. B. (1976). 26 poetas hoje. São Paulo: Aeroplano.

<sup>3</sup> O poema foi retirado do livro “26 poetas hoje”, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda no ano de 1975 e publicado pela Aeroplano em 1976.

<sup>4</sup> Orides recebe por este livro o Prêmio Jabuti e é aclamada pelo público e pela crítica.

<sup>5</sup> Aprender a ser tierra / y, más que tierra, piedra / nuclear diamante /cristalizando la palabra. (Tradução nossa).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvim, F. (2004). *Poemas, 1968-2000*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Adorno, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In: Almeida, J. (Trad.). *Notas de literatura*. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades, pp.34.

Adorno, T. (2003). Compromiso. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. In: Muñoz, A.B.(Trad.) *Notas de Literatura III*. Obra completa, 11. Madrid: Akal, p.393.

Bucioli, C. A. B. (2003). *Entretecer e tramar uma teia poética. A poesia de Orides Fontela*. São Paulo: FAPESP, 2003.

Cândido, A. (1998). Trevo. In: Fontela, O. *Trevo*. São Paulo: Claro Enigma.

Cândido, A. (2006). *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

Chauí, M. (1996). Teia. In: Fontela, O. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial.

Fontela, O. (2006). *Poesia Reunida (1969-1996)*. São Paulo: Cosac Naify.

Fontela, O. (1991). Nas Trilhas do Trevo. In: Massi, A. (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, pp. 255-261.

Ginzburg, Jaime. (2003). *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Alea, v 5, n 1, janeiro-junho.

Gómez, Y.C. (2016). *A construção do silêncio no discurso poético de Dulce María Loynaz e Orides*

---

*Fontela: um estudo comparativo*. (Tesis de doctorado). São José do Rio Preto.

Hazin, E.; Müller. (2004). *Orides Fontela*. Brasília: Cerrados v. 18, pp. 173-175.

Junqueira, I. (1998). A essência da linguagem. In: *O fio de Dédalo*. São Paulo: Record, pp. 135-137.

Kushnir, B. (2012). *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988*. São Paulo: Bomtempo, 2012.

Marques, I. (2014). *Donizete Galvão, Orides Fontela e o "reino do poeta"*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 44. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n44/a15n44.pdf>.

Sussekind, F. (2004). *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG.

## LINEAS TEMÁTICAS

*Linhas temáticas*

1

NÉLIDA PIÑON EN LA  
REPÚBLICA DE LOS SUEÑOS

*Nélida Piñon na República dos  
Sonhos*

2

LITERATURA BRASILEÑA EN  
PERSPECTIVA HISTÓRICA

*Literatura Brasileira em  
perspectiva histórica*

3

LITERATURA BRASILEÑA:  
POLÍTICA, GÉNERO Y  
MOVIMIENTOS SOCIALES

*Literatura brasileira: política,  
gênero e movimentos sociais*

4

LA LITERATURA BRASILEÑA  
Y EL MUNDO LUSÓFONO

*A literatura brasileira e o  
mundo lusófono*

5

MISCELÁNEA

*Miscelânea*



---

# A MULHER MILITANTE DA DITADURA MILITAR EM BERNARDO KUCINSKI E MARIA PILLA<sup>1</sup>

Este artigo tem por objetivo problematizar a representação na literatura contemporânea das mulheres militantes no período ditatorial brasileiro e argentino. Com base na análise dos romances *K.: relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski, e *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, pretende-se comparar, sob a perspectiva dos estudos feministas e de gênero, como essas personagens são construídas/desconstruídas, tanto na autoria feminina quanto masculina, resgatando memórias de acontecimentos traumáticos. Analisar-se-á também o posicionamento dessas personagens guerrilheiras diante das situações violentas que os períodos de exceção na América Latina lhes impuseram.

**Palavras-chave:** representação, mulher, ditadura, Bernardo Kucinski, Maria Pilla.

Mesmo tendo ciência de que muitas mulheres lutaram, juntamente com os homens, militando pela redemocratização do Brasil, a figura feminina sofreu um apagamento na História. A razão desse apagamento tem suas raízes na cultura patriarcal, em que a “mulher correta” não deveria ultrapassar a área a ela destinada, o espaço privado, para se tornar um sujeito político, no espaço público. A sociedade, estruturada a partir de tal premissa, sempre ditou como as mulheres devem se comportar:

La mujer buena es encantadora, educada y discreta. Las mujeres buenas trabajan, pero se conforman con ganar el 77 por ciento de lo que ganan los hombres o, dependiendo de a quién preguntes, las mujeres buenas tienen hijos y se quedan en casa a criarlos sin rechistar. Las mujeres buenas

**ALINE  
TEIXEIRA DA  
SILVA LIMA**  
Universidade  
de Brasília  
alinetslima@  
hotmail.com

son modestas, castas, sumisas. Las mujeres que no adhieren a estos cánones son las desgraciadas, las indeseables; son malas mujeres (GAY, 2016, pp. 303-304).

Partindo dessa conjuntura, é estranho pensar em mulheres lutando contra o autoritarismo e a supressão dos direitos constitucionais, que marcaram o regime militar, e resistindo às perseguições políticas, à prisão e à tortura por parte das Forças Armadas. Entretanto, caminhando na contramão do que ditava o contexto patriarcal, muitas mulheres, nos anos de chumbo, contestaram sim a ordem estabelecida e romperam com “o estereótipo da mulher restrita ao espaço privado e doméstico, enquanto mãe, esposa, irmã e dona de casa, que vive em função do mundo masculino” (RIDENTI, 1990, p. 114).

Ainda de acordo com Marcelo Siqueira Ridenti, “muitas mulheres tentavam romper, em diversos aspectos, com séculos de submissão ao entrarem para organizações clandestinas de extrema esquerda” (RIDENTI, 1990, p. 116). Percebe-se, portanto, que as mulheres se rebelaram a determinados valores a elas impostos e assumiram a militância política. Entretanto, pela perspectiva do governo ditatorial vigente, a mulher militante infringia duas regras básicas:

A mulher militante política nos partidos de operação à ditadura militar cometia dois pecados aos olhos da repressão: de se insurgir contra a política golpista, fazendo-lhe oposição e de desconsiderar o lugar destinado à mulher, rompendo os padrões estabelecidos para os dois sexos. A repressão caracteriza a mulher como *Putá Comunista*. Ambas categorias desviantes dos padrões estabelecidos pela sociedade, que enclausura a mulher no mundo privado e doméstico (COLLING, 2004, p. 175).

Esses papéis impostos de maneira tão arbitrária a ambos os sexos são consolidados ao longo da história e reforçados pela ideologia, como atenta Pierre Bourdieu ao afirmar que as estruturas de dominação são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a

violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, a Igreja, a Escola e o Estado (BOURDIEU, 2014, p. 55).

E como “a cultura é a categoria que proporciona a matéria-prima para a construção das representações e é, também, a cultura que constitui o espaço onde circulam as representações sociais” (JODELET, 2001, p. 14), conseqüentemente, as produções literárias representam o tema aqui em consideração, estimuladas pelas ações repressivas contra a mulher militante ocorridas no período ditatorial. Dessa forma, é importante observar como autores contemporâneos, como Bernardo Kucinski e Maria Pilla, retratam essas “mulheres subversivas” em suas produções, as quais são ambientadas em ditaduras militares, instigando, assim, questionamentos e reflexões sobre as relações de gênero e poder e sobre assimetria sexual, a qual ainda vigora em nossa sociedade.

De acordo com Miguel e Biroli, “hierarquias e desigualdades sociais são confirmadas e reproduzidas por meio de palavras e imagens que naturalizam comportamentos e pertencimentos” (MIGUEL e BIROLI, 2011, p. 11). Nesse sentido, a literatura, enquanto representação da ordem objetiva, espaço onde circulam tanto ideologias, como discursos, pode contribuir para manter os estereótipos femininos aqui já mencionados ou, ao contrário, desconstruí-los. Assim, a fim de refletirmos sobre como a personagem mulher militante é representada nas narrativas contemporâneas, analisar-se-á a representação dessas “mulheres subversivas” em dois romances contemporâneos: *K.: relato de uma busca* (2014)<sup>2</sup>, de Bernardo Kucinski, cujo personagem principal, K., recupera fragmentos de memória de sua filha militante desaparecida, enquanto procura pela mesma, e *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, que tem uma protagonista-testemunha, a qual militou durante as ditaduras militares brasileira e argentina.

## **SOB A PERSPECTIVA MASCULINA**

*K.: relato de uma busca*, primeiro romance<sup>3</sup> de Bernardo Kucinski, é uma narrativa em terceira pessoa, cujo narrador onisciente conta a história de um judeu polonês já idoso, nomeado apenas

por K., que chegou ao Brasil em 1935, fugindo do nazismo. Em solo nacional, este é comerciante e um escritor dedicado à literatura ídiche, mas a matéria central da obra é a busca de K. pelo paradeiro da filha, a qual desapareceu, ou melhor, foi desaparecida pela ditadura militar em 1974.

Sabe-se que a história desse livro é baseada no desaparecimento real de Ana Rosa Kucinski, irmã do autor, e de seu marido, Wilson Silva, os quais eram militantes políticos durante o regime militar brasileiro. A narrativa em si também é uma forma de não esquecer a irmã, frente a esse “esquecimento coletivo” da ditadura militar no Brasil, “mal de Alzheimer nacional” (KUCINSKI, 2014, p. 12), segundo o escritor. Logo neste capítulo, já tomamos ciência do destino da desaparecida, pois Kucinski diz, acerca das cartas, destinadas à irmã já falecida há mais de três décadas, as quais chegavam esporadicamente em sua casa, que “o carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar” (KUCINSKI, 2014, p. 12).

A partir do segundo capítulo, agora por meio do narrador, nos deparamos com um pai preocupado com a falta de notícias sobre sua filha há dez dias, mas que não imaginava, a princípio, que seu sumiço tinha a ver com a ditadura militar, tanto que chega a cogitar que esta se afastou simplesmente por não simpatizar com sua segunda esposa, uma judia alemã. Depois de várias tentativas frustradas de contato telefônico, o pai, apreensivo, começa a procurar pela filha. A narrativa é fragmentada, não ficando presa à cronologia dos fatos. Em vários capítulos, há retrospectivas, prospectivas, além de histórias paralelas, mas que estão diretamente relacionadas ao desaparecimento da filha de K. E esses relatos distintos ajudam o leitor a compor esse quebra-cabeças e ter uma ideia do que aconteceu com a desaparecida política.

Como já foi dito, a filha de K. é o cerne do romance, contudo, diferentemente de outras personagens, a ela não é dada a possibilidade de fala, com exceção de uma carta destinada a uma amiga, em que ela assina apenas A.<sup>4</sup> Logo, as informações a seu respeito são passadas ao leitor, em sua maioria, pelo seu



pai. Dessa forma, conhecemos A. por meio da perspectiva de um pai que pouco sabe da filha, apesar de não estar ciente disso inicialmente. É apenas durante a busca que ele toma ciência desse desconhecimento, inclusive o da militância política. Tanto que quando ele procura as autoridades para denunciar o desaparecimento da filha, diz que ela “era professora da universidade em grau de doutora, era independente e morava só” (KUCINSKI, 2014, p. 18). Contudo, há aí uma informação errônea, já que ela não morava sozinha, ela era casada, e seu pai desconhecia este fato.

Foi por volta do 30º dia do desaparecimento de A., após ler uma reportagem no *Estado de S. Paulo* sobre familiares de desaparecidos políticos, que a possibilidade de sua filha ser uma militante se tornou concreta. Entretanto, é difícil para o leitor criar uma imagem de A. como militante, porque todas as características e memórias retomadas pelo pai para caracterizar a filha estão diretamente ligadas ao estereótipo feminino criado pela sociedade patriarcal, em que a mulher está sujeita ao espaço privado, tendo em vista que esta é o “sexo frágil”. K. utiliza esse mesmo adjetivo para qualificar a filha ao encontrar algumas fotos da mesma, já passados oito anos desde seu desaparecimento. Ele “percebe, naqueles recortes de tempo e espaço, como a filha fora um ser frágil” (KUCINSKI, 2014, p. 115). K. ressalta ainda a ternura que emanava de sua descendente: “Ali estão fotografias de sua filha sugerindo delicadeza e sensibilidade” (KUCINSKI, 2014, p. 115). Vale destacar que K. tinha um passado político em sua terra natal, mas, mesmo assim, o narrador afirma que “surpreendera-o a revelação de sua militância política, embora fosse tradição de família; sempre a vira como a filhinha sensível que lia poemas, que gostava muito de cinema e pouco de política” (KUCINSKI, 2014, p. 44). É perceptível, portanto, que ele não consegue imaginar sua filha atuando politicamente, apenas fazendo coisas que são atribuídas culturalmente às mulheres, como ler poemas e assistir a filmes, reforçando, dessa forma, a polarização dos papéis sociais distintos atribuídos ao homem e a mulher. Essa idealização da mulher é contraditória na vida do protagonista se tomarmos como exemplo uma outra figura feminina em sua vida: sua irmã, Guita, a qual também era uma militante. Ambos chegaram a ser presos por subversão pela

polícia polaca. Mas ele conseguiu sair da prisão com a condição de emigrar, enquanto Guita morreu de tuberculose na prisão. Na narrativa, não há descrições de sua irmã, contudo nada indica que ele encarava o ativismo da irmã como algo anormal.

K. só vem a ter “provas” do envolvimento político de A. quando descobre que esta era casada com um homem que desde sua juventude já tinha grande interesse por política e a quem ele vai atribuir a culpa da militância da filha. Assim, ele passa a viver “um dilema moral: deveria odiá-lo, por ter arrastado sua filha a uma morte estúpida, ou honrá-lo, por ter enriquecido sua vida?” (KUCINSKI, 2014, p. 43). O fragmento transcrito demonstra a incredulidade de K. quanto ao interesse individual em uma militância política por parte da filha, ignorando a possibilidade de que ela tenha herdado o ativismo do próprio pai, já que este também lutou, em sua juventude, pelas causas que acreditava. Dessa forma, ele imagina a filha como um tipo de apêndice do marido, sem capacidade própria de tomar decisões políticas. Esse pensamento de K. está de acordo com a reflexão de Colling sobre a maneira que o regime atuava em relação à militante mulher. De acordo com ela, “a primeira medida que a polícia da repressão utiliza para tentar desqualificar a militante política é desmerecê-la em sua vontade própria, como um ser pensante que toma atitudes políticas” (COLLING, 2015, p. 378). Mais uma vez, a visão que K. tinha de sua filha é aquela arraigada no (in)consciente coletivo, em que “o reconhecimento das mulheres como sujeitos políticos encontra barreiras na tentativa de desconstrução porque rompe com os padrões estabelecidos pela família e pela sociedade, que determinou códigos masculinos de participação pública e política” (COLLING, 1997, p. 95).

Após digerir o engajamento político da filha, o que mais o perturbava era o porquê de ela ter se casado formalmente e ter lhe ocultado esse fato. E o que o magoara igualmente foi o fato de a família do genro saber e ele não. A partir daí ele levanta várias hipóteses desse porquê. Teria sido pelo fato de o cônjuge não ser judeu? Por que não gostava de sua madrasta? Por ele ser muito devotado à língua ídiche? Ele acaba refutando todas essas possibilidades e, devido a um pacto pré-nupcial que ele encontrou, o qual determinava a separação total de bens entre o

casal, K. conclui que

a única razão para se casarem formalmente, na situação de risco em que viviam, era para diminuir o risco. Como? Tendo a posse de um documento legítimo de casados. Podiam com isso firmar contratos de aluguel sem levantar suspeitas, registrar-se em hotéis sem levantar suspeitas, refugiar-se em pousadas, em caso de urgência, sem levantar suspeitas. Poderiam, se necessário, tirar passaportes e viajar para o exterior juntos, como marido e mulher, fugir sem levantar suspeitas (KUCINSKI, 2014, p. 46).

Porém, as justificativas desse casamento não excluem o fato de ela ter se casado também por amor, hipótese não cogitada por K. No capítulo “Carta a uma amiga”, momento único do texto em que A. tem oportunidade de exprimir o que se passa com ela, a professora se declara apaixonada por seu parceiro. Entretanto, não demonstra felicidade, se diz reclusa e que a sua única alegria, além do marido, era uma cadela que recebera dele de presente. Percebe-se ainda que ela se sente insegura quanto ao rumo que sua vida tomou, sentimentos que vão de encontro à fragilidade da mesma exposta pelo pai. Ela também se mostra desiludida com a luta, na qual não vê mais sentido, tanto que questiona “o que leva as pessoas a fazer o que fazem, a caminhar numa direção sem saída e não ter forças para mudar. É o que acontece comigo” (KUCINSKI, 2014, p. 48). A narrativa não esclarece em quais circunstâncias A. se engajou na militância, nem seu papel na mesma. O narrador onisciente também não nos dá a conhecer como se deu o início desse relacionamento ou a dinâmica do mesmo. Mas, pela perspectiva de K., ao tratar o casamento e a militância não como acontecimentos de natureza distinta, e sim como iguais, ele julga que o engajamento da filha se deve ao sentimento que nutre pelo marido e não por interesses políticos, como ele já afirmara que ela não tinha.

Ainda na carta, apesar de não falar das ações de militância, ela demonstra receio quanto a mesma: “sinto um perigo me rondando” (KUCINSKI, 2014, p. 47), “tenho o pressentimento de que as coisas aqui vão piorar muito” (KUCINSKI, 2014, p. 49), “tem alguma coisa muito errada e feia acontecendo, mas não

consigo definir o que é” (KUCINSKI, 2014, p. 49). Ela relata até o sentimento de medo que tem de serem capturados ao saírem de casa para passear no parque com a *poodle*. E é justamente o que acontece, pois é em um desses passeios que o casal é pego. É interessante observar o uso da palavra pressentimento e todas as outras expressões desse mesmo campo semântico nos trechos supracitados. Geralmente, denomina-se sexto sentido as sensações e intuições que partem de um gênero específico: o feminino. Segundo Michelle Perrot, há um discurso naturalista que defende o binarismo, ou seja, duas espécies com qualidades e aptidões distintas. “Aos homens, o cérebro, a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos” (PERROT *apud* COLLING, 1997, p. 75), sendo esta uma dicotomia arbitrária.

Apesar de haver uma passagem significativa de tempo dentro da narrativa, K. não desconstrói a imagem, baseada no modelo histórico feminino, que mantém da filha desde sua infância. Prova disso é que mesmo oito anos após seu desaparecimento, ele continua a ver sua filha como um indivíduo frágil, ainda que tivesse noção de que a filha adulta era uma desconhecida para ele, talvez até, como ele próprio desconfiava, por ter sido um homem fechado no mundo da literatura (antes de A. ser desaparecida) e alheio ao que acontecia com ela. Segundo Ridenti (1990, p. 115), a maior parte das mulheres que participavam ativamente das ações de esquerda, inclusive as armadas, eram as mulheres intelectualizadas, assim como a professora doutora de Química da USP, filha de K. Percebe-se, portanto, por meio do discurso em *K.: relato de uma busca*, que o protagonista se recusa a acreditar que a filha era uma militante por escolha própria, a qual buscava a construção de uma sociedade mais justa, pois não consegue se desvencilhar do estereótipo do comportamento feminino construído cultural e historicamente, focando nos “papéis atribuídos a elas [mulheres], como a dedicação prioritária à vida doméstica e aos familiares, [os quais] colaboraram para que a domesticidade feminina fosse vista como algo natural e distintivo, mas também um valor a partir do qual outros comportamentos seriam caracterizados como desvios” (MIGUEL e BIROLI, 2014, p. 32).

## SOB A PERSPECTIVA FEMININA

O romance de Maria Pilla, *Volto semana que vem*, é uma narrativa curta, em primeira pessoa, baseada na vida da própria autora, e que carrega uma certa sutileza, apesar da temática feroz que abrange: as ditaduras brasileira e argentina. Com capítulos curtos e sem obedecer a uma ordem linear, a narradora recupera recortes de memórias sobre sua infância em Porto Alegre, a ativa juventude no curso de Jornalismo, a militância política, que a conduz ao exílio e, posteriormente, à prisão, entre outros acontecimentos. O título do livro faz referência a uma frase dita ao próprio pai ao sair em uma viagem, entretanto, a narradora não pôde cumprir sua palavra por conta das barbáries, cometidas pelo regime militar, que a acometeram. Ela só irá reaparecer em casa mais de vinte anos após esse episódio.

Diferentemente de *K.: relato de uma busca*, em que a mulher militante é um outro de quem se fala, na obra de Maria Pilla, há a voz da própria militante política mulher, a qual, de maneira geral, carrega um histórico de silenciamento nessa arena pública e política, espaços considerados masculinos por excelência. Todavia, rompendo com os padrões tradicionais de gênero, essa mulher, agora já madura, que foi presa e torturada, detém o poder do discurso e, por meio dos seus relatos, constrói uma narrativa de sua vida, em que seu ativismo político é o tema central, já que os anos que sucederam ao fim da ditadura militar brasileira são silenciados, não sendo possível, portanto, ter uma noção do que lhe aconteceu nos anos seguintes.

A narradora, a qual não se nomeia em momento algum do texto, afirma que seu interesse por política começou ainda na adolescência, por volta dos 17 anos, quando residia em Washington, por conta de um intercâmbio estudantil. Seu engajamento político se deu anos mais tarde, já no Brasil, enquanto cursava Jornalismo na UFRGS. Ana Maria Colling (1997) afirma que a grande maioria das mulheres ativistas iniciavam a sua militância política em movimentos estudantis. Tal proposição se confirma na vida da narradora, a qual declara que:

O sol estava a pino quando cheguei à entrada do Centro

Acadêmico Franklin Delano Roosevelt, centro da política estudantil da Universidade Federal do Rio Grande do Sul naquele início de governo militar. “Não queres ir a uma reunião do Partidão hoje?” Cara bonita, olhar maroto, Sulbrasil tinha nome exótico, mas jeito de pessoa bem normal. Sua pergunta mudou meu rumo naquele verão brilhante de luz (PILLA, 2015, pp. 31-31).

Desse modo, a narradora adentrou esse território “proibido” às mulheres – o público, masculino e político-, se engajando em organizações clandestinas, tanto no Brasil como na Argentina, manifestando, assim, seu repúdio àquele regime e resistindo ao golpe. Com apenas quatro anos de militância no Brasil, devido a uma ação da Oban (Operação Bandeirantes) na casa de uma colega, em São Paulo, a ideia do exílio surgiu. A tomada de decisão de viajar para a França teve por motivo fugir da violência que já circundava a narradora e seus companheiros.

A narradora fez o enquadramento das memórias que pretendia falar. Seu recorte vai dos anos de 1950 (quando tinha quatro anos) até 1984, um ano antes do término da ditadura militar brasileira. Mas, como explicitado anteriormente, esses anos não estão organizados de maneira cronológica, havendo saltos e recuos temporais durante esse período. Acompanhando o trajeto da protagonista, após o exílio, a encontramos na Argentina, a qual também sofrera um golpe militar em 1966. Assim, com o objetivo de continuar a militância é que a narradora teve como destino esse país. Pelo que já foi aqui exposto, percebe-se que a narradora não se encaixa no estereótipo de sexo frágil atribuído à mulher pelo sistema patriarcal e aderido pelo protagonista de *K.: relato de uma busca* ao descrever sua filha. Pelo contrário, em *Volto semana que vem*, a própria narradora afirma que não se encaixa neste estereótipo ao dizer que

indo pelos anos 60 eu já militava, e os ideais femininos da época passavam longe da minha preferência. Os bailes da Reitoria, mesmo sendo unanimidade na minha geração, não exerciam o mesmo fascínio sobre mim. Os namorados que me interessavam estavam no meio militante (PILLA, 2015, p. 50).

Neste recorte temporal feito pela narradora, ela não aborda a temática do amor. Apesar de mencionar alguns namorados, ao longo da narrativa, ela não descreve ou explicita a dinâmica desses relacionamentos, ou seja, não há investimento nesta temática. Os relatos mais avançados do recorte de memórias datam de 1984, quando a narradora teria 38 anos, o que seria, de acordo com a concepção tradicional de família, uma idade já atrasada para o matrimônio, mas tal assunto não é sequer mencionado, fugindo, assim, do que a sociedade espera das mulheres, isto é, que sejam boas mães e esposas e que jamais ultrapassem o espaço do privado.

Na Argentina, em 1975, a narradora é presa. Ela cumpriria, entre as prisões de Olmos e de Devoto, aproximadamente dois anos de pena. Neste espaço, a ideia da fragilidade da mulher também é desconstruída. As presas políticas que ali se encontram, e a própria narradora, apesar do medo que sentiam, não são descritas de maneira vitimizada, mesmo após as torturas físicas e psicológicas pelas quais passaram, já que ao chegarem em Olmos, vindas da sede da Polícia Federal de Buenos Aires, apresentavam “hematomas no rosto, o olhar amedrontado fixo no chão, o som ainda vivo dos gritos dos torturadores” (PILLA, 2015, p. 79). Colling, após analisar depoimentos de presas políticas no Brasil, concluiu que “a militância política exigia, nas condições difíceis em que se realizava, convicção, desprendimento pessoal e, sobretudo, coragem, isto, entretanto, não era capaz de eliminar o sentimento de medo” (COLLING, 1997, p. 59).

Os relatos do cotidiano da prisão evidenciam uma verdadeira rede de solidariedade entre as presas, tendo em vista que estas agiam em conjunto para o bem comum. Além disso, mesmo encarceradas, elas, como sujeitos políticos que eram, resistiam da forma que podiam, como no episódio em que descosturaram os uniformes para não os vestir, porque estavam no verão e estes eram demasiado quentes, por serem escuros e feitos de sarja de lã. E “apesar dos numerosos castigos individuais e coletivos, nos meses que se seguiram as presas de Devoto jamais vestiram uniforme algum” (PILLA, 2015, p. 10).

Em relação ao tema da tortura, a narradora o trata de maneira



comedida, afinal esse assunto gera a tensão de narrar o inenarrável. Segundo Charlotte Delbo (1990), o trauma seria não-representável, pelo fato de não fazer parte da ordem do simbólico e da linguagem. Dessa maneira, seria um conteúdo impossível de materializar-se em formas tradicionais de narrativas. Assim, a protagonista opta por um sistema discursivo diferenciado, recuperando sua memória da tortura por meio de um sonho. Ao acordar, ela diz:

Senti uma fisgada aguda no pé e levantei o edredom, agora muito sujo, em vez da gatinha, vi meus pés manchados de sangue e estrangulados pela corda. O cheiro: inesquecível cheiro de roupa suja misturado a um vago odor de pele queimada pelos fios desencapados (PILLA, 2015, p. 46).

Observa-se que, mais uma vez, não há vitimização de sua figura ou um tom de lamento em suas palavras, demonstrando coragem e determinação, mesmo em frente à dor de tão terrível lembrança, indicando que sua decisão de aderir à militância, buscando, assim, a derrocada da ditadura militar, foi tomada de maneira consciente, já que compreendia os riscos os quais corria. Outro relato do texto que endossa a força desta militante mulher é quando a mãe a culpa pela morte do pai, alegando que a culpa seria dela, da filha, pelo seu engajamento político e, por isso, o pai teria morrido de estresse. De acordo com Colling, “inegavelmente houve uma ruptura política entre a família e as mulheres militantes, principalmente pelas condições de clandestinidade em que se desenvolvia a atividade política” (COLLING, 1997, p. 61), assim, uma tensão foi causada entre a família e a militante, pois aquela “sente-se traída pela opção política dos filhos” (COLLING, 1997, p. 112). Contudo, ao invés de interiorizar essa culpa, ela rapidamente a refuga, dizendo: “fiquei aturdida. Não sabia como ordenar os argumentos para tirar de sua cabeça [da mãe] ideia tão bárbara. (...). Disse que o pai tinha morrido porque estava doente e que a medicina não conseguira mudar esse fato” (PILLA, 2015, p. 65). Sem sentimento de culpa, rancor ou sentimentalismo, utilizando-se da razão, ela argumenta com a mãe e a faz mudar de opinião. Logo, a obra de Maria Pilla, mesclando memória, história e testemunho, revela que as mulheres, nas ditaduras na América Latina, tornavam-se



militantes das organizações clandestinas de esquerda em razão de suas convicções políticas, lutando por “um mundo que fosse bem melhor” (PILLA, 2015, p. 32).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Pierre Bourdieu e Elaine Showalter, as relações de gênero são, na verdade, relações de poder, tendo em vista que “gênero não é apenas uma questão de diferença, o que presume que os sexos sejam distintos e iguais; mas de poder, já que observando a história das relações de gênero, encontramos assimetria sexual, desigualdade e dominação masculina em qualquer sociedade” (SHOWALTER, 1989. p. 4). Percebe-se, portanto, que tal disparidade entre masculino e feminino e a dominação patriarcal são encaradas como sendo de natureza intrínseca do próprio ser humano.

Os romances aqui analisados apresentam inegável valor literário, entretanto, é importante observar as questões da autoria e do poder, descritas no parágrafo anterior, em ambas as obras. O que se destaca, sob essa perspectiva autoral, é a diferença na representação da figura feminina frente às situações de militância política. Em *K.: relato de uma busca*, o discurso não quebra a convenção dos atributos femininos instituída pela sociedade patriarcal exposta por Roxane Gay na introdução deste estudo, tendo em vista que as descrições que K./Bernardo Kucinski faz de sua filha/irmã, mesmo esta sendo uma militante política, estão associadas a esse padrão pré-estabelecido, o qual povoa o imaginário masculino, pois há na narrativa uma idealização e vitimização da figura da filha, único papel atribuído a mesma pelo pai, associando-a sempre à fragilidade e à inocência. Assim, não há uma desconstrução desse estereótipo, e sim uma reiteração do mesmo. Logo, fica evidente que apenas homens falando dessas mulheres ou por essas mulheres não é suficiente para dar conta das inúmeras identidades e peculiaridades que compõem os sujeitos femininos, sendo necessário, portanto, dar voz às mesmas.

E é justamente isso que o leitor encontrará em *Volto semana que vem*, ou seja, a perspectiva da própria guerrilheira. Mesmo

demonstrando gostar de atividades associadas inicialmente às mulheres como cinema e literatura, assim como a filha de K., a narradora não se restringe a ocupar apenas esse espaço. Ela é um ser pensante, independente, dona de suas próprias vontades e que transgride esse mísero espaço a ela destinado. Nesta obra, a mulher torna-se sujeito, deixando de ser apenas objeto de representação de outrem. Desse modo, a representação da “mulher subversiva” de Maria Pilla, diferentemente da de Bernardo Kucinski, se afasta daquela em que os conceitos em relação à mulher estão encorados às estruturas patriarcais e se aproxima do sujeito social defendido por Teresa de Lauretis, em que este deve ser “múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (LAURETIS, 1994, p. 208). Além disso, a obra de Pilla evidencia que a produção literária feminina pode consumir-se independentemente do tema a ser abordado, desconstruindo, assim, o preceito de que as mulheres deveriam se dedicar apenas a temáticas amenas e confessionais.

---

## NOTAS

- 1 Agradeço o apoio da FAPDF, sem a qual este trabalho não teria sido possível.
- 2 O livro foi lançado originalmente em 2011 pela editora Expressão Popular.
- 3 Trata-se de um romance híbrido, pois trabalha fatos por meio de ficção. Segundo Renato Lessa, há uma formulação “entre ‘realidade’ e ‘ficção’, e a complementariedade entre ambas acaba por ser admitida” (LESSA, 2014, p 184).
- 4 Vale mencionar aqui que em nenhum momento da narrativa a filha de K. é nomeada.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. São Paulo: BestBolso, 2014.
- COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- COLLING, Ana Maria. “As mulheres e a ditadura militar no Brasil”. In: *História em Revista*. Pelotas, v. 10, 2004, pp. 169-178.
- COLLING, Ana Maria. “50 anos de Ditadura no Brasil”: questões feministas e de gênero”. In: *Revista OPSIS*. Catalão, v. 15, 2015, pp. 370-385.
- DELBO, Charlotte. *Days and memory*. Vermont: Marlboro Press, 1990.
- GAY, Roxane. *Mala feminista*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2016.
- JODELET, Denise. “As representações sociais: um domínio em expansão”. In: JODELET, Denise (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, pp. 14-44.
- KUCINSKI, Bernardo. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LESSA, Renato. “A experiência de K.”. In: KUCINSKI, Bernardo. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- MIGUEL, Luis Felipe e BIROLI, Flávia. “Gênero, mídia e política”. In: MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Caleidoscópio convexo: mulheres, política e mídia*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, pp. 11-33.
- MIGUEL, Luis Felipe e BIROLI, Flávia. *Feminismo e política*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- PERROT, Michele. *Os excluídos da história. Operários, mulheres, prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- PILLA, Maria. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- RIDENTI, Marcelo Siqueira. “As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo”. In: *Tempo social*. São Paulo, v.1, 1990, pp. 113-128.
- SHOWALTER, Elaine. *Speaking of gender*. New York and London: Routledge, 1989.

---

# FIGURAÇÕES DA HOMOAFETIVIDADE E DA HOMOPARENTALIDADE NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA<sup>1</sup>

A Literatura Infantil contemporânea tem-se mostrado um campo profícuo à abordagem de temas fraturantes (Ramos, 2009) e à inovação na materialidade estético-literária, apresentando propostas ficcionais e pragmáticas às crianças (Paulino, 2000) no âmbito das representações da homoafetividade e da homoparentalidade. Os altos índices de violência contra homossexuais no Brasil justificam a investigação sobre o tratamento dado a essas temáticas no livro infantil. Para explicitar as representações sociais (Moscovici, 2005) e a construção do discurso (Charaudeau, 2008) acerca da homoafetividade e da homoparentalidade, no contexto da produção literária de destinatário infantil, elegeram-se duas obras brasileiras, *Meus dois pais* (Carrasco, 2010) e *Olívia tem dois papais* (Leite, 2010).

**Palavras-chave:** Literatura Infantil, Homossexualidade, Representações Sociais.

## PALAVRAS INICIAIS

A Literatura Infantil nasceu na Europa, no século XVIII, motivada, principalmente, por interesses da classe burguesa, que tinha o objetivo de transmitir valores consolidados às futuras gerações. Entretanto, o nascimento da literatura infantil coincide com uma mudança de concepção da infância, que passou a ser compreendida como um período peculiar da vida humana, distinta da fase adulta, com particularidades especiais. A representação da criança como adulto pequeno foi sendo superada e influenciou a maneira de se conceber os livros infantis. Uma literatura endereçada, especificamente, às crianças

**ANABEL  
MEDEIROS  
AZERÊDO DE  
PAULA**  
Universidade  
Federal  
Fluminense  
anabel.azeredo@  
gmail.com

emergiu, então, com propósito formativo, de cunho pedagógico, já que a escola foi o primeiro espaço a abrigar a literatura infantil (Mattos, 2017). Desse modo, a criança deveria assimilar, por meio da leitura, como comportar-se socialmente, que valores prestigiar e em quais crenças acreditar para inserir-se em uma sociedade harmônica.

Dentre os preceitos abrangidos por esse conjunto de regras sociais está o exercício da sexualidade, que, a partir do século XVII, foi confinado ao núcleo da família burguesa – constituído por um homem e uma mulher –, com a finalidade de garantir-lhes a reprodução humana. O próprio Foucault (1988), que apesar de suspeitar da repressão ao sexo no início do século XVII, menciona o processo de mudança, que teria avançado com a burguesia:

Asexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo (Foucault, 1988, p. 9).

Conseqüentemente, os relacionamentos divergentes desse padrão foram considerados “sexualidades ilegítimas” (Foucault, 1988, p. 10), pois a relação sexual entre homossexuais não está naturalmente apta à procriação, devendo ser, portanto, evitada.

Como se pode perceber, há mais de duzentos anos, a relação homoafetiva tem sido tratada como um relacionamento impróprio, sendo, por isso, marginalizada, combatida e punida, inclusive, por meio de violência. O Brasil, por exemplo, é o país onde há mais mortes de pessoas que se suicidam ou são assassinadas por razões homofóbicas<sup>2</sup>.

Não obstante, a luta por dignidade liderada por organizações LGBTI (lébicas, gays, bissexuais, transexuais, transgêneros e intersexuais) tem conseguido dar visibilidade às demandas desse grupo que, aos poucos, vem conquistando direitos civis e ocupando espaços sociais.

A Literatura Infantil, refletindo as mudanças que ocorrem na sociedade, não se furta a abordar temas relacionados à homossexualidade, categorizados como fraturantes (Ramos, 2009), e traz à luz obras que apresentam o respeito à homoafetividade e à homoparentalidade, a partir de propostas pragmáticas e ficcionais (Paulino, 2000).

Neste trabalho, por meio de um viés semiolinguístico, busca-se analisar a produção do discurso de aceitabilidade, investigando o contrato de comunicação estabelecido nas obras selecionadas e o modo como as representações sociais relacionadas à homossexualidade estão nelas inscritas. Decidiu-se selecionar *Meus dois pais* (Carrasco, 2010) e *Olívia tem dois papais* (Leite, 2010) por se tratar de obras brasileiras de destinação infantil a leitores em processo. Dessa forma, em um primeiro momento, serão expostos alguns pressupostos semiolinguísticos para explicar a relação contratual que se estabelece entre os sujeitos envolvidos na leitura e os mecanismos decorrentes desse contrato, que intervêm na produção do discurso. Nessa mesma seção, serão apreciadas as propostas de interação apresentadas nas obras, explicitando as visadas selecionadas para cumprir a finalidade para a qual se destinam. Por fim, será feita uma análise das representações sociais que serviram à figuração dessas obras para tratar das temáticas relacionadas à homossexualidade.

## **1. OS ASPECTOS DISCURSIVOS NO CONTRATO DE COMUNICAÇÃO NA LITERATURA INFANTIL E AS PROPOSTAS BÁSICAS DE INTERAÇÃO EM NARRATIVAS**

Para Charaudeau (2008), a interação humana realiza-se por meio de contratos, pois toda vez em que um sujeito coloca-se em relação a outro, deve obedecer a determinados princípios para tentar estabelecer a comunicação. Na interação que se realiza por meio da leitura, um contrato de comunicação também é instaurado. Porém, como não há a presença física de todos os sujeitos interagentes, dessa situação de comunicação, não pode decorrer uma troca imediata entre eles. Desse modo, o sujeito que deseja apresentar a sua proposta sobre o mundo por meio da leitura, deve saber como fazer e o que dizer para materializar

a sua proposição e efetivar um contrato de comunicação.

No gênero narrativo, o contrato envolve quatro sujeitos: o escritor, o narrador, o leitor destinatário e o leitor real. O escritor pode manifestar-se como o narrador, usando a sua própria identidade ou criando outra(s) para si. Na maioria dos livros infantis, como em *Olívia tem dois papais* (Leite, 2010), por exemplo, o escritor mostra-se como um narrador externo à trama. Diferentemente, em *Meus dois pais* (Carrasco, 2010), o escritor revela-se como um narrador-personagem, ainda criança, que conta a sua própria história. Muitas narrativas destinadas ao público infantil têm feito uso desse recurso como uma estratégia de captação, já que a simulação de uma criança que se dirige a outra criança pode diminuir a assimetria que há entre os sujeitos envolvidos nesse contrato.

Segundo Nikolajeva e Scott (2011, p. 156), “as quatro maiores evidências do narrador na história são: a descrição do cenário, a descrição do personagem, o resumo dos acontecimentos e os comentários sobre os acontecimentos ou as ações dos personagens”, podendo ser as duas primeiras características verbais ou visuais e as duas últimas, somente, verbais. Entretanto, em se tratando de gêneros autobiográficos, como a obra de Carrasco (2010), cujas ilustrações contribuem significativamente para a narrativa, verifica-se que a perspectiva da voz narrativa não é compatível com o ponto de vista da parte visual do texto. As cenas são mostradas nas ilustrações a partir do ponto de vista de outro narrador-contador, que não está presente na história.

Em *Meus dois pais* (Carrasco, 2010), Naldo é o protagonista da história e inicia seu relato, afirmando que, apesar de ter ficado triste com a separação de seus pais, sentia-se aliviado por não ter mais de vê-los brigando. O menino declara ainda que gostava muito de passar os fins de semana com o pai, principalmente, depois da chegada de Celso, um amigo que passou a morar com seu pai. Depois que Naldo foi morar com os dois, por causa de uma mudança no emprego da mãe, Celso começou a participar, ativamente, da vida do menino: frequentava as reuniões de pais e mestres, buscava o garoto na escola, levava-o para a nataçãõ. Contudo, todo esse bem-estar acaba quando os amigos de Naldo

revelam-lhe a homossexualidade de seu pai.

Em *Olívia tem dois papais* (Leite, 2010), a homossexualidade e a homoparentalidade não são realidades estranhas a Olívia, pois a menina foi adotada por um casal de homens homossexuais que mantêm uma relação paterna com ela. O mote principal dessa narrativa não são os temas relacionados à homossexualidade, apesar de o título gerar essa expectativa, mas a perspicácia da menina ao convencer os pais a interromper o trabalho para brincar ou conversar com ela. Olívia é uma menina negra – outro tema relevante para o contexto social atual, mas que excede o limite deste trabalho – e muito curiosa, que está aprendendo a usar as palavras para reforçar a sua capacidade de argumentar. A menina vive com seus dois pais, um gato e um cachorro de estimação. Quando os pais estão ocupados, trabalhando, Olívia usa uma série de estratégias para chamar-lhes a atenção, e o uso sofisticado de algumas palavras é a que mais sensibiliza seu pai.

A produção literária de temas fraturantes como esses tem de se submeter a critérios não-literários para alcançar as prateleiras de livrarias e bibliotecas, por isso, pode-se afirmar que uma obra dessa natureza seja produzida não só pelo escritor, mas também pelos interesses do editor que publica e comercializa o livro, ou seja, por uma instância de produção.

Como o escritor, enquanto representante dessa instância de produção, não sabe por quem seu livro será lido, para lograr êxito em seu projeto de escritura, deve pressupor as características do indivíduo que ocupará a posição de leitor real de sua obra. Então, produz uma imagem desse sujeito, a que se denomina leitor destinatário. Desse modo, um indivíduo pode ou não se tornar o leitor real de uma obra, para isso precisa ter atributos compatíveis com os do destinatário inscrito nela.

Em obras que abordam temas fraturantes, a criança não possui o monopólio nem do papel de leitor destinatário, nem do papel de leitor real na literatura infantil, embora ocupe primordialmente essas funções. Adultos também podem se tornar leitores reais de obras infantis, pois, de modo semelhante ao que Nikolajeva e Scott (2011, p.39) afirmam sobre a dupla audiência



em livros ilustrados, presume-se que haja visadas dirigidas, especificamente, a adultos em outras obras infantis. Contudo, o que pode retirar, realmente, a exclusividade da criança no posto de leitor destinatário é o assentimento do adulto em relação à finalidade de uma obra que aborda um tema fraturante. Como a criança é um indivíduo com autonomia limitada na sociedade, o adulto é quem decide que leituras são apropriadas a ela.

Em se tratando de obras que abordam temas desafiadores, Evans (2015) afirma que muitos autores e pesquisadores já se pronunciaram sobre o controle que os adultos tentam exercer sobre o que as crianças leem. Para demonstrar como isso acontece, vale destacar a recorrência de eventos de restrição à leitura, ocorridos no Brasil recentemente. Embora esse não seja o tema deste trabalho, essa é uma questão relevante para a Literatura Infantil, porque pode inibir ou limitar a abordagem de temáticas fraturantes em futuras produções. Em 2017, algumas prefeituras municipais da região sudeste impediram a leitura do livro *Enquanto o sono não vem* (2003) em escolas públicas, baseando-se em avaliações equivocadas de pais e professores que julgaram a abordagem de incesto, na obra, inadequada às crianças. É importante ressaltar que se tratava de um relato sobre uma história popular conhecida em várias regiões brasileiras, e que essa foi uma das obras selecionadas para integrar o acervo do Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa (PNAIC), programa financiado pelo Ministério da Educação. Além desse, outro episódio alarmante ocorreu em 2018. A obra *O menino que espiava pra dentro* (1983), escrita pela renomada Ana Maria Machado, foi alvo de críticas por parte de pais de alunos em escolas privadas, que alegaram haver apologia ao suicídio na obra. Desse modo, depreende-se que a maior parte dos livros que tratam de temáticas fraturantes, que passam pelo mercado editorial e alcançam escolas, bibliotecas e livrarias, agradam às crianças e não divergem das representações sociais vigentes, pelo menos, não explicitamente.

Não obstante a repressão aos temas desafiadores ou fraturantes, que pode afetar a produção e a circulação de obras sobre temáticas consideradas tabus, as mudanças pelas quais a sociedade passou nos últimos anos, sobretudo, no que diz

respeito à formação familiar, têm sido acompanhadas pela literatura infantil, como se pode ver, por exemplo, em Azevedo (2013), que se debruça sobre as representações da família em clássicos da literatura infantil e juvenil e, também, em Ramos (2013), que aborda a representação da homoparentalidade.

Entretanto, para Madalena (2017, p.161), estamos ainda em uma primeira fase, na qual “predomina o esforço de legitimação e visibilidade em detrimento de uma *verdadeira* literatura”. Por isso, percebe-se que, para responder uma agenda urgente de combate ao preconceito, algumas obras apresentam finalidades práticas, de forma objetiva, podendo comprometer efeitos patêmicos, que sensibilizam e provocam a empatia do leitor com as personagens.

Devido à dupla audiência que a literatura infantil pode ter, Ramos (2004) designou obras dessa natureza como narrativas de potencial recepção infantil. Entretanto, percebe-se que o adulto exerce mais influência neste contrato, ao atuar como leitor destinatário, pois é nessa função que a instância de produção concentra a sua atenção para produzir uma obra que, por um lado, agrade à criança e, por outro, não desagrade ao adulto. Para fins didáticos, elaborou-se um esquema<sup>3</sup> para demonstrar como ocorre o contrato de comunicação na leitura dessas obras:

Esquema (centralizado) que segue em anexo.

De acordo com a semiolinguística, toda interação comunicativa é motivada por uma intenção psicossociodiscursiva, que corresponde à finalidade do ato de linguagem. Dessa forma, todo ato de linguagem apresenta uma ou mais visadas, que são produzidas a partir da relação de força que o enunciador exerce sobre o destinatário e também da posição que o sujeito enunciador prevê para o destinatário ocupar na troca languageira. Desse modo, Charaudeau (2004) descreveu, inicialmente, seis visadas, a saber: a de informação, a de incitação, a de solicitação, a de prescrição, a de instrução e a de demonstração. Para os fins dessa análise, somente as visadas de incitação e de prescrição serão tomadas, pois nestes e em diversos contratos estabelecidos com a criança, verifica-se que essas são as visadas, geralmente,

mais selecionadas.

De acordo com Coelho (2000), desde o nascimento da Literatura Infantil, há aqueles que acreditam que ela deva servir a fins eminentemente artísticos, sem compromisso com a realidade e com os valores ético-sociais vigentes. Nesse caso, pressupõe-se que as obras infantis devam apresentar, predominantemente, objetivos correspondentes a uma visada de incitação, como, por exemplo, estimular a imaginação e a criatividade. Contudo, a autora pontua que há, também, outras pessoas que consideram ser o papel da literatura infantil o de ajudar a criança a se integrar à sociedade, reproduzindo e perpetuando suas crenças, o que implicaria em propósitos relacionados a uma visada de prescrição, como ensinar um comportamento determinado ou transmitir um costume.

Palo e Oliveira (2001) acreditam que a literatura infantil foi idealizada para cumprir uma função utilitário-pedagógica. Desse modo, a visada predominante na literatura infantil é a de prescrição e seus objetivos seriam orientar, preparar, formar a criança. Para essas autoras, esse encargo é reforçado pela representação social com a qual a criança é compreendida no ocidente: um ser em formação, sem autonomia, submisso ao adulto. Esse, sim, seria o ser detentor de saberes, conhecimentos e experiências, que estaria autorizado a tutelar a criança. Dessa forma, segundo as autoras, reproduz-se a estrutura social capitalista, em que se verifica a sobreposição do dominador ao dominado.

Com o objetivo de identificar o propósito preponderante no texto, Paulino (2000) distinguiu três grandes tendências, pelas quais a instância de produção apresenta a sua proposta de interação com o leitor, a saber:

Proposta Pragmática – trata-se de um tipo de narrativa condutora de comportamentos, que se propõe interferir na vida dos destinatários, de modo direto.

Proposta ficcional – intenta agenciar o imaginário dos leitores [...] a narrativa ficcional é detonadora desse jogo de significações que excita o imaginário a participar de

possibilidades da composição de outros mundos.

Proposta informativa – intenta envolver intelectualmente o leitor, ouvinte, espectador no acesso/produção simbólicos de conhecimentos, que podem ser científicos, sociais e de outras naturezas. *Narrar para que o outro fique sabendo* é a proposta básica desse tipo de narrativa. (Paulino, 2000, p. 43-45)

Conforme Paulino (2000) destaca, essas são propostas de interação básicas, que podem aliar-se a outras para compor uma narrativa. Entretanto, parece cada vez mais difícil, para o analista, distinguir a proposta de interação dominante em obras infantis, já que essa produção literária apresenta obras que, além de divertir, emocionar e dar prazer também ensinam modos de ver o mundo, viver, pensar, reagir e criar (Ramos e Fonseca, 2015).

Nas obras que compõem o *corpus* de análise deste trabalho, percebem-se propostas pragmáticas e ficcionais. Na obra de Carrasco (2010), verifica-se que a proposta pragmática é a dominante e que está, estritamente, ligada a uma visada de prescrição, pois recomenda o comportamento ético de aceitação e de respeito à homossexualidade. Na obra de Leite (2010), a proposta pragmática também é a dominante, mas está relacionada, diretamente, a uma visada de incitação, pois se verifica um acento maior em fazer o leitor crer na homoafetividade e na homoparentalidade como formas legítimas de amar, de adotar filhos e de formar famílias. A proposta de ficção também está presente nas duas obras e pode ser verificada não só por meio da própria finalidade do contrato, que, usando narrativas verossímeis, se propõe a pôr em discurso os problemas relacionados a não aceitação da homossexualidade e da homoparentalidade, mas também pelo modo como a história é contada pelo narrador, a partir da sua própria fantasia e de seu saber artístico.

## **2. FIGURAÇÕES DA HOMOSSEXUALIDADE ANCORADAS EM REPRESENTAÇÕES SOCIAIS**

Na obra de Leite (2010), há muitas menções à distinção convencional entre o que seria característico para meninos e o que seria para meninas, como, por exemplo, nos excertos em

que Olívia faz perguntas sobre a infância de seus pais. A menina surpreende-se ao saber que, apesar de eles só terem tido acesso a *brincadeiras de meninos* como carrinho, videogame, luta, bicicleta, aprenderam a cuidar muito bem de sua filha. A partir de passagens como essas, presume-se que uma das visadas de incitação da autora tenha como objetivo questionar a representação social de que, ao brincarem de casinha, de comidinha, com bonecas – brincadeiras que refletem as tarefas domésticas, historicamente, destinadas às mulheres –, os meninos seriam induzidos à homossexualidade.

A autora visa, ainda, a incitar o confronto entre os conceitos de identificação de gênero e orientação sexual, ao fazer Olívia questionar os pais se as filhas que têm mãe podem se pintar com a maquiagem dela, se podem usar os sapatos de salto altos e os perfumes da mãe. Apesar de o casal não possuir esses artefatos considerados pertencentes ao universo feminino, não deixam de atender ao pedido da menina, que considera indispensável brincar com esses objetos. Com isso, infere-se que as personagens Luís e Raul identificam-se com o gênero masculino, rompendo um estereótipo vilipendioso que considera feminina a identidade de gênero de todos os homens homossexuais.

Já em *Meus dois pais* (Carrasco, 2010), assim que Naldo se muda para o apartamento do pai, fica confuso com o fato de Celso dormir no mesmo quarto que seu pai. No entanto, infere-se que, em pouco tempo, esse costume incomum na amizade entre dois homens parece ter deixado de ser uma ideia estranha ao menino, ocorrendo o que Moscovici (2005) denomina *objetivação*. Esse é um processo que une a ideia de não familiaridade à de realidade, ou seja, torna real uma representação, mesmo que não seja conhecida. Na obra não se explica como Naldo concebia a relação entre Celso e seu pai, mas infere-se que o menino a teria objetivado, sem dificuldade, pois não há nenhuma menção a conflitos decorrentes da convivência entre os três.

Antes que Celso e o pai de Naldo fossem identificados pelo menino como homossexuais, a relação familiar entre os três era agradável: “Eu sentia falta da mamãe, é claro. Mas a vida estava muito boa com os dois cuidando de mim” (Carrasco, 2010, p.19)

e até superava a de outras famílias: “Alguns dos meus colegas ficavam chateados porque os pais não estavam nem aí para as reuniões. Mas o papai e o Celso queriam saber de tudo o que acontecia comigo na escola, então foram à reunião.” (Carrasco, 2010, p.20)

No momento em que Naldo ouve de seus amigos que seu pai é gay, o garoto desloca a representação positiva que tinha objetivado a respeito da relação entre Celso e o pai para uma pejorativa, rejeitada socialmente. Dessa vez, o menino passa por um processo de *ancoragem*, que transforma algo estranho em sistema particular de categorias e o compara com um paradigma de categoria julgada apropriada. Segundo Moscovici (2005, p.61), “ancorar é, pois, classificar e dar nome a alguma coisa. Coisas que não são classificadas e que não possuem nome são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo ameaçadoras”.

Contudo, no momento em que o pai de Naldo e o Celso são categorizados como homossexuais, o menino ainda questiona a incompatibilidade entre as características pessoais do pai e de Celso com as representações sociais de quem é *gay*:

- O papai tinha sido casado. Como podia ser gay? (Carrasco, 2010, p. 22)
- Mas por que justo meu pai tem que ser diferente? [...]
- Tinha um menino na minha classe. Chamavam ele de gayzinho. Mas o meu pai não é delicado, nem o Celso! (Carrasco, 2010, p. 30)

Mesmo constatando incongruências, o menino sucumbe aos estereótipos e se recusa a continuar vivendo bem com o casal, passando a morar com a avó, onde não lhe é prestada a mesma atenção. Com isso, verifica-se o que Foucault (1988) afirma sobre as sexualidades periféricas, quando, no século XIX, houve incorporação das perversões e nova especificação dos indivíduos, transformando o homossexual, que outrora era visto como um sodomita recorrente, em um personagem.

Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a

todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual, porém como natureza singular. (Foucault, 1988, p.43)

Essa ideia está implicitamente metaforizada na explicação que a mãe de Naldo usa para responder o questionamento do filho:

- Mas por que justo meu pai tem que ser diferente?  
Na mesa ainda havia uma bandeja de doces. A mamãe pegou um de chocolate e outro de amêndoas.
- Olhe esses doces. Ambos são doces, mas diferentes entre si. Não é errado ser diferente! Imagine se todo mundo tivesse cabelo igual, nariz igual, rosto igual? Jeito de ser igual? (Carrasco, 2010, p.30)

O que a mãe de Naldo quer mostrar ao menino é que as pessoas podem distinguir-se umas das outras por características físicas e psicológicas. No entanto, ao afirmar que não é errado ser diferente, infere-se que a mãe do menino esteja se referindo à orientação sexual do ex-marido, a qual é dissonante de um padrão convencionado. Ao distinguir um indivíduo pela sua orientação sexual, atribui-se à homossexualidade a causa de todas as características do sujeito. Por outro lado, em se tratando de heterossexualidade, não se costuma relacionar as qualidades do sujeito heterossexual à sua orientação sexual.

## **PALAVRAS FINAIS**

As duas obras analisadas, intencionalmente, são ambientadas em recintos domésticos, entre filhos e pais homossexuais, recriando um universo fictício altamente verossímil e patêmico o suficiente para comover o leitor criança e fazê-lo confrontar as representações sociais estereotipadas e depreciativas, consolidadas na sociedade contemporânea, com as representações que lhe são propostas nessas obras.

A obra de Carrasco (2010) parece produzir um efeito impactante no público leitor não só por retratar uma intriga conflituosa,

mas também pelo apelo visual das ilustrações, que recobrem a totalidade das páginas, por vezes, apresentando uma cena em páginas duplas, fazendo uso simbólico de cores e de outras técnicas artísticas bastante sofisticadas para estabelecer relações de natureza semântica com a parcela verbal do texto. Por outro lado, *Meus dois pais* (Carrasco, 2010) apresenta uma argumentação frágil, ao considerar a homossexualidade como uma forma diferente de amar, pressupondo a existência de um padrão ordinário, do qual se desvia.

Já a obra de Leite (2010) busca na regularidade das situações cotidianas, vividas por Olívia e seus pais, um efeito patêmico que conduza o leitor a aceitar a legitimidade da família homoparental, o que vai de encontro à expectativa que o título da história parece gerar. Somente durante a leitura, é que o leitor pode perceber que a homoparentalidade não é o tema principal dessa narrativa.

A cobertura figurativa dada tanto ao conflito pelos quais Naldo e seu pai passam, quanto ao esforço de Olívia em convencer os pais a passar um pouco de tempo com ela, reforça o efeito patêmico das visadas de incitação nas obras, pois ao sensibilizar o leitor, permite a sua projeção à narrativa e a empatia com as personagens da história. Com isso, o leitor pode experimentar os (dis)sabores da rejeição e do preconceito, provados não só pelos personagens homossexuais, mas também pelas pessoas mais próximas de si, e as narrativas podem alcançar a finalidade que almejam.

No entanto, como se pode presumir, livros como esses ainda não são selecionados para compor as listas de leituras escolares, seja por serem julgados inadequados para as crianças, seja por serem considerados desafiadores para os mediadores. Consequentemente, limita-se a possibilidade de expressão e de conscientização, intrínseca à literatura, propícia para a humanização os indivíduos.



---

## NOTAS

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento nº 88881.190020/2018-01.

<sup>2</sup> Informação disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/assassinatos-de-lgbt-crescem-30-entre-2016-2017-segundo-relatorio-22295785>>. Consult. 20 set 2018.

<sup>3</sup> Esquema elaborado pela autora, baseado no dispositivo de encenação narrativa (Charaudeau, 2008, p.184).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Azevedo, F. (2013). O clube dos afetos: apontamentos sobre representações da família em clássicos da literatura infantil e juvenil. In: Ramos, A. M., e Boo, C. F. (Eds.). *A família na literatura infantil e juvenil*. CD room, Braga/Vigo: CIEC/ANILIJ-ELOS, pp. 27-34.

Brant, J. M. (2003). *Enquanto o sono não vem*. Rio de Janeiro: Rocco.

Carrasco, W. (2010). *Meus dois pais*. Ilust. Laurent Cardon. São Paulo: Ática.

Charaudeau, P. (2008). *Linguagem e discurso: Modos de organização*. São Paulo: Contexto.

Charaudeau, P.. (2004). Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: Machado, I. L., e Mello, R. (orgs). *Gêneros: reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte, Minas Gerais: NAD/FALE/UFMG, pp. 13-42.

Coelho, N. N. (2000). *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna.

Foucault, M. (1988). *A história da sexualidade I - A vontade de saber*. Trad. M. T. da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 10ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Leite, M. (2010). *Olívia tem dois papais*. Ilust. Taline Schubach. São Paulo: Companhia das Letrinhas.

Machado, A. M. (1983). *O menino que espiava pra dentro*. Ilust. Flavia Saravy. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Madalena, E. V. (2017). Temáticas Transgênero na Literatura Infantil. *Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, 4, pp. 159-178.

Mattos, M. S. (2017). *Editores consagrados, ilustradores renomados, palavra e imagem entrelaçadas – Ingredientes de contratos de comunicação literários renovados*. (Tese de Doutorado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, Rio de Janeiro.

Moscovici, S. (2005). *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes.

Nikolajeva, M; Scott, C. (2011). *Livro ilustrado: palavras e imagens*, Trad. C. Knipel, São Paulo, Cosac Naify.

Palo, M. J. ; Oliveira, M. R. D. (2001). *Literatura Infantil – voz de criança*. Rio de Janeiro, Ática.

Paulino, G. (2000). Diversidade das narrativas. In: Paiva, A., Evangelista A., Paulino, G., e Versiani, Z. (orgs.). *No fim do século: a diversidade – o jogo infantil e juvenil*. Belo Horizonte, Minas Gerais, Autêntica, pp.39-48.

---

Ramos, A. M. (2009). Saindo do Armário – Literatura para a infância e a reescrita da homossexualidade, *Forma Breve*, 7, pp. 295 – 314.

Ramos, A. M. (2013). As famílias não tradicionais na literatura para a infância e a juventude: a representação da homoparentalidade. In: Ramos, A. M., e Boo, C. F. (Eds.). *A família na literatura infantil e juvenil*. CD room, Braga/Vigo: CIEC/ANILIJ-ELOS, pp.301-317.

Ramos, A. M. ; Fonseca, A. D. (2015). Tendências da literatura juvenil contemporânea: os temas fraturantes na obra de Ana Saldanha. *Literartes*. n. 4. São Paulo, pp. 89 – 106.

Ramos, A. M. (2004). Da relação texto/imagem no álbum de recepção infantil publicado em Portugal. *Revista Graphos. Revista da Pós-Graduação em Letras*, UFBP, 2/1, pp. 183-191.

---

# A POLÍTICA NO BRASIL: PENSAMENTO SOCIAL E CIDADANIA

Neste relato de experiência, apresenta-se uma prática transdisciplinar de ensino de Literatura, Sociologia e História. Objetivou-se compreender o processo de construção identitária do sujeito e a origem do pensamento social brasileiro. Em especial, investigou-se as consequências sócio históricas, na atualidade, referentes às construções das individualidades, da sociedade, do processo democrático e do Estado de Direito. Realizaram-se estudos literários, à luz dos teóricos Antônio Cândido, Vicent Jouve, Bakhtin, Sérgio Buarque de Holanda e Simon Schwartzman. Concluiu-se que o Modernismo brasileiro constituiu instrumento formador da consciência social e da liberdade do sujeito contemporâneo. O ineditismo desta proposta reside na tecedura de conceitos de diferentes áreas do saber, permitindo compreender os efeitos do encontro obra/autor/leitor.

**Palavras-chave:** arte, cidadania, cultura, identidade, sujeito social.

## 1. INTRODUÇÃO

Este relato de experiência de ensino nasce do desafio aos professores do Ensino Médio, “das humanidades”, responsáveis por alimentar o entusiasmo dos adolescentes pela leitura de textos literários, considerando-se os propósitos das diretrizes educacionais, os princípios éticos e a proteção dos direitos dos cidadãos, frente à complexidade comunicacional e às tecnologias disponíveis.

Nesse contexto nós, mediadores/professores, num exercício de co-construção, assumimos por objetivo a tarefa de auxiliar nossos estudantes na tecedura dos conhecimentos prévios e os conceitos vários, com vistas ao desenvolvimento do nosso

**ANITA MARIA  
FERREIRA DA  
SILVA**

Universidade  
Federal de  
Viçosa  
anita@ufv.br

**ALESSANDRA  
GOMES  
MENDES  
TOSTES**

Universidade  
Federal de  
Viçosa  
alessandra.tostes@  
ufv.br

**FÁBIO L. R.  
SIMÃO**

Universidade  
Federal de  
Viçosa  
fabiolrsimao@gmail.  
com

Letramento. Aqui compreendido como as competências culturais, isto é, são práticas sociais da escrita e da leitura que envolvem os conhecimentos, os processos de interação e as relações de poder relativas ao uso da escrita em contextos e suportes determinados de acordo com Cosson (2009, p. 23).

Em especial, o Letramento literário depende da escola, ou de um processo educativo específico, porque não basta saber ler, há de se aprender a dar sentido às palavras por meio das palavras. Neste sentido, deverá haver uma constante atualização do mundo social, das atitudes e dos valores. O texto lido e o leitor estabelecem uma interação com os conhecimentos prévios. Faz-se, a partir daí, inferências, questiona-se, sumariza-se, sintetiza-se e se relaciona os diferentes significados do texto para compreendê-los na sua intertextualidade. O letramento literário nos permite não só compreender os diversos mundos possíveis, como também dizer os nossos mundos. Um exercício de transdisciplinaridade, uma demanda de compreensão que vai além dos limites de cada disciplina em busca dos *multi-letramentos*, por assim dizer.

É relevante esclarecer que o mercado editorial não disponibiliza material didático compatível com a abrangência e profundidade exigidas por essa proposta. Coube-nos desenvolver uma metodologia, tomando por base as teorias do Currículo crítico, da Transdisciplinaridade, da Análise do Discurso, História, Sociologia, e Teorias da Literatura numa combinação de saberes docentes que orientaram as atividades de leitura de obras literárias brasileiras.

Os recortes do Pré-Modernismo e do Modernismo brasileiros, deveram-se à exigência do programa educacional da terceira série. Abridados pelo contexto sócio histórico transformador e pela necessidade de compreender o processo da construção identitária do sujeito, tomamos como ponto de partida a leitura de obras literárias, que abordam diferentes aspectos linguísticos, sócio históricos e regionais, fundantes da produção artística cultural brasileira.

Nesse sentido, o olhar das disciplinas Literatura, Sociologia e

História voltado para as leituras das obras revelou diferentes níveis de leituras, “folhados” estéticos, históricos, políticos, econômicos que contribuíram para a compreensão da origem das mudanças estéticas, formais e temáticas da linguagem. Ainda nesse espectro é possível notar as variações nos comportamentos sociais e morais, a origem de preconceitos que, após discussões e reflexões, realizou-se em conhecimentos transformadores. Assim, o objetivo da leitura reflexiva, direcionada para o contexto contemporâneo. O espaço de produção dialógica das diferentes vozes discursivas coprodutoras das subjetividades. É necessário compreender o lugar de onde fala o outro, ir além do mundo restrito, passar para a visão ampla, onde haja “transferência das palavras de uma boca para outra, quando elas conversam o mesmo conteúdo, mas mudam o tom e o seu último sentido”, este é o dialogismo de que nos fala Bakhtin (1929/1936, p. 249).

A ancoragem pragmática dessa proposta atualiza-se e justifica-se face às más condições de democracia de direitos, às condições de educação e de liberdade oferecidas aos minorizados – consoantes com as orientações das políticas econômicas praticadas do Brasil.

Ao tomarmos o estudo da língua como prática social, estabelecemos uma interface entre língua e os aspectos sócio-históricos do sujeito social. Nesse momento, o sujeito reconhece seu processo de construção identitária e compreende a epistemologia de descolonização que de acordo com Ponso (2017, p. 188) engloba uma “ecologia de saberes” e um cosmopolitismo subalterno que se manifesta em, segundo Santos (2011, p. 51) “vasto conjunto de redes, iniciativas, organizações e movimentos que lutam contra a exclusão econômica, social, política e cultural gerada pela mais recente encarnação do capitalismo global, conhecido como globalização neoliberal” (*apud* PONSÓ, 2017, p. 188).

Assim, nesse trabalho de pesquisa em práticas de ensino, a partir da leitura crítica, buscamos demonstrar não só quão prazeroso e desafiador é o exercício do letramento, mas também como a combinação de conhecimentos prévios e inventividade do indivíduo podem torná-lo sujeito social do discurso pelo discurso.

## 2. OBJETIVOS

Neste projeto de leituras tem-se por objetivo realizar um exercício transdisciplinar de construção subjetiva de conhecimentos, para compreender a origem do pensamento social brasileiro e o processo de construção da identidade do sujeito social minorizado em nosso país.

### 2.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Construir conhecimentos sobre a transição histórico-social da sociedade brasileira, na virada do século XIX para o XX, a partir da triangulação de leituras transdisciplinares de textos da Literatura, da História e da Sociologia.

Investigar as consequências, na atualidade, referentes às construções das individualidades, da sociedade, do processo democrático e do Estado de Direito.

## 3. DOS DIÁLOGOS E TEORIAS

Ao pensarmos o desenvolvimento desse projeto buscamos apoio na teoria da transdisciplinaridade, um modelo proposto por Edgar Morin, em que se propõe uma forma diferente da cartesiana para pensar os problemas contemporâneos. De acordo com o autor, considerando-se a provisoriedade, a dinamicidade e historicidade das teorias é necessário que religuemos os saberes específicos das disciplinas, que abandonemos o modelo tradicional dicotômico de ensino, em favor de uma visão descrita por Maturana e Varela (1995, p. 219), como uma dimensão integrante dos fenômenos, que compreende a subjetividade, a emoção, a articulação dos saberes disciplinares e o contexto. Segundo Morin (2001, p.131)

O conhecimento transdisciplinar associa-se à dinâmica da multiplicidade das dimensões da realidade e apoia-se no próprio conhecimento disciplinar. Isso quer dizer que a pesquisa transdisciplinar pressupõe a pesquisa disciplinar, no entanto, deve ser enfocada a partir da articulação de referências diversas. Desse modo, os conhecimentos

disciplinares e transdisciplinares não se antagonizam, mas se complementam.

Pensar o ensino de literatura articulado com os conteúdos das disciplinas História e Sociologia nos permitiu ampliar a aprendizagem, ao trabalhar os conceitos e as imagens complementarmente. Estes, quando observados de diferentes pontos de vista, deixam-se revelar, mobilizando dimensões subjetivas, cognitivas, emocionais e físico/sensíveis, então, orientadas para as relações tanto horizontais como verticais do conhecimento. Sobre isso afirma Antônio Candido (1995, p. 174):

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Vista deste modo, a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independente da nossa vontade.

A adoção dessa metodologia permite que os professores/mediadores e os estudantes manifestem suas vozes e estabeleçam, entre si, interações discursivas em um nível excepcional de abrangência e profundidade incomum nas situações de ensino tradicional. As discussões despertam a necessidade de se estabelecer contratos de tolerância, cessão e comprometimento na busca de explicações e construção de significados para as questões individuais e coletivas. Ao mesmo tempo, obrigam a todos envolvidos, mediadores e estudantes, a participar dos estudos, partilhar dúvidas e descobertas investigativas, gerando

um círculo de co-construção de conhecimentos, como diz Paulo Freire (1997). Esse trabalho afasta a repetição de formas já conhecidas, desafia e restaura o diálogo e a capacidade de opinar e de se posicionar frente aos textos e às possíveis interpretações.

Como consequência mais imediata desse modelo de co-construção de conhecimentos temos o Letramento. Como Um fenômeno cognitivo que difere da alfabetização – encerra o saber ler e escrever – o letramento é o saber ler em profundidade, por envolver o leitor, o outro, o texto e o contexto. Para Soares, o Letramento é o “resultado da ação de ensinar e aprender as práticas sociais de leitura e escrita; o estado ou condição que adquire um grupo social ou um indivíduo como consequência de ter-se apropriado da escrita e de suas práticas sociais (SOARES, 2009, p. 39)”.

Portanto, é necessário articular os diversos conhecimentos que se ampliam indefinidamente, num constante letramento. Devido a isso a transdisciplinaridade torna-se um conceito caro ao nosso trabalho, na medida em que o letramento literário abre-se para as mais diversas possibilidades de leitura, dependendo da competência e habilidade de cada leitor.

A Literatura insere-se aqui não como objeto de pesquisa, mas como espaço de realização material das identidades – cognição, estética, subjetividade e interação. Para Antônio Candido (1969, p. 180)

Nos países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de uma consciência nacional, de modo que o ponto de vista histórico sociológico é indispensável para estudá-la. Entre nós, tudo se banhou de literatura, desde o formalismo jurídico até o senso humanitário e a expressão familiar dos sentimentos.

Do ponto de vista da produção de uma memória e de uma identidade dos diferentes grupos sociais, o universo das letras, engajado como ele se apresenta na literatura modernista brasileira, ajuda a visualizar o país na diversidade, nos conflitos,



na desigualdade e nas suas possibilidades de transformação.

O papel da disciplina de História neste processo é, então, o de propor uma reflexão sobre como as representações criadas na trama literária influenciam e refletem formas de pensar e de agir numa realidade social em movimento.

Como lembra Roger Chartier (1990, p. 17), citando Mauss, “mesmo as representações coletivas mais elevadas só têm uma existência, isto é, só o são verdadeiramente a partir do momento em que comandam atos”. Assim, nossa perspectiva dever ser a de compreender, na literatura, a condição de tornar evidente o que não parece tão claro na realidade prática e fazer pensar sobre como tudo isso pode informar ações e produzir agenciamento.

Um dos fios condutores do trabalho foi a ideia de que toda essa cultura produzida pelos autores pode falar aos nossos dias. Entendemos que nossas questões atuais podem estar cheias daquelas questões que eles discutiram e que isso pode clarear reflexões sobre o nosso próprio tempo.

A inclusão da disciplina de Sociologia como obrigatória para o ensino médio no Brasil derivou de uma preocupação da sociedade civil e dos legisladores em ampliar o escopo de conhecimentos e reflexões acerca da dinâmica social. A possibilidade de sensibilização dos estudantes e educadores frente às questões e problemáticas que envolvem a construção das relações sociais, das práticas sociais, das construções identitárias e do desenvolvimento de comportamentos cidadãos a partir do espaço da escola é ampliada com a inclusão desta área de conhecimento, como temos vivenciado.

Em nossas vivências, percebemos o “lugar das Ciências Sociais” no ensino médio como um lugar de encontros e desencontros, de questionamentos e afirmações, construções e desconstruções, de diálogos que levam à compreensão do mundo e da tomada de posição diante da sociedade em que vivemos e a sociedade que queremos. Este não poderia ser um projeto de uma disciplina; perpassa, necessariamente, pela interseção das áreas de conhecimento.

As interseções de conteúdos, os projetos interdisciplinares e a participação das áreas de Ciências Sociais, História e Língua Portuguesa e Literatura em atividades e projetos desenvolvidos com os estudantes no Colégio de Aplicação, representam uma realidade. Na terceira série do ensino médio, o conteúdo programático aborda a Ciência Política partindo da política como fenômeno essencialmente humano, inerente à nossa condição. Ao tomá-la como fenômeno sociológico, a política é reconhecida em suas formas institucionalizadas nos diferentes arranjos da sociedade civil e do Estado. Estado, entendido como sociedade política, contextualizado histórica e geograficamente.

A compreensão do Estado de Direito como um fenômeno da modernidade incita o diálogo com a percepção deste projeto na construção do pensamento social. Através da literatura e da história, instrumentalizamos os diálogos que permitem que os estudantes avancem na compreensão do fenômeno da política em sua historicidade e na percepção da literatura como uma possível “leitura de seu tempo”, compondo, inclusive, o processo do Letramento.

Neste sentido, a proposta de atividade transdisciplinar de ensino, por nós, desenvolvida nas áreas de História, Língua Portuguesa e Sociologia, em 2017, buscou, então, compreender a origem do pensamento social brasileiro e o processo de construção da identidade do sujeito minorizado no Brasil. Para tanto buscou-se refletir sobre a transição histórico-social da sociedade brasileira, na virada do século XIX para o XX, e suas consequências na atualidade na construção do processo democrático e do Estado de Direito.

#### **4. DA METODOLOGIA**

Em sala de aula, ao trabalhar os conteúdos regulares de história do Brasil contemporâneo, procuramos criar nexos com as leituras e reflexões que ocorriam em paralelo no âmbito do projeto. Esses momentos mostraram-se válidos não só para promover o encontro entre os contextos históricos e as questões culturais e de identidade que transitavam pelo ambiente da literatura, mas também para fazer com os estudantes despertassem para

a existência desses nexos e, com isso, compreendessem que são possíveis outros olhares para a percepção de uma realidade histórica.

Este projeto de atividades foi desenvolvido por professores de Língua Portuguesa/Literatura, de História e de Sociologia junto aos estudantes da 3ª série do Ensino Médio do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais, Brasil. Ao todo, participaram 160 estudantes de 17 a 18 anos, distribuídos, por ordem alfabética, em 4 turmas.

Durante o 1º bimestre, nos meses de fevereiro e março de 2017, foram realizados atendimentos pelos professores das áreas de História, Língua Portuguesa e Sociologia e dos monitores<sup>1</sup> aos estudantes para orientação das atividades. Foram lidas e analisadas as seguintes obras: *O rei da vela*, de Oswald de Andrade; *Capitães da areia*, de Jorge Amado; *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade; *Brás, Bixiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado; *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade; *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *O menino de engenho* de José Lins do Rêgo. *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio; *Canaã*, de Graça Aranha; *Cidades Mortas*, de Monteiro Lobato; *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto; *Eu*, de Augusto dos Anjos; *Negrinha e Urupês*, de Monteiro Lobato e *O triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto.

No 2º bimestre, iniciado no mês de abril de 2017, houve o sorteio da ordem dos grupos para a semana de apresentações em formato de seminário. Quatro grupos (obras) por encontro/aula, na aula de Língua de Portuguesa e História, iniciaram a série de seminários com debates. Estes seminários/debates foram desenvolvidos pelos grupos de estudantes abordando: os aspectos literários das obras, o contexto histórico de sua produção e publicação e os fatores sociológicos representativos da construção da sociedade brasileira no referido período histórico, destacando a construção das identidades dos sujeitos e os grupos minoritários nos quais estão inseridos.

O ensaio “Literatura de dois gumes”, capítulo do livro “Literatura

e Sociedade” de Antônio Cândido, foi o eixo da triangulação literatura-pensamento social-política, na análise do processo de formação da identidade brasileira. Para a área das Ciências Sociais, foram utilizados como bibliografias de referência, os textos “A vida política” de Marilena Chauí, e Democracia, Cidadania e Justiça de João Feres Júnior e Thamy Pogrebins. Os conteúdos de História do Brasil foram trabalhados por meio de textos de apoio e material didático da disciplina, destacando-se as obras “A história cultural”, de Roger Chartier, “Os bestializados”, de José Murilo de Carvalho, “Literatura como Missão”, de Nicolau Sevcenko e a coleção em quatro volumes “O Brasil Republicano”, organizada por Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Delgado Neves.

O caráter processual do desenvolvimento das atividades de ensino permitiu-nos avaliar, por meio de diferentes instrumentos, o nível de aprofundamento alcançado pelos estudantes ao abordarem as questões propostas sobre as obras lidas. Esse amadurecimento dos leitores foi observado, por exemplo, aos estabelecerem relações contextuais das obras com o passado e com o presente, nas produções de textos escritos e orais, como por meio da produção de manifestos, nos seminários e nos debates entre os grupos.

As avaliações seriadas, isto é, a avaliação de cada etapa do projeto e uma autoavaliação dos próprios estudantes, se mostraram mecanismos institucionais de avaliação interna dos métodos e das disciplinas junto aos estudantes, a fim de refletir, discutir, revisar e apurar propostas de ensino e aprendizagem.

As professoras e o professor envolvidos no projeto estabeleceram os critérios, listados abaixo, como parâmetros para a avaliação dos trabalhos desenvolvidos durante os seminários/debates, em que os alunos tiveram que considerar, a saber:

- Níveis de significação da obra: relação entre estética e o processo sócio Histórico e cultural;
- Característica da obra: crítica social como registro da ideologia de uma época;
- Discussão sobre o engajamento do autor frente ao estado

das coisas e o contexto de sua produção.

- Domínio do assunto, pontualidade, criatividade na apresentação e postura dos membros do grupo.
- Articulação das questões apresentadas no livro com situações da atualidade.

As notas atribuídas aos seminários/debates foram acrescidas àquelas atribuídas às apresentações do Sarau Literário, que é uma espécie de culminância das atividades concernentes ao projeto trabalhadas durante o 1º semestre, compondo igualmente uma atividade avaliativa. O primeiro seminário foi avaliado pelos professores envolvidos. O segundo seminário, contou também com a avaliação dos estudantes. A avaliação individual dos estudantes foi realizada através de uma Ficha de Avaliação Individual na qual constavam os critérios a serem considerados (ANEXO 1).

O Sarau Literário compôs a atividade dos seminários multidisciplinares desenvolvidos no 1º semestre do ano letivo de 2017. Para que fosse uma celebração das obras lidas, foram abordados temas e gêneros literários em torno de oito propostas, sorteadas entre os quatro grupos de cada turma (A, B, C e D), totalizando 32 grupos na 3ª série. Cada grupo desenvolveu uma abordagem artística (poesia, música, teatro, leitura de texto...) da temática sorteada atentando para a relação entre o passado e o presente, com até 12 minutos para exposição, envolvendo todos os membros dos grupos. As temáticas foram: preservação dos biomas brasileiros; segurança alimentar; mulher brasileira; educação no Brasil; matriz energética; demarcação de terras indígenas; reforma agrária e mobilidade urbana.

Como exercício de sumarização e síntese, os 32 grupos de trabalho escreveram manifestos a respeito dos 8 temas propostos, esses textos foram reproduzidos em forma de pôsteres e fixados nos corredores do colégio, constituindo não apenas uma exposição de ideias, mas um convite explícito à reflexão.

O produto desta construção foi apresentado na noite de sexta-feira do dia 09 de junho de 2017, no formato de sarau literário. Durante os dias 05 a 09 de junho de 2017, as professoras e

professores envolvidos acompanharam a atividade, nos horários das aulas de Língua Portuguesa e Sociologia e nas monitorias no contra turno. A escola estabeleceu horário especial de aulas no dia do Sarau, 09/06/2017, concentrando as aulas no turno da manhã, para que o período da tarde ficasse disponível para a preparação do sarau, com os ensaios, montagens e ajustes.

Com vistas a otimizar o formato e o tempo de apresentação final na noite do Sarau, os 32 grupos de trabalho foram reorganizados por temas, assim as turmas puderam se reagrupar em 8 grandes grupos temáticos. No total tivemos 8 apresentações artísticas, cada uma abordando um dos temas estudados. Essa apresentação teve por objetivo compartilhar de forma lúdica o resultado dos estudos desenvolvidos pelos estudantes da 3ª série com a comunidade acadêmica do colégio.

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Os textos trabalhados pelos estudantes, primeiramente, permitiram uma reflexão sobre a vida das personagens e suas sagas, seus desafios. Os enredos, que falam por si sós, dialogam de maneira manifesta com os problemas sociais de seu tempo. Nesta linha, uma primeira aproximação nos leva a histórias que evocam o cenário social da época reconstruído na imaginação literária.

Muito rapidamente, por se tratar de uma literatura de denúncia, ligada, por isso mesmo, aos problemas sociais de seu tempo, os estudantes são capazes de identificar nas obras paralelos com aquela realidade histórica. Eles associam isso ao conhecimento de história do Brasil que eles têm acumulado. Um livro como Canaã, de Aranha, ou um conto, como Negrinha, de Lobato, colocam imediatamente questões como a identidade nacional, a imigração e a herança escravocrata do país.

Os estudantes são, então, levados a produzir juízos, junto com os autores, acerca das personagens numa perspectiva crítica. O esforço deles passa a ser pensar a sua própria realidade.

O ganho maior deste trabalho está em pensar para além

dos domínios que particularizam as disciplinas e das formas compartimentadas de percepção dos problemas sociais de cada época.

A escrita, a leitura, a reflexão teórica e a assimilação de formas sofisticadas de pensar um tempo são trabalhos pelos estudantes. Além da apresentação dos livros e de seus autores, a produção de texto manifesto, discussão, debate e preparação de evento cultural de culminância, o trabalho compreende um encontro realmente profícuo entre áreas tão afins. A sociologia, a história e a literatura, com seus conceitos tão próprios, criam uma mesma ferramenta de ampliação de percepção da realidade e diálogo com tempos diferentes e problemas tão correspondentes.

No Sarau Literário, evento avaliativo que encerra uma das partes do projeto, os estudantes exercitam talentos, criatividade, emoção, liderança, organização e espírito de grupo. Procuram trazer para a linguagem teatral e/ou musical reflexões que fizeram ao longo das leituras e debates.

Como exercício de interação dos estudantes a prática dos trabalhos em grupos, inicialmente compostos por colegas de turma e, num segundo momento, com objetivo de se fazer uma apresentação pública, o exercício do reagrupamento, quando se formaram novos grupos temáticos, constituídos por estudantes de turmas diferentes propiciou um novo modelo de pensar a organização dos grupos de trabalho, o exercício de cooperação e participação no desenvolvimento das atividades de ensino. Esse novo modelo, bem aceito pelos estudantes, pautou-se na necessidade de deixarmos nossa área de conforto em busca de novas parcerias composicionais de atores para a produção de tarefas, em uso nas atuais relações de trabalho.

---

## NOTAS

<sup>1</sup>A monitoria compõe um programa institucional de formação de estudantes de graduação e pós-graduação junto ao Colégio de Aplicação a fim de oferecer condições de práticas de pesquisa e docência. Os monitores são, portanto, estudantes dos cursos de graduação e pós-graduação da Universidade Federal de Viçosa que passam por um processo seletivo de admissão para atuarem em conjunto com os professores. Junto aos estudantes do Ensino Médio, os monitores trabalham com os professores, tanto nas rotinas regulares concernentes às aulas e avaliações, como em atividades e projetos pedagógicos de maior alcance como esse que relatamos nesse artigo.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. 5. Ed. (2. Tiragem). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CANDIDO, Antônio. Literatura de dois gumes in: idem, pp. 163-180. (primeira aparição em português Suplemento literário de Minas Gerais, IV, 196, 1969).

CANDIDO, Antônio. Vários escritos. 3ª ed. Revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995. 2009, v.1., p. 190.

CAPELATO, Maria Helena. "O Estado Novo: o que trouxe de novo?". In: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de Almeida Delgado (orgs.). O Brasil Republicano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003a, pp. 107-144, v. 2.

CARVALHO, José Murilo de. Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CHARTIER. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa, Difel, 1990.

COSSON, Rildo. Letramento literário: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2009.

FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de Almeida Delgado (orgs.). O Brasil Republicano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 4v.

FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de Almeida Delgado (org.). O populismo e sua história: debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FICO, Carlos. Além do Golpe. São Paulo: Record, 2004.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. 24ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. A árvore do conhecimento. Campinas: Psy II, 1995.

MORIN, Edgar (Dir.). A religação dos saberes: o desafio do século XXI. Trad. Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: ZILBERMAN, Regina; ROSING, Tania (Orgs.). Escola e leitura: velha crise; novas alternativas. São Paulo: Global, 2009.

PONSO, LETÍCIA C. Situação minoritária, população minorizada, língua menor: uma reflexão sobre a valorização do estatuto das línguas na situação de contato linguístico. Gragoatá, Niteroi, v. 22, n. 42, p. 184 – 207, jan. – abr. 2017.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como Missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª edição. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SOARES, Magda Becker. Letramento: um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica.



---

## ANEXO

Ficha de Avaliação individual (atribua de 0 a 5 pontos) em cada um dos critérios elencados no quadro, por grupo/obra apresentada.

<b>Grupo</b>	
<b>Obra</b>	
Níveis de significação da obra: relação entre a estética e o processo sócio histórico e cultural.	<b>NOTA DE</b> 0,0-5,0
Características da obra: crítica social como registro da ideologia de uma época.	<b>NOTA DE</b> 0,0-5,0
Discussão sobre o engajamento do autor frente ao estado das coisas e o contexto de sua produção.	<b>NOTA DE</b> 0,0-5,0
Domínio do assunto, pontualidade, criatividade na apresentação e postura dos membros do grupo.	<b>NOTA DE</b> 0,0-5,0
Articulação das questões apresentadas no livro com situações na atualidade.	<b>NOTA DE</b> 0,0-5,0
<b>Total</b>	

---

# INFÂNCIA, MARGINALIDADE E VIOLÊNCIA EM *INFERNO* DE PATRÍCIA MELO

Em *Inferno* somos apresentados à história de José Luís Reis, o Reizinho, jovem negro, marginalizado e pobre que sofre com a ausência paterna e vê a infância desvanecer em meio às drogas. Acostumado com a violência doméstica, o jovem ganha as ruas dos Rio de Janeiro e passa a conhecer também outros tipos de violência. Podemos perceber, na obra, a naturalização da violência gerada pelo narcotráfico e sua inserção no ambiente infanto-juvenil, fato que leva a infância a praticamente desaparecer por completo. Sendo assim, pretendemos analisar como se produz a representação da infância nesta narrativa, bem como identificar a figuração da violência suscitada pelo narcotráfico e reconhecer o discurso da violência naturalizado na fala das personagens infanto-juvenis.

**Palavras-chave:** Infância, narcotráfico, violência, narcoliteratura.

Em 16 de fevereiro iniciou-se uma intervenção federal no Estado do Rio de Janeiro para “conter grave comprometimento da ordem pública”<sup>1</sup> e combater o avanço do crime organizado. Com isso, a responsabilidade sob a segurança pública passou do governo estadual para o governo federal, representado por um interventor militar nomeado pelo presidente da república. Apesar de prevista na Constituição Federal de 1988, a intervenção não havia sido utilizada desde a redemocratização do país.

A ideia da intervenção corresponde à construção de um inimigo que precisa ser eliminado, tal como a política de combate às drogas empregada pelos Estados Unidos na década de 70. Segundo Martins (2013), determinar que os inimigos a serem combatidos pelo governo dos Estados Unidos, e pelo povo norte-americano, eram os usuários de drogas e os narcotraficantes, concedeu ao governo a aprovação popular necessária para executar drásticas políticas internas e externas,

LUCIANA  
MEDEIROS  
TEIXEIRA  
FRANCISCO  
Universidade  
de Brasília  
lumtfrancisco@  
gmail.com

inclusive no âmbito militar. “O governo estipulou uma situação ‘emergencial’, um risco iminente que precisava ser combatido, e, mediante esse poder legitimador, executou ações que seriam impensáveis apenas sob a ótica do direito vigente em um Estado Democrático de Direito” (MARTINS, 2013, p. 272). A política norte-americana foi um fracasso. O consumo de drogas no país aumentou progressivamente e o narcotráfico se fortaleceu em todo o continente americano. No entanto, a definição do inimigo que deveria ser combatido legitimou a política internacional de militarização e de ocupação direta ou indireta de países estratégicos na América Latina.

Martins (2013) ressalta que no Brasil a adoção de políticas semelhantes ocasionou o aprisionamento em massa da população relacionada com o narcotráfico, “bem como a criação de territórios nos quais o direito é simplesmente ignorado, verdadeiros locais de exceção” (p. 277). Para Giorgio Agamben (2004), o estado de exceção se converteu, atualmente, em uma forma permanente de governo que mantém unidos violência e direito. De acordo com ele, o estado de exceção se dá com o fim da separação entre os poderes legislativo, judiciário e executivo, com a concentração do poder no executivo, que assume a função legislativa por meio de atos com “força de lei”. Essa é uma das práticas essenciais dos Estados atuais, mesmo dos democráticos, o que nos permite considerar o estado de exceção como paradigma de governo dominante da política atual. Em quase todas das democracias ocidentais o Parlamento perdeu seu status de órgão soberano e se limita a ratificar os decretos criados pelo poder executivo, transformando o que deveria ser uma medida excepcional em técnica contemporânea de governo. O que possibilita instaurar “uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político” (Agamben, 2004, p. 13).

O crescimento do narcotráfico no Rio de Janeiro sempre foi usado para explicar a violência urbana e justificar intervenções políticas e militares. Nos anos 2000, com a eleição da cidade como sede da Copa do Mundo de 2014 e palco das Olimpíadas de

2016, a preocupação com a segurança pública se intensificou e originou uma nova política de segurança com a implementação das unidades de Polícia Pacificadora (UPP) (MIGUEL, 2015). O espaço público da favela foi transformado, dessa maneira, em um estado de exceção permanente no qual direitos e garantias fundamentais são suprimidos e a população controlada pelo Estado em nome da guerra contra o tráfico. Assim, como aponta Martins (2013), observamos a segregação de uma parcela da população a um âmbito externo ao direito, uma “população que é puramente matável, apesar de não ser alvo da sanção imposta pelo rito jurídico” (MARTINS, 2013, p. 277). Os narcotraficantes, assim como a população que vive nas favelas, são seres matáveis, inseridos em “um espaço de exceção, no qual o direito, apesar de estar vigente, não é aplicado” (MARTINS, 2013, p. 277).

Segundo Agamben (2010), esses seres matáveis são como o *homo sacer* do Direito Romano: “aquele que qualquer um podia matar impunemente não podia, porém, ser levado à morte nas formas sancionadas pelo rito”. (AGAMBEN, 2010, p. 74). O conceito de *homo sacer*, aplicado às favelas brasileiras, parece adequar-se perfeitamente. O narcotraficante é “um ser matável, que é o objeto de demonstração do poder soberano, mas que, entretanto, não se submete ao rito “sagrado” da sanção jurídica” (MARTINS, 2013, p. 278). Os jovens que entram para o tráfico também são *homines sacri* “no sentido em que são eliminados pela força policial do Estado, conforme uma determinada política adotada, mas não em conformidade com o direito vigente” (MARTINS, 2013, p. 279). No entanto, o conceito de *homo sacer* não parece adequado apenas àqueles que fazem parte do crime organizado. Qualquer membro da comunidade que se encontre no espaço físico da favela, espaço externo ao direito, pode tornar-se um ser matável, inclusive crianças e adolescentes.

De acordo com relatório elaborado pelo Observatório da Intervenção, iniciativa do Centro de Estudos de Segurança e Cidadania da Universidade Candido Mendes (CESeC/Ucam), após a intervenção federal o número de chacinas do Rio de Janeiro dobrou, houve um aumento de 15,6% em relação a tiroteios e mais de 300 mortes decorrentes de ação policial. Entre os tipos de violências e violações mais praticadas estão balas perdidas,

execução/homicídio, agressão física, cerceamento do direito de ir e vir e abuso de poder. Em 15 de setembro, a ONG Fogo Cruzado divulgou um balanço dos sete meses de intervenção no Rio de Janeiro. Neste período foram registrados 5847 tiroteios que deixaram 872 mortos e 756 feridos. Ao longo de todo o ano de 2018, 20 crianças e 52 adolescentes foram baleados.

## **INFERNO: INFÂNCIA, VIOLÊNCIA E MARGINALIDADE**

Em *Inferno* (2010), Patrícia Melo nos transporta a este cenário de violência e nos apresenta a José Luís Reis, o Reizinho. Menino de 11 anos, pobre, negro e marginalizado que sonha conhecer o pai. Reizinho o imagina aparecendo com seu carro, convidando-o para passear, tomar sorvete, ir à praia e assistir um jogo do Vasco. Pensa no pai todas as noites antes de dormir, sonhando em como teria uma vida melhor a seu lado e longe da favela. Ele mora com a mãe e Carolaine, a irmã mais velha, no morro do Berimbau, controlado pelo traficante Miltão e seu bando. A mãe de Reizinho, empregada doméstica na casa de Dona Juliana, sofre durante o horário de trabalho todas as humilhações possíveis. Ao chegar em casa, cansada, tenta educar o filho para ser um cidadão de bem e as grandes surras são frequentes. Tão frequentes que Reizinho já se acostumou a desfilar cheio de hematomas pelas ruas do Berimbau. “Depois das sovas, Reizinho sentia como se tivesse engolido um ovo de tristeza, um ovo que entalava no esôfago (...) com o tempo o ovo se quebrou (...) e Reizinho passou a não sentir mais nada, nunca mais (...) era só carne sendo socada” (MELO, 2010 p. 16).

Como ressalta Pontes (2009), o Brasil ainda mantém, nos dias atuais, traços autoritários repressivos e relações sociais marcadas pela hierarquia, com classes sociais e relações intersubjetivas rigidamente estratificadas, o que propicia uma violência sistêmica. “Além da violência macroinstalada, depara-se, ainda, a todo instante, com “microcenar” de violência, espancamentos, humilhações impingidas às mulheres, às crianças, aos negros, aos homossexuais e aos marginalizados em geral, submetendo-se a população a toda ordem de sofrimentos e humilhações” (PONTES, 2009 p. 78). Pontes (2009) recorda, ainda, que a ampla

disseminação dos micropoderes no país dá a todos os sujeitos a possibilidade de serem dominantes e dominados, agressores e vítimas, mandantes e subordinados.

Desta forma, e como vemos na narrativa, Alzira, a mãe de Reizinho, sofria com a dominação da patroa, Dona Juliana. As agressões verbais eram constantes e diárias. No entanto, ao chegar em casa, assumia seu papel de dominante e também agredia física e verbalmente seus filhos, especialmente Reizinho. O menino, cansado da vida que levava e cansado de ver “a mãe sempre chorando pelas humilhações que sofria” (MELO, 2010 p.23), decide procurar uma maneira de ganhar dinheiro para ajudá-la. Como não ia a escola há mais de seis meses, sem o consentimento da mãe, conseguiu um emprego no bando de Miltão. Descalço e com uma pipa nas mãos, Reizinho passou a observar o dia-a-dia do morro do Berimbau. O local era tumultuado. Muitas crianças, lixo, ladrões de carro, traficantes de arma, gigolôs, domésticas, assaltantes. E seu dever era justamente olhar. Independente de quem subisse o morro, os traficantes deviam saber. O código eram as pipas. Quando desapareciam do céu, os traficantes sabiam como agir. Mas naquele dia os olheiros, como Reizinho, não viram a chegada da polícia e quando ouviram os tiros, já era tarde.

Quando o morro era invadido pela polícia ou por traficantes rivais qualquer um podia morrer, fosse ele traficante ou membro da comunidade. E, segundo Miltão, não existia nada pior que o silêncio pós confronto. “Pode ser a trégua, há uma boa chance de ser uma trégua, dizia o traficante, mas há uma chance igual de neguinho levar um tiro na cabeça, do nada, tuf e morrer” (MELO, 2010, p. 15). Logo após o confronto, Reizinho e os outros meninos foram levados para a casa de Miltão. Bem Bolado, um dos homens de confiança do traficante, deu tantos “caldos” em Reizinho que o menino desmaiou e foi levado desacordado. Ao despertar, o traficante o chamou. “Reizinho se aproximou. Miltão tirou um revólver da cintura, encostou o cano da arma na palma da mão do garoto e detonou” (MELO, 2010 p. 17). O menino escondeu as lágrimas e o ferimento para não causar sofrimento à mãe. Dona Alzira havia recomendado, diversas vezes, que o filho estudasse para ser um homem de bem e nunca se misturasse

com os traficantes do morro.

Dias depois houve uma nova invasão. Cento e vinte policiais cercaram o morro e foram recebidos, a bala, pelos homens de Miltão.

“Os soldados abriam fogo, invadiam barracos, acordavam famílias, estapeavam miseráveis e chafurdavam na lama. Trinta pessoas foram presas, e todas elas, sem exceção, soltas no dia seguinte, já que não havia nada que as ligasse ao tráfico. Histórias de abusos, espancamentos, coronhadas, pauladas nas costas, porretadas, chutes e choques elétricos (...) eram ouvidas em todos os bares, orelhões, botecos, padarias, portões e varandas da favela, como sempre ocorria, após as invasões. (...) Depois dos tiroteios, era comum escutar gritos de mães desesperadas” (MELO, 2010, pgs. 42-46).

A população estava, como vemos, a mercê da própria sorte na guerra entre traficantes e forças de segurança e qualquer um podia morrer ou ter seus direitos negados se a política adotada na invasão assim desejasse. No entanto, no morro do Berimbau, os moradores também eram controlados e estavam à disposição de Miltão e seus homens. Como lembra Pontes (2009), o crime organizado, ligado às drogas, procura manter estrito controle territorial para impedir que outros traficantes se apoderem da região, mas também necessitam controlar parte da vida comunitária. Assim, para garantir a segurança, os narcotraficantes instauram fronteiras territoriais nas quais exercem seu domínio pelo uso da força e das armas. Esse controle assumido pelos criminosos abarca a vida cotidiana da favela e assume, inclusive, as funções que o Estado não cumpre. Desta forma, “é constituída a ‘cultura da droga’ num espaço social abandonado pelo Estado” (PONTES, 2009, pg. 74).

Normalmente, essa “cultura da droga” está associada a uma “cultura da violência” pois a caracterização do tráfico de drogas como um negócio ilegal faz com que a violência seja usada como forma de controle e resolução de conflitos. Entretanto, a pesar da violência associada, o tráfico que drogas aparece para muitos jovens, especialmente os que vivem em comunidades

carentes, como a melhor solução possível devido à possibilidade de altos ganhos. O grande apelo ao consumo na sociedade atual leva muitos jovens a desejar ganhos altos impossíveis em um emprego legalizado. Para Rezinho as quatro notas de cinquenta Reais que recebia de Miltão significava muito, talvez o começo de uma vida melhor. Dona Alzira suportava as humilhações de Dona Juliana durante todo o mês para ganhar seis notas de cinquenta. Para o jovem a mãe “descia até o inferno pelas seis notas de cinquenta” (MELO, 2010 p. 22). Seu trabalho era bem melhor que o da mãe.

Rezinho não sabia o que fazer com seu salário. Queria um tênis novo, um boné escrito Nike. Mas também podia dar o dinheiro para a mãe trocar a TV ou comprar uma máquina de lavar. Ele queria ser como Miltão, “carros e relógios importados, mulheres, pulseiras de ouro (...). Mas o que mais impressionava Rezinho era a maneira como Miltão olhava para as pessoas (...). Eu mando, eu faço, eu sou. Dona Juliana ia ver só uma coisa, no Berimbau” (MELO, 2010 p. 25). Por fim, decidiu o que faria com o dinheiro: colocou as notas embaixo do travesseiro da mãe. Quando encontrou o dinheiro, Alzira acordou o filho, tirou a faixa de gaze que envolvia o ferimento da bala e, apesar de prometer que não voltaria a bater no filho não conseguiu suportar. “Quando saiu de casa, com o dinheiro na mão, o garoto estava caído no chão, com Carolaine chorando sobre ele” (MELO, 2010 p. 32). Foi devolver a Miltão, com sangue nos dedos, as quatro notas de cinquenta e pedir que deixasse Rezinho longe do tráfico.

Miltão acatou o pedido de Dona Alzira e, a partir deste ponto, vemos a transformação de Rezinho. Indignado por ver escorrer pelos dedos a possibilidade de ganhar dinheiro e dar uma vida melhor a sua família, o menino se transforma e vemos a inocência e a infância desaparecerem rapidamente. Rezinho se entrega às drogas e começa a roubar para manter o vício. Primeiro, vai morar com a avó, Dona Cândida, e começa a roubar e vender todos os objetos que encontra na casa. Depois, passa a assaltar nas ruas do Rio de Janeiro. Para tentar salvar o filho, Dona Alzira consegue um emprego de office boy para ele na agência de turismo do patrão, Seu Rodrigo. Mas o salário não compensa para Rezinho. Para ele, o salário é pouco para tantas horas trabalhadas. Então,



o menino começa a roubar dinheiro da agência e resolve voltar para o bando de Miltão, e não como olheiro. Agora ele decide passar por todos os testes de iniciação. Aprende a atirar e matar e passa a conhecer melhor o funcionamento do tráfico nos morros cariocas.

No eu diz respeito a infância, Neil Postman (2012) defende que a ideia que temos de infância está desaparecendo de maneira espantosa. Hoje, “garotas de doze anos estão entre as modelos mais bem pagas e são apresentadas ao público como se fosse mulheres adultas (...). Diminuí rapidamente a diferença entre crimes de adulto e crimes de crianças (...) O comportamento, a linguagem, as atitudes e os desejos – mesmo a aparência física – de adultos e crianças se tornam cada vez mais indistinguíveis” (POSTMAN, 2012 pgs. 17-18).

Observamos que as crianças nos romances do narcotráfico não correspondem à representação romântica da infância, tal como percebeu Judith Plotz (2000) ao analisá-la em textos românticos ingleses. Dessa forma, a criança não aparenta ser a fonte de toda a excelência humana e não está relacionada com a harmonia. Em um primeiro momento, a representação da infância no narcotráfico nos pareceu seguir o conceito medieval ressaltado por Philippe Ariès (1978). Conforme Ariès, no século XII a arte medieval desconhecia a infância e, sendo assim, era provável que sua duração fosse reduzida. Ademais, a criança da Idade Média não passava pelos estágios da infância concebidos pela sociedade atual, aprendia por meio de atividades realizadas com os adultos e seu processo de socialização não era controlado pela família.

Ainda de acordo com Ariès, o sentimento de infância e seu comportamento no meio social surgiram apenas na modernidade e, ainda assim, não para todas as crianças. Ele ressalta que esse sentimento se dá primordialmente nas classes mais altas da sociedade. Isto é, a criança pobre desconhece o significado de infância propriamente dito devido às suas condições socioculturais, estando sujeita à própria sorte. Ariès nos mostra que os problemas enfrentados pelas crianças e adolescentes da contemporaneidade são basicamente os mesmos do século XII.

Portanto, podemos identificar um paralelismo entre a figuração da criança nos romances do narcotráfico e durante a Idade Média. O que nos mostra que, para a criança em situação de risco, a infância está longe de corresponder à idealização romântica.

Ao assumir seu papel de “adulto” no bando de Miltão, Rezinho para de sonhar com uma vida melhor ao lado do pai. Ele não deseja mais tomar sorvete no calçadão e nem ir a jogos de futebol. Agora ele aprende a atirar, matar e controlar a vida do morro. Almeja um crescimento maior, aproveita a oportunidade e torna-se, ele mesmo, o chefe do tráfico no morro do Berimbau. Ao assumir tal função, ainda na adolescência, Rezinho passa a dominar o dia a dia da comunidade. Tenta ajudar os que precisam, asfalta ruas, realiza obras de saneamento básico, termina a construção a escola abandonada pelo governo. Mas Rezinho não busca ser um bom líder no morro. As ações são realizadas para manter a aprovação dos moradores que, assim, devem ajudá-lo a se defender de outros traficantes e das forças de segurança que tentam invadir o território. O menino que sonhava com uma vida melhor para a mãe e em conhecer o pai, descoberto alcoolizado nas ruas do Rio de Janeiro, pensa agora em como usar a escola recém construída e as crianças que a frequentam como um escudo de defesa nas invasões da polícia. Assume o discurso da violência, introduz outras crianças no mundo do tráfico, mata o melhor amigo por suspeita de traição.

*Inferno*, assim como outros romances do crime na América Latina refletem não só a violência provocada pelo narcotráfico, mas também expõem os transtornos psicológicos engendrados pela degradação das normas jurídicas e a conseqüente banalização do crime. Como destaca Jastrzębska (2016), neste mundo habitado por sujeitos “endriagos” não só os conceitos de justiça, lei e transgressão de normas perdem a validade, mas o crime deixa de se perceber como tal, revelando o caráter utópico dos romances do narcotráfico (p. 80). Jastrzębska (2016) recorda, ainda, que esse sistema de anti-valores engloba também o desprezo pela vida e pela morte, dando ao romance do narcotráfico um caráter intensamente *thanático*. Os romances do narcotráfico, assim como vemos em *Inferno*, esboçam uma sociedade cruel, na qual impera a violência e a dessacralização

da infância e da morte. Os protagonistas das obras, a pesar da pouca idade, apresentam condutas nihilistas e criminosas que se acercam do monstruoso. Ou, nas palavras de Pedraza (2002), nos mostram como “lo monstruoso se ha ido instalando en el lugar de lo divino, lo sagrado” (p.35). As personagens fazem parte do mundo do crime, premeditam, extorquem, se prostituem, matam. Entretanto, estas personagens infanto-juvenis já não pertenciam a sociedade, já estavam à margem, imersas na espiral de violência do narcotráfico. E, assim, estão sujeitas, na narrativa, às leis do crime que suscitam apenas a violência e a supressão.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Decreto nº 9.288, de 16 de fevereiro de 2018.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN. Giorgio. *Infância e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AGAMBEN. Giorgio. *Estado de Exceção*; tradução de Iraci D. Poleti. – 2 ed. – São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN. Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. – 2ª ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALCHAZIDU, Athena. *La espiral de la violencia re-flejada en la narconovela mexicana contemporánea*. Consultado en: [http://alpiedelasletras.sweb.cz/alcha-zidu\\_athena\\_violencia\\_narconovela.pdf](http://alpiedelasletras.sweb.cz/alcha-zidu_athena_violencia_narconovela.pdf), 2014.

ARIËS, P. *História social da infância e da família*. Tradução: D. Flaksman. Rio de Janeiro: LCT, 1978.  
BONAMIGO, Irme Salete. *Violências e Contemporaneidade*. Revista Katál. Florianópolis v. 11 n. 2 p. 204-213 jul./dez. 2008.

BRASIL. Decreto nº 9.288, de 16 de fevereiro de 2018. O Decreto institui a Intervenção Federal no Rio de Janeiro. Neste documento, nomeia-se o Interventor indicando suas atribuições e competências. Diário Oficial, Brasília, DF, 16 fev. 2018.

FORERO QUINTERO, Gustavo. “La novela de crímenes en Colombia a partir de la teoría de la anomia: el caso de Comandante Paraíso de Gustavo Álvarez Gardeazábal”, *Linguística y Literatura*, n.o 55, pp. 72-85, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Os Anormais*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2003.

JASTRZEBSKA, Adriana Sara. *Narconovela y sociedad: Narrar el crimen en una realidad postpolítica*. Pasavento – Revista de Estudios Hispánicos. Vol. IV, n.o 1 (invierno 2016), pp. 63-83, ISSN: 2255-4505.

MARTINS, João Vítor Nascimento. *Políticas públicas de guerra às drogas: o estado de exceção e a transição do inimigo schmittiano ao homo sacer de Agamben*. Revista brasileira de políticas públicas. Volume 3, número 2, Jul-Dez, 2013.

MELO, Patrícia. *Inferno*. Rio de Janeiro. Rocco, 2010.

MIGUEL, Elcio Cardozo. *A biopolítica e o estado de exceção na conjuntura brasileira do século XXI: o caso das upps e o tráfico de drogas*. Revista de Direito Sociais e Políticas Públicas. Minas Gerais. v. 1 n. 2 p. 136 - 150 - Jul/Dez. 2015.

O GLOBO. *Comandante do Exército fala em evitar ‘nova Comissão da Verdade’*. Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/comandante-do-exercito-fala-em-evitar-nova-comissao-da-verdade-22413404>. Acesso em 17/05/2018.

PEDRAZA, Pilar. “Teratología y nueva carne”. *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Ed. Antonio José Navarro. Madrid: Valdemar, 2002. 35-72.

PLOTZ, Judith. *Romantismo, infância e os paradoxos do desenvolvimento humano*. In: *Filosofia e infância: possibilidades de um encontro*. KOHAN, Walter Omar e KENNEDY, David (Organizadores). – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

---

PONTES, Beatriz Maria Soares. Os territórios do narcotráfico: os morros do rio de janeiro. Revista de Geografia. Recife: UFPE – DCG/NAPA, v. 26, no 2, mai/ago. 2009.

POSTMAN, Neil. O desaparecimento da infância. Tradução de Suzana Menescal de Alencar Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 2012.

TORRANO, Andrea. La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico. Agora. Papeles de filosofía. Vol 34, No 1, 2015, Universidad de Santiago de Compostela, España. ISSN 0211-6642.

WILLIAMS, R. L. Novela y Poder en Colombia. 1844-1987. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1991.

WILLIAMS, R. L. Posmodernidades Latinoamericanas. Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central, 1998.

ŽIŽEK, Slavoj. Violência: seis reflexões laterais. Tradução Miguel Serras Pereira. – 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2014.

---

## COMO A POESIA VÊ A GUERRA

A segunda guerra mundial está inserida em contexto histórico, político e social, bem como no contexto poético. Esta comunicação pretende mostrar a interrelação da ampla conjuntura da guerra e a interioridade do eu lírico, no sentido de percebermos o modo como a poesia incorpora em si a matéria da realidade, como a poesia vê a guerra. A partir das leituras da poesia brasileira, em especial da poeta mineira Henriqueta Lisboa, é possível concebermos como se articulam história e escrita criativa, pois ainda que Henriqueta Lisboa não estivesse na guerra, ela a vivenciou a partir de um lugar periférico. O referencial teórico inclui ideias de Blanchot, Agamben, Lévinas, Murilo Mendes, dentre outros.

**Palavras-chave:** Guerra, Poesia, Henriqueta Lisboa.

a morte passa de boca em boca com a leve saliva, com o terror que há sempre no fundo informulado de uma vida.  
Herberto Helder, Ou o Poema contínuo.

O século XX trouxe consigo a vivência do horror gerado pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O maior massacre descrito pela história foi nos campos de concentração de Auschwitz, localizados ao sul da Polônia, sob o governo do nazista Adolf Hitler, que matou mais de seis milhões de pessoas. Envoltos por um contexto histórico, político e social aterrorizantes, em que a carnificina militar se fazia soberana, emerge também, desse mesmo contexto de pavor e sussurros, uma relação do eu lírico com os dramas do mundo, numa experiência coletiva trágica da humanidade, vivida de forma direta ou indireta.

Em uma dimensão transcendente da arte surge a possibilidade de externar a dor e o horror vivenciados nesse período pungente. A poesia, nosso foco, é uma delas. Nessa perspectiva, esclarecemos

**MARCIA DE  
MESQUITA  
ARAUJO**  
Universidade  
Federal do  
Ceará  
luamarcia@gmail.  
com

que nossa pesquisa se envereda não para a escrita dos poetas localizados no âmago do combate, mas para aqueles que escrevem a partir de um eixo mais periférico, poetas brasileiros, em especial, a poeta mineira Henriqueta Lisboa.

Não se trata de narrar o trauma, como um testemunho, que ao ser narrado se apresenta como condição de sobrevivência; nem como uma necessidade de contar ao outro sua experiência de dor e horror, fazendo do outro um ser participante, conseqüentemente. O que buscamos é uma percepção da escrita que se tece em meio a um dos contextos mais aterrorizantes: a guerra, e como a poesia a vê. À vista disso, através dos poemas apresentados e suas análises, buscaremos essa interrelação da circunstância histórica mais traumática do século XX e a circunstância íntima — interioridade do eu lírico —, no sentido de percebermos o modo como a poesia incorpora em si a matéria da realidade.

O crítico Giorgio Agamben, na obra *O que resta de Auschwitz* (2008), já nos afirma esse pensamento da impossibilidade de narrar o horror, da dificuldade do testemunho, que ao mesmo tempo em que você narra “o que aconteceu”, reafirma, ao mesmo tempo, que “o que aconteceu” não faz parte do narrar. Primo Levi<sup>1</sup> (1988), em seu depoimento sobre Auschwitz, a exemplo disso, afirma que os sobreviventes não são as autênticas testemunhas; que os que testemunharam o *Lager* só conseguiram fazê-lo por terem-se mantidos, de alguma forma, distantes do acontecimento. Eles, os sobreviventes, são os que “por prevaricação, habilidade ou sorte não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo”. (1990, p. 47).

O “verdadeiro” testemunho é da ordem da impossibilidade. Essa impossibilidade se dá pela ausência da voz daqueles que pereceram, daqueles que não estão mais entre nós. O que resta é o testemunho dos sobreviventes sobre as vozes que foram caladas, emudecidas. Isso nos gera uma reflexão sobre a “validade” do testemunho delegado:

A força do testemunho, assim, não está na verdade ou na consistência de uma narrativa, mas na enunciação, no ato de

dizer, assim como no ato de não dizer. Não dizer é um grito calado, uma narrativa confusa, impossível de se verificar, é também um grito, um gesto que volta os olhos e ouvidos para o que teria ocorrido, a impossibilidade de esquecer o que foi feito. Narrar, ficcionalizar é dar voz a outrem, é construir um discurso na falta, na carência, na lacuna. A linguagem dos homens, do mundo de fora do horror não pode ser verdadeira, não consegue nem de longe ser minimamente fiel à experiência do horror. (Bylaardt, 2015, p. 108)

Retomando as palavras de Giorgio Agamben, sobre a impossibilidade do testemunho, este acontece pela enunciação, “por um ter lugar da fala. Então é preciso falar, seja o que for, da maneira que for, este é afinal o testemunho, o que resta. O resto, o restante, o que mantém de certa forma palpitando o horror.” (Bylaardt, 2015, p. 108).

O testemunho, ou sua impossibilidade, necessita, clama por um lugar de fala, e nesse período de guerra, muitos poemas apresentam um eu lírico construído dentro de um mundo de angústia e caos — é como se os versos vociferassem na página em branco—. O fator que consideramos mais importante nesse dizer é a voz interior, “que se exterioriza pela inflexão, na força ou na sutileza, na magnitude ou na simplicidade” (1979, p.13).

No contexto histórico brasileiro o ambiente político também é altamente marcado por conflitos regidos pela ditadura Getúlio Vargas, que assumiu o poder desde 1930 (e implantou sua ditadura em 1937). Esse período também foi marcado por crise econômica mundial em decorrência da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, em 1929. No tocante ao plano financeiro, a preocupação volvia-se no sentido de controlar a crise interna e a tribulação da dívida externa, que impedia, assim, o país de contrair novos empréstimos. Todos esses desdobros econômicos influenciaram de maneira considerável o campo social brasileiro, até o final da Segunda Guerra, em 1945, e por sua vez, as produções literárias, que se amalgamavam nesse contexto.

Muitas vozes levantaram-se na poesia brasileira veiculando uma articulação de imagens de uma guerra vivida empiricamente,



ofertando ao leitor uma iconografia do tempo do caos, do terror, do horror. A exemplo disso, percebemos a agonia do eu lírico no poema de Murilo Mendes, “A ceia sinistra”<sup>2</sup>:

[..] O homem morre sem ainda saber quem é  
 A morte coletiva apodera-se da morte de cada um.  
 A terra chove suor e sangue,  
 As ondas mugem.  
 (2014. p.107-108)

Ou ainda nos trechos do poema “Pistoia, cemitério militar brasileiro”, de Cecília Meireles:

Eles vieram felizes, como  
 para grandes jogos atléticos:  
 com um largo sorriso no rosto,  
 como forte esperança do peito,  
 — porque eram jovens e eram belos.

Marte, porém, soprava fogo  
 por estes campos e estes ares.  
 E agora estão na calma terra,  
 sob estas cruzes e estas flores,  
 cercadas por montanhas suaves

[...]  
 Suas armas foram partidas  
 ao mesmo tempo que seu corpo.  
 E, se acaso sua alma existe,  
 com melancolia recorda  
 o entusiasmo de cada morto.

E é nesse contexto mesmo, envolta a tantos conflitos, que a palavra poética emerge em construção num lugar de fala — “há uma gota de sangue em cada poema”<sup>3</sup> —, uma construção do eu lírico que diante de momentos de “tempo de gente cortada. De mãos viajando sem braços, obscenos gestos avulsos”, (1945, p.39) a poesia vem como alento, grito, reflexão, consciência, denúncia ou simplesmente cala, numa tentativa de dimensionar a impossibilidade do narrar.

Mas é possível à poesia brasileira, nas representações de seus poetas, que não estiveram diretamente ligados ao cerne dos conflitos da segunda guerra, incorporarem essa matéria da realidade? Essa relação entre a linguagem poética e guerra, Murilo Marcondes de Moura ressalta que:

No caso brasileiro, uma tremenda dificuldade adicional se impõe de saída: os poetas estavam distantes dos acontecimentos, situados em um lugar periférico ao conflito, em princípio relegados ao papel de meros observadores do drama planetário. Para adaptar um verso sugestivo de Murilo Mendes, todos 'eram ouvintes apenas da guerra', que acompanhavam atentamente pelo rádio e pelos jornais. Ora, o 'grau de implicação' desses poetas naquela circunstância histórica parecia o mais esmaecido possível, o que acarretaria, ao menos teoricamente, uma obra também menos vívida em relação a ela. Tratava-se de aproximar o que estava longe, de trazer para o plano da intimidade aquilo que estava afastado do campo da experiência imediata, o que nem sempre é fácil. (2016, p. 21)

Henriqueta Lisboa é uma poeta que não vivenciou de forma direta o período da guerra, mas o vivenciou de uma forma outra: de um lugar periférico, assim como outros poetas brasileiros como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Cecília Meireles, etc. Outrossim é perfeitamente legítimo pensarmos nesses poetas como seres viventes, metaforicamente falando, pois estiveram acompanhando seus acontecimentos e desdobramentos através das notícias do rádio, "o rádio liga os continentes" (1997, p.97), e como nos diz Roger Bastide: os chineses que morrem de fome arrebatam no Brasil, o sangue dos soldados que tombam na Rússia provoca manchas sombrias na terra de Botafogo, a bomba atirada sobre Roterdã explode em plena Sabará (1997, p.97).

São sentimentos de pavor e medo, dor e angústia, manifestando em palavras seus temores e suas batalhas interiores.

E é nesse entremeio mesmo que se tece o poema. Destarte, é o eu lírico que impera. É "A flor e a náusea" de Drummond:

Uma flor nasceu na rua!  
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.  
 Uma flor ainda desbotada  
 ilude a polícia, rompe o asfalto.  
 Façam completo silêncio, paralisem os negócios,  
 garanto que uma flor nasceu.

[...]  
 Seu nome não está nos livros.  
 É feia. Mas é realmente uma flor.  
 (1945, p.28)

Podemos ler os versos drummondianos e pensarmos na flor como uma metáfora da poesia, que nasce em meio ao caos, mas “rompe o asfalto”, conduz à quebra do ódio, do terror. “É feia. Mas é uma flor”. A Poesia versa sobre o ambíguo, o sublime, o aporético, o intensivo, o que não se pode resumir a uma só possibilidade, o inefável. A poesia é a flor que conduz “à”, que resiste a todos os tempos, mesmo os de guerra, é ela quem estabelece a ponte para um outro mundo, um mundo em que a palavra poética é de fato a soberana, e não as metralhadoras e tanques de guerra. Diante de suas possibilidades de perpassar muros mais altos e firmes, mais supostamente vigiados e intransponíveis, eis que é na poesia que encontramos a força, beleza e a resistência da linguagem, eis que é na poesia que o eu lírico encontra a sua Stalingrado<sup>4</sup>.

A poeta mineira Henriqueta Lisboa é um nome bem representativo da força e da delicadeza, sendo considerada pela crítica como uma das grandes vozes da poesia moderna. Sua lírica, repleta de misticismo, trilha-se na fluidez da palavra, possui caráter etéreo, mergulha na musicalidade e na perfeição da construção dos seus versos. Henriqueta encontra na poesia sua “profissão de fé”<sup>5</sup> e sobre o ato criativo, nos elucida que “não há normas preconcebidas para a criação poética, nem previsões circunstanciais”, que o poeta percebe, confusamente, “que deve estar atento, que algo existe a ser desvendado a qualquer instante” (1979, p.12).

Para Henriqueta Lisboa:

a palavra não é a finalidade nem o limite do poema: é sua opção, seu arbítrio, seu meio, sua matéria, diamante bruto a ser lapidado de encontro e ao encontro de outras palavras, ímã a atrair outras palavras para certa consecução sensível. A palavra mantém a dignidade da obra poética, é o que há de mais verticalmente humano no poema, à base da articulação verbal, do compromisso de entendimento, da vocação de expressão, do desejo de comunicação, da graça de ser inteligível. (1979. p. 13)

Enquanto Henriqueta Lisboa escrevia os poemas de *A face lívida*, em sua Belo Horizonte provinciana, a Segunda Guerra Mundial troava na Europa e Auschwitz florescia e se tornava um símbolo — não-poético, evidentemente — de significação segura em sua onipotência e crueldade. Pode-se relacionar os tons, os climas dos poemas, às reverberações dos acontecimentos ao redor da poeta.

Há um poema que parece tratar de forma mais explícita a angústia do ser poético diante do horror; trata-se de “Um poeta esteve na guerra”:

Um poeta esteve na guerra  
dia a dia, longos anos.  
Participou do caos,  
da astúcia, da fome

Um poeta esteve na guerra.  
Por entre a neve e a metralha  
conheceu mundos e homens.  
Homens que matavam e homens  
que somente morriam.

Um poeta esteve na guerra  
como qualquer, matando.  
Para falar da guerra  
tem apenas o pranto.  
(1985, p. 124-125)

O poeta esteve, sim, na guerra, e foram muitos dias, em longos

anos: “Um poeta esteve na guerra / como qualquer, matando”. A guerra ficou lá, “entre a neve e a metralhadora”, entre “mundos e homens”, no meio “do caos, da astúcia, da fome”. Como então falar do horror, que ficou onde floresceu e morreu? Quanto a este poeta, “Para falar da guerra / tem apenas o pranto”.

A poeta já adverte de que ele não tem como narrar, descrever, representar as mortes e o horror da guerra. Como narrar o horror, os gritos, os lamentos? O poeta não tem segurança nem autoridade sobre os fatos; a linguagem poética é o desconhecido falando sobre o desconhecido, como sugerem os poemas da obra *A face lívida*. A escritura poética não tem começo nem fim, nem passado nem futuro, quem escreve não sabe com certeza o que escreve, as imagens não são confiáveis nem seguras, não conseguem se fazer compreender, configurando um discurso que não exerce poder. As palavras do poema — particularmente dos poemas de *A face lívida* — são instáveis, inquietas, em muitos momentos contraditórias. A ideia de representação é colocada em xeque aí. Não se pode pensar em simulacro, ou fundamentação referencial que caracterize o processo poético: houve uma guerra a alguns milhares de quilômetros de onde estava a poeta quando os poemas foram escritos; quando a palavra guerra comparece nos textos — duas, três vezes em *A face lívida* — o máximo que se pode fazer é estabelecer uma relação longínqua e inconsistente entre um acontecimento histórico e a verdade da poesia. Uma relação cuja fragilidade não permite compreender os poemas.

Uma solução fácil para “interpretar” os poemas seria “explicá-los” à luz — ou à treva — do momento belicoso de horror. A poesia, contudo, é muito mais, muito além. Sabe-se que a poeta era atenta às vozes do mundo ao redor; entretanto o espelho de sua poesia — o espelho mágico de Octavio Paz — refletia um outro mundo, o mundo poético, construído com palavras; nessa condição iam-se escrevendo os versos de *A face lívida*<sup>6</sup>, livro publicado em 1945.

Lemos esses poemas como uma caminhada, tendo como *leitmotiv* essa face insistentemente lívida, palavra que pode apontar para várias direções: palidez, descoramento, esmaecimento, espanto,

estupefação. Pode-se inclusive pensar no azulado-chumbo de certas partes dos cadáveres. Podemos associar ainda essa lividez ao fascínio — das águas, dos espelhos, dos círios que ardem, do silêncio dos lábios —, e o fascínio faz parte dos receios, do receio de não se saber aonde se vai: seguimos incertos o caminho da poesia, onde transitam sequências de imagens, que só se podem ver com ouvidos aguçados.

Retomando o poema de Henriqueta Lisboa, percebemos que o que foi vivenciado para sempre residirá no sobrevivente e o torturará. A impossibilidade do testemunho do poeta nos revela um grau de violência experimentado que está contaminado na alma, impregnado na memória, e, seguramente, jamais findará, pois para sempre o acompanhará.

Sobre a obra *L'espèce humain*, de Robert Antelme, Maurice Blanchot tece suas considerações sobre o testemunho de um ex-condenado, vítima do holocausto, dizendo que “o homem é o indestrutível que pode ser destruído”. Nessa acepção, o testemunho “não é mais que a necessidade de falar para não se sentir totalmente destruído” (Bylaardt, p. 107), transfigurando-se numa “força da enunciação”, uma força que dilacera e o sufoca, “um movimento extremo”. Não há menosprezo pela importância do testemunho, pelo contrário, pois é através dele que o sobrevivente pode construir uma ponte com “outrem”, e, a partir da linguagem, também se reconstruir. Dessa maneira, e conseqüentemente, religar-se-á ao mundo.

Podemos sentir, assim, essa angústia e impotência no poema de Henriqueta Lisboa, o pranto é o que resta para dizer da guerra, já não há palavras que possam expressar esse horror vivenciado, apenas uma lamentação lancinante, uma experiência que torna o ser igual ao seu inimigo, igualando-os. Ambos matam, matam pelo medo da morte.

Como falar, recontar o horror sem revivê-lo? E assim o que está (sobre)vivo cala e a palavra cessa. Esse calar, os lábios cerrados são uma imagem recorrente nos poemas de Henriqueta Lisboa sobre a morte. Fala-se no mistério que circunda a morte, mas para adentrar o mistério é preciso render-se à morte, é preciso

deixar que ela te leve. Ainda assim, o mistério permanecerá, pois não há volta para revelar o que é o porvir.

A obra *A Face Lívida* segue com um sentimento ou sensação, aparente, de angústia, trabalhando o tema da morte de maneira tensa, como se a morte estivesse muito próxima, latente e dolorosa fosse, e é possível sentir o caráter assustador da morte, para os vivos, claro:

Não a face dos mortos.  
Nem a face  
dos que não coram  
aos açoites  
da vida.  
Porém a face  
lívida  
dos que resistem  
pelo espanto.

Não a face da madrugada  
na exaustão  
dos soluços.  
Mas a face do lago  
sem reflexo  
quando as águas  
entranha.

Não a face da estátua  
fria de lua e zéfiro.  
Mas a face do círio  
que se consome  
lívida  
no ardor.  
(1985. p.105)

Na leitura desse poema podemos conceber o poeta como aquele que resiste pelo espanto. O espanto do poeta diante da poesia, como a criança diante do idioma, a resistência diante da língua, da linguagem poética? O caráter assustador da morte pode ser sentido, mas esse espanto não é dos vivos que, diante da morte

tentam não sucumbir. O lago que não reflete, o lago entranha as águas, faz as águas entranharem, as águas se voltam para dentro, não se exibem, não refletem. Um lago que elide suas águas, como um significante que elide seu significado? O que se espera é que um lago mostre, exiba suas águas, e seu reflexo majestoso, assim como se espera que a palavra conduza a seu sentido, o que nos dá conforto e segurança. Mas o eu lírico nos apresenta o círio, o ardor da consumição, a inquietação, a perturbação.

É preciso vivenciar a morte para adentar o mistério. Não obstante, o detentor do segredo, do mistério revelado pela morte, para sempre permanecerá mudo, apenas a “borboleta da morte” pousa nos lábios calados:

A FACE LÍVIDA

Lábios que não se abrem, lábios  
Com seu segredo  
Calado.

Segredo no ermo da noite  
Resiste à rosa dos ventos  
Calado.

Flauta sem a vibração  
do sopro.  
Luar e espelho, frente a frente,  
em calada  
vigília.

Fria espada unida  
ao corpo.

Resto de lágrimas sobre  
lábios  
calados.

Borboleta da morte  
em sorvo  
pousada à flor dos lábios  
calados



calados.  
(1985, p. 120)

Nesse poema “A face lívida” recusa-se revelar o segredo em seus lábios emudecidos: “Segredo no ermo da noite / resiste à rosa dos ventos / calado.” Ainda se pode divisar, nessa paisagem escura, a vigília da lua e seu reflexo em espelho, e pouco mais, nessa noite poética em que a poesia se abstém de dizer, de afirmar, de lamentar, e rejeita a luta, trazendo a “Fria espada unida / ao corpo”. Os lábios do poema permanecem calados, úmidos de lágrimas, e, como uma flor, recebem sobre si a borboleta da morte.

Assim como nesta segunda face lívida é ressurgente nos poemas deste livro o estupor da palavra, a paralisia do significado, a recusa do dizer. “O anjo da paz” (1984,p.10), injuriado e impuro, um dia se vai “por mundos ignotos / deixando-nos trevas / e ranger de dentes”, deixando na ignorância os que desfrutavam de sua companhia, ainda que não soubessem quem ele era: “só hoje sabemos / que era o anjo da paz”.

Em “Os lírios”, perguntas são feitas à terra, e a promessa de respostas pode trazer conforto e paz:

Certa madrugada fria  
irei de cabelos soltos  
ver como crescem os lírios.

Quero saber como crescem  
simples e belos — perfeitos! —  
ao abandono dos campos.

Antes que o sol apareça  
neblina rompe neblina  
com vestes brancas irei.

Irei no maior sigilo  
para que ninguém perceba  
contendo a respiração.

Sobre a terra muito fria  
 dobrando meus frios joelhos  
 farei perguntas à terra.

Depois de ouvir-lhe o segredo  
 deitada por entre os lírios  
 adormecerei tranquila.  
 (1985, pp. 105-6)

O segredo da terra afinal foi revelado? A poeta colheu a dádiva ou ouviu o silêncio da recusa? Experimentou a tranquilidade da terra ou se submeteu às inquietações que provoca, às emoções do nascimento e da morte? Essa relação da voz poética com a terra faz pensar no que nos elucida Heidegger em *A origem da obra de arte* (2006). A terra acolhe e alberga o mundo, e aí se desenrola um jogo, uma disputa que não se resolve nunca, uma dialética sem síntese, um abismo de intranquilidade que é a poesia.

Assim, é pouco provável que a poesia possa adormecer tranquila ao sorver o segredo da terra, é pouco provável que o lago possa refletir placidamente suas águas límpidas e calmas, que são subtraídas no primeiro poema “A face lívida”. Estranho lago este, que reflete sem refletir sua própria lívidez, sua própria face lívida, como o lago de Drummond, em “Jardim”, cujo segredo não se revela, sufocado pelos presságios que pairam na atmosfera lírica.

No segundo “A face lívida” o silêncio do segredo, sua impossibilidade escapa a qualquer orientação que possa indicar um caminho: ele “resiste à rosa dos ventos / calado”. A ausência de direção é traço peculiar de “A lua” (1995, p. 120), a que governa os mares: ela é “sem sentido”, “de alma cerrada / como incógnita”, “a lua tímida / que míngua”.

Assim é a palavra poética, que se desvia, que espera sem saber o quê, que não logra significar, nem mesmo apontar para um sentido, como a palavra poética figurada no poema “Pérola”:

Malícia fina  
 dissolve entre os dentes

a palavra que palpitou  
na língua  
mas que ao silêncio volta  
para não melindrar.  
(1995, p.121-2)

Esta palavra é o anjo “que ninguém vê”, a flor “oculta na sombra”, a paciência que retarda a carícia “para não assustar”.

Já no poema “Canção”, por exemplo, Henriqueta consegue evocar na imagem da noite também a da morte:

Noite amarga  
Sem estrela.

Sem estrela  
Mas com lágrimas.  
(1945, p.112)

O desgosto, o desconsolo pela ausência das estrelas, pela ausência do brilho pode ser lido como a vida que se apaga. Ficam as lágrimas. E, em apenas quatro versos, Henriqueta demonstra uma técnica de concisão vocabular especial, em que um pequeno poema tem muito a dizer, tem muito a evocar.

Assim, os poemas de Henriqueta Lisboa que sondam a guerra não logram representá-la, nem descrevê-la. O inenarrável é, não obstante, poetável. Se o poema não pode representar uma experiência de vida, ele apresenta uma experiência poética que se ergue na força da enunciação dos ouvintes da guerra, com sua palavra desviante. Por fim, a poesia penetra nos recantos em que nem os olhos conseguem ver, vai para além do que nosso ser não testemunhou. Ela nos permite um mergulho na morte, no caos, sem ao menos termos vivenciado os eventos do horror, os traumas da guerra.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Escritor e professor de química, italiano de origem judaica. Nasceu em Turim, em 1919 e morreu em 1987, na mesma cidade. Escreveu memórias, contos, poemas e novelas, mas sua obra considerada uma das mais importantes é *"Isto é um homem?"* (*Se questo è un uomo*, 1947), em que relata os horrores que viveu em Auschwitz, e que também leva os leitores a uma reflexão profunda sobre a frágil condição humana. Primo Levi é considerado uma das principais figuras da geração italiana do pós-guerra.

<sup>2</sup> Fragmento do poema "A ceia sinistra" in: *Antologia poética* (2014). O poema pertencente ao livro *Poesia Liberdade*.

<sup>3</sup> *Há uma gota de sangue em cada poema* é o título do livro de Mário de Andrade em que a voz poética revela, igualmente, um total envolvimento com a guerra. Nesse contexto, o Brasil foi atingido pela violência da Primeira Guerra Mundial, e o livro ambicionava traduzir uma indignação geral, oriunda do pavor e do caos.

<sup>4</sup> A Cidade de Stalingrado se tornou símbolo da resistência e reviravolta da Segunda Grande Guerra, pois durante seis meses resistiu às investidas dos exércitos alemães, inclusive derrotando o 6º exército alemão, conhecido como imbatível. Há muitos poemas que retratam a Batalha de Stalingrado, em que concentrava nela, como diz Vassili Grossman, todo o pensamento e a paixão do gênero humano. "Carta a Stalingrado" é um exemplo disso, de Carlos Drummond de Andrade.

<sup>5</sup> "Poesia: minha profissão de fé" trata-se de uma conferência proferida por Henriqueta em Brasília, a convite da Fundação Cultural do distrito Federal, ao ensejo do XII encontro Nacional de Escritores, em abril de 1978. A conferência foi publicada na obra *Vivência Poética* em 1979, de Henriqueta Lisboa.

<sup>6</sup> Ao mencionar a obra de Henriqueta Lisboa, *A Face lívida*, esta será apresentada em itálico. Ao comentar os poemas, que na obra se encontram quatro com o mesmo título, esses virão apresentados entre aspas.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio. (2012), *Quel che resta di Auschwitz*. L'archivio e il testimone. Bollati Boringhieri Editore, Torino.

Andrade, Carlos Drummond de. (1945), *A rosa do povo*. José Olympio, Rio de Janeiro.

Andrade, Carlos Drummond de. (1967), *Poesia completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro.

Andrade, Mário de. (2009), "Há uma gota de sangue em cada poema". In: *Obra Imatura*. Agir, Rio de Janeiro.

Antelme, Robert. (1957), *L'espèce humaine*. Gallimard, Paris.

Blanchot, Maurice. (2012), *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.

Bylaardt, Cid Ottoni. (2015), *Comissão das lágrimas: o horror é representável?*. In: *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.35, n.54, p. 101-115. Disponível em: [www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/10100](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/10100). Acesso em: 04 de set. de 2018.

Didi-Huberman, Georges. (2004), *Imágenes pese a todo*. Trad. Mariana Miracle. Paidós,

---

Barcelona.

Levi, Primo. (1988), *É isto um homem*. Rocco, Rio de Janeiro.

Levi, Primo. (1990), *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sergio Henriques. Paz e Terra, Rio de Janeiro.

Lisboa, Henriqueta. (1979), *Vivência poética*. Ensaios. Belo Horizonte.

Lisboa, Henriqueta. (1985), *Obras Completas / Poesia Geral (1929-1983)*. Livraria duas Cidades, São Paulo.

Meireles, Cecília. (1955), *Pistoia, cemitério militar brasileiro* Philobiblion, Rio de Janeiro, ilustrado com xilogravuras de Manuel Segalà).

Mendes, Murilo. (2014), *Antologia poética*. São Paulo, Cosac Naify. Organização de Júlio Castañon e Murilo Marcondes de Moura.

Moura, Murilo Marcondes de. (2016), *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. Editora 34, São Paulo.

Paz, Octavio. (1984). *Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

---

# GÊNERO E COLONIALIDADE DE PODER E CONHECIMENTO EM ANA MARIA GONÇALVES

A questão de gênero na colonialidade de poder e do conhecimento aparece como ponto importante em *Um defeito de cor*. O romance apresenta personagens femininas capazes de problematizar a colonialidade de gênero. Esse debate não fica apenas na denúncia, a narrativa traz um feminismo negro coerente porque além de mostrar a colonialidade de poder sob a ótica do gênero, traz, a partir da ótica feminista negra, mulheres que resistem à modernidade capitalista e estão em tensão com essa lógica. Para mostrar por quais vias estou lendo essa colonialidade de gênero, apresentarei a visão de algumas pensadoras importantes do feminismo negro ou latino americano, como María Lugones (2014), Grada Kilomba (2016), Bell hooks (1995) e Patricia Hill Collins (2016).

**Palavras-chave:** Colonialidade de gênero e de poder, feminismo decolonial, Ana Maria Gonçalves.

Para começar, sob a interseção entre raça, classe, gênero e sexualidade, a argentina María Lugones no artigo “Colonialidad y género” (2008) discute a indiferença que os homens demonstram em relação às violências que sistematicamente são infringidas contra as mulheres negras vítimas da colonialidade do poder e, inseparavelmente, da colonialidade do gênero (2008, p. 75). O feminismo de Lugones se desloca do feminismo hegemônico que ignora a interseção raça, classe, sexualidade e gênero e busca referências nas ideias da feminista nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (1997).

Já em “Rumo a um feminismo descolonial” (2014), Lugones critica novamente o universalismo feminista e como no artigo anterior

MARIA  
APARECIDA  
CRUZ DE  
OLIVEIRA  
Universidade  
de Brasília  
maricruzdeoliveira@  
gmail.com

propõe uma leitura ao sistema moderno colonial. A autora parte da visão de algumas feministas negras, além de Aníbal Quijano e Mignolo, mas avança no que se refere às contribuições desses dois últimos, porque traz com mais afinco ou inclui melhor a questão da colonialidade do gênero. Esse avanço é sobretudo porque ela fala no sistema moderno colonial de gênero como uma lente teórica para aprofundar no entendimento da lógica opressiva da modernidade colonial, seu uso de dicotomias hierárquicas e sua lógica categorial (Lugones, 2014, p. 935).

Em *Um defeito de cor* vemos a representação da colonialidade a partir dessa intersecção de gênero, raça, classe e sexualidade. Esses elementos não caminham separados na narrativa. Por exemplo, no romance há um homem branco e heterossexual (sinhô José Carlos) que configura na sua visão colonial o lugar da mulher. Em sua representação de colonizador, a mulher branca (sinhá Ana Felipa) é concebida como a reprodutora (figura da fecundidade) e a mulher/criança negra (Kehinde) como animal (figura da hipersexualidade), aquela que não tem posse do seu próprio corpo, reafirmo que essa não é a visão da narrativa, mas o que ela mostra sobre o que o homem branco pensa das mulheres. Bell Hooks (1995) confirma os pressupostos de Lugones acerca da colonização do corpo das mulheres negras quando afirma que “desde a escravidão até hoje, o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva” (p. 468).

Para pensar essa intersecção (gênero, raça, sexualidade e classe), Lugones (2008) fala em cartografia do poder global a partir do que denominou de “sistema moderno colonial de gênero”, isso é, ela amplia o conceito de “colonialidade do poder” de Anibal Quijano. Para ela o gênero é uma construção capitalista eurocêntrica e colonial. A produção do conhecimento e todos os níveis de concepção da realidade são “engendradas”. Assim, Lugones entende que compreender o lugar do gênero nas sociedades permite uma mudança paradigmática na compreensão da natureza e extensão das mudanças na estrutura social que foram impostas pelos processos constitutivos do capitalismo eurocêntrico colonial/moderno.

Fazendo referência às considerações de Oyèrónké Oyěwùmí (1997), Lugones (2008) diz que o capitalismo eurocêntrico constituído através da colonização introduziu a diferença de gênero que conhecemos e que não existia, por exemplo, nas sociedades iorubás que são “não-generificadas”, “porque papéis de parentesco e categorias não são diferenciados por gênero” (Oyěwùmí, 2004, p. 6), o gênero não era um princípio organizador. Antes da colonização ocidental, as categorias de parentesco codificavam antiguidade, e não gênero, era baseada na idade relativa. De modo que o termo “oko” é uma referência para macho e fêmea ou esposa e marido, quando a mulher é o novo membro da família ela é chamada *Iyawo* para marcar que sua entrada na família foi pelo casamento e não nascimento, portanto quem é *oko* tem maior hierarquia na família:

No que diz respeito às categorias de marido e esposa dentro da família, a categoria *oko*, que normalmente é registrada como o marido em Inglês, não é especificada por gênero, pois abrange ambos machos e fêmeas. *Iyawo*, registrada como esposa, em Inglês refere-se a fêmeas que entram na família pelo casamento. A distinção entre *oko* e *iyawo* não é de gênero, mas uma distinção entre aqueles que são membros de nascimento da família e os que entram pelo casamento. A distinção expressa uma hierarquia em que a posição *oko* é superior a *iyawo*. Esta hierarquia não é uma hierarquia de gênero, porque mesmo *oko* fêmea são superiores a *iyawo* fêmea. Na sociedade em geral, mesmo na categoria de *iyawo* inclui homens e mulheres, em que os devotos dos Orixás (divindades) são chamados *iyawo Orisa*. Assim, os relacionamentos são fluidos, e papéis sociais, situacionais, continuamente situando indivíduos em papéis modificativos, hierárquicos e não hierárquicos, contextuais que são (Oyěwùmí, 2004, p. 6).

Como citado, macho e fêmea não funcionavam como categorias binárias para as sociedades iorubás, no entanto, o sistema opressivo de gênero imposto nessa sociedade permitiu a subordinação das fêmeas em todos os aspectos da vida. A não consideração desse fato histórico para Lugones é um caso de dominação ocidental sobre as documentações e interpretações do mundo: “assumir



que a sociedade iorubá incluía o gênero como um princípio de organização social é outro caso de dominação Ocidental sobre a documentação e interpretação do mundo” (Lugones, 2008, p. 87), um caso de colonialidade do conhecimento entrelaçado à colonialidade do poder e conseqüentemente à colonialidade do gênero.

Portanto, na visão da autora, o gênero introduzido pelo ocidente é uma ferramenta de dominação que designa categorias sociais que se opõem em formas binárias e hierárquicas, diferente da organização iorubá, na qual o poder não foi determinado pelo gênero:

Para as mulheres, a colonização era um duplo processo de inferiorização racial e subordinação de gênero. Uma das primeiras conquistas do estado colonial foi a criação de “mulheres” como categoria. Portanto, não é surpreendente que, para o governo colonial, tenha sido inimaginável reconhecer mulheres como líderes entre as pessoas que colonizaram, incluindo os iorubás ... Em um nível, a transformação do poder do estado em poder masculino foi alcançada excluindo mulheres de as estruturas estatais. Isso contrastava fortemente com a organização do Estado Yoruba, em que o poder não era determinado pelo gênero (Lugones, 2008, p. 88)

Como Lugones esclarece na citação acima, a colonização fomenta um duplo processo de inferiorização, porque passa pela questão de gênero e raça. A criação da categoria “mulher” é um exemplo dentre as estratégias de dominação. María Lugones apresenta dois processos cruciais na colonização: a imposição de raças com conseqüente inferiorização dos africanos e a inferiorização de anahembras (as fêmeas das sociedades iorubás). Essa última ocorreu de vários modos, desde a exclusão em papéis de liderança como a perda de propriedades em terras e outros espaços econômico importantes. Semelhante processo de inferiorização é visto, por exemplo, na sessão intitulada “O destino” do capítulo I, entre as páginas 21-26 do romance *Um defeito de cor*, em que é possível a leitura de um denso relato da invasão à casa da Dúrójayé (vó de Kehinde), bem como a apropriação de bens, a

intolerância, a matança de parte de sua família e o abuso sexual. Abaixo segue uma parte desses episódios de inferiorização/desumanização da mulher:

Vimos então cinco homens contornando a Grande Sombra e a minha avó disse que eram guerreiros do rei Adandozan, por causa das marcas que tinham nos rostos. Eu falava iorubá e eve, e eles conversavam em um iorubá um pouco diferente do meu, mas entendi que iam levar as galinhas, em nome do rei. A minha avó não se mexeu, não disse que concordava nem que discordava, e eu e a Taiwo não tiramos os olhos do chão. Os guerreiros já estavam de partida quando um deles se interessou pelo tapete da minha avó e reconheceu alguns símbolos de Dan. Ele tirou o tapete das mãos dela e começou a chamá-la de feiticeira, enquanto outro guerreiro apontava a lança para o desenho da cobra que engole o próprio rabo que havia, mais sugerida do que desenhada, na parede acima da entrada da nossa casa (Gonçalves, 2013, p. 21-22).

Devemos considerar que nesse momento da narrativa quem invadiu as terras da Dúrójaiyé e tomou posse dos corpos das mulheres não foram colonizadores estrangeiros, mas nativos, que aceitaram suas ideias colonialistas e tornaram-se também colonizadores. Lugones (2008) diz à luz de Oyewùmi (1997) que a introdução do sistema de gênero ocidental foi aceita pelos machos (anamachos) iorubás, os quais se tornaram cúmplices, conspiraram para a inferioridade das anahembras –fêmeas (Lugones, 2008, p. 88). O romance de Ana Maria Gonçalves mostra também a mulher branca reproduzindo a opressão do homem heterossexual e branco. A sinhazinha Ana Felipa violenta uma mulher negra que já havia sido violentada pelo seu marido Senhor José Carlos:

A sinhá disse que sabia que a criança não tinha culpa e que apenas comentara que a mãe nunca veria o filho, e era isso que ia acontecer. Mandou que os homens segurassem a Verenciana com toda a força, arrancou o lenço da cabeça dela, agarrou firme nos cabelos e enfiou a faca perto de um dos olhos (Gonçalves, 2013, p. 106)

Djamila Ribeiro entende que existe um olhar colonizador sobre os corpos, os saberes e as produções das mulheres negras. Relembrando as ideias de Simone de Beauvoir (1980, p. 11-12), a ativista pontua que a mulher é constituída como o Outro, porque é vista como objeto, é pensada como algo que possui funções, são destituídas de humanidades e é o olhar masculino que coloca a mulher nesse lugar de inferioridade. Isso porque a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem, como se ela se pusesse se opondo, fosse outro do homem, aquela que não é homem (Ribeiro, 2017, p. 35). A condição de Outro, apresentado por Simone de Beauvoir é a situação da mulher branca, mas para a mulher negra, Grada Kilomba (2010), apresenta uma situação de inferiorização ainda mais complexa, porque a mulher negra é constituída como o Outro do Outro:

As mulheres negras foram assim postas em vários discursos que deturpam nossa própria realidade: um debate sobre o racismo onde o sujeito é homem negro; um discurso de gênero em que o sujeito é a mulher branca; e um discurso de classe em que a “raça” não tem lugar algum. Nós ocupamos um lugar crítico, em teoria. É por causa dessa falta ideológica, argumenta Heidi Safia Mirza (1997), que a mulher negra habita um espaço vazio, um espaço que sobrepõe às margens da “raça” e do gênero, o chamado “terceiro espaço”. Nós habitamos um tipo de vácuo de apagamento e contradição “sustentado pela polarização do mundo em um lado negro e de outro lado, de mulheres” (Mirza, 1997, p. 4). Nós no meio. Este é, claro, um dilema teórico sério, em que os conceitos de “raça” e gênero se fundem estreitamente em um só. Tais narrativas separatistas mantêm a invisibilidade das mulheres negras nos debates acadêmicos e políticos (Kilomba, 2010, p. 56).

As mulheres negras para Djamila Ribeiro (2017, p. 38-39) “por serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade” racista “por serem uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade”. Como antítese de branquitude e masculinidade as mulheres negras têm dificuldade de serem vistas como sujeito:

O *status* das mulheres brancas é oscilante, pois são mulheres, mas são brancas, do mesmo modo, os homens negros, pois são negros, mas são homens. Mulheres negras nessa perspectiva, não são nem brancas e nem homens, e exerceriam a função de Outro do Outro” (Ribeiro, 2017, p. 39).

Portanto a mulher negra sem a possibilidade dessa oscilação só poderia ser o Outro e nunca a si mesmo. Não se trata de uma afirmativa da existência de hierarquia de inferiorização, mas de entender os processos de opressão.

A professora de sociologia da Universidade de Maryland e da Universidade de Cincinnati, Patricia Hill Collins, também fala dos estereótipos sobre os corpos das mulheres, ou seja, das imagens definidoras e controladoras da condição feminina, as quais têm sido centrais para desumanizar, explorar o trabalho das mulheres negra. A partir das leituras de Cheryl Gilkes (1981) Collins diz que:

A assertividade das mulheres negras ao resistirem à opressão multifacetada que vivenciam tem sido uma ameaça constante ao *status quo*. Como punição, mulheres negras têm sido atacadas com uma variedade de imagens externamente definidas, projetadas para controlar seus comportamentos assertivos (Collins, 2016, p. 103).

Essa classificação da mulher negra ou metáforas projetadas no corpo negro feminino pelos brancos é recorrente em toda a narrativa de *Um defeito de cor*, para ficar em alguns exemplos, elas aparecem como feiticeira, feia, vadia, brinquedo, selvagem e mercadoria (o homem branco toma posse do corpo negro porque o comprou). Todas essas classificações têm o objetivo de inibir e controlar os projetos assertivos dessas mulheres:

- A classificação objetiva destruir a autoestima da menina negra escravizada, impedir que ela tenha espaço para ser criança:

Assim que viu o que eu estava fazendo, tomou a boneca das minhas mãos e gritou para a Esméria atear fogo naquilo, dizendo que, daquele dia em diante, não queria mais ver minha cara preta e **feia** de **feiticeira** na frente dela, porque

não lhe custava nada mandar arrancar os meus olhos, como tinha feito com a **vadia** da Verenciana (Gonçalves, 2013, p. 104).

- O corpo da menina negra está para servir a menina branca, é apenas um brinquedo para ela:

A sinhazinha me olhou com certo interesse, mas não retribuiu meu sorriso, provavelmente tinha me achado menos interessante e muito mais feia que os outros brinquedos, porque foi isso que a Esméria disse que eu seria para ela, um **brinquedo**, e era como tal que eu deveria agir, ficar quieta e esperar que ela quisesse brincar comigo, do que ela quisesse (Gonçalves, 2013, p. 78).

- O corpo negro como objeto do homem branco, o corpo negro a serviço do capitalismo, a anulação da subjetividade da mulher negra:

Mas, além disso, da insistência, ele conseguiu ser muito mais vingativo do que eu poderia imaginar, ao entrar no quarto e dizer que **a virgindade das pretas que ele comprava pertencia a ele**, e que não seria um preto sujo qualquer metido a valentão que iria privá-lo desse direito, que este tipo de preto ele bem sabia o tratamento de que era merecedor (Gonçalves, 2013, p. 170).

Ao denunciar a vigência desses estereótipos, a questiona “não apenas o que tem sido dito sobre as mulheres negras, mas também a credibilidade e as intenções daqueles que detêm o poder de definir” (Collins, 2016, p. 103-104) as mulheres negras.

Na visão de Lugones “mulher colonizada” passa a ser uma categoria vazia, porque nenhuma mulher é colonizada, nenhuma fêmea colonizada é mulher, o sistema de poder capitalista mundial tira a sua condição de ser. Portanto o sistema de gênero não é apenas hierárquico, mas racialmente diferenciado, e a diferenciação nega humanidade e, conseqüentemente, gênero às colonizadas (2014, p. 942).

O feminismo de María Lugones não oferece apenas uma narrativa da opressão às mulheres, mas também permite a compreensão dessa opressão por via das relações de racialização, colonização, exploração capitalista e heterossexualismo (2014, p. 940-941).

De modo que a descolonização do gênero passa pelas práxis da crítica à opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexual (2014, p. 940), sem essa consideração o feminismo é universal. A possibilidade de superar a colonialidade do gênero é chamada por Lugones de “feminismo descolonial” (2014, p. 941), ela entende a resistência à colonialidade do gênero a partir da perspectiva da “diferença colonial” de Mignolo. Para Lugones é tarefa da feminista descolonial ver a diferença colonial e resistir ao hábito epistemológico de apagá-la (2014, p. 948).

Entender a resistência à colonialidade do gênero passa pela compreensão de como é o sujeito colonizado. O colonizado é pensado por Lugones como aquele que vive em relações múltiplas e habita um lócus fraturado, ele não é apenas imaginado(a) pelo colonizador e a colonialidade, mas sim como um ser que habita “um lócus fraturado construído duplamente, que percebe duplamente, relaciona-se duplamente, onde os “lados” do lócus estão em tensão, e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla” (Lugones, 2014, p. 942).

Então, em uma narrativa com perspectiva decolonial a personagem que resiste a colonialidade do gênero traz elementos de adaptação, rejeição, adoção, desconsideração e integração. É nesse jogo de negociação de identidade que vamos conhecendo as personagens localizadas no espaço da ferida colonial, na diferença colonial. Perceber a “colonialidade é revelar a degradação mesmo que nos dá duas interpretações da vida e um ser interpretado por elas. A única possibilidade de tal ser jaz em habitar plenamente esta fratura, esta ferida, onde o sentido é contraditório, um novo sentido se reserva” (p. 946). Esse habitar na ferida colonial é possível ser enxergado na construção da personagem Kehinde:

Fui aceita somente quando me tornei uma delas, e não apenas no jeito de me vestir, mas também tive que aprender inglês e a me comportar de maneira diferente, guardando uma certa distância, pois não gostavam de muita intimidade. Algumas tinham trabalhado somente para ingleses, mal falando o português, visto que muitas famílias pareciam se

revezar na casa que pertencia ao governo deles, onde uma bandeira inglesa estava sempre içada no jardim da frente. Percebi que entendiam o português, mas não gostavam de falar, e aquele era também um jeito de se sentirem superiores (Gonçalves, 2013, p. 215).

Kehinde se adapta às exigências do novo espaço colonial, sua principal estratégia era aprender línguas. Aprende língua portuguesa para permanecer trabalhando nas terras do senhor José Carlos, que de início era um trabalho mais leve, era mais companheira da sinhazinha, e, mais adiante, para se livrar da opressão da sinhá Ana Felipa, que a colocou em trabalhos pesados, aprende inglês para permanecer trabalhando como escrava alugada na casa dos ingleses (os Clegg). Entre outros processos de integração, Kehinde também entra no jogo de rejeitar a ideia do branco de que ela não poderia usar as línguas dos negros e cultivar as suas entidades. Kehinde tinha consciência dessa tensão entre a sua sujeitificação e a sua subjetividade. Assim, resistir ao poder colonial para essa personagem passa pela vivência dessa tensão e consciência dela:

A resistência é a tensão entre a sujeitificação (a formação/informação do sujeito) e a subjetividade ativa, aquela noção mínima de agenciamento necessária para que a relação opressão ↔ resistência seja uma relação ativa, sem apelação ao sentido de agenciamento máximo do sujeito moderno (Lugones, 2014, p. 940).

Agora falando mais especificamente sobre a colonialidade do conhecimento, Bell Hooks no artigo *Intelectuais negras* (1995) fala sobre o quanto as mulheres negras foram inferiorizadas por serem imaginadas numa construção ligada ao corpo e não ao pensar: “mais que qualquer outro grupo de mulher nesta sociedade, as negras têm sido consideradas só corpo sem mente” (1995, p. 469). A mulher negra cuida do outro, não pensa sobre o mundo e nem tem a condição de dizer quem ela é, no contexto de racismo. Nessas circunstâncias, o mundo não é apresentado para a mulher negra com todas as suas possibilidades, isso desde a infância. Na conjuntura da infância de Bell Hooks e de tantas outras meninas negras anteriores a



ela e na atualidade, a inclinação para o trabalho intelectual pode significar sofrer represálias para reforçar a internalização de um anti-intelectualismo, porque o trabalho mental deve ser secundário aos domésticos:

Para uma criança inteligente nas comunidades negras de classe inferior ou pobres fazer perguntas demais, falar de ideias que diferiam da visão do mundo predominante na comunidade, dizer coisas que os negros adultos relegavam ao reino do indizível era um convite ao castigo e até ao abuso. Ainda se estão por fazer estudos psicanalíticos extensos discutindo o destino de crianças negras talentosas criadas em famílias onde seu brilho não era valorizado, mas as transformavam em monstros perseguidos e castigados (Hooks, 1995, p. 466).

Bell Hooks (1995) entende que o trabalho intelectual é uma parte importante da luta pelo fim da opressão e para que as mulheres negras possam passar de objetos a sujeitos. Porque a vida intelectual é também um modo de proporcionar humanidade e subjetividade para as mulheres negras, que foram inferiorizadas e relacionadas apenas ao trabalho corporal: “encontrei na vida intelectual um refúgio, um abrigo onde podia experimentar uma sensação de atuar sobre as coisas e com isso construir minha identidade subjetiva” (Hooks, 1995, p. 466).

A reflexão sobre as questões e exemplos de como as mulheres negras têm suas produções desautorizadas e são desencorajadas desde criança a participarem do universo intelectual é importante porque para que ocorra a descolonização do conhecimento é necessário compreender como o projeto de colonização tem fomentado as identidades sociais e como as identidades das mulheres negras têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas, como diz a filósofa panamenha Linda Martín Alcoff em “Uma epistemologia para a próxima revolução” (2016, p. 136).

Para romper essa subordinação sexista na vida intelectual das mulheres negras, Djamilia Ribeiro entende que é “urgente o deslocamento do pensamento hegemônico e a ressignificação



das identidades, sejam de raça, gênero, classe para que se pudesse construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade” (2017, p. 43), e para possibilitar o reconhecimento de outros saberes e a importância de compreendê-los como localizados. Com isso a ideia não é apresentar outra epistemologia de “verdade” em substituição da hegemônica, mas propor um convite à reflexão acerca das hierarquias instituídas pelo discurso autorizado.

Essa insurgência é necessária porque a perspectiva do conhecimento “verdadeiro” que tem legitimidade para ser produzido não provém de qualquer lugar:

Quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e assim inviabilizando outras experiências de conhecimento (Ribeiro, 2017, p. 25)

Além de determinar onde será produzido, o pensamento moderno ocidental determina quem produz o conhecimento, o que deve ser produzido, as narrativas e interpretações admissíveis, os métodos e formatos, e também as características do que é ciência confiável ou não. E nesse último aspecto os predicados dados às produções das mulheres negras são quase sempre específicos demais, subjetivos, pessoal, emocional e parcial, portanto não é ciência confiável, já que uma ciência de qualidade seria universal, objetiva, neutra, racional, imparcial. Nessa visão excludente, as produções diferentes dessa normatização só contam com as experiências e opiniões e a produção universal possui fatos e conhecimento. Como revela Grada Kilomba (2016 b, p. 4-5).

Thomas Bonnici (1998), em “Introdução aos estudos das literaturas pós-coloniais” apesar de trabalhar com a perspectiva pós-colonial, incorpora aspectos decoloniais ao trazer as discussões de Peterson (1995) sobre o dilema dos países de

Terceiro Mundo em que há a dúvida sobre “o que é necessário empreender primeiro: a igualdade feminina ou a luta contra o imperialismo presente na cultura ocidental” (p. 13). O crítico considera que não é possível “nenhuma libertação cultural sem a libertação feminina” (p. 14). Nessa perspectiva podemos falar de uma ausência nas considerações de Mignolo, porque ele aborda a urgência da distribuição geopolítica do conhecimento, mas não problematiza com atenção a ausência das mulheres negras na produção do conhecimento, ou seja, o enfoque ao gênero e a raça fica comprometido em suas análises.

No entanto, *Um defeito de cor* é uma ficção exemplar para afirmar a ideia de que uma nação não pode ser descolonizada sem a descolonização da mulher negra, pois é apenas quando a protagonista Kehinde ganha as ruas de São Salvador, quando ela recebe uma autorização para tornar-se uma “ganhadeira” com as vendas de cookies, que o sonho de ser livre e de libertar os que estão a sua volta torna-se uma possibilidade real. A liberdade da protagonista impulsiona as demais libertações: a liberdade do seu filho Banjokô, do Tico, do Hilário, do Fatumbi etc.

A trama também mostra como já mencionado nessa sessão que a mulher negra é duas vezes vitimada pela colonização, daí a tese de que a descolonização de um povo passa primeiramente pela descolonização da mulher negra. Kehinde carrega uma culpa dupla: a de ter sido violentada sexualmente pelo Sr. José Carlos e a de ter envolvido o seu então noivo em uma situação de violência, a castração e o estupro. Sentindo-se culpada, tenta comprar a alforria do ex-namorado, mas este se recusa a ser liberto, pois acreditava que o motivo da sua desgraça estava nas ações de Kehinde e não no verdadeiro agressor, o Sr. José Carlos. A culpa é retirada do homem/agressor/colonizador e colocada na mulher/agredida/colonizada. Assim, essa personagem feminina é a figuração de nações que sendo exploradas pelo poder imperial ainda são acusadas de serem as mentoras de uma desordem e do caos trazido pelo colonialismo.

O caminho para a descolonização é mais longo para a mulher negra, pois além de deixar de ser objeto, ela precisa se afastar da culpa que a persegue. O sentimento de culpa acompanha

a protagonista durante toda a narrativa: seja a culpa por não salvar o seu primeiro filho da morte, pela violência sofrida pelo namorado, pela venda do segundo filho, ou ainda por nunca ter conseguido encontrá-lo, para que este também desfrutasse das riquezas que havia adquirido com o seu trabalho duro.

Assim, efetivamente, a dupla colonização causa a objetificação da mulher pela problemática da classe e da raça, da repetição dos contos de fadas europeus e da legislação falocêntrica apoiada por potências ocidentais (Bonnici, 1998, p. 14). No entanto, nunca faltou a postura de resistência entre as mulheres negras, “entre outras, a mais eficaz estratégia de descolonização feminina concentra-se no uso da linguagem” (Bonnici, 1998, p. 14). A linguagem utilizada por Ana Maria Gonçalves caracteriza-se como um instrumento descolonizador do negro, mas, mais que isso, ela é descolonizadora da mulher negra, pois a narrativa é carregada de um mundo linguístico que traz a experiência negra, a experiência da mulher negra:

Há uma estreita relação entre os estudos pós-coloniais e o feminismo. Em primeiro lugar, há uma analogia entre patriarcalismo/feminismo e metrópole/ colônia e colonizador/colonizado. “Uma mulher da colônia é como uma metáfora da mulher como colônia” (Du Plessis, 1985). Em segundo lugar, se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada (Bonnici, 1998, p. 13).

Desse modo, não podemos aqui tratar de um projeto de descolonização literária sem falar da mulher negra, da escrita da mulher negra, da presença do mundo feminino negro numa escrita de resistência. O romance de Ana Maria Gonçalves, testemunha esta dialética. O objetivo do discurso feminista decolonial é a integração da mulher marginalizada à sociedade, tal como ocorre em *Um defeito de cor* com a protagonista Kehinde.

A literatura afro-brasileira ou todas as literaturas que foram posicionadas à margem das literaturas canônicas precisam dar espaço para a construção de personagens femininas e para a

escrita das mulheres, se querem descolonizar suas escritas. O casamento da crítica feminista com a crítica decolonial pode ser o caminho para leituras mais justas desses textos literários.

Em entrevista à *Carta Capital* (2016a) Grada Kilomba é perguntada: como é possível descolonizar o pensamento da mulher negra em uma sociedade que ainda não a vê como sujeito? A resposta de Kilomba é que “parte do processo de descolonização é se fazer essas questões... Eu acho que o próprio processo de descolonização é fazer novas questões que nos ajudam a dismantelar o colonialismo” (2016). Trago esse ponto aqui, porque mais do que oferecer respostas, o romance de Ana Maria Gonçalves nos estimula a questionar o sistema colonial de gênero que afasta as mulheres do espaço de produção intelectual, como o fazer literário e coloca as mulheres na condição de sujeitos que estão pensando em resistência.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCOFF, Linda Martín (2016). Uma epistemologia para a próxima Revolução. *Revista Sociedade e Estado*. Brasília, nº 1, v. 31, p. 129-143, janeiro/abril.
- BONNICI, T (1998). Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 7-23.
- COLLINS, Patricia Hill (2016). Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Tradução de Juliana de Castro Galvão. In: *Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1* janeiro/abril.
- GONÇALVES, Ana Maria (2013). *Um defeito de cor*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Record.
- HOOKS, bell (1995). Intelectuais negra In: *Revista Estudos Feministas*. V. 3, nº 2, p. 464-478.
- KILOMBA, Grada (2016a). Entrevista. In: *Carta Capital*. Djamilia Ribeiro. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/2016o-racismo-e-uma-problemativa-branca2016d-uma-conversa-com-grada-kilomba>. Acesso em: 09/01/2018.
- KILOMBA, Grada (2016b). *Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba*. Transcrita pelo Instituto Goethe. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Acesso em: 14/01/2018.
- KILOMBA, Grada (2010). *Plantation memories: episodes of everyday racism*. 2ª Edição. Münster: Unrast Verlag.
- LUGONES, María (2014). "Rumo a um feminismo decolonial". *Estudos Feministas*. Florianópolis pp. 935-952, set/dez.
- LUGONES, María (2008). "Colonialidade Y género". *Tabula Rasa*. Bogotá – Colombia, Julio-Dezembre.
- MIGNOLO, Walter D. (2013). *Historias locales/diseños globales – Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Traducción de Juanmari Madariaga, Cristina Veja Solís. Madrid: Akal.
- OYĒWŪMÍ, Oyèrónké (2004). Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução para uso didático de: OYĒWŪMÍ, Oyèrónké. *Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies*. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. Codesria Gender Series. Volume 1, Dakar, Codesria, p. 1-8.
- QUIJANO, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder y clasificación social". *Journal of world-systems research*, v. 11, n. 2, p. 342-386.
- RIBEIRO, Djamilia (2017). *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte- MG. Letramento.

---

# PASSAGEM PARA O PRÓXIMO SONHO DE HERBERT DANIEL: UM LUGAR DE FALA NOS EXÍLIOS

No desfecho da ditadura militar, Herbert Daniel publica *Passagem para o próximo sonho* (1982). Degredado na França, Daniel mapeia um roteiro dos seus exílios. O seu exílio começa no Brasil sentindo-se “estrangeiro” na sua própria terra. Nesse momento, a consciência o exorta a lutar contra o regime, participando na resistência clandestina e experienciando um exílio político. Concomitantemente, a sua homossexualidade o conduz para outro exílio, num contexto de luta que o obriga a esconder a própria sexualidade. O roteiro destes exílios, permite uma reflexão sobre as identidades, projetadas nos processos históricos e sociais do Brasil daquela altura. Sondando o seu degredo interior, o autor dialoga com o ‘mundo literário’ consubstanciando a sua voz num processo catártico, autocrítico e liberatório.

**Palavras-chave:** Ditadura Militar, Memória, Exílio, Homossexualidade, Política.

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. QUEM FOI HERBERT DANIEL ANTES DO EXÍLIO EUROPEU?

Na bibliografia crítica estudada até agora, destaca-se o interesse historiográfico desta personagem que se afigura como particularmente lúcida e corajosa.

De origem proletária, Herbert Daniel começa os seus estudos universitários na Faculdade de Medicina em Belo Horizonte. Durante o período da ditadura militar, aproxima-se ao marxismo e ao movimento estudantil. Então, em 1967, inscreve-se na POLOP - Política Operária (Daniel, 1982, p. 26). Nestes anos de repressão, as organizações de esquerda eram proibidas e reprimidas pelo regime, os seus militantes eram obrigados à clandestinidade.

Mesmo assim, Daniel participa em várias organizações de resistência<sup>1</sup> onde conhece Dilma Rousseff, que será eleita duas vezes Presidenta do Brasil, e Carlos Lamarca, importante militar e opositor do regime.

Em 1969, participa no movimento em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. Nenhuma organização considerava a guerrilha urbana suficiente para organizar a revolta, assim, o militante participa no “treinamento da guerrilha rural” em Ribeira (Daniel, 1982, p. 27), o “pequeno motor que colocaria em marcha o grande motor” (Daniel, 1982, p. 19). Apesar disso, em abril de 1970, o exército cerca Ribeira e Daniel foge voltando para o Rio de Janeiro. Nestes anos, é procurado pela polícia política e vive na clandestinidade escondendo-se através de pseudônimos.

Em 1972, após uma fase de reflexão e desilusão, deixa a guerrilha. Portanto, com o companheiro Cláudio, conhecido durante a militância, abandona o Brasil fugindo com um passaporte falsificado, começando oficialmente o seu exílio europeu.

## 1.2. ESTADO DA ARTE

Repercorrendo o rumo das resistências silenciadas durante o período da ditadura militar, deparamo-nos com personagens emblemáticas e corajosas que, com suas lutas e reflexões intelectuais, marcaram a história do Brasil contemporâneo.

Entre elas cabe mencionar a figura de Herbert Daniel, ainda pouco conhecida no âmbito dos estudos literários. Nesta primeira fase dos estudos sobre a obra de Daniel este autor desperta principalmente a atenção dos historiadores.

Atualmente, a redescoberta acadêmica, em *pompa magna*, desta personagem, deve-se ao trabalho do historiador James Green, da Universidade Brown. Green redigiu uma série de artigos sobre o autor, e este ano apresentou o livro *Revolucionário e Gay: A vida extraordinária de Herbert Daniel* que, em vista da sua recente publicação, não consta na bibliografia consultada para esta comunicação.

Além disso, outros historiadores como o Professor Rômulo Medeiros Pereira, da Universidade Federal da Paraíba, realizaram pesquisas acadêmicas sobre o autor como a dissertação de 2013 “Herbert Daniel e as suas escritas de memória: exercícios autobiográficos e traços estéticos de uma existência (1967 – 1984)”.

Por outro lado, no âmbito dos estudos literários, cabe mencionar, entre outros, um artigo de 2015 escrito pelo Professor Israel Pechstein, “*Passagem para o próximo sonho* de Herbert Daniel e seu lugar na literatura brasileira pós-regime militar”. No artigo, Pechstein (2015) cita um verbete publicado em 1994 por Borim Dário Jr., no livro *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio - Critical Sourcebook*, no qual o escritor é oportunamente mencionado (p. 78). Mesmo assim, como destaca Pechstein (2015): “O autor foi ignorado no exílio, esquecido na anistia e negligenciado pela crítica literária do seu tempo e da atualidade” (p. 78).

## 2. OBJETIVOS

Os objetivos desta apresentação prendem-se com a vontade de divulgar brevemente a história de Daniel, apresentando a sua primeira obra publicada, *Passagem para o próximo sonho* (que desde agora mencionaremos apenas como *Passagem*).

Paralelamente será oportuno refletir brevemente sobre a peculiaridade da estrutura narrativa escolhida pelo autor, definida como “possível romance autocrítico” ou “literatura pessoal”, questionando a sua possível colocação no panorama literário brasileiro. Por outro lado, considera-se pertinente destacar, ao longo do livro, as referências intertextuais explícitas ou implícitas a obras literárias, refletindo sobre as interconexões temáticas e a interdependência entre a realidade e o literário.

Além disso, será fundamental analisar, dentro desta narrativa, o tema dos exílios, elemento que se apresenta como central do ponto de vista alegórico e empírico, nas suas implicações narrativas, emotivas, psicológicas, políticas e históricas.



### 3. METODOLOGIA

Na abordagem do *corpus* principal, a obra *Passagem*, empregaremos uma metodologia hermenêutica ligada principalmente aos estudos literários. Neste sentido, tencionaremos focar a análise em elementos literários como a construção do discurso narrativo, o emprego de figuras retóricas, a linguagem e a intertextualidade.

Apesar disso, reputamos essencial o emprego de uma metodologia diversificada a fim de obter uma interpretação holística do texto, em vista da sua ostensiva interdependência em relação à biografia do autor e ao seu devir como sujeito histórico. Por isso, será imprescindível uma sucinta contextualização histórica, tanto da personagem quanto do mundo político e social em que se insere.

### 4. UM ENFOQUE LITERÁRIO

*Passagem* é definido desde o *incipit*, pelo próprio autor, como “um possível romance autocrítico sobre os exílios: do desterro na militância clandestina, do asilo europeu, do degredo na homossexualidade”. (Daniel, 1982, capa). Nesta classificação original, podemos constatar uma conformação de gênero híbrida, proposta pelo autor. Efetivamente, a literatura de testemunho punha em causa, como valor, a veridicidade dos factos narrados, compromisso instaurado com o leitor. Este compromisso é definido por Philippe Lejeune como “pacto autobiográfico” que, como citado por Ana Amelia Barros Coelho Pace, prescreve: “O engajamento de um autor em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade” (Lejeune, 2006, *apud*, Pace, 2012, p. 54). Por outro lado, como explica Israel Pechstein:

Em *Passagem*, Daniel assume seu papel na criação e no relato do romance e se recusa a confirmar qualquer verdade que o leitor queira estabelecer. Para interromper este processo, o autor dialoga com o leitor, questiona sua própria escrita e ironiza, enfim, faz o leitor pensar no processo necessariamente criativo (e possivelmente ficcional) de

escrever um romance, mesmo que seja um romance de memória. (Pechstein, 2015, p. 82).

Portanto, explica Pechstein (2015), esta narrativa de Daniel “pertence à literatura da memória e do trauma, mas também diverge destas categorizações” (p. 82). Neste sentido, também o termo “literatura pessoal”, empregado pelo autor para definir a sua obra, conflita com as barreiras fixadas entre ficção e realidade, constantemente desafiadas pelos próprios escritores e críticos. Efetivamente, como Rômulo Medeiros comenta a obra memorialística de Daniel, usando as palavras de Ecléa Bosi:

[...] o passado em sua memória esteve sempre ativo, porque “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é um sonho, é trabalho”. (Medeiros, 2013, p.85, *apud*, Bosi, 2010, p. 55).

Por isso, em *Passagem* o escritor apresenta-se como uma personagem descrita conforme as informações de um documento de identidade preenchido subversivamente, questionando sarcasticamente a sua esquematização identitária castrante: “imaginemos a possibilidade de existência de um personagem-autor de um romance imperfeito” (Daniel, 1982, p. 22). Desde o nome, o autor foge da determinação de respostas estandardizadas, escrevendo “vários”, considerando as mudanças “do batismo aos batismos de fogo” (Daniel, 1982, p. 22). Nesse prómio o autor sublinha a sua necessidade de usar pseudónimos e nomes de guerra, na clandestinidade. Assim, para refugir das codificações normativas do tempo vital, aproveita de um estratagema literário “Idade – a dantesca, o meio (injusto) do caminho” (Daniel, 1982, p. 22). Em continuação, a sua carteira de identidades, continua acrescentando detalhes narrativos:

Sexo – masculino.

(sem nenhuma dúvida, nem vacilação. Embora entre os outros masculinos seja peculiar, minoritário: homossexual.)

*Nacionalidade* – brasileiro

(sem nenhuma dúvida, nem vacilação. Embora entre

os outros brasileiros seja peculiar, minoritário: exilado.  
(Daniel, 1982, p. 23).

Na autoapresentação do protagonista, reparamos como, desde o início, o escritor introduz uma série de questões fulcrais na narrativa, desvinculando-se das etiquetas identitárias impostas. Nas primeiras linhas o autor refere as classificações de sexo e nacionalidade, descrevendo-se como másculo e brasileiro, mas destacando o seu distanciamento em relação a estas definições, assumindo-se como minoritário e diferente. Posteriormente a descrição acrescenta outros elementos:

*Filiação* – pai preto, porém militar. Soldado por imposição, humorista por vocação, adulto por contingência, pai por consequência, tímido por gentileza, abrupto por timidez, silente por atavismo. Mãe branca, porém italiana. Operária por descuido, dona de casa por obrigação, rebelde por destinação, domada por destino, arrependida por convicção, sentimental por hipocondria, emocional por atavismo. [...]

*Cor* – aquela.

(dependente da iluminação, do estado de espírito e do momento político.)

*Religião* – escapou de várias.

(sem religião, mas sem misticismo. Por isto – descrédito dos textos revelados – reconhecendo a revelação, força e validade de todos os orixás do meu povo.)

*Instrução* – desorientada.

(autodidata impaciente, oscilando entre crenças e justificações.)

*Profissão* – incerta.

(atualmente mão-de-obra não especializada, empregado numa sauna para homossexuais, em Paris.)

*Estado civil* – incivil.

(vivo há dez anos com um cara que é, por ser quem é, a melhor explicação de tantos anos que a gente vai passar juntos.)

*Sinais particulares* – cicatrizes.

(como se verá.). (Daniel, 1982, pp. 23-24).

Nestes excertos, o autor discute ironicamente a questão da

religião, da instrução, da profissão e do estado civil, refugindo dos estereótipos, sublinhando a sua ascendência africana e introduzindo a questão das cicatrizes, que constrói a narrativa.

Além disso, do ponto de vista estilístico, o escritor dialoga com tendências literárias e linguísticas experimentais usando recursos literários sem purismos ortográficos e convencionais. Como salienta Pechstein, “A prosa de Daniel não se conforma a um estilo específico e desafia o leitor a perceber ironias e trocadilhos, entre reflexões mais críticas. O que temos é um estilo quase neobarroco — elemento notado por Borim” (Borim & Foster, 1994, p. 130, *apud*, Pechstein, 2015, p. 80).

Por outro lado, as memórias do autor são constantemente perpassadas pelo ‘mundo literário’ apresentado através de referências intertextuais que dialogam com a narrativa. Desde o *incipit*, narrando os seus momentos de solidão durante a fase de guerrilha rural em Ribeira, o protagonista entrelaça as suas próprias vivências com uma das obras mais simbólicas da Literatura Brasileira, *Grande Sertão: Veredas*. O autor menciona este livro como um companheiro de aventuras, leituras e práticas de escrita ao lado de uma fogueira, que representava a sua única fonte de luz. Confessa ter escrito cartas neste período, logo queimadas, para dois Joões – um deles um amigo que morava na cidade. Por outro lado, escrevendo para Guimarães Rosa, Daniel (1982) usava como pseudónimos seus filhos literários Riobaldo e Diadorim (p. 28). Através desta referência, averigua-se uma forte contaminação entre as fronteiras da ficção e da realidade, sendo a o amor interdito entre os guerreiros do livro uma das mais lindas representações literárias de uma história aparentemente homoerótica.

Além disso, inseridas como metáforas, constatamos referências de Daniel (1982) à obras como *Dom Quixote* (pp. 18 e 33), à personagem Sherlock Holmes (p. 41) e ao escritor Shakespeare, citado numa passagem irónica (p. 47). No entanto, em outra passagem do livro, verificamos o apreço do autor pelos escritos de Oswald e Mário de Andrade, citados como “raízes próprias da nossa libertação de brasileiros [...]” (Daniel, 1982, p. 85). Paralelamente, percorrendo outras experiências de libertação,

relembra *Ulisses* de Joyce. Apresentado como uma “suprema aventura do espírito” (p.85) é interligado como o espírito de aventura dos anos 1970 em que “As grandes auroras adiadas estalavam na boca das cordilheiras que uniam a América num único e latino coração de transbordamentos” (p. 85). Como “profeta tímido” (p. 85) da libertação após a feroz repressão é citado também o artista Chico Buarque, personagem emblemática da resistência democrática brasileira (p. 85).

## 5. OS EXÍLIOS

Como referido na capa e nas primeiras páginas do livro, o exílio caracteriza-se como tema central de *Passagem*. Este elemento fundamental na vida do autor é empregado também como metáfora para descrever a sua situação existencial.

### 5.1. O ASILO EUROPEU

Do ponto de vista biográfico, o efetivo desterro de Herbert Daniel com o seu companheiro Cláudio, começa em 1974. Neste ano, cruzam a fronteira da Argentina fingindo ser de um país centro-americano, conseguindo deslocar-se para Portugal. Durante a permanência em Lisboa, Daniel experiencia com muita paixão, o fermento da Revolução de Abril, dedicando-lhe várias odes, poemas e reflexões:

Mais não falo das coisas portuguesas que já avisei que escrevo sobre exílios. E Lisboa não foi: nem exílio, nem soluços. Um dia talvez vos conte, portugueses da anedota da minha vida, o amor em que me ficastes ancorados, felizes caravelas de descobrimentos próprios, meus. (Daniel, 1982, p. 149).

Por outro lado, apesar da amena experiência portuguesa, os dois são obrigados a emigrarem para a França a fim de obterem os documentos necessários a permanecerem como exilados. Portanto, ao chegar no país, receberam a acolhida da esquerda que manifestava solidariedade em relação aos refugiados (Daniel, 1982, p. 150).

No entanto, para obter os documentos, Daniel foi entrevistado

por um policial, junto com um intérprete. Na entrevista eram fundamentais a ortografia e a boa pronúncia: “Os franceses não se incomodam com o que dizem, desde que pronunciem corretamente” (Daniel, 1982, p. 152). Então, contou que tinha participado no movimento estudantil, tendo sido perseguido pelo regime, do qual todos conheciam a crueldade. Em seguida, o policial recomendou-lhe que, caso quisesse continuar os seus estudos, não se envolvesse mais com movimentos: “Política é proibido aos asilados, sentenciou grave.” (Daniel, 1982, p. 153). Como explica o autor, “O exílio, como afastamento, é uma das formas do silêncio. E vice-versa.” (Daniel, 1982, p. 34).

Neste contexto, os refugiados provindos de outras regiões da América Latina, como o Chile, observavam que a atenção da ‘opinião pública’ nas próprias tragédias caducava, bem como o espaço concedido pelos jornais. Assim, em janeiro de 1976, “- O golpe do Chile saiu de moda” (Daniel, 1982, p. 150). Para os que sobreviveram à atrocidade daqueles acontecimentos, sobrou o exílio: “O exílio é o grande asilo para dissidentes. Não importa a sua situação geográfica: o exílio é antes de tudo uma localização política e ideológica.” (Daniel, 1982, p. 34).

## **5.2. O DESTERRO NA MILITÂNCIA CLANDESTINA**

Como explica o militante, o seu exílio tinha começado anteriormente, na sua terra natal: “Não há pior desterro do que aquele que se vive no meio duma gente que fala uma língua que parece ser a nossa.” (Daniel, 1982, p. 35). Neste sentido, reparamos que, segundo descrito pelo autor, a sua experiência política clandestina foi o preâmbulo do exílio, um exílio identitário e político, como cidadão e como brasileiro. Portanto, como exposto na dissertação de Rômulo Medeiros:

A clandestinidade trouxe para Herbert Daniel uma sensação de fragmentação de si, um não situar-se em lugar algum. Durante a clandestinidade, não podia se fixar, pois se fizesse corria o risco de ser capturado, preso, torturado e até morto. Daniel aprendera que para manter-se vivo naquelas condições era necessário um constante reinventar-se, um intenso tornar-se outro. (Medeiros, 2013, p. 55).

Além disso, apesar do entusiasmo advindo da descoberta do marxismo, a militância mostrou-lhe um panorama diferente, que é possível ser verificado nas suas autocríticas. A clandestinidade do movimento, bem como a urgência de uma resposta à repressão da ditadura sufocaram as possibilidades de instaurar um debate e um diálogo necessário entre os militantes.

A urgência em responder à ditadura militar suspendeu uma busca compartilhada de perspectivas de análise social da conjuntura política do país em nome da unidade e da ação. Além disso, principalmente depois do Ato Institucional nº 5, era praticamente impossível incluir a população nas atividades políticas, tendo em conta que “toda a ditadura no nosso tempo é uma técnica de manipulação das massas populares” (Daniel, 1982, p. 98). Assim, a atividade da organização perseguiu a lógica do adestramento, definindo um “momento pré-político”, uma fase de “intervalo”, “suspensão” (Daniel, 1982, p. 22). Neste sentido, como refere Daniel:

Não seria melhor dizer que neste intervalo está o verdadeiro início do exílio? Que aí, neste “isolamento” político, nesta incapacidade de abrir um diálogo *atual*, a esquerda armada viveria o seu primeiro exílio? Porque, à guisa de diálogo, a única coisa que a esquerda fez foi um combate singular, e derrotado *a priori*, com a ditadura. Neste combate exclusivo, havia apenas o monólogo do Poder. A derrota não foi consequência disto: a derrota é este monólogo. / Na esquerda armada, como em muitos aspectos da vida social do país, a sobrevivência não foi senão uma forma de extermínio. Muitos, para sobreviver, abdicaram a existência. (Daniel, 1982, p. 22).

Dessarte, em nome da política, os militantes foram muitas vezes obrigados a apagarem as próprias individualidades, consideradas secundárias em relação ao sacrifício devido à causa revolucionária. Com Daniel não foi diferente. Como será visto mais adiante, o militante precisou sacrificar a própria sexualidade em nome do movimento. Neste sentido, é narrado o desconforto de Gláucio, um companheiro do autor, na guerrilha rural da VPR, em Ribeira. Após uma reunião em que Gláucio estava prestes a fracionar a

organização, mostrando o seu descontento, chorando, confessou privadamente a Daniel que não conseguira ficar na guerrilha por falta de mulheres.

Portanto, Daniel consolou o companheiro sem nunca falar da própria sexualidade (Daniel, 1982, p. 220). Mesmo assim, como lembrará nos últimos anos do exílio francês ao companheiro Átila, na guerrilha rural o tabu do sexo envolvia todos, independentemente da orientação sexual. Apesar disso, confessa Daniel:

[...] eu era feliz em Ribeira porque *não* me sentia reprimido. Sentia, como todos deviam sentir, que a ausência do sexo era uma necessidade da luta, assim como os desconfortos que sofriamos, a falta de comida, por exemplo. Para mim a repressão existia nas cidades, porque a ausência de relações sexuais não era nenhuma condição da luta. Era um silêncio. Um exílio. Sabe, meu amigo, eu não era exatamente um militante homossexual. Era um homossexual exilado. (Daniel, 1982, p. 221).

### 5.3. O DEGREDO NA HOMOSSEXUALIDADE

Como exposto até agora, durante a militância clandestina, Daniel não aborda politicamente a sua sexualidade ocultando-a dos seus companheiros. Naquela fase histórica, o preconceito em relação à homossexualidade abrangia todos os grupos políticos. Mesmo a esquerda que, mais tarde, revelou-se mais progressista em relação aos costumes e menos puritana em relação à sexualidade, tinha posições discriminatórias em relação à homossexualidade.

Neste sentido, como explica James N. Green no artigo “Quem é o macho que quer me matar?” homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970” (2012), dentro da esquerda brasileira existiam três linhas de pensamento discriminatório. Em primeiro lugar, o homoerotismo era considerado um “comportamento burguês” e, por isso, contrarrevolucionário. Por outro lado, alguns fundavam a própria discriminação em conceitos médicos e psiquiátricos



daquela altura, ou eram inconscientemente influenciados pela cultura cristã. Os últimos, preocupados pela influência dos Estados Unidos, consideravam as lutas pelos direitos civis uma ingerência imperialista (p. 71). Por isso, como assinalado no prefácio de Peter Fry no livro de Green *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, no âmbito da hierarquia de valores da esquerda daquela altura, a luta dos grupos socialmente oprimidos foi longamente desclassificada como “luta menor”, em detrimento da “luta maior” para o socialismo (Fry & Green, 2000, p. 9).

Ainda, segundo referido por Green (2012) no artigo supracitado, geralmente a aceitação das homossexualidades, nestes contextos, dependia da sensibilidade e das experiências de cada militante (p. 89). Portanto, no âmbito da resistência ao regime e na fase de democratização, existia uma pluralidade de posições em relação às novas instâncias libertárias e identitárias colocadas pelos movimentos antirracistas, feministas e das chamadas “minorias sexuais”:

Alguns membros da geração politizada de 1968 não apoiaram facilmente estas novas ideias. Muitos esquerdistas ainda argumentavam que o feminismo dividia homens e mulheres. Outros insistiram que discutir o racismo, no Brasil, criava hostilidade entre brancos e negros, o que era estranho à cultura brasileira. Em debates públicos sobre a homossexualidade, alguns argumentavam que a luta pela igualdade de direitos para gays e lésbicas dividia a ampla oposição contra a ditadura militar (Green, 2012, p. 89).

Daniel (1982) constata que, dentro da organização, o proletariado era visto como uma classe assexuada, segundo esta lógica, não existiam “bichas” operárias (p. 96). O militante, de origem proletária, apesar de ser (na sua análise) um indivíduo que se desligara da sua condição, tornando-se num estudante, chegou a considerar a sexualidade como uma “questão pessoal” desvinculada da política. Por outro lado, escondia a própria sexualidade “Porque ‘ser bicha’ era uma acusação. Crime cujo castigo está nele e no rótulo” (p. 96). Assim, Daniel refere a própria situação:

Meus problemas *pequeno-burgueses* me preocupavam, como tantos empecilhos que eu tivesse para poder me tornar um bom revolucionário. Entre eles a sexualidade, mais explicitamente, a homossexualidade. Desde que comecei a militar, senti que tinha uma opção a fazer: ou eu levaria uma vida sexual regular – e transtornada, secreta e absurda, isto é, puramente “pequeno-burguesa”, para não dizer “reacionária”, ou então faria a revolução. Eu queria fazer a revolução. Conclusão: deveria “esquecer” minha sexualidade. (Daniel, 1982, p. 96).

A recusa da homossexualidade por parte da esquerda daquela altura vinculava-se, segundo Green (2012), a “conceitos populares que rejeitavam a homossexualidade masculina, uma vez que isso implicava a feminização da masculinidade” (p. 71). Esse processo colidia com a construção identitária da “masculinidade revolucionária” (p. 71). A imagética do revolucionário, acrescenta Green (2012), construiu-se, nesse contexto, a partir da figura emblemática de Che Guevara. Portanto, o “Homem Novo” era “viril, barbudo, agressivo e tinha só um objetivo em mente que era o sacrifício pela causa, adiando prazeres mundanos do momento em busca de um futuro socialista glorioso” (p. 78). Na obra de Daniel é elogiado o fascínio de Che Guevara:

A morte do Che nos pesaria como uma iluminação, uma tragicamente alegre evidência de que não importa onde, não estaríamos sós: éramos nós as outras mãos do Che; depois, se nós sofrêssemos a mesma morte infinitamente pura, nada senão o desmedido gozo de partilhar a lenda. Porque o Che morreu na sua lenda, como parte do seu mito, inevitável e compreensível.[...]A morte derrota na Bolívia foi vivida como uma vitória e sua justificativa, ou uma certeza da inevitabilidade dum futuro vitorioso. Foi uma morte plena de esperança. (Daniel, 1982, p. 94).

Assim, relevamos que a figura do Che representa ainda hoje um símbolo de virilidade. Consequentemente, embora o proletariado fosse visto como uma classe assexuada, na guerrilha existiam rígidos padrões de gênero. Por exemplo, na guerrilha urbana as mulheres personificavam uma figura descrita pela imprensa

como “A Loura” ou “Nossa Senhora dos Assaltos”, que segundo Daniel (1982), “foi uma criação bem masculina” (p. 38), amantada por uma “extraordinária carga erótica” (p. 38). Efetivamente, A Loura, era A Mulher: “Todas as companheiras foram um dia A loura” (p. 38). A personagem correspondia a determinados cânones preconcebidos: “loura, linda, tinha pernas estonteantes, usava uma minissaia ousada e comandava bravamente todos os assaltos. Tinha a voz firme, o gesto decidido e o gatilho leve. Impiedosa, não mostrava comiseração” (p. 38). Portanto, apesar do papel de vanguarda e da atitude transgressora das expectativas de gênero ligadas à feminilidade, segundo Daniel a Loura continuava a ser uma “invenção masculina”:

A gente gozava, encontrava na lenda um aspecto folclórico, até mesmo inocente. Nunca se levou a sério o significado daquela invenção para as mulheres guerrilheiras. E o que se fazia era uma mistificação e um desrespeito. Uma segregação da mulher, um racismo descaradamente intolerável. Sim, não somos racistas. Apenas falocratas ingênuos. (Daniel, 1982, p. 38).

Por outro lado, os discursos sobre a sexualidade e o gênero foram evitados pelas organizações políticas, pois eram vistos como elemento de divisão.

#### **5.4. O EPÍLOGO DOS DEGREDOS**

Na transição democrática, o desterrado ficou excluído do processo de anistia (Daniel, 1982, pp. 226-227). No Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA) a carta enviada pelo exilado foi desconsiderada (Daniel, 1982, p. 227). Lida por um grupo de amigos, a linguagem da epístola foi julgada, segundo relatado por Daniel (1982), demasiado “literária” e “difícil de ser entedida” (p. 228). Além disso, um dos participantes decretou que o seu pedido não devia ser ouvido porque era: “‘Simplesmente uma bicha’ (sic)” (Daniel, 1982, p. 229). Esta afirmação, despertou a indignação do autor, que retrucou o acontecimento no capítulo do livro, chamado “Simplesmente”, questionando:

Não que ele dissesse que eu era uma bicha, porque não

contava novidade. Menos ainda que julgasse que, por bicha, eu merecia sanções penais: a idéia não é dele. Há séculos o obscurantismo referenda essa tese. / Impressionou-me que dissesse: *simplesmente*. [...] Ao meu conhecimento é o maior VIADÓLOGO do hemisfério. Entende tudo, muito entendido, porque ele acha que ser bicha é simples de toda simplicidade. Ele descobriu, singelamente, nos cadinhos da sua alquimia, que um mortal pode ser bicha e simplesmente. [...] Sim, vou procurá-lo, onde quer que esteja, sábio patriarca, para humildemente pedir-lhe: Ó, mestre, ilumina-me e conta-me como, por quais vias da viadologia, conseguistes tal paz, conseguistes resolver a vossa homossexualidade com tal simplicidade? / Porque, eu, aqui, olha que foi brabeza. / E como! (Daniel, 1982, pp. 229-230).

Consequentemente, já em 1979, Daniel (1982) relembra que participou dos debates sobre a proposta de uma reunião chamada “Homossexualidade e Política”, advinda da Comissão de Cultura do CBA (pp. 212-213). Esta proposta causou polêmicas entre os militantes do comitê parisiense, sendo que alguns barraram a iniciativa (p. 214). Dado isto, Daniel (1982) sentenciou que: “a forma mais geral de se falar sobre a homossexualidade é o silêncio. Esta mudez (censura) é dos mais renitentes resíduos do totalitarismo.” (p. 215). Assim, continua: “O silêncio é a imposição de um discurso. O silêncio é a forma do discurso numa certa parcela da esquerda sobre a homossexualidade. É uma forma de exilar os homossexuais.” (p. 217).

Contudo, salienta que é possível para um homossexual integrar-se nessa política aplicando a dinâmica da “autocensura” que criaria um “homossexual calado”, “aceitável”, “educado, comportadinho, tranqüilizante” (p. 217). Pelo contrário, segundo o autor, o discurso de quem não se ativer a estes padrões é silenciado e rotulado como alheio à política (p. 217). Portanto, o militante afirma: “Para eles, a política trata com classes assexuadas. A classe operária, como os anjos, não tem sexualidade; segundo eles, é uma classe etérea, esterilizada, sanitária”. (Daniel, 1982, p. 217).

Nesse mesmo rumo, em 1981, quando a sua pena caiu em prescrição (Daniel, 1982, p. 12), o ativista voltou para o Brasil,

instalando-se no Rio de Janeiro. Na construção da nova democracia brasileira, o autor contribuiu para um debate afirmativo sobre a sexualidade e o género, empenhando-se também pelos direitos das pessoas seropositivas. Paralelamente, participará na política partidária filiando-se ao Partido dos Trabalhadores e contribuindo, mais tarde, à fundação do Partido Verde.

## 6. CONCLUSÕES

Nesta obra podemos reconhecer algumas marcas do devir do escritor e da sua formação humana e política. No texto é apresentada uma reflexão autocrítica a respeito do seu percurso de militante e de guerrilheiro, mostrando a evolução de um debate, sobre o género e a sexualidade, que se instaurará na sociedade brasileira posteriormente.

Além disso, neste texto constatamos uma redefinição do conceito de exílio do sentido próprio ao metafórico. Revela-se pertinente a metáfora do exílio como fenómeno de estranhamento que prescinde do deslocamento físico, mas refere-se ao degredo social derivante das circunstâncias políticas e culturais.

Em relação aos discursos apresentados em *Passagem*, que dialogam com perspectivas trazidas em outras obras de Daniel, são possíveis muitas outras chaves de leitura. Estes livros, de difícil acesso, estão a despertar, no século XXI, o interesse académico na recompilação de um património histórico e humano de grande interesse.

Antes da sua prematura morte em 1992, esta personagem deixou na terra as marcas de uma vida dedicada aos seus ideais. Entre estas marcas herdamos relevantes textos de memória, densos de conteúdo e intensos no uso da palavra, que abriga uma cartografia das emoções e das razões capaz de desvencilhar horizontes iluminantes, ofuscados naquela época de escuridão e de silêncios assassinos.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Entre elas, são citadas as siglas COLINA (Comandos de Libertação Nacional), VAR (Vanguarda Armada Revolucionária) e VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), (Daniel, 1982, pp. 48-49).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Borim, J. (1994). Herbert Daniel. In D.W. Foster (Ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. (pp.129-34). Westport: Greenwood.

Bosi, E. (2010). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. (16ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.

Daniel, H. (1982). *Passagem para o próximo sonho: um possível romance autocrítico*. Rio de Janeiro: Codecri.

Fry, P. (2000). Prefácio. In Green, J.N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. (pp. 9-15). São Paulo: Ed. UNESP.

Green, J. N. (2012). "Quem é o macho que quer me matar?" homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970. *Revista anistia política e justiça de transição*. (8), pp. 58-93. Disponível em: <http://www.corteidh.or.cr/tablas/r33222.pdf>

Lejeune, P. (2006). *Qu'est-ce que le pacte autobiographique*. [artigo eletrônico]. Disponível em: [https://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](https://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html)

Medeiros, R. P. (2013). *Herbert Daniel e as suas escritas de memória: exercícios autobiográficos e traços estéticos de uma existência (1967 - 1984)*. (Dissertação de Mestrado). UFPB, João Pessoa, Brasil. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/5998/1/arquivototal.pdf>

Pace, A. A. B. C. (2012). *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*. (Dissertação de Mestrado). USP, São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-06122012-143422/pt-br.php>.

Pechstein, I. (2015). *Passagem para o próximo sonho* de Herbert Daniel e seu lugar na literatura brasileira pós-regime militar". *Spanish and Portuguese Review*.(1), pp. 78-86.

---

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Professora Alva Martínez Teixeira, Caroline Almeida, Luciana Inhan e o Programa de Bolsas de Doutorado da ULisboa pelo patrocínio concedido através da Bolsa de Doutorado BD2017, financiada pela Faculdade de Letras e pela Universidade de Lisboa.

---

# O TEATRO ABOLICIONISTA ENQUANTO MOVIMENTO SOCIAL NO RECIFE DOS ANOS 1880

O estudo de como escravos/as são representados em obras literárias é de significativa importância à compreensão da realidade escravocrata do Recife no final do século XIX, uma vez que constroem representações do contexto histórico em que autor e personagem estão inseridos. Nesse sentido, encara-se a literatura de ficção como meio de manifestação social. Esse estudo analisou a peça “Gonzaga, ou a Revolução de Minas”, do poeta Castro Alves. Buscou-se perceber o recurso à literatura como estratégia de divulgação e convencimento dos ideais abolicionistas. Dessa maneira, concebem-se os elementos dramáticos referentes à escravidão, principalmente no aspecto religioso e familiar dos cativos, como decisivos para convencer a opinião pública sobre a necessidade de se abolir a escravidão.

**Palavras-chave:** Literatura, Abolição, Teatro Abolicionista.

## 1. INTRODUÇÃO

Entre os anos de 1884 e 1885, houve grande repercussão da peça teatral “Gonzaga, ou a Revolução de Minas”, escrita por Castro Alves, em 1867. A peça, cujos personagens centrais são Luiz, o pai liberto, e Carlota, a filha escrava, buscava recriar os princípios nacionais e mostrar que o abolicionismo era intrínseco ao brasileiro, mostrando a escravidão como característica do Brasil colonial. A peça foi encenada três vezes no Recife no biênio 1884-1885, recebendo elogios de Machado de Assis e de José de Alencar (CASTILHO: 2012, p. 335).

É por meio de exemplos como “Gonzaga, ou a Revolução de

**NATÁLIA  
DE LIMA  
FERREIRA  
PAPAI**

Instituto  
Federal de  
Pernambuco  
papaisnatalia@  
gmail.com

Minas” que percebemos a importância do teatro abolicionista. Uma vez que questões como abolição e política não eram discutidas entre a população, foi de fundamental importância a apresentação de tais peças para problematizar e aproximar a questão abolicionista dos recifenses. Era preciso mostrar que a abolição fazia parte das questões mais antigas, tirando o “elemento servil” dos ombros dos senhores e passando a ser uma questão nacional. (CASTILHO: 2012, p. 332).

Para aprofundar-se na representação dos escravizados através de obras literárias, é necessário questionar quem eles eram, como se desenvolviam as relações entre escravos e libertos, o próprio contexto de elaboração dos textos, a forma como as obras literárias do período os retratavam e a repercussão no público. Compreendendo o papel social e o contexto histórico, podemos entender de que maneira a sua personagem, no caso, os escravizados e recém-libertos, é construída, e conseqüentemente, a maneira com que tais obras condicionavam o pensamento e o sentimento de seu público. Embasado em aspectos teóricos, foi possível compreender como tais obras foram influenciadas pela realidade e, por sua vez, influenciaram no pensamento da sociedade em relação à instituição escravista.

## **2. OBJETIVOS**

Enquanto objetivo geral, temos a necessidade de analisar criticamente a representação dos negros, fossem eles cativos ou libertos, pela peça teatral “Gonzaga ou a Revolução de Minas”. Para isso, tivemos como objetivos específicos: compreender o contexto histórico e a posição social em que o autor se encontra; interpretar de forma crítica as obras e observar a forma como os escravos eram percebidos pela população e compreender, assim, a maneira como a identidade construída sobre os cativos repercutia no meio social.

## **3. METODOLOGIA**

A História Social da escravidão no Brasil surgiu e se fortaleceu sob a influência do historiador inglês Edward Palmer Thompson. Os seus estudos, produzidos nos anos 1960 e 1970, repercutiram



no Brasil na década seguinte. É muito provável que, sem as contribuições de Thompson, a escravidão e as experiências negras continuassem a ser analisadas sob o prisma senhorial. Após Thompson, começa-se a estudar as experiências negras a partir dos próprios escravizados, dos negros livres e libertos. Abordagens sobre os diversos tipos de resistência escrava, as diversas formas de negociação e de conflito, tornaram-se possíveis, e conceitos como paternalismo e experiência passaram a compor o vocabulário teórico necessário a analisar a relação entre escravizados e a classe senhorial no Brasil.

A execução do presente trabalho implicou em uma série de atividades conectadas entre si. Como primeira atividade, foi preciso levantar a parte da historiografia mais conectada aos objetivos propostos; a seguir, iniciaram-se leituras e produção de fichamentos e resenhas sobre a peça teatral “Gonzaga, ou a Revolução de Minas”, de Castro Alves, e sobre a escravidão no Brasil nos últimos anos do Império.

Com a interpretação e análise do contexto histórico da escrita, da posição social do autor e de seus personagens, juntamente com a leitura bibliográfica, foi possível compreender os significados da peça. Dessa maneira, alcança-se compreender como eram representados os escravizados/as na pena de escritores.

#### **4. RESULTADOS E DISCUSSÕES**

É conhecido que até a vinda da família real e sua corte para o Brasil, em 1808, a Colônia era dependente da metrópole portuguesa, inclusive na questão cultural, como considera Faria (2001, p. 20). Entretanto, foi com esse modesto começo que o teatro brasileiro passa a ganhar o público nacional, desenvolvimento esse que ficou ainda mais notório com a chegada da corte portuguesa. Tal acontecimento impulsionou o crescimento do teatro devido à abertura dos portos e ao contato mais frequente com países europeus, criando condições materiais e intelectuais para o desenvolvimento do gênero. É também após a Independência, em 1822, que a literatura brasileira toma consciência da sua liberdade e deseja ser equivalente à ex-metrópole não só na política, mas também na cultura. Nesse sentido, como assinala

Candido (2008, p. 178), começa-se a construir uma literatura mais fundamentada na vida social do próprio *lócus* e de suas peculiaridades.

Iniciando nossa análise, é necessário compreender uma breve biografia de Castro Alves. Antônio Frederico de Castro Alves nasceu em 14 de março de 1847 na fazenda Cabaceiras, Bahia, filho do médico Antônio José Alves e Clélia Brasília da Silva Castro. No registro dos pais, consta apenas o nome dos avôs paternos. Da avó paterna, não se tem registro; porém, a avó materna seria Ana Viegas, cigana espanhola que faleceu ainda na infância de Clélia. De tais informações, como assinala Costa e Silva (2006, p. 10), Castro Alves poderia ter descendência negra ou moura através de sua mãe. É importante destacar que José Alves era proprietário de um grande acervo de pinturas e dono de uma extensa biblioteca, sempre presente e reconhecido na elite intelectual da província baiana. É nesse ambiente de erudição e educação formal onde Castro Alves é criado e iniciado em suas habilidades de poeta.

Por problemas de saúde da mãe, que provavelmente já contraía tuberculose, a família muda-se para a quinta da Boa Vista, no município baiano de Brotas, em 1865, local em que Castro Alves tem o contato mais próximo com os escravos, usados na rotina doméstica da casa. Algum tempo após a morte de Clélia, em 1859, José Alves e seus filhos mudam-se para a rua Sodré, em Salvador, sendo em 1862 realizado o casamento de José com Maria Ramos Guimarães, rica viúva do mercador de escravos Francisco Lopes Guimarães, com quem teve três filhos. Como expôs Costa e Silva:

Que não cause estranheza o fato de os ganhos com o comércio de escravos terem contribuído para o bem-estar da família Alves [...] Salvador vivera até 1850 na dependência do tráfico negreiro. Quase todos, dos maiores aos mais miúdos, estavam com eles comprometidos.” (COSTA E SILVA, 2006: p. 22)

No dia seguinte ao casamento de seu pai, Castro Alves e seu irmão José Antônio embarcam para o Recife, onde iam estudar direito.

É nesse contexto que abordamos “Gonzaga ou a Revolução de Minas”, peça teatral finalizada em 1867. Apesar do envolvimento social presente no enredo, uma das motivações de Alves foi escrever a peça para que sua amante, a atriz portuguesa Eugênia Câmara, pudesse encená-la no palco. Como diz Galindo (2012) em sua análise do enredo romântico:

Castro Alves voltou-se para o teatro por duas razões: uma social e outra pessoal. Sua vocação abolicionista e seu caráter propagandístico, de um lado; e sua paixão por uma atriz, de outro. Através da primeira, visava o ideal de Pátria; pela segunda, seria capaz de criar uma peça, para vê-la brilhar nos palcos. (GALINDO, 2012)

Após o sucesso da primeira apresentação, Castro Alves vai para o Rio de Janeiro, onde se encontra com José de Alencar e apresenta sua obra. O último, impressionado com o talento do jovem autor, escreve uma carta para Machado de Assis, recomendando o texto de Alves.

Na troca de cartas, podemos observar que a única restrição feita por Alencar e Machado é no tocante à “exuberância da poesia” e sua aproximação com o melodrama em alguns trechos, por ser “sinuoso, repleto de reviravoltas, revelações surpreendentes, visando a manter o público em ansiedade constante, até que no desfecho haja a punição do vilão e o prêmio à personagem virtuosa.” (FARIA, 2001: p. 27). Entretanto, para os dois autores, tal característica é um “problema da idade”, que seria sanado com o passar do tempo, dando lugar à sobriedade, sendo esses defeitos sempre relativizados, fazendo com que sua apresentação ao público letrado do Rio de Janeiro fosse uma bela recomendação não só ao público, mas também aos empresários teatrais, desejo principal de Castro Alves e Eugênia Câmara. Considerando então as diferentes motivações de Alves em escrever e publicar sua obra e o contexto social em que está inserido, é válido destacar a reflexão de Candido sobre o processo de escrita:

Em primeiro lugar, há a necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou

intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CANDIDO, 2008: p. 35)

Ainda que elogiado por Machado de Assis e José de Alencar pelo enredo e fidelidade histórica da peça, e reconhecido pelos principais intelectuais da cidade do Rio de Janeiro, Alves não viu seu drama representado nos teatros cariocas.

“Gonzaga ou a Revolução de Minas” foi considerado um texto para a platéia acadêmica, em função do retrato histórico e da linguagem utilizada. Aqui se faz necessário destacar alguns comentários de Candido em relação ao fato da estrutura social, os valores, as ideologias e as técnicas de comunicação serem fortes influências no processo de produção literária, uma vez que:

a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. [...] não convém separar a repercussão da obra de sua feitura, pois sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua. (CANDIDO, 2008: p. 31)

Em relação à união das questões abolicionistas presentes no texto, podemos compreender que “ser abolicionista [...] era antecipar-se aos próprios políticos do Partido liberal e anunciar temas e situações que seriam abordados alguns anos depois na literatura pátria.” (FARIA: 2001, p. 66). Os anos de 1860 não apresentam o mesmo engajamento social da luta abolicionista que a década de 1880, período no qual percebemos maior sensibilização do público para o fim da escravidão.

O drama de Castro Alves, “Gonzaga ou a Revolução de Minas” é composto por onze personagens, com três atos acontecendo em Minas Gerais e o último no Rio de Janeiro, entre o período de 1789 e 1792, período compreendido entre o ano da Inconfidência Mineira e o julgamento dos inconfidentes. Algumas das personagens da peça realmente existiram, à exceção de Luiz

e Carlota, e os possíveis exageros que existem são de natureza artística, próprias do teatro.

De acordo com estudos sobre a Inconfidência, reconhecemos que o principal objetivo era a independência da província de Minas Gerais e a formação de uma República, e não a Abolição da escravidão. Entretanto, Alves faz uso de sua liberdade criativa ao inserir a Abolição como objetivo do movimento, conseguindo, dessa maneira, aliar o contexto histórico à literatura.

No decorrer do texto, conseguimos observar o triângulo amoroso entre Thomaz Antonio Gonzaga (poeta e participante da Inconfidência, sendo na peça um dos líderes mais ativos), Maria Dorothea de Seixas Brandão (noiva de Gonzaga, que, na vida real, é a musa inspiradora do poeta, Marília) e o governador Visconde de Barbacena (governador de Minas Gerais no período da Conjuração e responsável pelo julgamento dos conjurados). Além disso, outros personagens se fazem presentes, como o coronel Joaquim Silvério dos Reis (delator dos participantes da Inconfidência), o tenente Joaquim José da Silva Xavier (o Tiradentes, que na peça é apresentado como um homem romanticamente patriota), o poeta Claudio Manoel da Costa, o poeta e advogado Inácio José Alvarenga, o vigário Carlos Correa de Toledo, o escravo Luiz e sua filha Carlota.

Na cena um do ato um, Gonzaga e Luiz conversam sobre a família do escravo e como a instituição escravista interfere na família dos cativos. Para iniciar a análise, consideraremos o trecho abaixo que aborda a alforria concedida ao escravizado Luiz.

Gonzaga – Cala-te, tu não me deves nada. Não achas que um amigo vale mais que alguns cruzados?

Luiz – Eu não sei o que custei, sinto o bem que Vmce. me deu: quem é branco, quem é feliz não pode compreender esta palavra – liberdade. Não passa de uma bonita coisa, mas para nós, não. Sabeis o que Ela é para o pobre cativo? É ouvir pela madrugada o canto dos passarinhos de Deus sem o canto do chicote do feitor – é quando o sol tine no pino do meio-dia não sentir o fogo lavrar a pele nos canaviais e à noite em vez da embriaguez da aguardente que mata a

vergonha, beber o ar puro da família que mata o vício. [...]  
 Luiz – Não a tenho, sim; eu não a tenho, meu senhor, não posso pedir confiança, mas é que dói muito dever tudo e não poder pagar-lhe nada nem uma consolação. Vm. me deu a liberdade e eu sou inútil. (ALVES: 1875, p. 27)

Luiz era um escravo e foi liberto por Gonzaga, e conseguimos perceber isso através da fala de Luiz “Eu não sei o que custei”. Mais do que isso, podemos observar a diferença de significado de liberdade para o negro e para o branco, sendo, para aqueles, o aspecto mais importante da vida. Além, vemos que Luiz não se sente digno de tal ato, uma vez que Gonzaga “lhe deu a liberdade” e ele continua por se sentir “inútil”. Ainda que não fosse a intenção de Castro Alves, aqui podemos perceber uma atitude bastante comum e desejada pelos senhores de escravos: fazer com que seus cativos recebessem de suas mãos a liberdade, interpretando a alforria como uma “dádiva senhorial”, unindo-os então por “laços de gratidão”.

Ainda na primeira cena, Luiz e Gonzaga começam a falar da esposa de Luiz, Cora. Ela, ao chegar à fazenda dos pais de Gonzaga fugida de seu dono, se auto-declara livre e é acolhida pela família, onde se casa com Luiz e tem uma filha, Carlota. Entretanto, um dia o dono de Cora volta para buscá-la, levando-a à força para sua fazenda, local este onde a escrava se afoga no rio para não ser abusada sexualmente.

Luiz – Ah! É que foi loucura do triste escravo, querer ter um leito abençoado por Deus, querer que a mulher que amou, no momento de receber o primeiro beijo, fosse bendita pelos anjos e chamada pelo santo nome de esposa!...mas ah! Que quereis? Aos desgraçados só resta o amor e eu dizia então comigo: amemo-nos infelizes, amemo-nos cativos. Ainda nos resta uma ventura. Sofremos, lutamos, temos o chicote nos ombros, a ignomínia n’alma, mas ainda há na terra um bálsamo para o corpo, um bálsamo para o coração – o amor de uma mulher – o amor de uma esposa. (ALVES: 187, p. 28)

No recorte acima, Luiz relembra e admite que seja “loucura

do triste escravo querer ter um leito abençoado por Deus”. Aqui vemos que formar uma família também é um objetivo dos escravos, e que a legalização e reafirmação dessa família será uma das mais importantes aspirações dos negros após a Abolição (CRUZ: 2012, p. 82)

A primeira cena continua com as reminiscências de Luiz sobre sua família. Cora, ao ser levada de volta para seu cativeiro de origem, leva consigo sua filha Carlota, e desde então, pai e filha perdem contato. Luiz, entretanto, nunca perdeu as esperanças de reencontrar com sua filha, e é no fragmento abaixo que Gonzaga dá ao Luiz esperanças para rever Carlota. De acordo com Gonzaga, é através do heroísmo de Luiz que isso será possível.

Luiz (*levanta-se*) – Então por ultimo não m’a dá?... É, pois, verdade que todos os brancos são tiranos? (*Arrependendo-se*) Perdoe-me, perdoe-me, meu senhor moço, mas é que eu não compreendo que desgraças possam trazer as lágrimas de um velho e os risos de uma criança.... o sol continuará a brilhar para todos, as árvores darão sempre sombra... tudo será o mesmo. Pois é crime um pai e uma filha se abraçarem?

Gozanga – Luiz, só posso agora chorar contigo, mas ainda que não estejas nas minhas mãos juro que terás a tua felicidade.

Luiz– Mas quando poderei vê-la?

Gonzaga– Talvez breve.

Luiz– Então porque meios alcançá-la?

Gonzaga– Pelo teu heroísmo.

Luiz– E quem m’a restituirá?

Gonzaga- A revolução. (ALVES: 1875, p. 30)

Aqui é importante compreender a construção feita em torno da personagem Luiz: apesar de ser um ex-escravo, conseguiu atingir um patamar cultural que o tornou capaz de dialogar em condições bastante similares à Gonzaga. Como já analisado, Gonzaga compra a alforria de Luiz, por considerá-lo um amigo, conforme a própria fala das personagens. Ou seja, ele não é mais o escravo ignóbil, mas sim aquele que é considerado íntimo e digno de participar da Conjuração Mineira.



Outro ponto necessário para destaque do trecho acima é a romantização da família escrava enquanto artifício para emocionar o público branco e tornar a instituição escravista desonrosa. Colocar na fala dos escravos valores e padrões da família senhorial é uma estratégia usada por Castro Alves para sensibilizar o público.

Com o suicídio da mãe Cora e separada do pai Luiz, Carlota fica órfã e é comprada por Silvério ainda criança. Indo para o ato 3, cena 1, observa-se uma conversa entre o Governador e Silvério, no qual este apresenta Carlota como sua cúmplice na tarefa de delatar os inconfidentes para o Governador. Silvério diz que ela é “quase tão branca como qualquer um de nós”, uma vez que, apesar de negra, ela agia dentro dos “moldes brancos”, fosse para o bem, fosse para o mal.

Silverio – Não, é uma mulher. É Carlota, uma escrava minha. V. Ex. sabe estas histórias; tenho-lhe falado já d’esta heroína de romance, bela como uma serpente, pregando sermões como um frade, roubando uns papéis como um bandido, no mais bonita e quase tão branca como qualquer um de nós... Oh! Fará um lindo efeito vestida de rapaz, como espero apresentá-la em breve a V. Ex.

O Governador – E Ella será capaz?

Silverio – De fazer tudo que lhe ordenarmos sem que comprometa o resultado que esperamos. Oh! Respondo por ela. Há um talento todo especial no sexo feminino para a mentira. É o segredo que a serpente da Bíblia confiou-lhes. Verá. Esta linda rapariga entrará naquela porta levando a Gonzaga uma carta que retardou de propósito... (ALVES: 1875, p. 69)

Na continuação da trama, chegamos ao momento em que Maria, Gonzaga, Tiradentes, Luiz, Alvarenga, padre Carlos e Carlota estão todos reunidos prontos para iniciar a Conjuração, mas são avisados por Carlota de que serão traídos por Silvério. É nesse momento também que pai e filha se reencontram, e a moça fala sobre como foi chantageada por Silvério para trair os conjurados em troca de reencontrar seu pai. Ela afirma que “até então tinha os vícios de minha casta, mas nenhuma infâmia de alma”, o que



entra de acordo com o pensamento da época de que os escravos tinham a degeneração moral como uma característica intrínseca à sua existência.

Carlota – Oh! Que lhe importa este rosário? Foi-me dado por uma pobre mulher na hora da morte, foi a mão trémula de uma mãe quando ia afogar-se que m'ó atou ao pescoço... é a história de uma defunta e de uma condenada... historia triste como tudo que sai do cativoiro!... Foi minha mãe que m'ó deu com estas santas palavras. <<Por ele terás teu pai>> Ai! Minha mãe esquecia-se de minha condição quando sonhava tanta felicidade! Pobre mãe! E depois quanto sofri para desmentir-te!... Fui para o Rio de Janeiro, onde meu senhor vendeu-me ao Sr. Silverio.<<Compre-a, disse então, já não tem mãe, quanto ao pai é um escravo de Minas, que ela nunca poderá encontrar>>. Eu era muito pequena, porém bem me lembro que continuou contando-lhe uma história ao ouvido... devia ser bem horrível, porque ambos esses homens riam-se... E eu... eu apertava chorando o meu rosário de prata contra o peito, e chamava baixinho por meu pai! Depois passaram-se anos, cresci na miséria, fiz-me moça na desgraça... Um dia o Sr. Silverio disse-me: <<queres teu pai?>> Eu não tive que responder-lhe, abracei-me, chorando, aos seus joelhos. Ele entendeu-me e riu-se. <<Pois então ouve bem, Carlota, tu és uma moça livre, honesta, que vai ser aia da mais linda senhora de Minas>>. Eu beijei-lhe os pés, mas ouvi-o continuar numa gargalhada: <<Teu ofício ali será apenas de denunciar>>. Eu estaquei de horror. Até então tinha os vícios de minha casta, mas nenhuma infâmia da alma. Ele voltou as costas: <<Já vejo que não queres teu pai>>! (ALVES: 1875, p.83)

O interessante para análise dos dois recortes acima é perceber que o pensamento de degeneração moral vinculada à casta é recorrente, presente inclusive na declaração da própria Carlota, quando diz que “até então tinha os vícios de minha casta”, de que os escravos tinham a degeneração moral como uma característica intrínseca à sua existência. Percebe-se aqui que a humanidade de Carlota se torna maculada pela sua condição escrava.

Mais do que isso, a cor da pele vem como um elemento de distinção e moralidade de Carlota, que é descrita como uma mulata clara. Como aponta Costa e Silva:

Fica-se a impressão de que esses autores tinham dificuldade de aceitar outros padrões de beleza que não os da mulher europeia [...] ou que, escrevendo para um público branco, tinham consciência de que, ao clarear a escrava, aumentavam a piedade por ela e a indignação contra o sistema escravista, capaz de todas as torpezas, até mesmo a de manter em cativeiro quem não era negro. Afinal, na lógica do escravismo rascista, que permeava toda a sociedade brasileira, os brancos eram sempre livres, e os negros, em princípio, escravos. (COSTA E SILVA: 2006, p.68)

Após a notícia de que seriam traídos por Silvério, Tiradentes, Luiz, Alvarenga, padre Carlos e Carlota estão reunidos para combater as tropas imperiais. É nesse momento que Luiz reafirma que, apesar de negro, ele também é brasileiro e digno de lutar por seu país e em benefício de seus semelhantes.

Luiz – E nós também somos brasileiros, e nós também somos revolucionários, e nós também somos mártires! Carlota, ao banquete da morte! Porque o sangue dos escravos dos homens é irmão do sangue dos escravos dos povos, ambos caem na face dos algozes, ambos clamam vingança ao braço do futuro. (ALVES: 1875, p. 87)

É importante relacionar ao trecho acima que a escola literária mais difundida no período da escrita da peça era o romantismo, e é a partir da linguagem romântica que Alves se fundamenta. O nacionalismo começa a despontar nesse período, e é no estilo da escrita que o autor promove tal comoção (FARIA: 2001, p. 79).

No final do confronto entre os inconfidentes e as tropas imperiais, Carlota é trazida morta por Paulo, outro escravo de Silvério. Ele, como castigo por Carlota ter informado aos participantes da Inconfidência que seriam traídos, a torna esposa de todos os seus escravos. Para não ser abusada sexualmente, Carlota se suicida, e é dessa maneira que seu pai a transforma na primeira

mártir do Brasil.

Todos– Carlota!

Luiz – (*Desvairado, tomando-a nos braços*).- Minha filha! Minha filha!... Tu te suicidaste, estás morta... já não ouves!... (*Todos rodeam-no a boca da cena*). Carlota! Tu eras uma escrava! Carlota! Tu eras uma mulher! Carlota! Tu eras uma virgem! Deus te escolheu para a primeira vítima! Pois bem; que o teu sangue puro caindo na face do futuro lembre-lhe o nome dos primeiros mártires do Brasil. (ALVES: 1875, p. 92)

A estratégia de Castro Alves de tornar os negros como sujeitos políticos atuantes na Inconfidência Mineira é vanguarda para o contexto dos anos 1860, e antecipa os argumentos do movimento abolicionista ao mostrar a escravidão enquanto instituição retrógrada e responsável pelo atraso intelectual e moral do país.

## 5. CONCLUSÕES

“Gonzaga ou a Revolução de Minas” foi uma importante obra para o período, uma vez que aproxima o tema dos escravos e da Abolição do público, tornando essa uma questão nacional. A sua encenação em Salvador e Recife, apesar de não ter sido apresentada no Rio de Janeiro, foi importante para a propagação do ideal abolicionista.

É importante, antes de tudo, entender a condição intelectual da população no período em que a peça foi escrita: grande parte do povo não tinha acesso à educação, o que dificultava a aprendizagem da leitura e escrita. Dessa maneira, os escritores da época contavam com um público simpático às histórias, mas restrito, uma vez que a leitura era uma habilidade restrita à pequena elite.

É por esse fator principal que o teatro é um dos principais gêneros da época, uma vez que a compreensão se dava não por meio da leitura, mas sim por meio do observar e entender o enredo da peça. Ainda que o público do teatro seja um setor privilegiado da sociedade, a compreensão e envolvimento com determinadas questões é mais facilmente alcançada através da representação

teatral. Aproveitando tal situação, os dramas teatrais passam a se unir junto com objetivos políticos dando aos espectadores algo em que acreditar, dando testemunho e retratando o país e sua realidade. A leitura militante é a responsável por encaminhar ações sobre a sociedade, uma vez que o público do teatro aprendeu a esperar dos intelectuais palavras de incentivo, percebendo-se o primeiro contato mais próximo dos escritores com os leitores. (CANDIDO, 2008: p. 88-89)

Ser abolicionista nas décadas de 1860 e 1870 significava ter opiniões e expectativas avançadas para o pensamento da época, e foi na contraposição entre a Independência do Brasil conquistada em 1822 com a falta de liberdade dos escravos que Castro Alves conseguiu ver a Abolição como um forte e importante componente dramático.

Apesar de ter atingido um grande público e da grande repercussão, a peça, por ser um escrito isolado e não ter sido representada no Rio de Janeiro, grande capital econômica e cultural da época, não conseguiu perdurar por muito tempo. O impacto da obra no público e na sociedade foi considerável, mas não conseguiu se firmar ou resistir com o passar do tempo.

Aqui cabe destacar que a falta de unidade e coesão entre os autores dramáticos da época foi uma das principais causas para a efemeridade do teatro abolicionista. Uma vez que o artista se reconhece como tal, pode permanecer isolado ou vincular-se a outros, seja por meio da consciência ou técnica comum aos outros. Entretanto, tal fato não ocorreu com os escritores da literatura dramática, ou seja, seus escritos representavam manifestações isoladas, desarticuladas, sem estar voltado para a construção da dramaturgia brasileira (FARIA, 2001: p. 78-79).

Outro aspecto de grande destaque na obra é a luta pela manutenção da família escrava. Na peça de Alves, com a relação de pai e filha entre Carlota e Luiz, as relações familiares vão ser os principais motivos para a luta constante e não desistência dos escravos, apesar das difíceis condições. A família escrava é um lugar de negociações e conflitos entre cativos e proprietários, ao passo que concedia aos escravos alguns ganhos para si e sua

família, e tranquilizava os senhores, já que a fuga e revolta se tornavam mais difíceis (FERREIRA, 2006: p.14).

No pós-abolição, principalmente no Brasil, o casamento civil e o registro de filhos dos ex-cativos vão ser os principais meios de reconhecimento de direitos antes negados, fazendo com que, dessa maneira, os homens tenham o controle efetivo sobre sua família e a aspiração de que a família negra conquiste o respeito da sociedade em geral, sendo assim não só um gesto de resistência, mas principalmente uma conquista.

Assim, os elementos dramáticos referentes à realidade escravocrata apresentados na peça teatral “Gonzaga, ou a Revolução de Minas” vão ser decisivos para convencer a opinião pública sobre a necessidade de se abolir a escravidão.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, A. (2015), *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. Companhia das Letras, São Paulo, SP.
- ALVES, C. (1875) "Gonzaga ou A Revolução de Minas". Acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin. São Paulo, SP.
- CANDIDO, A. (2008). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 10 ed. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, RJ.
- CASTILHO, C. (2012), "Ao teatro, pelos cativos: Uma história política da abolição no Recife", in CABRAL, F. J. G. e COSTA, R. (Ed.). *História da escravidão em Pernambuco*. Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, PE, p. 326-339.
- CRUZ, R. L. da. (2012). *Conflitos e Tensões: Conquistas de Escravizados e Libertos no Sul da Bahia, 1880-1900*. 120 f. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca, São Paulo.
- COSTA E SILVA, A. da. (2006) *Castro Alves: um poeta sempre jovem*. Companhia das Letras, São Paulo, SP.
- FARIA, J. R. (2001). *Ideias teatrais*. Perspectiva, São Paulo, SP.
- FERREIRA, R. A. (2016) *Prefácio*. In: STOWE, H. B. *A cabana do pai Tomás*. Amarilys, Barueri, São Paulo.
- FRAGA FILHO, W. (2006). *Encruzilhadas da liberdade: histórias de escravos e libertos na Bahia (1879-1910)*. Editora da Universidade de Campinas (Unicamp), Campinas, SP.
- GALINDO, C. S. O. (2012). *Análise do drama romântico "Gonzaga ou a Revolução de Minas", de Castro Alves*. Disponível em: <http://litcult.net/2012/12/10/analise-do-drama-romantico-gonzaga-ou-a-revolucao-de-minas-de-castro-alves/>. (Acesso em 9 de Setembro de 2018).

---

# VELHA, BRUXA OU MÁ: MEMÓRIA, FRATURAS E CONDIÇÃO FEMININA EM QUATRO ROMANCES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS ESCRITOS POR MULHERES

Resgatar a memória das mulheres atende a uma demanda social que descortina suas vozes até então silenciadas e revela um processo que corporifica seus discursos, auxiliando na compreensão da condição feminina. O recorte deste trabalho são os romances: *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa; *Duas Iguais*, de Cíntia Moscovich; *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo; *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende. As narrativas revelam mulheres fraturadas que questionam seu lugar no mundo. Ao problematizar temas como estupro; misoginia; homoafetividade; raça; maternidade; violência, as autoras (des)constroem a representação feminina tradicional. O objetivo deste trabalho é analisar de que maneira a memória é atravessada pelas questões de gênero e como as ferramentas literárias dão conta das tensões que permeiam a representação das mulheres.

**Palavras-chave:** literatura brasileira contemporânea; memória e trauma; estudos de gênero; autoria feminina; disciplinarização do corpo feminino.

## 1. A MEMÓRIA DAS MULHERES: SILÊNCIOS E RUPTURAS

No livro *O Calibã e a Bruxa* (2017), Silvia Federici faz um apanhado histórico a fim de verificar de que maneira a institucionalização do capitalismo cumpriu um projeto político e social que visava controlar e domesticar mulheres. O entendimento do indivíduo

PILAR LAGO E  
LOUSA  
Universidade  
Estadual de  
Campinas  
pilarbu@gmail.com

como máquina, essencial para a designação produtiva do trabalho, tornou necessária a polarização entre razão e corpo, a fim de dominar as paixões, promover o autocontrole e instaurar o senso de responsabilidade. Semelhante estudo faz Heleieth Saffioti (2013) ao analisar o lugar da mulher na sociedade de classes e trazer para a construção do Brasil como nação a condição feminina dentro de uma sociedade pautada por estruturas patriarcais.

Tanto nos estudos de Silvia Federici, quanto nos de Heleieth Saffioti, estado e igreja, mantendo o alinhamento à cultura judaico-cristã, se uniram para garantir não apenas o aumento da população, e conseqüentemente a criação de força de trabalho, mas também o acesso à terra pelas classes dominantes, a subalternização de mulheres e das camadas mais pobres, e a instauração das relações patriarcais pautadas nas diferenças sexuais. As mulheres, outrora conectadas com a natureza, que detinham o controle reprodutivo e populacional, senhoras de seus corpos e sexualidades, precisavam ser domadas e subjugadas. E assim o foram com o passar dos séculos por meio de políticas, discursos e construções sociais opressoras.

Se o corpo é o lugar de enunciação, “nossas vozes são aspectos essenciais da nossa humanidade, ser privado de voz é ser desumanizado ou excluído da sua humanidade. E a história do silêncio é central na história das mulheres” (SOLNIT, 2017, p. 28). Assim a recuperação da corporeidade feminina é também o resgate da voz que se liberta.

Quanto à memória, é preciso salientar que o retorno do interesse do resgate do passado no momento presente dá-se num contexto que está alojado para muito além de um historicismo de fatos, em que se narram histórias de grupos hegemônicos. Segundo Beatriz Sarlo, a retomada do interesse contemporâneo pelo passado pauta questões rotineiras, cotidianas, que procuram destrinchar os sujeitos que estão às margens das representações tradicionais, desalojados em um mundo marcado pela fratura e pelo trauma. Assim, a contemporaneidade “adota um foco próximo dos atores e acredita descobrir uma verdade na reconstituição de suas vidas” (SARLO, 2007, p.12).



Interessa, portanto, revelar aquilo que estava relegado ao silêncio e às lacunas. Ainda segundo a autora, as mulheres tem uma grande importância nesse cenário de recuperação de histórias que habitam o tempo pretérito, visto que “esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método” (SARLO, 2007, p. 17). Elas se configuram por uma escuta mais acurada, que possibilita a criação de espaços de afeto.

Se a história das mulheres foi pautada, durante séculos, pelo silêncio, o mesmo se deu com a questão de sua memória. Michelle Perrot (2017) chama atenção para o fato de que não apenas o relato da vida das mulheres foi apagado ou esquecido, mas também pouco se deu importância para o que elas produziram, existindo também um silêncio de fontes. Seja na vida pública ou privada, o corpo feminino, segundo a autora, “amedrontava”, por isso era preferível que estivesse “coberto por véus” (PERROT, 2017, p. 17). Na penumbra dos acontecimentos, para descobrir seus vestígios era preciso efetuar um verdadeiro processo de escavação.

## **2. QUATRO AUTORAS ENTRAM EM CENA: UM MOSAICO DE VOZES E MEMÓRIAS FEMININAS**

Segundo Rachel Soihet (1997), voz, história e memória femininas são pautadas pelo signo da diferença e de tensões que se criam dentro do próprio entendimento do que é ser uma mulher. Visto que essa categoria não é homogênea, compreender a diferença, segundo a autora é essencial para compreender a pluralidade das experiências vividas por mulheres e, conseqüentemente, de suas memórias.

Ainda que tenham temáticas distintas, ideologias diversas e se utilizem de modos narrativos diferentes, as autoras do recorte escolhido pautam, por meio da memória, questões de gênero importantes e urgentes em seus romances. Adriana Lisboa, em *Sinfonia em Branco* (2001); Cíntia Moscovich, em *Duas Iguais* (2004); Conceição Evaristo, em *Ponciá Vicêncio* (2003); e Maria Valéria Rezende, em *Quarenta Dias* (2014), não se relacionam com as estruturas de gênero de maneira igual, proporcionando

um posicionamento social plural frente a essas questões. As escritoras evidenciam subalternizações múltiplas, que tornam a representação feminina polifônica na contemporaneidade.

Cumpre-nos, neste trabalho, dar ênfase à condição feminina no romance contemporâneo de autoria feminina que, muitas vezes interseccionado por outras demandas como as de raça, classe e sexualidade, compõem um mosaico de experiências de corpos, vozes e memórias que atendem a uma demanda social das mulheres por se fazerem representar na literatura. As análises serão realizadas a partir de duas chaves teóricas: os estudos de gênero sob a ótica das teorias feministas; e os estudos da memória.

## **2.1 SINFONIA EM BRANCO: A MEMÓRIA COMO EXPERIÊNCIA BRUTAL DO TRAUMA**

*Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa, traz a memória afetiva como resgate da experiência brutal do trauma. Clarice é estuprada por seu próprio pai, enquanto sua irmã Maria Inês vê a cena; a mãe de ambas, Otacília, toma conhecimento do ato do estupro, mas se silencia. Os desdobramentos da agressão sexual pautam as escolhas feitas e os caminhos trilhados pelas duas irmãs.

O processo de elaboração narrativa está empenhado em fixar o olhar na brancura que simboliza a ausência, os espaços interditados que permeiam a obra, a fim de entender quais segredos e mistérios precisam ser descortinados. Revela mulheres fraturadas que vivem em uma sinfonia pautada por esses silêncios e lacunas. A condição feminina é acessada pela memória, pela violência de gênero e o romance aborda temáticas urgentes como a perda da infância, o silenciamento, o trauma, o abandono e a disciplinarização dos corpos femininos que permeiam o percurso das personagens principais, Clarice e Maria Inês.

O uso reiterado da expressão “o tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam” (LISBOA, 2013, p. 36), entrecorta a narrativa, revela que a violência é novamente

sentida e revivida toda vez que a memória a resgata. Assim, “o estupro sofrido por Clarice cristalizou o tempo e o espaço. Como se fosse um bumerangue, o fio do tempo é lançado, dá voltas, circula por outros espaços, mas cedo ou tarde, retorna para contemplar o mesmo ponto” (BENTO, 2012, p. 26). O ponto que precisa ser problematizado pelas personagens, a violência sexual e suas consequências, que figura como uma imensa barreira que impede as duas irmãs de conseguir buscar e viver experiências em sua completude.

Clarice e Maria Inês experimentam maneiras diferentes, durante a obra, de lidar com o trauma. Inicialmente Clarice silenciou e suportou à sua maneira como pôde. As tentativas desesperadas de esquecer revelavam o peso da violência física e simbólica e a impossibilidade de lidar consigo mesma: “Esquecer. Profundamente. Raspar a alma com uma lâmina finíssima, com um bisturi de cirurgião e esquecer, já que não seria possível modificar” (LISBOA, 2013, p. 111; grifos da autora). A dor da lembrança marca o corpo pela automutilação da personagem.

Maria Inês, por sua vez, não se resignou frente ao trauma que levou precocemente a sua infância e “um olhar inflamado começou a ser gerado em Maria Inês naquele momento tão definitivo em que viu seu próprio pai despindo Clarice” (LISBOA, 2013, p.293). Após o ocorrido, ela transforma suas atitudes, torna-se rebelde, descumpridora das normas da casa e é vista por seu pai como a grande inimiga a ser vencida e prepara sua vingança. Subversiva, incontrolável e dona de sua própria vida e existência, busca, incessantemente, resgatar as pontas de sua vida e de certa forma reconstruir a relação com a irmã e ser seu esteio, sua companheira. É ela que vai nos revelar um olhar crítico às violências vividas tanto pelas irmãs quanto pela mãe e propõe formas mais contundentes e objetivas de reelaboração do trauma e das experiências compartilhadas por elas.

Ao problematizar o silêncio, Adriana Lisboa denuncia a condição feminina pautada na fratura, marcada pela sociedade patriarcal e falocêntrica em que está inserida. Revela mulheres que buscam recompor os fragmentos de sua existência. Se a princípio as interpretamos como submissas e resignadas em atender aos

padrões sociais, percebemos ao longo da narrativa que mesmo em suas atitudes resilientes e contraditórias elas resistem, se salvam e sobrevivem, cada uma a sua maneira.

Por meio do afeto, a sinfonia do silêncio se ressignifica em sinfonia de possibilidades, em reencontro, com notas e melodias que estão longe da agressão. Uma sinfonia que permite à Clarice e Maria Inês escreverem suas histórias sem olharem para trás. E possibilita, a nós leitores, um espaço simbólico de resgate de nossas fraturas e feridas.

## **2.2 DUAS IGUAIS: MEMÓRIA E A HOMOAFETIVIDADE FEMININA**

No prólogo de *Duas Iguais*, a narradora alerta o leitor: “cada história que posso contar guarda em si outra história, inenarrável” (MOSCOVICH, 2004, p. 11). Cíntia Moscovich opera, por meio da narrativa, uma profunda crítica às estruturas patriarcais de nossa sociedade, questiona a heterossexualidade compulsória, o amor romântico e a sexualidade que não pode ser vivida em sua completude ao narrar a história do amor homoafetivo de Clara e Ana. O romance visibiliza as demandas de mulheres lésbicas e bissexuais.

Segundo Virgínia Maria Vasconcelos Leal, o enredamento da memória coletiva e individual neste romance está ligado à necessidade de expressão, ao resgate e ao autoconhecimento (LEAL, 2010, p. 77). Clara busca, pela reelaboração do passado, fazer jus à vida de sua amada, Ana, na medida em que vai percebendo que a empatia, a alteridade e o afeto as tornam iguais na necessidade de realização dos seus desejos, ainda que encarem sua sexualidade de maneira diferenciada.

Guacira Lopes Louro afirma que “através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprendemos a vergonha e a culpa; experimentamos a censura e o controle. Acreditando que as questões da sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber sua dimensão social e política” (LOURO, 2010, p. 27). A protagonista está constantemente se culpando pelos sentimentos que nutre pela melhor amiga, revelando uma experiência fragmentada do eu, que busca desesperadamente

preencher suas lacunas.

Estilhaçada pela religião e pelas normas de conduta da cultura em que está inserida, em uma crítica à comunidade judaica, Clara flana entre o prazer do gozo e o medo do pecado, oprimida pela falta de conhecimento de seu próprio corpo, considerado abjeto por sua sexualidade. A família, despedaçada pelo controle excessivo, se torna o seio de afeto e de impossibilidades.

O amor ganha os contornos da disciplinarização do desejo, da memória, revelada pela experiência do trauma das injúrias, da separação, da violência de gênero e da perda pela morte: “agora se esvaziam o sentidos, não te reconheces em nada, as palavras não se parecem com seus próprios sons, tampouco se assemelham às coisas que dão nome. O nome das coisas te falta, Ana, e justo na hora em que todos nomes terias a dizer (MOSCOVICH, 2004, p. 242)”. Os fragmentos de memória não mais podem resgatar o corpo de Ana, apenas narrar a impossibilidade do afeto em vida, fazer jus a um sentimento que jamais pode concretizar o relacionamento entre mulheres tão próximas e tão distantes. Revelando assim que o amor “exige expressão”, o amor exige reparação, exige a necessidade de ser vivido, ainda que pelo resgate do passado.

### **2.3 PONCIÁ VINCÊNCIO: MEMÓRIA E A ANCESTRALIDADE DA MULHER NEGRA**

Outro corpo considerado abjeto, cujas experiências essa comunicação procura resgatar é o corpo da mulher negra. Leda Martins dá o nome de *oralitura* aos gestos e inscrições performáticas que matizam a

singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (MARTINS, 2003, p. 77; grifos da autora).

Intimamente ligada às questões da diáspora africana, das

reminiscências e saberes que aqui foram reinventados e ressignificados, a *oralitura* é o corpo em performance que reverbera a memória da coletividade afrodescendente. Em *Ponciá Vicêncio*, a protagonista homônima ao título do livro resgata a ancestralidade, evidencia o despertencimento da mulher negra, que rechaça as estruturas racistas.

Descendente de escravos, Ponciá se desloca do campo para a cidade em busca de novas possibilidades, mas nunca chega a se adequar e com seus silêncios critica a sociedade eurocêntrica. Marcada pelo aborto de sete filhos e pelas constantes e dolorosas violências físicas, simbólicas e de gênero sofridas pelo marido, a protagonista não suporta a existência no presente e se recolhe a viver no passado, num tempo em que estava perto dos seus.

Segundo Adelaide Calhman de Miranda, “a memória aqui se liga tanto aos mecanismos da razão e da loucura quanto a uma voz coletiva empenhada no resgate de sua história e na necessidade de se fazer ouvir” (MIRANDA, 2015, p.95). Subalternizada por ser negra, pobre e mulher, Ponciá revela no olhar, no gesto e nos constantes esquecimentos as marcas e lacunas de sua existência: “No princípio, quando o vazio ameaçava a encher a sua pessoa, ela ficava possuída pelo medo. Agora gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se se alheia de seu próprio eu” (EVARISTO, 2003, 44). Esquecer para suportar, para fugir, para resistir a uma sociedade hostil que a considera abjeta.

A memória reside no campo do conflito, da tensão entre presente e passado, sentir e anestésiar, dizer e esquecer. A memória opera processos de edição nos fatos vividos, é transpassada pelo tempo, que ora acrescenta, ora subtrai elementos aos acontecimentos. E para Ponciá, esses mecanismos de lembrança e esquecimento tornam sua jornada ora mais leve ora mais dolorosa.

Isto ocorre porque a memória se configura como matéria orgânica, produto vivo e vivido por pessoas e personagens que buscam na materialização da escrita corporificar sua existência no mundo, deflagrar experiências. Para Beatriz Sarlo a “narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença

real do sujeito na cena do passado (...)” e a “linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável” (2007 p. 24). Narrar aquilo que até então se configurava como indizível é romper de forma irreversível com o silêncio, é preencher as lacunas das lembranças emboloradas pelo passar do tempo.

Segundo Michael Pollak, “a memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa” e, por isso há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade” (POLLAK, 1992, p. 203-204). A memória está intimamente ligada à representação como ato político que procura visibilizar as histórias e demandas de minorias sociais que precisam ter suas vozes ouvidas. No romance, as histórias de Ponciá Vicêncio evidenciam a memória compartilhada que dá voz aos negros e denuncia as mais diversas opressões sofridas por eles.

Circulada entre os indivíduos de um mesmo grupo, a ancestralidade atravessa gerações e resiste às estruturas patriarcais, classistas, misóginas e racistas. Ao final do livro, a autora materializa tal demanda ao resgatar a imagem do avô de Ponciá Vicêncio como ponte que liga o lembrar e o esquecer da protagonista. Ela, por meio do acúmulo de experiências também se corporifica e se eterniza como sabedoria: “Lá fora, no céu de arco-íris, um enorme angorô multicolorido se diluía lentamente, enquanto Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais, se guardaria nas águas do rio” (EVARISTO, 2003, p. 132).

#### **2.4 QUARENTAS DIAS: MEMÓRIA, MARGINALIDADE E CORPO DA MULHER MAIS VELHA**

Segundo Michelle Perrot, o corpo da mulher fala, ainda que em silêncio, tornando o pudor a marca da feminilidade, visto que, segundo a sociedade patriarcal, “todas as particularidades dos corpos singulares devem ser amenizadas até o desaparecimento e à conformidade a um modelo impessoal”, (PERROT, 2003, p. 15). A mulher deve pasteurizar-se, resignar-se, sentir-se satisfeita com sua vida como mãe, esposa e exemplo perante a sociedade



Em *Quarenta Dias*, Maria Valéria Rezende nos apresenta Alice, uma mulher que simplesmente não suporta mais ser silenciada, ter sua vida e escolhas ditadas por outros, ser cobrada a todo momento por não se sentir impelida a cumprir a função social esperada pela sociedade falocêntrica.

A protagonista questiona o tempo todo a maternidade compulsória e critica a necessidade de se sentir feliz pelo simples fato de ser avó. Após ser forçada a trocar a Paraíba por Porto Alegre por que Dora insiste em ter a mãe por perto para cuidar de um futuro neto, Alice se vê desamparada ao receber a notícia de que a filha havia desistido da empreitada e está de mudança com o marido para o exterior.

A ruptura repentina e a constatação de que nunca teve o controle de sua vida, faz com que Alice tome a atitude radical de ir vagar pelas ruas de Porto Alegre por quarenta dias. A quarentena revela um processo de gestação de seu novo eu, que encontra pelo caminho outras mulheres, mães, igualmente deslocadas, mas unidas pela generosidade e pelo afeto, que vivem às margens da cidade.

Maria Valéria Rezende questiona constantemente o lugar dessa mulher madura, considerada velha demais para ser dona de sua própria vida, mas jovem demais para morrer. O processo de dor, resistência, reelaboração da memória e constante questionamento do lugar da mulher na sociedade é registrado em um caderno que contém uma figura da boneca *Barbie* na capa. A narração da história é também um jeito de problematizar e confrontar sua filha: “Pronto! Contar a mim mesma, tim-tim por tim-tim, o que me anda acontecendo, desabafar com a boneca loira e o papel pautado, moucos e calados, incapazes de assustar-se, nem de dizer que estou doida” (REZENDE, 2014, p. 14).

O diálogo que se estabelece entre o tempo pretérito e presente revela a desconstrução da representação feminina, os questionamentos sobre as práticas opressivas que demandam que as mulheres devem ser eternamente jovens, saudáveis e disponíveis para o afeto, caso queiram ser vistas.



Em diversos momentos, Alice questiona a estrutura misógina que oprime mulheres por meio da boneca incrustada na capa do caderno, dando a ela *status* de personagem: “Então, Barbie, dormiu bem? Se é que você algum dia despertou...” (REZENDE, 2014, p.103). A protagonista já acordou, ela vê a sociedade de maneira diferente e precisa muito relatar aquilo que viveu.

Ao transitar e ocupar os espaços nas periferias de Porto Alegre, Alice vai juntando as histórias dessas pessoas à narrativa inventada de sua vida, revelando como “as teorizações sobre os afetos abrem espaço para pensarmos as mobilidades contemporâneas não apenas em termos geográficos, mas também em relação à circulação de emoções e afetos entre determinados corpos” (ALMEIDA, 2015, p. 25).

*Quarenta dias* denuncia as estruturas de classe e as patriarcais, assim como a invisibilidade daqueles que vivem nas camadas mais diminutas da sociedade, ao evidenciar a história dos que partiram sem deixar rastro no mundo e de como suas decisões afetam os que estão à sua volta aguardando por notícias.

A memória encontra na obra essa mulher, em processo de gestação, que precisa cumprir a quarentena a que está reservado seu corpo para renascer, recriar a sua própria história. O insuportável peso de seu passado ganha novos contornos na medida em que ela agrega o passado de outras mulheres e lhes dá voz em suas buscas. Alice precisa encontrar novas formas de habitar tanto seu corpo quanto o mundo.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elizabeth Grosz salienta que a filosofia ocidental dominante pautou seu pensamento na dicotomia e polarização entre “mente e corpo, pensamento e extensão, razão e paixão, psicologia e biologia” e que essa divisão não é neutra revelando um pensamento que “hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa” (GROSZ, 2000, p. 47).

A mulher sempre foi considerada apenas corpo em detrimento do postulado masculino da mente e da sabedoria, sendo colocada na posição subalterna, inferior, “dado que ela só pode ser representada dentro da economia simbólica dominante – já foi definida pelo patriarcado como o lugar do outro” (COSTA, 2002, p. 66; grifos da autora). Esse outro castrado, que deve ser domado e controlado. Entretanto, o corpo é o lugar do acúmulo da memória por excelência. É por meio dele que vivenciamos o mundo, e é por meio da experiência que somos legitimados a falar sobre determinadas questões. Renunciar ao corpo é renunciar à memória, à fisicalidade da experiência, ao passado e à possibilidade de futuro.

Ao percorrer e analisar as narrativas que compõem o recorte deste trabalho, o que propusemos foi vislumbrar um mosaico de vozes femininas, cujas demandas e discursos são plurais, revelando a condição feminina na representação literária da contemporaneidade. É preciso reelaborar o passado e confrontar o trauma para compreender o presente e entender de que maneira as mulheres são afetadas tanto pela lembrança quanto pelo esquecimento.

As obras deflagram não apenas a coletividade feminina, mas tangenciam questões como sexualidade; violência de gênero, física e simbólica; reivindicação da corporeidade de minorias sociais como as mulheres negras e pobres; sexualidade; claustro pela maternidade e casamento compulsórios. Tais problematizações evidenciam a necessidade de desconstruir discursos e padrões para pautar a (re)construção de novos discursos na alteridade, empatia e afeto.

Assim, cada autora, à sua maneira, dá voz às coletividades femininas subalternizadas, quais sejam: Adriana Lisboa e as mulheres marcadas pela experiência brutal da violência sexual e seus desdobramentos; Cíntia Moscovich e as questões que permeiam a homoafetividade feminina, entraves, injúrias e rupturas de barreiras que enfrentam mulheres lésbicas e bissexuais; Conceição Evaristo e as reminiscências, saberes, subjetividades e problemáticas que pesam sobre os corpos das mulheres negras; e por fim Maria Valéria Rezende, que pontua as

questões e discursos de mulheres mais velhas e/ou em situação de rua.

No caso da autoria feminina o relato de histórias, por meio da memória, revela uma profunda necessidade do dizer. Mulheres narram por que precisam muito inscrever suas vivências em uma sociedade que comumente as coloca em posição do “outro”, objeto do discurso alheio. E o fazem das mais diversas maneiras, buscando compreender as experiências e sua multiplicidade. Nem bruxas como quisera o discurso da inquisição e do cartesianismo; nem loucas como postulou a histeria e a medicalização feminina; nem objeto de desejo e musas como pretendeu o olhar masculino reducionista, simplesmente mulheres vivendo e se deixando atravessar pelas mais diversas questões e que, por meio da escrita e da alteridade, congregam relatos de subalternidade, violência, resistência e outras demandas que marcam seu corpo e discurso.

A memória se revela como um processo de resgate da palavra que se liberta, que possibilita a vida no presente e a construção do futuro, e é por meio dela que o corpo feminino pode ser vislumbrado como um espaço possível e não interdito. A narrativa cumpre aqui um papel de ressoar a fisicalidade e materializar o terreno corpóreo da experiência feminina para além de práticas opressoras e excludentes.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, S. R. G. (2015). "Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea". In: Dalcastagnè, R. e Leal, V. M. V. (org.) *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Zouk, Porto Alegre, pp. 15-39.
- Bento, C. H. (2012). "Tempo, trauma e a condição feminina em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa". *Letras em Revista*, 3(2). Disponível em: <http://ojs.uespi.br/ojs/index.php/letrasrevista/article/view/342/306>. [Consultado em 2/12/2016].
- Costa, C. L. (2002). "O sujeito no feminismo: revisitando os debates". *Cadernos Pagu*, 19. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332002000200004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332002000200004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). [Consultado em 05/05/2017].
- Evaristo, C. (2003). *Ponciá Vicêncio*. Mazza edições, Belo Horizonte.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Traduzido por Coletivo Sycorax. Elefante, São Paulo.
- Grosz, E. (2000). "Corpos Reconfigurados". *Cadernos Pagu*, 14. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. [Consultado em 31/08/2017].
- Leal, V. M. V. (2010). "O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas". In: Dalcastagnè, R. E Leal, V. M.V. *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. Editora Horizonte, São Paulo, pp. 65-96.
- Lisboa, A. (2013). *Sinfonia em branco*. Objetiva, Rio de Janeiro.
- Louro, G. L. (2010). "Pedagogias da Sexualidade", in: Louro, G. L. (Org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. Autêntica Editora, Belo Horizonte, pp. 7-34.
- Martins, L. (2003). "Performances da oralitura: corpo, lugar da memória". *Letras*, 26. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. [Consultado 1/10/2016].
- Miranda, A. C. (2015). "Memória e cidade na narrativa brasileira contemporânea de autoria feminina". In: Dalcastagnè, R. e Leal, V. M. V. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Zouk, Porto Alegre, pp. 85-115.
- Moscovich, C. (2004). *Duas Iguais*. Record, Rio de Janeiro.
- Perrot, M. (2017). *Minha história das mulheres*. Traduzido por Côrrea, A. M. S. Contexto, São Paulo.
- Perrot, M. (2003). "Os silêncios do corpo da mulher". Traduzido por Araújo, L. A. O. In: Matos, M. I. S. e Soihet, R. *O corpo feminino em debate*. Editora da Unesp, São Paulo, pp. 13-28.
- Pollak, M. (1992). "Memória e identidade social". *Revista Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, pp. 200-212.
- Rezende, M. V. (2014). *Quarenta dias*. Objetiva, Rio de Janeiro.
- Saffioti, H. I. B. (2013). *A mulher na sociedade de classes: Mito e realidade*. Expressão Popular, São Paulo.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Companhia das letras; Editora da UFMG, São Paulo; Belo Horizonte.
- Soihet, R. (1997). "História, mulheres, gênero: contribuições para um debate". In: Aguiar, N. (org). *Gênero e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rosa dos tempos, Rio de Janeiro, pp. 95-114.
- Solnit, R. (2017). *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*. traduzido por Bottmann, D. Companhia das letras, São Paulo, SP.

---

# A REPRESENTAÇÃO DE DIFERENTES TIPOS DE ARRANJOS FAMILIARES NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA<sup>1</sup>

Neste trabalho, propõem-se algumas reflexões sobre a representação de diferentes tipos de arranjos familiares na literatura brasileira contemporânea em contraponto a iniciativas legislativas que, no Brasil, representam uma tentativa, sobretudo no contexto familiar, de regulação do gênero e da sexualidade para (re)estabelecer padrões fundados na estrutura compreendida como a matriz de inteligibilidade de gênero. Para tanto, será analisado, com embasamento teórico, especialmente, em Teresa de Lauretis (1994), Judith Butler (2003) e Maria Berenice Dias (2004), o romance *Elvis & Madona – Uma novela lilás* (2010), de Luiz Biajoni, a fim de investigar como vêm sendo representados diferentes tipos de configurações de famílias na literatura brasileira contemporânea.

**Palavras-chave:** literatura brasileira contemporânea, famílias, Luis Biajoni.

## 1. INTRODUÇÃO

A literatura concebida como uma tecnologia de gênero, nos termos de Teresa de Lauretis<sup>2</sup> (1994), entra, de modo mais ou menos significativo, no campo das lutas pelas representações. Com essa perspectiva é que, nesta comunicação, pretendo refletir, a partir da análise do romance *Elvis & Madona – Uma Novela Lilás*, de Luiz Biajoni, publicado em 2010, sobre a formação de novos arranjos familiares em contraponto a iniciativas legislativas que representam uma tentativa, sobretudo no contexto familiar, de regulação do gênero e da sexualidade para (re)estabelecer

**POLLIANNA  
FREIRE**

Universidade  
de Brasília  
freirepdfs@gmail.  
com

padrões fundados na estrutura compreendida, nos termos de Judith Butler (2003), como a matriz de inteligibilidade de gênero. Para tanto, buscarei estabelecer relações entre dois dispositivos discursivos conflitantes — decisão do Supremo Tribunal Federal e o Estatuto da Família — e o processo de representação, na literatura brasileira contemporânea, das conjugalidades não hegemônicas.

Esses dois dispositivos<sup>3</sup> discursivos serão o ponto de partida para pensar novos tipos de configurações familiares em contraponto à família patriarcal, cujas bases se assentam em relações conjugais tradicionais, ou seja, entendida como uma relação monogâmica, estabelecida entre um homem e uma mulher, reconhecida pelas leis civis do Estado, conforme estatuído pelo primeiro Código Civil brasileiro, publicado em 1916. Aqui, utilizo o conceito de gênero como representação constante do artigo “A tecnologia do gênero”, de Teresa de Lauretis<sup>4</sup>, no qual ela propõe que o gênero seja concebido como uma representação articulada por meio de diversas “tecnologias”, como as famílias — a exemplo da família patriarcal conservadora —, as escolas, os meios de comunicação, a academia, os tribunais, os movimentos sociais — a exemplo dos feminismos — e as práticas artísticas — a exemplo da literatura — e discursivas — a exemplo da decisão do STF e do Estatuto da Família.

Portanto, objeto de estudo deste trabalho, a família patriarcal, nos termos de Lauretis, é entendida como uma das “tecnologias de gênero” que atua na manutenção de opressões sistemáticas e, por conseguinte, serve como argumento para sustentação do conservadorismo social que vem se reverberando por meio do aparato jurídico resistente em reconhecer a legitimidade dos diferentes tipos de arranjos familiares existentes na sociedade brasileira. No Brasil, é perceptível que há um esforço secular para regular e proteger os direitos do modelo de família heterossexual, monogâmica e indissolúvel em detrimento da proteção dos direitos de todos os demais tipos de arranjos familiares que deveriam ser protegidos pelo Código Civil.

Com relação ao Código Civil de 1916, por exemplo, foi legitimada a família constituída a partir do casamento civil, ao passo que

foram deslegitimadas todas as uniões não reconhecidas pelas leis jurídicas. As principais mudanças referentes aos direitos de família ocorreram, efetivamente, depois de mais de 70 anos da publicação do referido Código, com a Constituição Federal de 1988 (CF). Consoante a pesquisadora Maria Berenice Dias (s/d), foi a CF que ampliou o conceito de família e emprestou juridicidade ao relacionamento existente fora do casamento, reconhecendo como entidade familiar a união estável entre um homem e uma mulher. No entanto, ainda conforme Dias (s/d, p. 1), devido ao conservadorismo dos juízes, foi muito difícil inserir esse conceito no âmbito do Direito das Famílias, o que ocorreu somente nos anos de 1994 e 1996, com as Leis n.º 8.971 e n.º 9.278, que foram instituídas para regular a união estável entre pessoas heterossexuais como uma família.

Portanto, torna-se evidente que o estatuto jurídico brasileiro é omissivo em relação ao reconhecimento e à proteção das pessoas que integram diferentes tipos de arranjos familiares. Essa omissão fica mais evidente quando esses arranjos são formados por pessoas LGBTI (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Intersexuais)<sup>5</sup>, atualmente o grupo social mais vulnerável no Brasil. Em 2017, por exemplo, o país registrou 445 homicídios em decorrência da homofobia, o que configura o cenário de um assassinato de pessoa LGBTI a cada 19 horas, de acordo com dados do Grupo Gay da Bahia (GGB).

Mesmo diante dessa realidade, o aparato jurídico, na contramão de propostas para a proteção dos direitos das minorias, resiste em evoluir. Um exemplo dessa resistência evidencia-se por meio da luta empreendida, desde 2007, pelo Instituto Brasileiro de Direito de Família (IBDFAM), que propôs a revisão do livro do Direito de Família, do Código Civil brasileiro, para atualizar um texto que, idealizado no fim do século XIX, não mais atende às estruturas familiares atuais. O projeto de Lei n.º 2.285/2007, denominado Estatuto das Famílias<sup>6</sup>, grafado no plural, foi elaborado por membros do IBDFAM com base na ideia de que relações baseadas no afeto, diferentemente do que diz o legislador, são consistentes.

Todavia, de acordo com Maria Berenice Dias (s/d, p. 2), no que diz

respeito ao Direito de Família, “quando surge alguma proposta de regulamentar algo que foge aos padrões convencionais [...] o legislador prefere omitir-se. Tem medo de desagradar seu eleitorado, pôr em risco sua reeleição. ”, isto é, o legislador se preocupa muito mais em preservar um modelo de família e garantir sua reeleição do que legislar a favor da dignidade humana. Por isso, as pequenas mudanças que vêm ocorrendo no texto jurídico, a exemplo da “atualização” do Código Civil em 2002, ainda não foram suficientes para romper com o discurso de promoção dos valores de família patriarcal e garantir os direitos das pessoas que integram os arranjos familiares cada vez mais plurais, como as famílias reconstruídas, informais, monoparentais, anaparentais e homoafetivas.

Assim, fica claro que, no campo político-discursivo, qualquer avanço no que se refere à proteção dos direitos das minorias, especialmente da comunidade LGBTI, esbarra no conservadorismo da sociedade brasileira, cujas bancadas mais fortes, na Câmara dos Deputados, estão formadas, majoritariamente, por homens, brancos, heterossexuais e cristãos. As pequenas mudanças, quando acontecem, vêm acompanhada de uma luta simbólica travada no campo político-discursivo brasileiro, como a existência do conflito entre o Poder Judiciário e o Poder Legislativo em que se observa uma disputa entre os poderes para determinar o direito.

Por um lado, houve pequenos avanços relacionados à conquista de direitos das pessoas que vivenciam conjugalidades não hegemônicas, como, por exemplo, a histórica decisão STF, que, em maio de 2011, reconheceu a união estável para casais do mesmo sexo. Nesse julgamento, as ministras e os ministros do STF acompanharam o voto do relator das ações, ministro Ayres Brito, no sentido de dar interpretação, de acordo com a Constituição Federal de 1988 (CF), para excluir qualquer significado do artigo 1.723<sup>7</sup> do Código Civil que impedisse o reconhecimento da união entre pessoas do mesmo sexo como entidade familiar, além de solicitar também que os mesmos direitos e deveres dos companheiros nas uniões estáveis heterossexuais fossem estendidos aos companheiros nas uniões entre pessoas do mesmo sexo.



Por outro lado, na contramão dessa votação histórica, o deputado Anderson Ferreira (PR/PE) propôs, no fim de 2013, o Projeto de Lei n.º 6.583/2013<sup>8</sup>, que dispõe sobre o Estatuto da Família. A proposta do PL — a qual define, em seu artigo 2.º, a família apenas como a união entre homem e mulher — foi concluída no em outubro de 2015 pela comissão especial na Câmara dos Deputados designada para discutir o projeto.

Portanto, se, por um lado, o reconhecimento da união estável para casais do mesmo sexo, pelo Poder Judiciário, está fundado no dispositivo discursivo de reconhecimento dos direitos das famílias que se formam a partir da união de sujeitos com orientação sexual não hegemônica, por outro, o Estatuto da Família implica a negação a diversos direitos, uma vez que fomenta a discriminação, o desrespeito e a intolerância entre as pessoas. Por essa razão, ao se fundamentar na crença religiosa e criminalizar outros tipos de arranjos familiares, como está explicitado no texto do relator do projeto, o Estatuto da Família já nasce inconstitucional.

No entanto, aqui, como a ideia é discutir sobre os dispositivos discursivos conflitantes, cabe ressaltar que essa discussão acerca da legitimidade das uniões entre pessoas do mesmo sexo tem extrapolado o campo político. No que se refere ao campo literário<sup>9</sup>, já tem sido possível observar, nos últimos anos, escritoras e escritores que vêm trabalhando com um modelo de representação transgressora em relação aos modelos hegemônicos.

Por exemplo, no tocante à representação de personagens que subvertem, nos termos de Judith Butler, o sistema da heterossexualidade compulsória, na produção de literatura de autoria feminina, destacam-se escritoras como Cíntia Moscovich<sup>10</sup>, que trabalha com personagens com orientações sexuais não hegemônicas. Ademais, existem ainda editoras, como a GLS e a Malagueta, que são destinadas à publicação de obras de temática homossexual, sendo esta última totalmente dedicada à literatura de autoria feminina.

No plano literário, a literatura brasileira contemporânea, quanto à

representação das conjugalidades não hegemônicas, ainda atua timidamente. Por exemplo, inicialmente, meu projeto de tese objetivava investigar em que medida ocorriam as representações dessas conjugalidades, no romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina, e se e como os discursos conflitantes do Poder Judiciário e do Poder Legislativo estavam reverberando na literatura produzida por mulheres a partir de 2012. No entanto, logo em meu primeiro encontro com a minha orientadora à época, a professora Regina Dalcastagnè, concluímos que seria necessário abrir o estudo para a literatura produzida por homens por uma questão óbvia: na pesquisa “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004” constatou-se, por meio da investigação de 258 romances, publicados pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, o seguinte: “Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (Dalcastagnè, 2005, p. 33).

Então, a minha proposta metodológica voltou-se para a investigação dos 59 romances<sup>11</sup>, tanto de autoria feminina quanto de autoria masculina, publicados entre 2005 e 2014, em que apareciam personagens homossexuais e bissexuais. Após a leitura de mais de 50% dos livros, constatamos que, com base nessas narrativas, eu, provavelmente, não teria argumento suficiente para defender uma tese, já que, daquele corpus, um, e apenas um romance, fazia abertamente menção ao casamento entre pessoas do mesmo sexo: *Odara*, de Márcio Paschoal.

Nessa narrativa, *Odara*, que é uma travesti, conhece Rubens, filho de uma rica família carioca tradicional e conservadora. Os dois, apaixonados, resolvem celebrar a união às escondidas, mas, em pouco tempo, a mãe de Rubens descobre o segredo. Como uma pessoa que vivencia sua sexualidade fora da matriz de inteligibilidade de gênero, a vida de *Odara* é marcada por diversas situações de opressão e preconceito resultantes de posturas sociais conservadoras, especialmente por parte da família de Rubens. Assim, entre os muitos discursos conservadores que perpassam a narrativa, destaca-se aquele evidenciado por Rubens quando, em uma passagem do romance, conta que

a maior preocupação da sua mãe seria o surgimento de uma jurisprudência que legitimasse a união estável entre casais do mesmo sexo, ou seja, o seu casamento com Odara. O romance foi lançado em abril de 2011, um mês antes de o Supremo Tribunal Federal julgar, conforme mencionado anteriormente, a Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) 4277 e a Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 132 e reconhecer a união estável para casais do mesmo sexo.

Embora *Odara* não integre o *corpus* da minha pesquisa nem desta comunicação, foi o contato com esse romance que nos fez concluir que seria impossível trabalhar apenas com a representação de conjugalidades não hegemônicas. Assim, constatada, na etapa inicial das pesquisas, a invisibilidade no que se refere à representação das conjugalidades não hegemônicas na literatura brasileira contemporânea, escolhemos trabalhar com a representação de diferentes arranjos familiares.

Dessa forma, partindo da reflexão sobre as circunstâncias sócio-históricas imbricadas no processo de produção de diferentes tipos de discursos — como a decisão do STF e o Estatuto da Família — e compreendendo a família, os referidos discursos e a literatura como “tecnologias de gênero”, resolvi analisar na minha tese como a literatura brasileira contemporânea vem trabalhando para dar visibilidade à questão dos diferentes tipos de arranjos familiares e, conseqüentemente, atuando como uma instância de renovação e de ruptura de padrões. Nesse percurso, além de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Natália Borges Polesso, Adriana Lisboa e Martha Batalha, me deparei com *Elvis & Madona – uma novela lilás*, de Luiz Biajoni, foco dessas reflexões.

Nesse romance, as personagens principais subvertem o sistema de heterossexualidade compulsória e organizam suas relações afetivas e familiares totalmente fora da matriz de inelegibilidade de gênero. O enredo de *Elvis & Madona* é centrado na relação afetiva estabelecida entre Elvis, que se identifica como uma mulher lésbica, e Madona, que é uma travesti. Elvira e Adailton se conhecem, ela engravida, eles se apaixonam, vão morar juntos, têm uma criança e, do modo como desafiam os padrões, tanto

da instância heterossexual quanto da homossexual, subvertem a matriz de inteligibilidade de gênero.

Em seu livro *Problemas de gênero*, Butler explica que “as ‘pessoas’ só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade de gênero” (BUTLER, 2003, p. 37). Então, na estrutura compreendida como a matriz de inteligibilidade de gênero, “os gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo.” (BUTLER, 2003, p. 38). Para a autora, gênero seria, portanto, “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser.” (BUTLER, 2003, p. 59). Esses atos repetidos, de acordo com Butler, são reconhecíveis em razão da matriz de inteligibilidade de gênero, cuja marca seria o desejo heterossexual compulsório, compreendido como um regime de poder/discurso. Logo, a homossexualidade, por exemplo, estaria associada a formas de ininteligibilidade. Elvis e Madona não mantêm a coerência entre sexo, gênero e prática/desejo sexual, que, na perspectiva conservadora, deveriam ser obrigatoriamente heterossexuais.

Nesse sentido, considero que essas personagens subvertem duplamente a matriz de inteligibilidade de gênero: a primeira subversão acontece porque, antes de se relacionarem, Madona se reconhece como travesti — homem que se traveste de mulher, mas deseja homens — e Elvis se reconhece como lésbica — mulher que deseja outras mulheres. Nessa conjuntura inicial, presume-se que, como homossexuais, deveriam orientar seu desejo sexual para pessoas do mesmo sexo. A segunda subversão ocorre porque, quando se apaixonam e começam a se relacionar, elas subvertem também a ideia de que, como homossexuais, seu desejo deveria necessariamente estar orientado para uma pessoa do mesmo sexo e que deveriam, por conseguinte, manter as suas práticas sexuais com pessoas do seu mesmo sexo. Nesse romance, a questão é bem mais complexa ou, talvez, bem mais simples.

Estavam bem juntas, no sofá. Elvis levantou o nariz quase instintivamente, para sentir mais uma vez o cheiro bom de Madona. Ela se virou. As bocas se encontraram. Aquele beijo não devia haver. [...] Madona achou bom estar com ela, estar com alguém, mas “Estou beijando uma mulher”. [...] Despiram-se das máscaras, dos conceitos e preconceitos, das roupas, dos cheiros bons e maus, de qualquer categorização. Amaram-se. [...] Ela tinha transado. Com. Um. Homem. Quer dizer, não era exatamente um homem, mas... era! Tecnicamente era. Ela que gostava de mulheres, sempre gostou, desde os doze anos quando beijou um menino e vomitou. [...] E agora, resolvida e trintona, ela tinha tido uma relação sexual com um homem. [...] E os dois não tinham usado preservativo. (Biajoni, 2010, p. 101-104)

Essa relação, assim, se estabelece da seguinte forma: Madona, que biologicamente nasceu homem e se identifica como travesti, começa a desejar e a se relacionar com Elvis, que biologicamente nasceu mulher e se identifica como lésbica. Elvis, cujo desejo sexual era orientado para mulheres, começa a desejar e se relacionar com Madona. Ambas desafiam os sistemas de regulação das práticas afetivas e sexuais porque o conservadorismo social, que se evidencia por meio, por exemplo, dos dispositivos políticos-discursivos aqui mencionados, é incapaz de regular a identidade que cada uma delas assume em suas relações pessoais e afetivas.

Com relação ao plano político-discursivo, é importante ressaltar, ainda, que, ironicamente, no que se refere a essas personagens, o Estatuto da Família, que define como entidade familiar o núcleo social formado a partir da união entre um homem e uma mulher, abarcaria e regulamentaria um possível casamento entre Elvira e Adailton, mas não conseguiria alcançar a subjetividade da relação afetivo-familiar construída por Elvis e Madona, já que a materialidade da norma jurídica é incapaz de alcançar a subjetividade caracterizada pela autonomia que esses sujeitos têm para negociar seus papéis de gênero dentro das suas relações socioafetivas: “Um ano depois que o bebê nasceu, Elvis conseguiu a sonhada vaga no *JB* [...] Com cinco anos, Angel disse que queria fazer caratê. Elvis tinha lhe apresentado um filme

do Bruce Lee. ‘Você ainda vai estragar essa criança!’, reclamou Madona. Elvis deu uma de pai que não liga a mínima para as reclamações da mãe” (Biajoni, 2010, p. 203).

Aqui, o Estado não poderia restringir ou limitar a autonomia que esse casal tem de negociar, nas suas relações sociais e pessoais, seus papéis de gênero. Nesse caso específico, essa negociação escapa às regras jurídicas e às normas sociais. A relação existente entre Elvis e Madona desafia o conservadorismo da sociedade porque denota que as relações afetivo-familiares são mais complexas que o engessamento proposto pelo legislador brasileiro por meio de regras e leis, como o Estatuto da Família. A relação afetivo-familiar de Elvis e Madona é matéria que esse tipo de lei não alcança.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando-se que, conforme exposto anteriormente, os discursos relativos a conjugalidades não hegemônicas e diferentes tipos de arranjos familiares ainda são muito conservadores no Brasil, as perspectivas de contribuições sociais deste trabalho consiste na ideia de que os estudos literários, especialmente os feministas, “têm a potencialidade de interferir no discurso crítico, revitalizar o ensino e fecundar uma agenda educativo-pedagógica-política capaz de interromper as continuidades históricas das exclusões, da violência e do preconceito” (SCHMIDT, 2010, p. 270). Por isso, com o intuito de sistematizar e aprofundar as discussões teóricas fundamentais para o desenvolvimento de minha pesquisa, estarei durante os próximos dois semestres aproveitando os recursos ofertados na Universidade de Barcelona, Espanha, pelo ADHUC - Centro de Pesquisa Teoria, Gênero, Sexualidade, cuja direção é da professora doutora Helena González Fernández, que também é a minha coorientadora. Cabe ressaltar que o referido Centro de Pesquisa é referência nas áreas dos estudos de gênero e orientação sexual, sobretudo quanto à análise das imagens da contemporaneidade.

A curto prazo, o trabalho com narrativas como as escolhidas para integrar o *corpus* do projeto de doutorado possibilita que,

em certa medida, problemas que, na esteira do pensamento conservador, deveriam se limitar ao âmbito privado — como o desejo de assumir e legitimar um relacionamento conjugal não hegemônico e todas as consequências acarretadas por essa ação, como o medo, a solidão, o abandono, o sofrimento e a opressão — sejam transformados em problemas públicos. Se a vivência de uma conjugalidade diferente daquela preconizada pelo texto do Estatuto da Família poderia, em sentido amplo, ser entendida como problema que aparentemente se apresentaria como individual, de domínio privado, o reconhecimento dessa vivência como passível de representação, legitimação e respeito na literatura torna essa questão um problema coletivo, de domínio público e faz, direta ou indiretamente, reverberar a discussão dessa temática no meio social. Nesse contexto, a literatura consegue atuar como potência política capaz de problematizar e expor as consequências advindas das situações de constrangimento, opressão e sofrimento aos quais milhares de pessoas que têm uma orientação sexual não hegemônica, ou que integram núcleos familiares não hegemônicos, são submetidas cotidianamente em nossa sociedade.

Portanto, ao trabalhar com textos que trazem representações que reiteram ou questionam dispositivos como os observados no campo político-discursivo atual — como os discursos que começam a legislar em favor da igualdade e do reconhecimento de direitos, a exemplo da decisão do STF e do Estatuto das Famílias, em contraponto ao discurso conservador que funciona para sustentar o ideal de família e de conjugalidade moderna instituído pela burguesia, a exemplo do Estatuto da Família —, a literatura, como uma tecnologia de gênero, entra, de modo mais ou menos significativo, no campo das lutas pelas representações. A longo prazo, nesse campo de disputas políticas, a nossa expectativa é que, à medida que as relações homossexuais e as várias possibilidades de configurações amorosas e familiares comecem a ser tratadas com menos resistência na literatura, elas também passem a ser tratadas com menos resistência na sociedade.



---

## NOTAS

<sup>1</sup> Agradeço especialmente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos de Doutorado Sanduíche para estudar no ADHUC – Centro de Pesquisa Teoria, Gênero, Sexualidade, na Universidade de Barcelona, Espanha.

<sup>2</sup> Desenvolvido por Teresa de Lauretis em seu artigo “A tecnologia do gênero”, este será um dos principais conceitos de gênero trabalhado nesta comunicação e abordado já nesta introdução.

<sup>3</sup> Neste trabalho, o conceito de dispositivo será compreendido a partir da definição de Michel Foucault, que o concebe como um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (Foucault, 1996, p. 244)

<sup>4</sup> Lauretis propõe, então, que o gênero comece a ser pensado a partir de uma visão teórica foucaultiana, segundo a qual a sexualidade é uma “tecnologia sexual”, e sugere um novo conceito de gênero, pautado na perspectiva de Foucault, no sentido de que o gênero, como representação e autorrepresentação, seria, conforme previamente exposto acima, “produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana.” (LAURETIS, 1994, p. 208).

<sup>5</sup> No Brasil, no sítio oficial da Organização das Nações Unidas, a sigla LGBTI é utilizada para fazer referência a lésbicas, gays, bissexuais, pessoas trans e intersexo. Por essa razão, optei pelo uso da referida sigla neste texto.

<sup>6</sup> O Estatuto das Famílias, que começou a tramitar no Congresso Nacional em 2007, tem como pretensão substituir todo o livro do Direito de Família do Código Civil vigente no direito brasileiro. O texto em questão foi elaborado por diversos estudiosos associados ao IBDFAM, incluindo a própria Maria Berenice Dias. Nesse projeto, entre outros direitos, o art. 68 propõe reconhecer como entidade familiar a união “entre duas pessoas de mesmo sexo, que mantenham convivência pública, contínua, duradoura, com objetivo de constituição de família, aplicando-se, no que couber, as regras concernentes à união estável”.

<sup>7</sup> O art. 1.723, do Código Civil brasileiro, dispõe que “É reconhecida como entidade familiar a união estável entre o homem e a mulher, configurada na convivência pública, contínua e duradoura e estabelecida com o objetivo de constituição de família”.

<sup>8</sup> O relatório do Estatuto da Família, projeto de Lei n.º 6.583/2013, havia sido aprovado em setembro de 2015, mas os deputados ainda precisavam analisar as sugestões de mudança, a exemplo do destaque n.º 1/15, que propunha a alteração da redação do artigo 2.º referente à definição do conceito de família, que acabaram sendo rejeitadas. No entanto, no final de outubro de 2015, a deputada Erika Kokay (PT-DF) e o deputado Jean Wyllys (PsoL-RJ) conseguiram o número de assinaturas necessário para solicitar a análise do projeto em plenário, de modo que, se o recurso for aprovado, o Plenário da Câmara terá de votar o estatuto; caso o recurso seja rejeitado, a proposta, por ter tramitado em caráter conclusivo na comissão especial, seguirá diretamente para o Senado.

<sup>9</sup> O conceito de campo literário será entendido, aqui, a partir das concepções do sociólogo Pierre Bourdieu que, em seu livro *As regras da arte* (1996), traz a concepção de campo literário como um espaço de relações entre os/as diversos/as agentes, como autores/as, críticos/as e editores/as, que funcionam como mediadores/as entre os produtores/as, a obra e o público.

<sup>10</sup> Cíntia Moscovich, já no seu livro de estreia — *O reino das cebolas* — dedicou a terceira parte da sua coletânea de contos exclusivamente à abordagem da temática homossexual feminina. A temática ainda serviu de pano de fundo para o seu primeiro romance, *Duas Iguais*, que aborda o amor lésbico entre duas adolescentes, Clara e Ana, que se envolvem convivendo em uma escola judaica.

<sup>11</sup> Esta lista de romances é um dos produtos da pesquisa “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 2005-2014”, também coordenada por Dalcastagnè.



---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIAJONI, Luiz. *Elvis & Madona* [uma novela lilás]. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASTANNYER, Laura Borrás. "Introducción a la crítica literaria feminista". In: SEGARRA, Marta e CARABÍ, Àngels (org). *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, 2000.
- DALCASTAGNÉ, Regina. "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 26. Brasília, p. 13-71.
- DIAS, Maria Berenice. "A mulher no Código Civil". Disponível em: <<http://www.mariaberenice.com.br>>. Acesso em: 27 de abr. de 2014.
- DIAS, Maria Berenice. "A evolução da família e seus direitos". Disponível em: <<http://www.mariaberenice.com.br>>. Acesso em: 10 de out. de 2015.
- DIAS, Maria Berenice. "As famílias e seus direitos". Disponível em: <<http://www.mariaberenice.com.br>>. Acesso em: 10 de out. de 2015.
- DIAS, Maria Berenice. "União homoafetiva e o atual conceito de família". Disponível em: <<http://www.mariaberenice.com.br>>. Acesso em: 10 de out. de 2015.
- Disponível em: <<http://agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/lgbt/pesquisa-realizada-pelo-ggb-aponta-que-cada-19-horas-um-lgbt-e-assassinado/>>. Acesso em: 16 de jun. de 2017.
- Disponível em: <<http://www.ggb.org.br/>>. Acesso em: 10 de out. de 2018.
- Disponível em: <<https://hacoesusinas.org/onu-diz-que-liberdade-religiosa-nao-pode-justificar-violacoes-de-direitos-das-pessoas-lgbti/>>. Acesso em: 03 de dez. de 2017.
- Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/DIREITOS-HUMANOS/498853-DEPUTADOS-APRESENTAM-RECURSO-PARA-VOTACAO-DO-ESTATUTO-DA-FAMILIA-EM-PLENARIO.html>>. Acesso em: 03 de dez. de 2017.
- LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero". Trad. de Susana Borneo Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *In: Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo Literário brasileiro: uma relação de gênero*. Tese de doutorado — Universidade de Brasília. Brasília, 2008.
- MOSCOVICH, Cíntia. "Biografia". Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com>>. Acesso em: 22 mar. de 2014.
- OLIVEIRA, Pedro Paulo. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.
- PASCHOAL, Márcio (2011). *Odara*. Rio de Janeiro: Record.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. "Revisitando a mulher na literatura: horizontes e desafios." In: STEVENS, Cristina (org). *Mulher e literatura – 25 anos – Raízes e rumos*. Florianópolis: Mulheres, 2010.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. "Centro e margens: notas sobre a historiografia literária". In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia M<sup>a</sup> Vasconcelos Leal (org). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2010.

---

# #LEIAMULHERES: A PRIMAVERA DAS MULHERES NO BRASIL E A LITERATURA

A literatura não permaneceu imune à internet. Além da necessidade de adaptação de autores, leitores e editoras aos meios e à linguagem digital, o espaço democrático que a internet disponibiliza, tem possibilitado que as “minorias”, antes com pouco ou nenhum espaço no campo literário, tenham sua voz ampliada e seu valor literário reconhecido. Em 2015, durante uma onda de protestos e reivindicações das feministas brasileiras por mais direitos, surgiu, no âmbito da literatura, o projeto Leia Mulheres que, por meio dos grupos de leitura, faz circular obras de autoria feminina. Esse trabalho pretende analisar o projeto a partir das percepções de Virgínia Woolf (1928) acerca das dificuldades das mulheres escritoras e das propostas de Rita Terezinha Schmidt (2010) pela resignificação da historiografia literária.

**Palavras-chave:** literatura brasileira; literatura e internet; literatura de autoria feminina.

Ao definir o conceito de ciberespaço como “o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores” e o “universo oceânico de informações abrigados pela infraestrutura material da comunicação digital” e de cibercultura, “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolveram juntamente com o ciberespaço”, Pierre Levy (1996:15-16) já adiantava como a internet e suas ferramentas de interação social transformariam as relações interpessoais e como elas afetariam desde a família nuclear até as estruturas do capitalismo.

O capitalismo tem sido, de fato, a mais recorrente “vítima” das mudanças provocadas pela cultura de rede. Já no final de década de noventa a TV e o jornalismo impresso, dois detentores

**RAYSA  
FERREIRA  
SOARES**  
Universidade  
de Brasília  
raysa.soares20@  
gmail.com

poderosos do monopólio financeiro e intelectual mundial, eram apontados como os principais afetados pelas mudanças que a internet inevitavelmente traria. De lá para cá, a digitalização da comunicação afetou vários outros mercados e campos, entre eles a publicidade, a música, o cinema e a literatura.

Ao usar a metáfora bíblica do dilúvio para ilustrar o que viria a ser o mundo após iniciada a revolução digital, Levy (1996) nos dá a ideia de um naufrágio daquilo que era totalizante. Se antes da internet haviam poucas ou apenas uma voz que ecoavam os valores a serem vivenciados e preservados, a internet permite uma profusão de vozes, carentes de serem ouvidas e que tem revertido a ideia de um “universal totalizante” para um universal múltiplo, onde cada grupo de indivíduos define seus próprios valores e os transmitem de forma cada vez mais rápida para cada vez mais pessoas.

Ao falar de universalidade no contexto de gênero, logo nos lembramos que o universal sempre foi uma característica atribuída ao masculino, os homens são o padrão e as mulheres o oposto. O mesmo se dá na literatura, os clássicos universais e as historiografias literárias foram definidos pelos valores masculinos do que é arte, do que é belo. Sendo a literatura tão adaptada nesse conceito de universal e sendo a internet um instrumento de ruptura desse conceito amarrado, já era de se esperar que a internet, mais cedo ou mais tarde, começaria a modificar as idiosincrasias literárias.

Roger Chartier (1994), elencou algumas mudanças inevitáveis nesse campo. Segundo o autor, os suportes e as formas de escrever teriam que ser adaptadas aos meios digitais, a relação autor - obra seria modificada em virtude da possibilidade de edição quase ilimitada e a proximidade do autor com o público também produziria efeitos sobre o fazer literário. Ainda se tem discutido muito mais acerca dessas transformações na leitura tendo como objeto principal de análise os livros digitais (*e-books*), porém, faz-se importante ir mais além e discutir, ainda, as transformações por que passam ou virão a enfrentar a escrita do texto literário, os processos de produção e divulgação das obras e os próprios agentes dessa produção.

Os grupos marginalizados pelo campo literário já perceberam a “lógica do ambiente virtual” e começaram a produzir conteúdos que dialogam com as mídias digitais, além de reconhecerem as inúmeras vantagens e possibilidades que o ciberespaço oferece e que não funcionam em ambiente analógico. Uma dessas possibilidades é a fusão dos processos produtivos que, “tendo a internet como grande plataforma, habilita a criação artística às novas tecnologias da informação e une habilidosamente arte, divulgação e marketing pessoal”.( Sandro Ornellas, 2013:19).

Há mudanças significativas também nas funções e no *status* dos agentes de produção literária, como esclarece, mais uma vez, Ornellas (2013:20), a internet proporciona autonomia para que os autores e autoras, por meio das mídias digitais, “disponibilize seus produtos de forma ampla e menos atravessadas pelos seus tradicionais intermediários: críticos, jornalistas, professores e editores”.

Diante disso, o projeto *Leia Mulheres* parece ter potencial para condensar todas essas novas formas que a produção literária toma em função da democratização permitida pela internet. Além da divulgação e leitura de obras de autoria feminina, parece haver uma preocupação, ou pelo menos há espaço para se preocupar com a visibilidade de autoras independentes, que tem a internet como única possibilidade de publicação, divulgação e até mesmo venda de suas obras. Ainda assim algumas considerações devem ser feitas em virtude do contexto em que o projeto foi criado. O *Leia Mulheres* já se encontra em um lugar privilegiado do campo literário e isso pode trazer algumas implicações sobre a abrangência das leituras e conseqüentemente sobre o papel real e ideal desse grande grupo de leitura na valorização da literatura de autoria feminina.

## 1. TECNOLOGIA DE GÊNERO 2.0

Em 2011, protestos em vários países do Oriente Médio e da África abriram um novo precedente e um novo capítulo na história da humanidade. A internet deixava de ser uma aposta que transformaria as relações humanas e tornava-se um fato. O poder da rede mundial de computadores tornou-se inegável

e irreversível no momento em que, por meio de redes sociais, milhões de pessoas, cidadãos de países pouco democráticos, tomaram as ruas de suas capitais e exigiram queda de governos ditatoriais. Não cabe aqui mensurar o resultado desses manifestações em si, mas é possível avaliar que, após a Primavera Árabe grupos marginalizados e minorias sociais de todo o mundo lançaram-mão da internet como ferramenta primordial para pautar e organizar suas lutas.

Na América Latina as mulheres têm sido protagonistas no uso das redes sociais como campo de batalha e ferramenta de mobilização social. No Brasil, desde de 2014 com auge em 2015 mas, sem parar por aí, o uso de hashtags tem sido comum para levantar discussões nas redes sociais que pautam, não só o feminismo brasileiro, como os meios de comunicação, levando a mensagem das mulheres para todo o país.

A *#meuprimeiroassédio* foi uma das primeiras nesse sentido, ela foi usada para que mulheres pudessem relatar casos de assédio sexual praticados, principalmente, por homens que, para a sociedade, eram livres de qualquer suspeita. Outra tag popular foi a *#meuamigosecreto* que denunciava os machismos cotidianos e as micro agressões, com o intuito de conscientizar a população de que tais condutas não são mais aceitáveis.

O aborto também tem sido uma luta das mulheres latinoamericanas e a internet tem canalizado os debates e as batalhas contra leis que tentam diminuir um direito já tão restrito nessa parte do globo. No Brasil a *#mulherescontracunha* mobilizou as redes sociais e convocou atos e manifestações nas grandes cidades contra um projeto de lei, do então Deputado Eduardo Cunha, que propunha dificultar o acesso ao aborto legal e gratuito mesmo nos casos já previstos em lei.

A *#readwoman2014*, criada pela escritora inglesa Joanna Walsh propunha que os leitores, de um modo geral, colocassem mais autoras em suas listas de leitura do ano. No Brasil ela ganhou vida e nome em português por iniciativa de Juliana Gomes, Juliana Leuenroth e Michelle Henriques, que juntas transformaram a hashtag em um grupo de leitura que hoje já está presente em

24 estados brasileiros e no Distrito Federal.

Diante desses fatos podemos compreender a internet como uma nova tecnologia de gênero. Nos termos de Teresa de Lauretis (1986:213), o gênero e suas tecnologias são ao mesmo tempo causa e consequência, ou melhor, estímulo e resposta aos papéis impostos aos indivíduos. Podemos compreender tecnologia como os aparatos que produzem e reproduzem a ideologia gendrada e que, por sua vez, “tem a função de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres”. Cabe complementar essa definição com o significado comum do termo. Em uma rápida pesquisa no dicionário do *google*, temos como definição de tecnologia: “a teoria geral e/ou estudo sistemático sobre técnicas, processos, métodos, meios e instrumentos de um ou mais ofícios ou domínios da atividade humana (p.ex., indústria, ciência etc.); técnica ou conjunto de técnicas de um domínio particular ou qualquer técnica moderna e complexa”

Compreender tal termo nesses dois contextos é importante para analisar a internet como uma nova tecnologia de gênero, uma vez que ela é em si uma tecnologia, ou contrário do cinema e da literatura onde a tecnologia está nos bastidores e seus produtos e significados chegam ao público em uma forma mais lapidada. A internet, por sua vez, permite que seus objetos sejam construídos pelos próprios consumidores, de forma direta ou indireta, o que muda em muito seus efeitos. Ao mesmo tempo, a internet é uma tecnologia de gênero visto que é local de saída dos estímulos para homens e mulheres e, por meio dela, esses mesmos indivíduos reafirmam ou tentam romper tais imposições.

Um computador pessoal ou um celular com acesso à internet tem sido suficiente para que mulheres do mundo todo se organizem e se mobilizem em torno das pautas feministas. Além da organização política pela garantia de direitos como aborto e equidade salarial, há ainda a mobilização social, onde as mulheres buscam desconstruir os estereótipos de gênero lançando críticas e criando polêmicas em torno de atitudes ou produtos ofensivos às mulheres e que antes eram tratados como normais. Por fim, a internet também tem permitido uma mobilização econômica das mulheres, que têm usada a rede

mundial de computadores de formas incrivelmente variadas para ascender economicamente.

## 2. CAMPO LITERÁRIO: LUGAR DE MULHER?

Campo de poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os “burgueses” do século XIX, tem por aposta a transformação ou a conservação do valor relativos das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas. ( Bourdieu,, 1996 p. 245)

Tanto a leitura quanto, e principalmente, o ato de escrever tem sido, década após década, muito mais do que um hobby ou um ofício para as mulheres que se propõe a fazê-los. O campo literário é, certamente, um campo de batalha para as mulheres, onde temos que lutar pelo nosso espaço e muitas vezes barganhar valores para que a escrita de uma vida não seja esquecida.

São vários e variados os aspectos que servem de barreira para que a mulher possa exercer a atividade da escrita e, conseqüentemente, publicar suas obras e ainda contemplar uma boa recepção de crítica e público. Podemos destacar a sempre onerosa e nunca valorizada atividade doméstica, as obrigações familiares com maridos, filhos e os idosos, condicionadas à mulher, que mesmo após ultrapassar essas barreiras da esfera privada, tem que passar pelo crivo, muito mais exigente com elas, dos críticos literários de sua época. Quanto a isso, Sérgio Miceli nos aponta como se dão essas recepções.

Sempre me chamou atenção o silêncio da história literária brasileira a respeito da contribuição feminina para o acervo das letras no país. Até mesmo experimentos ousados, como, por exemplo, as poesias eróticas de Gilka Machado, merecem, quando muito, algumas poucas linhas, mais



norteadas por um juízo estético abusivo do que pela curiosidade de examinar as circunstâncias singulares de tal erupção criativa. ( Miceli, 2005:34)

Talvez o exemplo de uma escritora do século XIX não contemple mais a realidade da literatura de autoria feminina em 2018, correto? Obviamente muita coisa mudou de lá para cá, os direitos das mulheres foram ampliados, mas ainda não o são em sua totalidade e nem estão plenamente garantidos. O campo literário, por seu viés elitista e, por consequência, excludente, é uma das instituições que mais relegam o trabalho das mulheres à subalternidade.

As razões dessa colocação veremos em números, por meio da pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè (2005). A pesquisa se deu pela leitura dos romances publicados pelas editoras *Record, Rocco e Companhia das Letras*, consideradas por vários agentes do campo literário, como as maiores e mais importantes do país. Os resultados da pesquisa abarcam romances escritos durante vinte e quatro anos (1990 à 2014), somando assim 258 obras.

Chama a atenção o fato de que os homens são quase três quartos dos autores publicados: 120 em 165, isto é, 72,7%. Cerca de 70 anos após Virginia Woolf publicar sua célebre análise das dificuldades que uma mulher enfrenta para escrever, a condição feminina evoluiu de muitas maneiras, mas a literatura – ou, ao menos, o romance – continua a ser uma atividade predominantemente masculina. (Dalcastagnè 2005:49)

De todos os romances analisados na pesquisa, apenas 28,9% das personagens mulheres eram protagonistas, chegando à marca de 37,8% do total dos personagens. É interessante a informação de que, nesses romances, as personagens homens são, em sua maioria, profissionais de atuação no campo cultural, onde está inserida a literatura, eles são: jornalistas, escritores, professores, artistas, entre outros, enquanto as mulheres ocupam, em sua maioria, profissões voltadas para o lar, seja dona de casa ou empregada doméstica. E se ilude quem acredita que a maior



parte das personagens que trabalham em “casas de família” são negras, apenas 4 personagens mulheres negras aparecem no levantamento, enquanto o número de personagens empregadas domésticas chega a 35.

Muitas investidas têm sido feitas para mudar esses números, mas anos de estigmatização não se desfazem de uma hora para outra e, mesmo assim, aqueles que detêm o poder de selecionar os que farão parte desse seleto corpo de autores, não parecem muito dispostos a fazer grandes concessões. Diante desse panorama nada propício de inserção da mulher no campo literário, o fenômeno sociocultural das mídias digitais têm sido usado de forma recorrente por autores e editoras, com políticas para dar espaços àqueles que têm sido deixados de fora ou sequer tentaram entrar no campo literário, diante de tantos empecilhos. É importante perceber o papel das mulheres na migração dessas produções do analógico para o digital. A web tem sido palco de várias mobilizações em busca, não apenas de legitimar novas escritoras, como também de resgatar autoras esquecidas.

Diante de um campo literário tão ligado às tradições patriarcais, onde as mulheres ainda são encaradas como seres estritamente do espaço privado, como o *Leia Mulheres* pode contribuir para a ocupação feminina no espaço público? Aliado às pesquisas e projetos dentro das Universidades, que há anos já tentam resgatar e inserir cada vez mais a autoria feminina nos estudos literários, como o projeto pode contribuir na ampliação dos estudos e crítica dessa literatura? E qual o papel do *Leia Mulheres* no “campo de poder” para contribuir com as mudanças necessárias para uma maior inclusão e valorização da literatura de autoria feminina?

Antes de mais nada, é importante salientar que o *Leia Mulheres* não se trata de um iniciativa que está fora do campo literário, nem à margem dele. O projeto está inserido no centro do campo de poder. A observação de Dalcastagnè (2005:22-23) acerca de estrutura hierárquica do campo literário, onde há “um centro, posições intermediárias, uma periferia e o lado de fora”, nos ajuda a posicionar o projeto no centro do campo literário, pelos efeitos que causa no mesmo. A internet possibilitou que o projeto,

não obstante à relevância da iniciativa, tivesse uma visibilidade capaz de pautar estratégias de marketing de grandes livrarias por exemplo, além da própria imprensa. Estando nessa posição central, alguns questionamentos devem ser feitos no que tange aos métodos que esses grupos de leitura têm usado para selecionar as obras que serão lidas. Pode o *Leia Mulheres* causar rupturas e deslocamentos no campo literário ou sua influência se dá apenas em conservar certos valores, mas por uma ótica privilegiada do feminino e do feminismo?

## 2.1

Uma das analogias propostas por Virginia Woolf (1929) em *Um teto todo seu* para falar da marginalização da mulher no campo literário e na cultura de um modo geral, é aquela onde a narradora se vê do lado de fora da biblioteca e, em um primeiro momento, acredita que aquilo é o pior que pode acontecer a uma mulher, não poder adentrar aquele espaço tão privilegiado. Depois, ela passa a acreditar que, pior ainda, é ficar trancada do lado de dentro, referindo-se às autoras que chegaram longe o suficiente para conseguir publicar, mas o desinteresse pela narrativa das mulheres faz com que elas fiquem esquecidas nas estantes.

As mulheres são hoje a maioria entre os leitores no Brasil, os dados da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, do Instituto Pró-Livro, finalizada em 2016, revelam que 55% dos leitores brasileiros são mulheres, que consomem em média 5,3 livros por ano, enquanto os homens leem 4,7 livros no mesmo período. Mesmo maioria, ainda temos que nos contentar em ler mais de 70% de livros escritos por homens, que retratam a mulher de forma, muitas vezes, misógina. Como nós mulheres poderemos desenvolver uma identidade cultural e nos sentirmos inseridas nessa mesma cultura, uma vez que não nos vemos nos produtos desse campo?

As potencialidades de um projeto como o *Leia Mulheres* também se dão pelo viés da confirmação da identidade das mulheres por meio da leitura e como indivíduos passíveis de contar, se verem nas histórias e reconhecerem-se em produtos culturais e ainda, permitir que os olhares dessas mulheres se voltam para o

diferente, uma vez que, as obras lidas nos grupos de leitura têm alguma variedade no que se refere à raça, classe e sexualidade, por exemplo, ao contrário do que acontece no centro do campo literário. Como observa Dalcastagnè.

Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas. (Dalcastagnè, 2005: 62)

Para mudar essa perspectiva, é imprescindível uma reavaliação da historiografia literária, como afirma Rita Terezinha Schmidt (2010), não no sentido de anular a que já foi feita, mas que sejam inseridos os apêndices necessários e completos acerca das obras de autoria feminina, desde os primórdios da literatura brasileira. Esse processo não tem como objetivo apenas fazer justiça às autoras excluídas do cânone, mas também é necessário para que haja o amplo reconhecimento da identidade social e cultural brasileira diante de sua história literária. Para Schmidt esse reconhecimento ainda é fictício, uma vez que “ não diz nada sobre as mulheres, impossibilitando-as de se inserir na vida social e cultural do seu tempo”. (Schmidt, 2010 p. 128).

Podemos colocar ainda as transformações nos hábitos de leitura como possível consequência do projeto. Essa transformação se dá, entre outras coisas, na reivindicação do direito das mulheres em ocupar os espaços públicos para ler e serem lidas. Analisando o panorama traçado por Lilian de Lacerda (2003), em *Álbum de Leitura*, acerca dos hábitos de leitura das “moças de família” do século XIX, podemos perceber que, ainda que muito já tenha mudado desde então, a mulher ainda se vê diante de várias restrições no que diz respeito a fazer atividades fora de casa. Enquanto no século XIX as mulheres das famílias burguesas só podiam sair com a autorização ou companhia dos homens da família, fazendo com que a leitura fosse um hábito muito mais doméstico e solitário, hoje podemos elencar, por exemplo; a violência urbana, afazeres domésticos, falta de acessibilidade em

todos os seus contextos e questões financeiras como obstáculos para a ocupação feminina dos espaços da cidade.

O projeto *Leia Mulheres* tem em seu favor a possibilidade de sanar, ao mesmo tempo, os dois medos de Woolf e que tantas décadas depois ainda pairam sobre a literatura de autoria feminina. Digo *possibilidade* porque ainda não foi possível traçar um perfil das mulheres que frequentam esses grupos, algo que nos permita saber se essas mulheres são mães, trabalhadoras, periféricas, deficientes ou se esse grupos de leitura são frequentados apenas por reflexos contemporâneos das mulheres privilegiadas do século XIX. Ainda assim, a dualidade de espaços que o *Leia Mulheres* ocupa, estando presente tanto no ambiente virtual como no “real”, proporciona, pelo menos, o direito à informação, uma vez que as listas de livros e conteúdos extras estão disponíveis na internet, que é, em tese, um ambiente mais democrático.

O projeto em questão também pode trazer mudanças a respeito *do que lemos e como lemos*. Para Luciano Barbosa Justino apenas pensar a produção e a recepção por uma ótica mais social e menos cientificista da literatura não será suficiente para a construção de uma identidade decolonial, uma vez que a leitura ainda é enviesada e academicista, pautada pelos mesmos que definiram quem entra ou não no campo literário. Essa análise também parte do pressuposto de que as participantes do projeto estão totalmente inseridas nessa prática de leitura pautada pelo campo literário tradicional e não são ativas em desenvolver suas próprias práticas, o que seria um caso a ser observado posteriormente.

Se as importantes contribuições dos estudos culturais e do pós-estruturalismo nos estudos literários nos deram um aparato teórico-crítico vasto para questionarmos a subalternização das minorias e de seus produtos culturais, ainda estamos carentes de métodos de leitura literária que nos permitam ir além dos modelos constituintes de leitura próprios da autonomia do campo literário e de seu correspondente conceito de escrita – de escrita dita literária. (Justino, 2014: 14)

Mas o que viriam a ser essas práticas de leituras decoloniais? É difícil imaginar a leitura por si só, sem alcançar a materialidade do ato. Ao ligar o ato de ler ao ato anterior a esse, o da escrita, podemos adentrar no que infere Audre Lorde sobre as diferenças de classe que são marcadas pelo produto literário que é produzido por mulheres negras e periféricas.

A poesia é a mais econômica das manifestações artísticas. É a mais oculta, que requer menos esforço físico e menos materiais, e a que pode ser realizada entre turnos de trabalho, em uma despensa de cozinha de hospital ou no metrô, usando qualquer pedaço de papel. Esses últimos anos, em meio à escrita de um romance e com pouco dinheiro, cheguei a compreensão de que há uma enorme diferença entre as exigências materiais de entre poesia e prosa. (Lorde 1984: 116-117)

Não se lê muita poesia no *Leia Mulheres*, podemos notar uma ou outra expressão literária menos comum entre as obras escolhidas pelos grupos, por exemplo, a leitura feita no grupo de Goiânia de uma HQ erótica, acessada completamente por meio digital e sem qualquer ordem metodológica de leitura. Isso nos leva a avaliar como, apesar da internet, o livro em seu formato clássico, idealizado como obra de arte e, pelo menos no Brasil, muito caro, ainda é visto como potencializador do valor literário. Os livros digitais saem um pouco dessa lógica, mas não muito. Ainda é difícil pensar em livros, mesmo os digitais, que não se prendam a uma ordem linear de leitura, o que romperia não só com o livro idealizado como também com os gêneros literário vigentes, abrindo precedentes para manifestações literárias mais acessíveis e igualmente valorizadas, como defendia Lorde (1984).

## 2.2

A formação da literatura brasileira foi pautada por métodos e técnicas eurocênicas. A tradição como parte do sistema literário, como propôs Antonio Candido, não permitia que a literatura brasileira fosse totalmente independente. O projeto de nação, mote principal para que uma obra se instalasse como cânone da literatura nacional, visava um país branco,

uma mimese da cultura dos colonizadores, a representação das minorias privilegiadas, uma projeção do que os detentores do poder gostariam que o Brasil *fosse*, ignorando completamente o que ele *era* e ainda é.

A força com que essa estrutura de escrita e crítica que valoriza o estrangeiro atravessou os séculos fez com que poucos autores e autoras conseguissem ser reconhecidos sem apelar para o projeto de nação que o campo literário reivindica. Para as mulheres sempre foi mais difícil, seja porque suas histórias não se encaixam nos padrões exigidos, seja porque a ideia de uma mulher no campo das letras, ao lado dos intelectuais não era admitida e, até hoje, ainda é contestada. Podemos citar aqui Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida, autoras do século XIX, que escreveram romances pioneiros, mas foram preteridas por narrativas muito semelhantes as delas, mas escritas por homens que não se intimidavam em colocar as personagens em seus “devidos lugares”.

Não é de hoje que a academia tenta tapar os buracos deixados pela crítica diante dessa metodologia eurocêntrica e machista para a formação da literatura nacional. Os resultados apresentados por pesquisas como as do GT Mulher e Literatura, responsável por recuperar, por exemplo, as autoras citadas anteriormente, desde a década 1980 e a própria pesquisa coordenada por Dalcastagnè, são exemplos dos movimentos acadêmicos que propõe buscar e apontar os “buracos negros” deixados pelos críticos do passado.

Schmidt (2010) fala sobre como a historiografia literária afeta a memória individual e coletiva. Uma vez colocado um cânone literário nacional, os autores nele presentes são aqueles que devem ser lembrados, as personagens são aquelas que fazem, muitas vezes, parte da cultura popular, enquanto os renegados pela crítica nunca são sequer conhecidos fora da academia. E aqui temos uma questão. Como levar o “contra cânone” (ou o nome que se queria dar aos autores e autoras que ficaram de fora da historiografia literária tradicional) para além da academia?

No que tange o *Leia Mulheres* quanto a ser uma vitrine para autoras segregadas ou esquecidas pelo campo literário, é preciso

que as escolhas dos livros sejam feitas pelo viés revisionista da historiografia literária. Para construir um projeto cada vez mais livre e autônomo, é interessante que se atente ainda, para uma questão apontada por Tânia Regina Oliveira Ramos, quando em seu artigo *Talentos e Formosuras, novas vozes, novos espaços*, questiona nossa passividade diante das investidas da mídia quanto ao que devemos ler, investidas essas, direcionadas principalmente a nós, mulheres.

É só observar que, de certo modo, em relação às textualidades contemporâneas, estamos sempre subordinadas à mídia, e ela comanda algumas deliberações. Assim, basta que um jornal ou uma revista de grande circulação insista em certos autores, em certos nomes, em certos títulos que chegam às livrarias, precedidos de recomendação, para que muitas vezes de forma acríticas, tornemos obrigatória a leitura dos beneficiados pela publicidade (Ramos 2010:100).

O *Leia Mulheres* não deverá se tornar a tábua de salvação da leitura e da literatura de autoria feminina, uma vez que já está inserido no campo de poder que é inacessível à boa parte dos indivíduos e grupos sociais, a lógica do projeto em desconstruir parâmetros excludentes ainda é uma lógica que começa de cima para baixo. Ademais, temos que observar o *Leia Mulheres* como um produto cultural do seu tempo, que oferece novas possibilidades, mais precisa se desconstruir também de dentro para fora.

Os produtos culturais das minorias, em sua potência de multiplicidade, são diluídos na tradição literária moderna de tal modo que só podem ser pensados dentro daquilo que reitera essa mesma tradição, de um ponto de vista teórico-metodológico, traduzindo-a. Não que os estudos literários tenham fechado os olhos para as “potências dos pobres”; longe disso, os meios e modos de alcançá-los é que mudou muito pouco. (Justino, 2014:17)

Muito do que se lê no projeto é, de fato, o que está disponível para ser vendido, o que já foi publicado, mas há uma tentativa, ou melhor, um interesse em romper com as hegemonias. Em

uma rápida análise das últimas leituras dos grupos podemos ver nomes como o de Scholastique Mukasonga (Ruanda), Yaa Gyasi (Gana) e de escritoras regionais e locais. Reiterando, o grupo não está fora da rota programada pelo mercado editorial do que deve e não deve ser lido, mas há uma tentativa de mudança.

Talvez as mulheres por trás do *Leia Mulheres* não tenham as ambições e as expectativas que foram colocadas aqui acerca dos efeitos e do lugar que o projeto pode ocupar, no que diz respeito à representação da mulher no campo literário, mas o projeto ilustra muito bem como nós mulheres temos sido protagonistas nos movimentos de transformação desse e de tantos outros campos de poder, munidas agora não só da caneta, como também do mouse e de todas as ferramentas que a internet pode oferecer.



---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 15ª edição, 2014.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução: Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

DALCASTAGNÈ, Regina. "Um mapa de ausências". In: *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012, p. 147-196.

DE LACERDA, Lilian. *Álbum de Leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

JUSTINO, Lucino Barbosa. *A potência oralizante da multidão: por que os estudos culturais ajudam a compreender a experiência dos muitos na literatura contemporânea*. In: estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 44, p. 145-164, jul./dez. 2014.

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

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. 2. ed. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 2008.  
LORDE, Audre. Idade, raça, classe e sexo: Mulheres redefinindo a diferença, In *Sisters Outsider* 1980. Tradução livre.

MICELI, Sérgio. Apresentação. In: ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de Romance: As mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculo*. Rio de Janeiro

ORNELLAS, Sandro. Poesia.net: quatro apontamentos sobre literatura e internet. In: *Revista Percursos* Vol. 1 nº1, Unijorge, 2013.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Novas vozes, novos espaços, talentos e formosuras. In: DALCASTAGNÈ, Regina e LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). *Deslocamentos de Gênero na narrativa brasileira contemporânea*. 1 ed. Rio de Janeiro: Horizonte, 2010, v. 1, p. 32-39. de literatura brasileira contemporânea, n. 44, p. 145-164, jul./dez. 2014.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÈ, Regina e LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo, 2010, p. 174-187.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Círculo do Livro, 1928.

Fontes de Internet

FAILLA, Zola (2016) *Retratos da leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, <http://prolivro.org.br> [05 de maio de 2017].

## LINEAS TEMÁTICAS

*Linhas temáticas*

1

NÉLIDA PIÑON EN LA  
REPÚBLICA DE LOS SUEÑOS

*Nélida Piñon na República dos  
Sonhos*

2

LITERATURA BRASILEÑA EN  
PERSPECTIVA HISTÓRICA

*Literatura Brasileira em  
perspectiva histórica*

3

LITERATURA BRASILEÑA:  
POLÍTICA, GÉNERO Y  
MOVIMIENTOS SOCIALES

*Literatura brasileira: política,  
gênero e movimentos sociais*

4

LA LITERATURA BRASILEÑA  
Y EL MUNDO LUSÓFONO

*A literatura brasileira e o  
mundo lusófono*

5

MISCELÁNEA

*Miscelânea*



---

# ANIMALIDADE NA LITERATURA LUSÓFONA: GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO

Quando Riobaldo e seu bando, no romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, encontram os catrumanos no meio do sertão, o personagem pensa sobre a existência daquelas pessoas, as quais ele julga serem muito diferentes de si e dos seus: “Raça daqueles homens era diverseada distante, cujos modos e usos, mal ensinada. Esses, mesmo no trivial, tinham capacidade para um ódio tão grosso, de muito alcance, que não custava quase que esforço nenhum deles; e isso com os poderes da pobreza inteira e apartada; e de como assim estavam menos arredados dos bichos do que nós mesmos estamos” (Rosa, 2014, 382), diz Riobaldo. O encontro com aqueles homens que pareciam viver em outro tempo, talvez um outro século, portando armas já muito antigas e impróprias para o manuseio em comparação com as *mausers* modernas do bando de jagunços, levaram-me a pensar sobre o porquê da associação entre primitivismo e o animal estar colocada no texto daquela forma, ainda mais tratando-se de um autor como Guimarães Rosa, o responsável pela criação de contos onde a ação animal possui grande peso narrativo, como é o caso dos contos “O Burrinho Pedrês”, “Conversa de Bois” e “Meu tio o lauretê”.

A obra de João Guimarães Rosa é marcada em sua totalidade pela presença e ação animal; o autor é descrito por Maria Ester Maciel (2016) como “o maior animalista da literatura brasileira do século 20” (p. 69). De fato, Rosa ocupa um lugar de destaque na literatura brasileira, por conta deste e muitos outros aspectos que fazem de sua literatura o que ela é. Foi através do texto de Rosa que me atentei para as questões de animalidade enquanto associada a seres humanos, assim como da representação e metáfora animal enquanto inseridas no texto literário. Depois de

ANA  
CAROLINA  
TORQUATO  
PINTO DA  
SILVA  
FAE/UFPR/  
Universität  
Potsdam

Rosa, passei a buscar obras que também figurassem o animal e a animalidade, perguntando-me sempre a razão de alguns textos literários apresentarem uma conexão maior entre seus personagens humanos e os personagens animais. Ainda dentro do âmbito da lusofonia, seguindo uma linha estética semelhante à de Rosa, a obra de Mia Couto apresenta também um cenário comum à maioria de suas obras, onde animais e seres humanos realmente *vivem juntos*, não somente compartilhando o espaço, mas interagindo entre si; cito como exemplo a coletânea de contos *Estórias abensonhadas* (1994) e o romance *A Confissão da Leoa* (2012).

As obras de ambos os autores ilustram narrativas cujo cenário rural é mais que somente pano de fundo para as ações dos personagens, é também um caminho para que possamos discutir as relações entre o mundo humano e o mundo animal, o primitivo e o moderno, o campo e a cidade. A questão animal está, ao meu ver, intrinsecamente conectada às dicotomias estabelecidas acima, pois estas fazem parte das discussões que envolvem o tema aqui abordado, além de poderem despertar análises que buscam aproximações, assim como relações antitéticas entre um aspecto e outro.

Os chamados *animal studies* têm ganhado corpo e importância entre as ciências humanas. No entanto, quando se trata do estudo entre as dinâmicas interacionais entre humanos e/versus animais dentro do âmbito dos estudos literários, parece-me ainda ser uma disciplina em construção. A área de *animal studies*, no início, começou a crescer quando foi inserida como parte da discussão filosófica, antropológica e sociológica, pois foi através dessas disciplinas que as discussões mais profundas sobre as relações entre humanos e animais tomaram corpo. Apesar dos pesquisadores europeus terem ganhado mais reconhecimento e espaço para desenvolver trabalhos nesse determinado contexto, muitos deles produziram e produzem pesquisas que estão embasadas no contexto latino-americano ou que o utilizam como estudos de caso; temos, assim, vários exemplos de estudos antropológicos como os de Lévi-Strauss, Kaj Århem, Philippe Descola, entre outros. No contexto brasileiro, temos Eduardo Viveiros de Castro cuja teoria sobre o perspectivismo

ameríndio se tornou referência tanto no contexto nacional, quanto internacional. A antropologia – assim como a filosofia – vêm estudando há tempo considerável as relações entre seres humanos e animais, o que os separa, o que os aproxima, tanto em contextos ocidentais, quanto orientais, assim como nas tribos indígenas que possuem noções de mundo e culturas diferentes das dos povos urbanos.

Porém, tratando-se de literatura, o campo ainda parece estar em construção, existindo poucos projetos que se propõem a trabalhar com a animalidade e/ou com a representação animal no âmbito literário, ainda mais dentro do contexto lusófono. No Brasil, não há notícias de programas de pós-graduação dedicados somente aos estudos dos animais e da animalidade fora das ciências exatas como existe principalmente nos países de língua inglesa; há, no entanto, pesquisadoras(es) cuja pesquisa é dedicada inteiramente ao tema. Mesmo no contexto anglófono, que é onde tenho encontrado o maior número de referências dentro da linha de reflexão que desenvolvo em minha tese de doutorado, ainda existe uma timidez na inserção dos estudos literários nos *animal studies*. A publicação recente, organizada por Linda Kalof, intitulada *The Oxford Handbook of Animal Studies* (2017), apesar de ser um volume que deveria reunir um apanhado geral das pesquisas feitas dentro da área, somente possui um dos capítulos que contempla os estudos literários e, assim mesmo, é de forma indireta<sup>1</sup>. Quanto aos outros capítulos, a maior parte é voltada para *animal rights*, ecologia e antropologia. Dessa forma, desenvolver uma pesquisa na área da animalidade e representação animal é uma necessidade, pois é um campo ainda em formação considerando os estudos literários e ainda mais em língua portuguesa.

Em minha pesquisa, eu me proponho a analisar e comparar as obras “Meu tio o Iauaretê”, do brasileiro João Guimarães Rosa e *A Confissão da Leoa*, do moçambicano Mia Couto sob o viés da animalidade e da representação animal, além de investigar as maneiras como os textos de Rosa e Couto trabalham com uma possibilidade de narrativa (e também de mundo) que contempla uma resignificação da relação de oposição entre natureza vs sociedade/civilização, além de compreender as

relações entre humano e animal assim como apresentadas pelos textos. Ambas as obras apresentam o tema aqui estudado de maneiras diferentes, porém elas possuem a figuração da *metamorfose* como elo comum; a metamorfose, nesse caso, se trata de quando um homem ou mulher passam a ser ou transformam-se em animais. O conto de Guimarães Rosa, publicado pela primeira vez em 1961 na revista *Senhor* e depois postumamente no volume *Estas Estórias* (1969), apresenta uma espécie de conversa entre um indígena, *ex-onceiro* – que foi contratado por um fazendeiro para caçar onças, mas que deixou de fazê-lo por sentir-se próximo a elas –, e um homem branco. A conversa é basicamente um monólogo do índio, aos moldes de *Grande Sertão: Veredas*, onde o seu interlocutor não tem fala direta. Nesse embate entre branco e índio, o contexto colonial está remontado em tempos modernos, quando o branco chega desavisado – “Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia?” (Rosa, 2015, p.155) – causando desconforto e desconfiança no indígena. Ao fim do conto, o “visitante” acaba sendo uma figura realmente hostil e perigosa. O personagem indígena quando representado pelo olhar do branco, mesmo que indiretamente, é descrito da mesma forma como era visto na época da colonização portuguesa, como selvagem e passível de ser subjugado uma vez que as duas culturas são postas frente à frente, onde homem branco representa a civilização, a instrução e o poder de fogo. No entanto, o conto de Rosa nos conduz a enxergar fundamentalmente o outro lado, aquele que é ilustrado pela ótica do próprio índio, dando a ele voz e autonomia para falar sobre a sua relação de parentesco e amor com uma onça, Maria-Maria, e com a natureza como um todo. Ao desenvolver a conversa, o índio começa a transformar-se em onça diante dos olhos do branco, através da palavra e do relato de suas ações – ele diz ter matado o homem com quem dividia a moradia e a família do veredeiro, a qual atacou e matou.

Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno...” (Rosa, 2015, p.188).

Ressalto o trecho que o indígena diz ter experimentado uma confusão após seus atos e ter acordado de uma espécie de transe pós-ataques. Com o desenvolver da conversa, o indígena torna-se cada vez mais onça e menos humano, dando indícios de que a humanidade que possui é *transitável*; sua metamorfose em animal é acompanhada de uma metamorfose também linguística, a qual apontou Haroldo de Campos em “A Linguagem do Iauaretê” (1992), onde o personagem troca o português por uma mistura de palavras indígenas, principalmente o tupi, o que dá a quem lê a experiência da impossibilidade de compreensão, remetendo diretamente ao entrave linguístico colonial. O texto não possibilita sabermos se ele se transforma em animal de fato – fisicamente falando –, mas fica claro que o indígena passa a *ser* e *agir* de forma animal, pois quando relata os ataques que mata a família do veredeiro, ele diz ao homem branco que ao sair da casa das vítimas sua condição de homem bípede mudou, passando a andar com quatro patas como os animais: “Eu vim andando, mão no chão...” (Rosa, 2015, p. 189). O índio enquanto narrador mostrou-se para seu interlocutor de tal forma que ele passa ter cada vez mais medo da relação de parentesco índio-onça, pois além dos relatos que o assustam, o indígena demonstra conversar em outra frequência com o animal, uma frequência imperceptível para um humano, sabendo das intenções da onça e de como ela conduzirá o ataque ao cavalo do branco, “Onça já pegou cavalo de mecê, pulou nele, sangrou na veia-alteia... (...) Quebrou cabeça do cavalo, rasgou pescoço...” (Rosa, 2015, p.156). O branco, por sua vez, permanece armado durante toda a conversa, assim, quando a ameaça se torna real, ele dispara a arma de fogo matando o indígena à queima roupa. O texto sugere que a condição animal do indígena é justamente aquilo que ameaça o branco, o que o torna predador, o que é a sua arma; porém, na disputa entre natureza e modernidade, a última vence.

O estudo da temática da animalidade e da representação animal no texto de Rosa é determinante para compreendermos o embate de cosmologias ilustradas em “Meu tio o Iauaretê”, pois ambos os personagens possuem concepções de mundo distintas. Dessa forma, quando o branco adentra a moradia do indígena, ele passa a experienciar a cosmologia ameríndia no seu habitat natural. Viveiros de Castro, antropólogo brasileiro

que trabalha com o conceito de *perspectivismo ameríndio*, evidencia que os povos ameríndios concebem muitos aspectos de interação social entre humanos e outros seres de maneira diversa da ocidental,

*A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. A grande divisão mítica mostra menos a cultura se distinguindo da natureza que a natureza se afastando da cultura: os mitos contam como os animais perderam os atributos herdados ou mantidos pelos humanos. Os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não os humanos examinais. (Viveiros de Castro, 1996, p. 3)*

Portanto, para os índios, humanos estão conectados com os animais através da humanidade que ambas as espécies possuem, portanto, a metamorfose pela qual passa o personagem de “Meu tio o lauaretê” está relacionada com a questão das “‘roupas’ animais” (Viveiros de Castro, 1996, p. 10); esta se refere às tradições indígenas de utilizar máscaras, roupas e artefatos em rituais xamânicos, possibilitando quem alguns deles adentrem não somente o corpo animal, mas suas perspectivas. Assim, aquilo que é humano permanece mesmo quando o corpo assume uma nova forma, dotada de capacidades e funções pertencentes a cada corpo: “Do mesmo modo, as “roupas” que, nos animais, recobrem uma “essência” interna de tipo humano não são meros disfarces, mas seu equipamento distintivo, dotado das afecções e capacidades que definem cada animal.” (Viveiros de Castro, 1996, p. 10). A metamorfose, portanto, é uma possibilidade fundamentada na perspectiva ameríndia sobre a relação entre humanos e animais. Nela, “os humanos, em condições normais, vêem os humanos como humanos, os animais como animais e os espíritos (se os vêem) como espíritos; já os animais (predadores) e os espíritos vêem os humanos como animais (de presa), ao passo que os animais (de presa) vêem os humanos como espíritos ou como animais (predadores).” [sic] (p. 2). Assim, quando o personagem indígena de Rosa assume a forma animal, ele na verdade passa a ver a realidade sob a cosmologia animal, viabilizando os ataques físicos a outros humanos sem ser de fato um ataque aos de sua espécie, visto que para animais predadores



como as onças e jaguares, o ser humano é uma presa e não um predador.

O branco, por sua vez, fica completamente amedrontado por conta da forma como o índio conta sobre os seus ataques. Não existe no texto uma resposta que nos possibilite entender de maneira clara o que pensa o homem sobre as ações do índio, porém sua resposta em atos demonstra o que está por trás de seu comportamento: é preciso matar aquilo ou aquele que representa uma ameaça iminente. O choque que o relato do indígena parece causar no seu interlocutor é evidente, pois gera medo como se o humano soubesse que havia virado presa para o indígena que se torna o predador – e talvez o saiba. Sob uma perspectiva ocidental moderna e evolucionista, nós – humanos – somos descendentes diretos dos animais, somos, portanto, animais humanos, enquanto os outros animais, são animais não-humanos; dessa forma, é a animalidade que conecta os dois mundos. Porém, esta é uma perspectiva moderna que é muito distante da antiga noção de inferioridade e ausência de alma animal estabelecida por Descartes e difundida pelo humanismo, dando lugar ao ódio e o desdém pelos bichos, o que foi sintetizado no conceito de *misotheory* por James Mason (2017). Nessa visada, se o texto rosiano remete ao embate colonial, é possível que a perspectiva moderna em relação à nossa herança compartilhada com outros animais não esteja aí contemplada; portanto, a visão do homem branco seria de fato à de interpretação da selvageria do indígena *inumano que é mais próximo dos bichos do que ele mesmo*.

Um tema também recorrente na literatura rosiana é a oposição entre cidade e campo, o moderno e o arcaico, natureza e modernidade/civilização. Todas as dicotomias estabelecidas acima possuem uma relação antitética, onde necessariamente há – para o mundo ocidental – também uma relação de superioridade. Aliás, essa me parece ser a grande encrenca da crítica com a literatura *regionalista* ou sobre *regionalidade*<sup>2</sup>, em uma definição sugerida por Norbert Mecklenburg (2013)<sup>3</sup>, onde a literatura que contempla o ambiente rural e ilustra personagens também do campo é muitas vezes taxada como de má qualidade. No entanto,

A regionalidade, como categoria de análise interna dessas obras, pode também trazer esclarecimentos para a questão do valor, associado à célebre oposição entre o regional e o universal, pois narrar a província não significa, necessariamente, incorrer no provincianismo. (Chiappini, 2013, p. 27),

como pondera Lúcia Chiappini. Exemplo claro disso é a literatura de Rosa e a de Mia Couto, cujo projeto engloba a figuração da regionalidade rural, mas que ultrapassa a aspereza do espaço para ver a essência dos seres, humanos ou não, que habitam suas narrativas, experimentar com a linguagem e criar uma estética própria em seu texto literário, visto que “A regionalidade seria, portanto, resultante da determinação como região ou província, de um espaço, ao mesmo tempo vivido e subjetivo” (Chiappini, 2013, p. 26). Enquanto Guimarães Rosa cria um universo ficcional baseando-se no sertão referencial, Mia Couto cria suas histórias em uma Moçambique rural e também afastada dos centros urbanos, como pequenas aldeias e comunidades.

O romance *A Confissão da Leoa* (2012), de Mia Couto se passa na aldeia Kulumani, ao norte de Moçambique, no interior do país onde tudo e todos parecem ser orientados pela tradição e os costumes. O romance de Couto trabalha uma narrativa bipartida, onde temos dois narradores – Mariamar e o caçador Arcanjo Baleiro – que se alternam entre capítulos para relatar a história dos ataques dos leões à população de Kulumani, ou melhor, às mulheres da aldeia, pois as vítimas são somente mulheres. Quando os ataques começam a acontecer, o caçador Arcanjo Baleiro é chamado para Kulumani a fim de matar os leões que estariam rondando a aldeia; no entanto, ao longo da narrativa, percebemos que as mortes são de autoria de uma leoa, a própria Mariamar que metamorfoseia-se em animal com o intuito de exterminar as mulheres da aldeia como punição aos homens que as subjugam, impedindo-os de perpetuar sua espécie.

E aqui deixo escrito com sangue de bicho e lágrima de mulher: fui eu que matei essas mulheres, uma por uma. Sou eu a vingativa leoa. A minha jura permanecerá sem pausa nem cansaço: eliminarei todas as remanescentes mulheres

que houver, até que, neste cansado mundo, restem apenas homens, um deserto de machos solitários. Sem mulheres, sem filhos, acabará assim a raça humana. (Couto, 2012, p. 239)

No trecho acima, Mariamar mostra suas intenções enquanto leoa; atentem para o termo *intenções*, pois os atos da personagem têm um objetivo demarcado e este é baseado nas relações interpessoais entre humanos e não necessariamente entre humanos e animais. Assim, a ação animal está voltada para interesses puramente humanos de *vingança*, afinal a personagem se diz ser “a vingativa leoa”. A narrativa nos dá evidências de que os ataques são motivados pelos muitos anos de repressão às mulheres, consideradas como *inumanas* por parte dos homens que dominam a aldeia Kulumani, conferindo-lhes liberdades de ação e violência sobre o corpo feminino. A *inumanidade* aqui mencionada, é geralmente associada a seres humanos ou não-humanos em nossa sociedade que são vistos da seguinte forma:

[...] bestial, primitivo, desumano, cruel e hiperbólico em oposição ao civilizado, evoluído, justo, piedoso e decoroso. Na versão da história que dá respaldo à missão imperial, esse tipo de inumanidade constitui uma fase pré-moderna ocupada pelos humanos antes de treinados para serem diferentes do que são [...]. (Armstrong, 2008, p. 23, tradução minha)<sup>4</sup>

A noção de animalidade, neste caso, está intimamente ligada ao conceito de *inumanidade*, assim como conceituado por Philip Armstrong em *What animals mean in the fiction of modernity?* (2008). A forma de ver os animais como seres inferiores, sem capacidade de compreensão de sua própria existência é também uma forma de estabelecer a identidade humana a partir do contraste com a existência animal, ou seja, a existência humana se define através da suposta *inferioridade* dos animais. Mesmo a teoria evolucionista de Darwin mostra uma evolução do animal ao ser humano que pode ser facilmente interpretada como melhoria da espécie, pois muitas características do humano hoje podem ser vistas dessa maneira, somos bípedes, possuímos

polegares opositores que nos permitem pegar objetos e nos alimentar com o uso das mãos, possuímos menos pelos no corpo, possuímos razão – essa é a visão que configura a evolução como um fenômeno que nos tirou da selvageria e nos trouxe para a civilização.

Com a publicação de *On the Origin of Species* (1859), a teoria darwiniana ganhou reconhecimento dentro das ciências e escalou rapidamente para o conhecimento de todos os países europeus. A partir do rápido sucesso da teoria de Darwin, houve uma frente que começou a aplica-la no contexto humano tendo como resultado consequências catastróficas para o mundo:

A aplicação dos princípios da seleção natural em populações humanas, como por exemplo na ‘ciência’ da eugenia, assim como proposta pelo primo de Darwin, Francis Galton, resultaria no segregacionismo praticado na África do Sul e nos Estados Unidos, ou em sua escala brutal máxima, no genocídio patrocinado pelo Estado e difundido na Alemanha nazista. (Hawkins, 1997 *apud* Armstrong, 2008, p. 86, tradução minha)<sup>5</sup>

A eugenia segregacionista de Galton determinava maneiras de promover melhorias genéticas entre os povos, das maneiras listadas pelo “cientista”, chamam atenção aquelas que pouco ou nada tem a ver com genética, como o poder de herdar ou conferir herança para os seus, a fim de perpetuar “raças” de pessoas cujo poder aquisitivo é alto e que, pela lógica de Francis Galton, teriam genes melhores (Galton, 1873, p. 117)<sup>6</sup>. Além disso, Galton acreditava que povos não civilizados – aos moldes europeus – seriam portadores de moral duvidosa e notória selvageria; “Muitos dos instintos dos nossos ancestrais selvagens foram eliminados de nós, o que nos deu uma consciência mais rigorosa e um poder de autocontrole mais alto do que, a julgar pelo exemplo dos selvagens modernos, aquele que eles aparentam ter tido.” (Galton, 1873, p. 119, tradução minha)<sup>7</sup>. Nessa visada, a violência praticada por um povo, grupo, gênero que se percebe superior a outros por ser detentor de determinadas qualidades físicas, morais ou civilizatórias vem sendo estudada por teóricos dos *animal studies* como uma forma análoga à maneira que certos

grupos tratam e trataram outros povos. Um exemplo prático e terrível da discriminação sofrida por povos ao longo da história da humanidade são a escravidão, a colonização, a criação dos zoológicos humanos de Carl Hagenbeck e outros como ele, a subjugação de minorias.

Dentro dos exemplos acima mencionados, temos o contexto com o qual trabalha Mia Couto em *A Confissão da Leoa*. No romance do escritor moçambicano vemos a ilustração de um mundo criado sobre as dinâmicas de subjugação do *outro* que, no contexto de violência ao ser, “o subalterno não tem história, nem voz”<sup>8</sup> (Spivak, 1995, p.28, tradução minha). O que está em jogo na narrativa é as relações entre humano e humano, humano e animal, porém a reflexão é mais voltada para a relação entre humanos, sob à luz da subjugação do outro enquanto humano *inumano*. Quando o avô de Mariamar, Adjiru, aparece para ela em uma visão, já sabendo das vítimas da neta, ele diz: “*Foi a vida que lhe roubou humanidade: tanto a trataram como um bicho que você se pensou um animal*” (Couto, 2012, p.236-237, grifo do autor). Assim, podemos perceber que a dita superioridade humana é manifestada inclusive na relação com os seus, permitindo tais atitudes como o uso de violência nas relações entre subjogador e subjogado. A narrativa cria maneiras de evidenciar tais fenômenos em seu texto, uma delas é a separação das vozes dos dois personagens, onde o silenciamento das personagens femininas é notado pelo caçador forasteiro, mas só é entendido pela personagem Mariamar que é quem compreende toda a cosmologia da aldeia Kulumani. Há aqui também uma espécie de reconhecimento entre Mariamar e outros leões e leoas, pois ela escuta, sente a presença e afirma ter a capacidade de ver através dos outros de sua espécie. Nesse aspecto, Couto explora através de seu texto a maneira de ver animal e como é ser leoa através da personagem Mariamar. Quando os caçadores matam uma leoa pensando ter resolvido o problema de Kulumani, Mariamar vai até o corpo do animal, despe-se, deita-se ao seu lado e repousa a cabeça em seu peito, como se pudesse ouvir seu coração e diz o que é uma declaração de compreensão da vida do outro, que para ela é como a sua própria existência: “Demasiado tarde: apenas escuto o meu próprio peito.” (Couto, 2012, p.240). O ato de despir-se para juntar-se ao corpo do animal é bastante

significativo, pois remete à uma ideia de abandono momentâneo de sua própria humanidade – assim como estabelecida pelos padrões normativos que a diferenciam da animalidade dentro da perspectiva ocidental – para, enfim, juntar-se ao mundo do outro, o animal. O texto nos mostra, portanto, uma sensação de igualdade entre a personagem, Mariamar, e uma leoa, porém, a igualdade é diferente da estabelecida no texto rosiano. Esta igualdade mostrada em *A Confissão da Leoa* para ser muito mais voltada para o reconhecimento de um ser transformado em subalterno pela subjugação a qual sofre e aquele que sempre foi considerado subalterno, ou *inumano*.

Trabalhar com a temática da animalidade no texto literário é uma necessidade para entendermos mais sobre a ação e a existência animal que é ilustrada de maneiras diferentes em casa texto, a maneira como o ser humano se relaciona com outros seres a sua volta e, por fim, como se dá a relação entre humanos e humanos também. A literatura pode nos oferecer reflexões genuínas para que também possamos pensar ou repensar o mundo referencial, os textos de Guimarães Rosa e Mia Couto trabalham o assunto de maneira que possamos entender mais sobre as relações entre ficção e realidade. Ambos os autores inserem uma forte presença animal em suas narrativas, delineando um universo cuja proximidade e relação com o animal é diferente daquela do mundo moderno e urbano, trata-se de literaturas que possuem afinidade, não somente através da intertextualidade, mas principalmente por deixarem suspensos os limites existentes entre natureza e sociedade/modernidade, animais e humanos, primitivo e civilizado.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Cf. SAX (2017).

<sup>2</sup> Cf. CHIAPPINI (2013).

<sup>3</sup> Cf. Arendt; Neumann (2013).

<sup>4</sup> [...] *brutal, primitive, ruthless, cruel and excessive as opposed to civil, advanced, just, compassionate and decorous. In the version of history that underwrites the imperial mission, this kind of inhumanity constitutes a premodern phase that humans occupy before they are trained out of it [...].* (Armstrong, 2008, p.23).

<sup>5</sup> Application of the principles of natural selection to human populations, for example in the 'science' of eugenics proposed by Darwin's cousin Francis Galton, would result in the segregationism practised in South Africa and the USA, or at the most brutal end of the scale, the state-sponsored genocide promulgated in Nazi Germany (HAWKINS, 1997 *apud* ARMSTRONG, 2008, p. 86).

<sup>6</sup> GALTON, Francis. "Hereditary Improvement". *Fraser's Magazine*, 1873.

<sup>7</sup> "It has already bred out of us many of the wild instincts of our savage forefathers, and has given us a stricter conscience and a larger power of self-control than, judging from the analogy of modern savages, they appear to have had" (GALTON, 1873, p. 119, tradução minha).

<sup>8</sup> "the subaltern has no history and cannot speak" (Spivak, 1995, p.28).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acampora, Ralph R. (2017). Continental approaches to animals and animality. In: KALOF, Linda. *The Oxford Handbook of Animal Studies*. New York: Oxford University Press.

Adkins, Peter. (2016) *Beastly Lives: Animality and Postcolonial Embodiment in Jean Rhys's Voyage in the Dark*. *Litterae Mentis: A Journal of Literary Studies*, v. 3, p. 7-29, 2016.

Agamben, G. (2004). *The open: man and animal*. Transl. Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press.

Andreassen, Rikke. (2015). *Human Exhibitions: Race, Gender and Sexuality in Ethnic Displays*. Surrey: Ashgate.

Armstrong, Philip. (2008). *What animals mean in the fiction of modernity?* Abingdon: Routledge.

Bevilaqua, Ciméa B.; VELDEN, Felipe V. (2016). *Parentes, vítimas, sujeitos: perspectivas antropológicas sobre relações entre humanos e animais*. Curitiba: Ed. UFPR; São Carlos: Ed. EdUFSCAR.

Campos, H. (2006). A Linguagem do lauretê. In: Campos, H. *Metalinguagem e outras linguagens: ensaios de teoria e crítica literária*. 2ª reimpressão da 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, p. 57-64.

Candido, Antonio. (1965). *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Candido, Antonio. (1989). *Literatura e subdesenvolvimento*. In: Candido, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática.



- 
- Chiappini, Lígia. (2013). Regionalismo(s) e Regionalidade(s): trajetória de uma pesquisadora brasileira no diálogo com pesquisadores europeus e convite a novas aventuras. In: Arendt, Claudio; Neumann, Gerson R. (Org.). (2013). *Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educus.
- Couto, M. (2012). *A Confissão da Leoa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: capitalism & schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ette, Ottmar. (2015). *SaberSobreViver: a (o)missão da filologia*. Trad. Paulo Astor Soethe e Rosani Umbach. Curitiba: Ed. UFPR.
- Fudge, Erica. (2017). What is like to be a cow? History and Animal Studies. Kalof, Linda. *The Oxford Handbook of Animal Studies*. New York: Oxford University Press.
- Gil, Fernando C. (2017). A indeterminação da forma e a forma e a forma como determinação: uma leitura de 'O meu tio o iauaretê'. *Nonada*, Porto Alegre, vol. 2, no 29.
- Gil, Fernando C. (1999). *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- Hawes, C. (1991). Three Times Round the Globe: Gulliver and Colonial Discourse. *Cultural Critique*, 18, 187–214.
- Maciel, Maria Ester. (2016). *Literatura e Animalidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Mason, James B. (2017). Misotheory: Contempt for animals and Nature, Its Origins, Purposes, and Repercussions. In: Kalof, Linda. *The Oxford Handbook of Animal Studies*. New York: Oxford University Press.
- Malamud, Randy. (2003). *Poetic Animals and Animal Souls*. New York: Palgrave Macmillan.
- Malamud, Randy. (2017). The Problem with zoos. KALOF, Linda. *The Oxford Handbook of Animal Studies*. New York: Oxford University Press.
- Owens, Marcus; Wolch, Jennifer. (2017). Lively Cities: People, Animals, and Urban Ecosystems. Kalof, Linda. *The Oxford Handbook of Animal Studies*. New York: Oxford University Press.
- Rosa, J. G. (2014). *Grande Sertão: Veredas*. Lisboa: Ed. A Bela e o Monstro.
- Rosa, J. G. (2015). Meu tio o iauaretê. In: ROSA, J. G. *Estas estórias*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 155-190.
- Sax, Boria. (2017). Animals in Folklore. Kalof, Linda. *The Oxford Handbook of Animal Studies*. New York: Oxford University Press.
- Serpell, James A. (2017) The Human-Animal Bond. In: Kalof, Linda. *The Oxford Handbook of Animal Studies*. New York: Oxford University Press.
- Spivak, Gayatri C. (1995). Can the Subaltern speak? In: Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (Org.). *The Postcolonial Studies Reader*. London: Routledge.
- Viveiros de Castro, Eduardo. (1996) Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.115-144. Disponível em <https://tinyurl.com/perspectivismo>. Acesso em 28 ago. 2018.
- Viveiros de Castro, Eduardo. (2002a) *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Viveiros de Castro, Eduardo. (2002b). O nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148. Disponível em <https://tinyurl.com/onativorelativo> acessos em 29 ago. 2018.
- Viveiros de Castro, Eduardo. (2015). *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*. Chicago: HAU Books.
- Thomas, Keith. (1983). *Man and the natural world: Changing attitudes in England 1500-1800*. London: Penguin Books.



---

# XARÁS: CORRESPONDÊNCIA DE CECÍLIA MEIRELES PARA MARIA CECÍLIA CORREIA

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. A CARTA

Numa importante obra portuguesa sobre correspondência, Andréa Crabbé Rocha afirma que se escreve uma carta “para não estar só, ou para não deixar só.” (1965: 13), dessa forma, salientando a necessidade humana de partilharmos a nossa existência, as nossas experiências e pensamentos. Ao contrário do diário, escrito para o próprio, e diferente da obra literária, feita para ser lida por pessoas anónimas, a carta escreve-se para comunicar com uma pessoa em particular. Uma carta é, geralmente, uma comunicação sincera, como escreve Maria Amália Vaz de Carvalho (1910: 133-134): “as cartas são a revelação mais sincera e palpitante que uma alma póde ter de outra alma estranha. Quando são grandes aquelles que as escrevem, ellas dão-nos a substancia e o sangue, o cerebro e o coração, a alma e a vida dos seus auctores.”

Quando a carta é redigida por um *autor*, ela tem o potencial de ser “um espaço de criação” (2004: 23), como afirma Manuela Parreira da Silva. Nestas correspondências, a criatividade artística invade a comunicação epistolar, produzindo alterações na linguagem utilizada, na forma ou no conteúdo.

Um conjunto de cartas trocadas entre duas pessoas, ao longo de um período de tempo, é um registo da relação entre essas pessoas e constitui uma narrativa da sua história. A correspondência reflecte também o meio cultural, social e político que envolve os interlocutores, e, por essa razão, as cartas são documentos

**ELEONOR  
CASTILHO**

Grupo de  
Estudos Maria  
Cecília Correia  
(GEMCC)  
eleonor.castilho@  
gmail.com

valiosos no estudo da História e da Cultura.

## 1.2. CECÍLIA MEIRELES E MARIA CECÍLIA CORREIA

Nascida no Rio de Janeiro em 1901, Cecília Meireles (1901-1964) é uma das mais conhecidas poetisas do modernismo brasileiro. Foi professora primária, professora no ensino superior, jornalista, cronista, pedagoga, tradutora, folclorista. Com sangue brasileiro e português, criada pela avó açoriana e pela babá Pedrina, Cecília sofreu influência destas duas nações parentes e distintas: a brasileira e a portuguesa.

Interessou-se pela literatura portuguesa e veio a criar amizades profundas com alguns portugueses, a maior parte deles, escritores. No grupo de amigos e correspondentes portugueses de Cecília Meireles, encontram-se os nomes de José Osório de Oliveira, Fernanda de Castro, Dulce Osório de Castro e Armando Côrtes-Rodrigues. A distância geográfica fazia da correspondência o meio privilegiado para Cecília Meireles dialogar com os amigos portugueses.

De Cecília Meireles, existe uma grande correspondência publicada, 246 cartas enviadas ao poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues (Sachet, 1998); também a correspondência para Dulce Osório de Castro foi parcialmente publicada (Gastão, 2007) e algumas cartas surgem dispersas em artigos (e.g. *Terceira Margem – Revista do Centro de Estudos Brasileiros*) e livro de memórias (Castro, 1990). Além disto, na Biblioteca Nacional de Portugal encontravam-se, à data do levantamento feito por Luísa Mota (2012), cerca de trinta documentos (cartas e cartões) divididos entre os espólios de Adolfo Casais Monteiro, Irene Lisboa, Jaime Cortesão, João de Barros, José Osório de Oliveira e Vítorino Nemésio, e, na Biblioteca Pública Municipal do Porto, no espólio de Alberto de Serpa, encontravam-se 19 documentos. Em colecções privadas, sabe-se da existência de 48 cartas destinadas maioritariamente a José Osório de Oliveira, na colecção do Professor Doutor Arnaldo Saraiva.

A escritora portuguesa Maria Cecília Correia (1919-1993) fez a sua estreia literária na revista luso-brasileira *Atlântico* publicando

três poemas. Nascida em Viseu, morou em Luanda durante as décadas de 1940 e 1950, altura em que iniciou correspondência com Cecília Meireles. Maria Cecília Correia ficou conhecida principalmente pela sua obra para a infância. Publicou também para o público adulto e fez várias publicações artesanais que oferecia ao seu grupo de amigos.

Além da correspondência com Cecília Meireles, Maria Cecília Correia correspondeu-se com Armando Côrtes-Rodrigues, José Osório de Oliveira, Agostinho da Silva, Dalila Pereira da Costa, Maria Eulália de Macedo, entre outros escritores. O seu espólio está ao cuidado dos herdeiros.

Importa dar a conhecer o início da relação entre Cecília Meireles e Maria Cecília Correia. Armando Côrtes-Rodrigues fez a ligação, como confirmam estes excertos da correspondência do poeta açoreano: “Quando recebi os seus poemas escrevi logo à Cecília Meireles a anunciar-lhe com entusiasmo que havia mais uma estrela no céu. Não resisti e copiei o seu poema em espanhol.” (4-4-1948)

“Mas quem mais do que eu teria o gosto de a ver escrever à Cecília Meireles sua irmã, de alma, de poesia e de nome. Eu escrevo sempre: À Poetisa Cecília Meireles – 30 Schmidt de Vasconcelos – Águas Férreas, Rio de Janeiro. Escreva-lhe.” (9-7-1948)

No livro *A Lição do Poema* (Sachet, 1998), onde se publicadaram as cartas de Cecília Meireles para Armando Côrtes-Rodrigues, encontramos uma queixa da poeta brasileira:

Quanto à nossa amada Irmã Cecília, nada quer comigo, pois não me escreve. E eu bem precisava que me mandasse versos seus, pois o diretor do suplemento literário de ‘A Manhã’, onde colaboro, está querendo, há muito tempo, fazer um número dedicado às letras portuguesas. (8-8-1948)

Nestes excertos que seleccionámos, encontrámos duas vezes a palavra “irmã”. Na primeira carta para Maria Cecília, Cecília Meireles insistiu na ideia de familiaridade, ajudando a jovem a

sentir-se confiante:

Apesar-de estarmos em dois continentes, lembre-se do que sempre me diz o Côrtes-Rodrigues: que somos vizinhas, nessa rua líquida chamada Oceano Atlântico. Isso talvez concorra para aumentar a sua sensação de proximidade. Além disso, como somos xarás, as diferenças se diluem, e espero que venhamos a ser boas camaradas. (20-10-1948)

Estas duas “xarás” foram-se conhecendo através da troca de cartas, de poemas e de livros, até que se encontram pessoalmente em Lisboa, em 1951, evento que fortaleceu a relação. Ainda se encontram segunda vez em 1953, na última viagem que Cecília Meireles fez a Lisboa. Dez anos depois deste último encontro, e apesar da correspondência se ter aparentemente interrompido entre 1955 e 1962 (não temos cartas desse período), Cecília Meireles evocou esta amiga numa das suas crónicas:

A terceira amiga está numa fotografia, cercada de crianças: todos os anos tem um filhinho nôvo, e a sua vida é um transbordamento de amor. Nós nos fizemos amigas pela coincidência de sentimentos na valorização do humilde, no gosto pelo autêntico, na ternura pelas coisas que conservam a sombra de uma presença humana: velhos objetos sem dono, lembranças do passado, restos indefesos do esfôço – quase sempre malogrado – de viver. Assim, descobrimos que amávamos o que ninguém mais ama, que tínhamos a alma carregada de retalhos de antigos vestidos, pedaços de louças quebradas, relógios perdidos, retratos irreconhecíveis, livros que se nos desfaziam nas mãos, palavras algum dia ouvidas e como escritos num muro eterno diante de nós. Descobrimos também a nossa insignificância, comparada aos arquivos, aos museus, aos cemitérios que transportávamos conosco. Desejamos que nada se perdesse do que um dia foi feito com a amorosa intenção de durar. Diante de um mundo ingrato e amargo, ávido de imediatismo, ousávamos dirigir também os nossos olhos para o que ia ficando para trás. Para o que se abandonava e esquecia. E ficamos amigas para sempre. (Meireles, 1967: 54)

## 2. OBJECTIVOS E METODOLOGIA

Temos como objecto de estudo um conjunto de 27 documentos inéditos, cartas e postais, remetidos por Cecília Meireles para Maria Cecília Correia.

Além da sua transcrição, realizámos uma análise do conteúdo. Reflectiremos sobre a relação entre as culturas lusófonas brasileira e portuguesa, particularmente através do diálogo epistolar entre escritoras. Com a relevação de material inédito, esperamos contribuir para o estudo bio-bibliográfico das duas autoras.

Depois do trabalho de organização cronológica dos documentos, fez-se a descrição do suporte e meio de escrita e procedeu-se à transcrição, mantendo a ortografia original. Na leitura do conteúdo, anotaram-se as cartas com informação útil para o seu entendimento. Analisou-se o tipo de linguagem utilizada e identificaram-se as principais linhas ideotemáticas. Por fim, seleccionaram-se excertos para ilustração.

## 3. CORRESPONDÊNCIA DE CECÍLIA MEIRELES PARA MARIA CECÍLIA CORREIA

### 3.1. DESCRIÇÃO DO CORPUS

Dos 27 documentos em estudo, dois são postais e os restantes cartas. Relativamente ao meio de escrita, 12 são dactiloscritos e 15 são manuscritos. A maioria das missivas é enviada do Rio de Janeiro, excepto para uma carta de Nova Deli, uma carta de Amsterdão, um postal de Roma e um postal de Paris. A correspondência situa-se temporalmente entre 20 Outubro de 1948 e 28 de Junho de 1963, existindo apenas uma carta não datada, para a qual conseguimos identificar o mês e ano da redacção. Conforme podemos observar na tabela 1, o ano com maior número de cartas é 1952, com sete cartas enviadas, não existem cartas entre os anos de 1955 e 1962, e nenhuma em 1964. Fazem parte desta correspondência outros dois documentos considerados anexos: um texto dactiloscrito, com o título “O gato desce a escada” e um retrato de Cecília Meireles, ambos

dedicados a Maria Cecília Correia.

Número de cartas de Cecília Meireles para Maria Cecília Correia por Ano									
1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955 a 1962	1963	1964
2	6	1	2	7	5	2	0	2	0

### 3.2. ANÁLISE DO CONTEÚDO

O tom presente nestas cartas é familiar, o ambiente é de afectividade e confiança. Identificámos sete linhas principais que caracterizam a correspondência de Cecília Meireles para Maria Cecília Correia, as primeiras três voltadas para a destinatária (Ternura, Incentivo e Retrato), as seguintes relacionadas com a remetente (Auto-retrato, Sabedoria e Arte), e a última referente a ambas (Identificação). Ilustramos, de seguida, cada uma dessas linhas ideotemáticas com excertos das cartas.

#### 3.2.1. TERNURA

A ternura e o carinho é uma constante, desde a primeira à última carta.

“Do lado de cá da rua, eu irei pensando em V. com muito carinho, e acompanhando sua vida poética” (20-11-1948)

“Escreva-me, que eu tenho por V. uma profunda ternura. Eu sei V. – E as pessoas que *nos sabem* são os amigos mais naturais. Mais fraternais.” (4-4-1949)

“mandar-lhe-ei notícias sempre, pois gosto de escrever-lhe, gosto de receber cartas suas, e está sempre presente no meu carinho.” (31-12-1949)

“Espero sempre a tua visita como um grande acontecimento, e se os pensamentos da amizade pudessem ter eficiência, não haveria desejo teu que não se realizasse.” (11-9-1952)

“Beijos para todos os miudos e para ti, com mil saudades e a constante amizade” (28-6-1963)

### 3.2.2. INCENTIVO

Um traço bastante presente é o entusiasmo de Cecília Meireles em relação ao potencial de escrita de Maria Cecília Correia, uma atitude que veio a ter consequências, como recordou a autora portuguesa, anos mais tarde: “Foi um desses amigos [Cecília Meireles] que primeiro me disse: ‘Pega em todas essas pequenas coisas que me contas e faz com elas um livro para crianças.’ Para mim foram estas palavras um motivo de espanto. [...] Mas ficou-me a ideia cá dentro, apaixonei-me por ela e fiz a experiência.” (Correia, 1975: 38).

“Gostei dêstes seus versos, como já tinha gostado dos outros. A transformação da sua tristeza em poesia é das mais suaves e ternas.” (20-10-1948)

“V. precisa não parar de escrever. Êstes apontamentos seus, de viagem, são cheios de graça e encanto. Posso publicá-los, se encontrar onde? Escreva-me outros: fale-me de África, de seus rios, de seus bichos, de seus negros.” (12-1949)

As tuas histórias são maravilhosas. Por favor, Maria Cecília, faze um livro infantil! Não te preocupes com estilo, assuntos, nada: escreve depressa o teu livro. Conta as cabrinhas. O galo aventureiro. Aquela árvore da tua casa em Luanda. A tua jarrinha com a rosa. O Menino Jesus com o dinheirinho ao lado! Depressa, Maria Cecília! Precisas fazê-lo. Precisas dar poesia às crianças, que se vão perdendo – que vão perdendo a sua poesia, que é a tua – com leituras tão cretinas que até deviam ser proibidas. (16-2-1952)

Não julgues que o fato de não haver o editor ideal (o que toma o livro e o imprime à sua custa) signifique desprimor da obra ou falta de prestígio do autor. Ai de nós, querida Cecília! – nos tempos que correm, quase sempre significa apenas... falta de dinheiro do editor! Sabe que eu mesma pago ou adianto *pelo menos metade* do custo dos meus livros? Depois, o livro vende-se todo, e recupero o capital

empregado. [...] Perde, pois, essa preocupação, ó irmã inexperiente! e lança-te à grande aventura, porque estamos precisando de livros claros, diáfanos, não *sentimentais* mas *de amor* – como os que podes fazer. (18-10-1952)

Agora o que deves fazer – depressa – é um livro com as tuas impressões de viagem. Por favor, não digas que não. Ninguém escreve como tu estas coisas vistas, em pequenos quadros, frescos e nítidos. O que logo marca o teu estilo é uma sinceridade pasmosa. Isso também é um dom, não te esqueças! Tanta gente a compôr páginas e páginas laboriosas – chegas tu com um lapis, e zaz-traz – dizes tudo. Não sossegarei enquanto não vir um livro teu contando paisagens por onde andaste. (31-12-1953).

“A tua história do jacinto é muito engraçada, e creio que até poderias escrever uma série de “histórias de flores” – que te parece? São tão inesperadas! Quanto às histórias de viagem, não as abandones.” (7-4-1954)

### 3.2.3. RETRATO

Com uma rara capacidade de observação e de análise, Cecília Meireles retrata com uma espantosa exactidão a personalidade da amiga portuguesa.

V. é tão sensível, tão sincera, tão "autêntica", que eu só a posso comparar às coisas naturais da terra e do céu, das águas e do ar. Nunca ninguém me pareceu menos humana, – já que os homens ultrajaram sua condição. E no entanto talvez isso é que seja humanidade verdadeira. (13-9-1949)

“Foi bom que eu a tivesse conhecido, porque gostei muito de V. Há pessoas que é melhor não conhecermos; o seu caso é o opôsto.” (18-12-1951)

Eu te encontrei tão compreensiva, tão como queria que fosses, tão cósmica, tão agarrada ao que é teu, mas de uma maneira sobrenatural, que agradeço a tua existência, o nosso encontro e a nossa amizade. Adorei que me dissesses do teu amor pelos pratos velhos da tua casa, pelas beiradinhas



quebradas, e pelos beijos de tua filha nas árvores caídas. O mundo devia ser edificado por gente assim. Por gente de amor. (21-1-1952)

Querida Cecília: gosto muito de ti. Porque sentes, como eu, a dôr de Pompéia, porque gostas das pequenas coisas simples, porque quereser como és (Deus te conserve assim!), porque sabes o cheiro da terra e entendes o pensamento das rosas e vêes claro no coração da pobre gente. (31-12-1953)

### 3.2.4. AUTO-RETRATO

Numa perspectiva de diálogo e de partilha, existe espaço para as duas partes: Cecília Meireles fala de si mesma e retrata-se.

Eu já disse a alguém precisamente o que V. me diz agora: que tenho saudade de pessoas que não encontrei e creio poderiam ter sido amigas minhas. Uma porção! E, entre elas, Katherine Mansfield. Exatamente como V. diz: menos pelo que escreve do que pelo é. Aliás, eu sempre gosto mais dos que são, ou pelo que são é que as criaturas me interessam. Razão do meu isolamento aqui: a distancia infinita entre o que se está dizendo e o que está sendo. O que se escreve devia ser a nossa narração. Esta fidelidade, esta identidade é que me apaixonam. Os que não são assim produzem-me um sentimento desagradável, que deve ser raiva. (12-1949)

Oxalá não sofra muito com o regresso à Africa. Eu imagino o que é isso; mas V. tem tal riqueza interior que bem pode transformar suas dificuldades em experiências frutíferas: – é certo que há uma paisagem nossa, íntima, congênita. É o que também me falta. Mas o que é que não me falta, ó Deus! (28-3-1950)

“Eu não sou de grupo. Não tenho feito outra coisa, aqui, senão fugir a grupos, e, por isso, dou a impressão de fugir a *todos*.” (21-1-1952)

Estas coisas físicas dão-me uma depressão imensa. Que a alma purgasse tudo! – mas estas coisinhas que tu conheces tão bem: as enxaquecas, os penteados, as amígdalas, o batôn que não pega, uma porção de misérias, isso, sim, que

dá cabo de uma pessoa! (11-9-1952)

Estou ficando enjoada de publicar, de escrever, como do mais. Não vale a pena, o mundo. Vale a pena a vida interior. Sentir. Mas, depois, quantos nos entendem? Quais? Gostaria de fazer só umas cópias dos meus versos, e mandá-las para uns poucos amigos. Tu estarias no número. (7-4-1954)

### 3.2.5. SABEDORIA

Cecília Meireles reflecte sobre os acontecimentos e vivências humanas e expõe as suas ideias sobre alguns aspectos da vida.

“Fique tranquila, que a sua linguagem se entenderá: fale, fale, que será ouvida; ame tudo, ame a todos, que todos, agradecidamente a amarão.” (23-11-1948)

“É preciso não nos cansarmos nunca com o sofrimento, porque é a única coisa certa que a vida nos dá.” (18-10-1952)

“Mas tudo é triste e alegre, ao mesmo tempo” (23-4-1953)

Pensa em todas essas coisas que não tivemos, como se cristalizaram dentro de nós, como são palavras, sentimentos, êsse mundo espiritual tão profundo em que nos podemos mover, com uma liberdade, uma altura, uma transparência que os outros desconhecem... Não ter é ainda a maneira certa de *ter* – transfiguradamente. (21-5-1954)

### 3.2.6. ARTE

A poeta brasileira oferece a sua sabedoria, no que diz respeito à criação literária.

“Não se aflija por sentir que tudo quanto sente ‘fica retido na maior parte’. Isso acontece a todos. E deve ser isso que nos dá forças para insistir; tentar dizer um dia plenamente, o que sentimos tão despedaçado...” (20-10-1948)

Não se preocupe demasiado com a técnica. Ela virá, quando V. vir que, depois de dizer um certo número de coisas, já

não nos resta sinão voltar a dizê-las mais primorosamente. Nesse momento, V. estará pronta para certas sutilezas que, por enquanto, não lhe devem interessar. Por enquanto, pelo que vejo, V. está na inquietude de "expressar-se", de "revelar-se". É o caminho natural. (20-10-1948)

“Deixe amadurecer bem o seu livro. Ninguém lhe pode ensinar nada. Essas coisas não se ensinam: aprendem-se.” (28-3-1950)

Literariamente, – creio – não se pode *ajudar* ninguém. O que se pode, – creio – é ajudar as pessoas a viverem poeticamente, quando têm essa inclinação. Depois, sentem-se fortes, capazes, e a literatura toma corpo. Em arte, parece que é ao contrário da Bíblia: no princípio é a Vida, e depois a Vida se faz Verbo... (16-2-1952)

### 3.2.7. IDENTIFICAÇÃO

Desde o início do diálogo, que Cecília Meireles procurou pontos de contacto com a escritora portuguesa. Além da coincidência dos nomes, lembrada com frequência, Cecília Meireles encontra outras coincidências, mais significativas.

Como é bom que V. goste dos passarinhos, e me fale dêsse prazer de ouví-los e vê-los por tras da vidraça... Acontece o mesmo comigo. Calcule que esta sala tem uma larga porta de vidro deitando para um terraço de cerâmica. Às vezes vêm os passarinhos e deslisam pelo piso como patinadores. Assustam-se imensamente, e querem voar, mas creio que lhes falta apôio, pois o chão foge... Quando o conseguem, pousam na grade da varanda, e olham para a cerâmica, interrogativos, primeiro com um olho, depois com o outro, como é moda entre os passarinhos. E eu cá dentro (tal qual V.) a deliciar-me com aquela graça. (12-1949)

“Algum dia nos encontraremos, Cecília, e conversaremos sôbre as mil coisas que nos unem, e os seus mistérios.” (12-1949)

“Acompanhei-a em suas excursões pelo *amarelo*, e até nisso combinamos, que é, com o marron e o verde uma das minhas

côres preferidas” (28-3-1950)

tu és como se eu te houvesse conhecido sempre. Como se fosses da família. Minha irmã, minha filha ou minha avó: não é coisa de idade, não é coisa física, não tem nada com a tua pessoa, até: é uma coisa talvez de raça, de espírito, uma coisa impessoal. Uma estima feita menos de coisas diretas que de indiretas: porque gostas dos simples, de um prato quebrado, de umas criaturas que sofrem, de uma flor, da maternidade... – sei lá! Essa comunhão de simpatias. Ésse gosto de ser humana, que tens, e que eu amo ver, – porque já não existem muitas criaturas assim. Não importa que não ames o mar, porque eu também amo a terra, o seu cheiro, o seu trabalho, o seu padecimento, as suas raízes, os seus bichos, os seus cadáveres. (7-4-1954)

Cada vez que recebo carta tua vejo como temos parentescos: eu também detesto os cabeleireiros (que temos que frequentar, infelizmente!), adoro o cheiro das ervas e das flôres, e fiquei felicíssima com a tua folha de malva, e a florzinha, que chegaram vivas! a malva ainda quase tôda verde, e a flor com a sua côr rósea e fresca! (28-6-1963)

#### 4. CONCLUSÕES

Pela primeira vez numa comunicação (já se tinha falado sobre esta correspondência na revista *Grotta*, 2017) dá-se a conhecer e publicam-se excertos das 27 cartas escritas por Cecília Meireles que fazem parte do espólio da escritora portuguesa Maria Cecília Correia, ao cuidado dos herdeiros.

“Cecília Meireles poderia, por si só, provar a importância humana ou cultural que para Portugal ou para o Brasil podem ter as relações de amizade ou tão-só o conhecimento mútuo.” (Mota, 2012: 19). Dada a época e a distância geográfica entre as duas nações, a poeta brasileira usou a correspondência como meio privilegiado para se relacionar com os intelectuais portugueses, e, dentro destes, com um grande número de escritores. Entre Brasil e Portugal, aconteceu um importante intercâmbio cultural por via postal: discutiram-se ideias, trocaram-se livros, convidaram-se escritores para colaborar em revistas, incentivou-se a escrita,

enviou-se material inédito, sugeriram-se edições, discutiram-se ilustradores, combinaram-se viagem, marcaram-se encontros, indicaram-se nomes de outros escritores para correspondência. Cecília Meireles acabou por ser uma “divulgadora incansável da cultura e da literatura portuguesas” (Mota, 2012: 14)

A correspondência de Cecília Meireles com Maria Cecília Correia teve como principal consequência o lançamento da última como autora de livros para infância. *Histórias da Minha Rua* (1953), a primeira obra que publicou, foi resultado directo do estímulo de Cecília Meireles. É de salientar que essa obra recebeu o Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho (Literatura Infantil), atribuído pelo Secretariado de Propaganda Nacional.

Pelo tom familiar, o carinho demonstrado e a confiança depositada na destinatária, é possível colocar a correspondência de Cecília Meireles para Maria Cecília Correia ao lado de trocas epistolares de Cecília Meireles com outras interlocutoras portuguesas como Dulce Osório de Castro e com Fernanda de Castro. Achamos correcto passar a incluir o nome de Maria Cecília Correia no conjunto das amigas íntimas que Cecília Meireles desenvolveu com alguns escritores portugueses.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carvalho, M. A. V. de (1910). *Impressões de historia*. Lisboa: A. M. Pereira.

Castilho, E. (2017). Quando Maria Cecília Correia escreveu ao “Tio Armando”, Côrtes-Rodrigues escreveu a Cecília Meireles, e Meireles escreveu a Correia; fechou-se o triângulo. *Grotta*, 2, 301-309.

Castro, F. de (1990). *Cartas para além do tempo*. Lisboa: Europress, pp. 43-49.

Correia, M. C. (1953). *Histórias da minha rua*. Lisboa: Portugália.

Correia, M. C. (1975, Julho 30). "Porque escrevo para crianças". *Revista Mulher, Modas e Bordados*, p. 38-40.

Gastão, A. M. (Org.). (2007). *Antologia poética — Maria Valupi*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.

Meireles, C. (1967). *Inéditos (Crónicas)*. Rio de Janeiro: Bolch.

Mota, Luísa (2012). *O canto repartido. Cecília Meireles e Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Rocha, A. C. (1965). *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Almedina.

Sachet, C. (Org.). (1998). *A lição do poema. Cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada.

Saraiva, A. (1998). Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido (Correia Dias). *Terceira Margem — Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, 1, pp. 55-59.

Silva, M. P. da (2004). *Realidade e ficção. Para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.

---

# MOBILIDADES CULTURAIS E FIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS DA LUSOFONIA NA OBRA DE SALIM MIGUEL

A relevância da obra do jornalista, crítico e escritor Salim Miguel (1924-2016) é atestada, entre outros, pelo prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras (2009) e o título de Doutor Honoris causa da Universidade Federal de Santa Catarina (2002). Miguel foi um dos expoentes do Grupo Sul (1947-1958), que revolucionou o panorama cultural de Florianópolis na literatura e em outras artes. Proponho refletir sobre mobilidades culturais e figurações identitárias da lusofonia em duas obras do autor: *Cartas d’Africa e alguma poesia* (2005, publicado sob a chancela da ABL) documenta o intercâmbio daquela época com cartas recebidas de intelectuais de Angola e Moçambique. Já *Mare nostrum* (2004) aborda ficcionalmente esse intercâmbio em um texto no qual António Jacinto aparece como personagem e livros de José Luandino Vieira são mencionados.

**Palavras-chave:** Mobilidades culturais, Lusofonia, Salim Miguel, Grupo Sul, intertextualidade.

A pergunta no ar  
no mar  
na boca de todos nós:  
- Luanda onde está?  
(*Canção para Luanda*, Luandino Vieira)

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em “Penser une culture de la mobilité”, Pascal Gin (2011) enfatiza a necessidade de compreendermos os múltiplos trânsitos que compõem a cultura da mobilidade mas também os termos e os discursos que os enunciam. Evelina Hoisel (2004), ao pensar

LUCIANA  
WREGE  
RASSIER  
Universidade  
Federal de  
Santa Catarina  
luciana.rassier2010@  
gmail.com

sobre as cartografias literárias e culturais, sublinha as diversas noções – trânsitos, travessias, migrações, passagens, trocas, diálogos desterritorializações, diásporas, fronteiras, limiares, etc – convocadas pelo pensamento contemporâneo. Já Zilá Bernd, em sua reflexão sobre “vestígios/rastros memoriais”, aponta que:

[e]ntre memória e esquecimento, o que sobra são os vestígios, os fragmentos do vivido, o qual jamais pode ser recuperado na sua integralidade [...]. Mas sempre sobra algum rastro que a sensibilidade dos escritores consegue retrazar e incorporar à matéria poética. Desse modo, se nossa memória é um receptáculo de resíduos, a literatura também o é, constituindo-se de intrincadas redes intertextuais que contêm vestígios, fragmentos de leituras feitas ao longo da vida e que emergem em textos da contemporaneidade” (2017, p. 381).

Em estudo sobre os diversos espaços da língua portuguesa no qual se interessa pela “formação de redes de sociabilidade intelectual [...] mantidas na segunda metade do século XX”, Alexandre Coutinho cita o escritor José Luandino Vieira:

Eu, como outros jovens daquela época, anos 1950, sabíamos que nossos mais-velhos trabalhavam em teia, iam tecendo [...] uma rede de correspondência e troca de ideias políticas também sob a forma de escritos literários [...] Foi quando António Jacinto pediu um conto ou poema ou outro escrito e me explicou [...] que era para tentar chegar a uma cidade, Florianópolis, no Brasil, a um grupo literário denominado Sul, a um jovem casal Eglê e Salim, que teciam sua teia por lá... (Luandino Vieira apud Coutinho, 2016, p. 26).

Partindo dessas reflexões, proponho analisar mobilidades culturais e figurações identitárias da lusofonia em duas obras do jornalista, crítico e escritor Salim Miguel (1924-2016): *Cartas d’Africa e alguma poesia* (2005, publicado sob a chancela da ABL), que documenta, através de cartas, artigos e textos literários, o intercâmbio entre o Grupo Sul (1947-1958) e intelectuais de Angola e Moçambique. Já em *Mare nostrum – romance desmontável* (2004) Salim Miguel aborda ficcionalmente esse



intercâmbio em um texto no qual o angolano António Jacinto aparece como personagem e livros de José Luandino Vieira são mencionados.

## 2. REDES TECIDAS PELO GRUPO SUL

Entre 1947 e 1958, o cenário cultural de Florianópolis foi sacudido por um grupo de jovens – o Círculo de Arte Moderna de Santa Catarina, mais conhecido como Grupo Sul – conforme abordo em trabalho anterior (2012). A revista *Sul*, cuja tiragem chegou a mil exemplares, tornou-se o principal meio de divulgação tanto das atividades do grupo quanto de textos de vários gêneros. Na época, não havia editoras em Florianópolis e revistas como *Atualidades* (1945), *Anuário catarinense* (1948-1956), ou *Bússola* (1950) ainda estavam atreladas aos princípios estéticos do parnasianismo. Durante dez anos, trinta números da revista foram publicados, sendo dez deles entre 1948 e 1949. Depois disso, a periodicidade diminuiu mas o número de páginas aumentou significativamente<sup>1</sup>.

Um dos grandes méritos de *Sul* foi de haver acolhido e preservado os trabalhos de jovens escritores, críticos e artistas catarinenses. Mas esse interesse pelo local escapou à armadilha da ensimesmamento, pois o projeto cultural do Grupo Sul caracterizou-se pela abertura ao Outro. Assim, a revista também publicou textos vindos de outros estados do Brasil e do exterior (Argentina, Uruguai; Portugal, Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Açores; da então Tchecoslováquia, etc), atingindo um total de cerca de trezentos colaboradores. Além disso, foi instituído um sistema de intercâmbio com cerca de quarenta revistas, o que permitiu aos jovens do Grupo Sul receber e enviar textos para publicação, assim como livros e revistas que dificilmente seriam obtidos por outros meios.

Essa rede de colaboração incluía pontos de venda e representantes em diferentes localidades, seja no Brasil<sup>2</sup>, seja no exterior. No caso específico da lusofonia, a partir do número 18, publicado em dezembro de 1952, são indicados dois pontos de venda em Lisboa e o preço da revista passa a ser informado em moeda brasileira e em moeda portuguesa. A análise das indicações

presentes nos números 18 a 30 mostra as oscilações dessa rede de colaboradores. A primeira menção a um representante português aparece no número 11 (maio de 1950): “Portugal: Dr. Manuel Pinto”, sendo acrescentada a referência à cidade no número seguinte, de outubro do mesmo ano (Faro, Algarve). No número 13 (abril de 1951), à essa menção se acrescenta: “Ilha das Flores (Açores) Pedro da Silveira”. Esses dois representantes figuram nos números 13 a 16; já no número 17 (outubro de 1952), um terceiro representante é identificado: Augusto dos Santos Abranches – Nampula, África Ocidental Portuguesa. No número 18 (dezembro de 1952), suprime-se a referência a Pedro da Silveira e acrescenta-se “Lisboa, Portugal: Octávio Rodrigues de Campos, Rua Edon nº5, 2º E”. Permanecem os nomes de Manuel Pinto e Augusto dos Santos Abranches do número 19 (maio de 1953) ao número 24 (maio de 1955). No número seguinte, junto a eles encontra-se um terceiro representante: Vitoriano Rosa (Olhão, Portugal). Nos últimos cinco números da revista (de fevereiro de 1956 a dezembro de 1957), permanecem Manuel Pinto e Vitoriano Rosa, e o representante em Moçambique passa a ser Manoel Filipe de Moura Coutinho (Lourenço Marques, África O. Portuguesa). Vê-se, portanto, que as colaborações mais longas com representantes de língua portuguesa foram com Manuel Pinto (Portugal, 1950-1957, números 10 a 30) e com Augusto dos Santos Abranches (Moçambique, 1952-1955, números 17 a 25). Este deixou de ser o representante em Moçambique quando se mudou para o Brasil, indicando Manoel Filipe de Moura Coutinho como seu sucessor (Miguel, 2005, p. 101)

Como se desenvolveu essa rede de contatos com Portugal e com as então colônias portuguesas na África? Além de indícios fornecidos pelos trinta números da revista Sul, sejam textos publicados, sejam publicações recebidas e listadas na seção “Recebemos e agradecemos”, o documento mais completo sobre o assunto é a coletânea de cartas publicada por Salim Miguel em 2005.

### **3. CARTAS D’ÁFRICA: DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS À LUSOFONIA**

Salim Miguel, que alcançaria notoriedade nacional a partir das

décadas de 1960 e 1970, foi um dos expoentes do Grupo Sul na literatura, tanto por sua presença nas Edições Sul quanto por sua participação ativa na revista *Sul*: ele dirigiu os números 19 a 30 (1953-1957) com Aníbal Nunes Pires, e publicou em praticamente todos os números, totalizando cerca de quarenta textos. No período de publicação de *Sul*, Salim Miguel e Eglê Malheiros – poeta e tradutora, única presença feminina constante na revista, com quem Salim casou em 1954 – corresponderam-se com inúmeros representantes e colaboradores.

No artigo “Dialogues lusophones: les échanges épistolaires du Cercled’Art ModernedeSantaCatarina” (2011), analisoinicialmente cartas inéditas que Salim Miguel e Eglê Malheiros receberam de escritores como Carlos Drummond de Andrade, Fernando Namora, Antônio Houaiss e Paulo Rónai ou do crítico de cinema Roberto Nobre. Em um segundo momento, interesse-me pelos intercâmbios entre o Grupo Sul e intelectuais de Moçambique e Angola, partindo da coletânea *Cartas d’África e alguma poesia*, na qual Miguel (2005) disponibiliza cerca de sessenta cartas escritas entre 1952 e 1964, provenientes de Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

A obra – que “[...] resgata correspondência trocada entre escritores de língua portuguesa nos dois lados do Oceano Atlântico” (Lima, 2005, p. C8) – reproduz, além dessas cartas, um conto de Luandino Vieira e poemas de outros intelectuais, que figuraram nas páginas de *Sul* entre março de 1952 e dezembro de 1957.

A ideia desse livro surgiu quando o Acadêmico Cícero Sandroni indagou a Salim Miguel sobre o envolvimento do carioca Marques Rebelo (eleito em 1964 para a ABL) tanto no Grupo Sul quanto nos intercâmbios do grupo com escritores africanos de língua portuguesa (Mallmann, 2005, p. 1). Pouco antes do lançamento de *Cartas d’África e alguma poesia*, publicado sob a chancela da Academia Brasileira de Letras<sup>3</sup>, Cícero Sandroni afirmou, em depoimento a Felipe Lenhart:

Esse diálogo do Brasil com a África nos anos cinquenta teve a participação fundamental do Grupo Sul. O livro será um documento importantíssimo para a história da literatura

não só dos países de língua portuguesa na África, mas também do Brasil. A Academia tem também interesse em publicar esta obra para resgatar esta parte da biografia de Marques Rebelo, que foi padrinho de Salim e seus amigos (Lenhart, 2005, p. 6).

Efetivamente, no texto “Marques Rebelo e Florianópolis”, Salim Miguel (2005, p. 150-157) evoca a exposição de pintura contemporânea organizada em 1948 por Rebelo e pelo Grupo Sul, que escandalizou Florianópolis e resultou na criação do Museu de Arte Moderna de Santa Catarina. Já em “Reflexos de um intercâmbio” (Miguel, 2005, p. 07-11), ele sublinha que a ligação com Portugal e com a África foi estabelecida graças ao escritor carioca, que forneceu o contato do filólogo e poeta português Manuel Pinto e do poeta, crítico, ensaísta e gravurista Augusto dos Santos Abranches, que morava em Moçambique. Manuel Pinto tornou-se o principal representante de *Sul* em Portugal e publicou sete textos na revista entre abril de 1949 e maio de 1956. Também Abranches publicou assiduamente em *Sul* (doze textos, de março de 1952 a dezembro de 1957) e contribuiu à ampliação do círculo de seus leitores e colaboradores, para além das fronteiras de Moçambique.

A correspondência recebida de Abranches (maio de 1952 a junho de 1961) representa 26 das 62 cartas do volume. Desde o início, Abranches propôs textos para *Sul* e solicitou artigos de crítica literária a Salim Miguel e a Eglê Malheiros. Com sua primeira carta, enviou textos de onze poetas – cinco dos quais seriam publicados na revista de Florianópolis; dentre eles, António Jacinto (Rassier, 2011, p. 80). Já em sua primeira carta, Abranches estabeleceu o contato entre o casal de catarinenses e o angolano, que, por sua vez, divulgou as atividades do Grupo Sul junto aos intelectuais que frequentava: “A propósito, julgo ser conveniente pôr-se em contato direto com: António Jacinto do Amaral Martins, Apartado 867, Luanda, Angola a quem vou igualmente escrever sobre o assunto [permuta com *Sul*] pois é a pessoa mais indicada que conheço em Angola” (carta de 05 de maio de 1952, Miguel, 2005, p. 59).

As cartas que Salim Miguel e Eglê Malheiros receberam de Angola

provêm de seis interlocutores: António Jacinto (6 cartas, 1952-1955), Viriato da Cruz (6 cartas, 1952-1953), Américo de Carvalho (2 cartas, 1955-1956), Luandino Vieira (que ainda assinava como José Graça : 8 cartas, 1957-1960), Mário Lopes Guerra (1 carta, 1957) e Garibaldino de Andrade (4 cartas, 1963-1964). A análise desses documentos permite estabelecer como se estruturou o intercâmbio e qual o fluxo dessas trocas. Vê-se que são enviados e recebidos textos para publicação (literatura, resenhas, textos críticos), assim como várias revistas e livros. Aliás, em sua tese de doutorado sobre as representações do Brasil no imaginário político de Angola, Juliana Santil (2006) destaca que o único caso de verdadeira reciprocidade são as trocas entre o Grupo Sul e os intelectuais de Luanda, as quais foram uma contribuição fundamental à abertura internacional de *Sul*.

No trecho inicial da primeira carta de Viriato da Cruz, é feita referência ao papel de articulador desempenhado por António Jacinto: “Conheço-o [Salim Miguel] através de trabalhos seus publicados na *Sul*. E já estou ansioso por conhece-lo melhor por intermédio de *Velhice* – livro que está sendo lido, neste momento, pelo meu amigo António Jacinto” (carta de 23 de setembro de 1952, Miguel, 2005, p. 38). O mesmo acontece alguns anos mais tarde, nas cartas de Luandino Vieira:

Quanto à revista, não vale a pena enviar-me o exemplar que pretendia, porquanto depois de ter escrito para V.Sa. soube que **o m/ particular amigo António Jacinto** recebia um número de exemplares da revista, **que lhe permitia distribuir-me um, o que aliás já vem fazendo** (carta de 12 de dezembro de 1956, Miguel, 2005, p. 29 – grifo meu). Transmiti ao António Jacinto o que me disse na última carta. Ele já recebeu o nº28 de *Sul* e a última edição. **Estou esperando que ele me forneça um exemplar.** A v/ revista tem sido bastante lida, discutida e apreciada no n/ grupo de jovens. [...] O A. Jacinto emprestou-nos a coleção desde o n.º1 e estamos lendo e estudando (carta de 08 de março de 1957, Miguel, 2005, p. 31-32 – grifo meu).

Em sua primeira carta, de setembro de 1952, António Jacinto sublinha o caráter bilateral das trocas propostas: “Para a revista

*Sul*, que conta com a nossa simpatia, hei de enviar trabalhos de todos os jovens de Angola, que se preocupam com coisas do espírito. Por minha vez gostaria de divulgar aqui os vossos trabalhos” (carta de 24 de setembro de 1952, Miguel, 2005, p. 17). Em sua terceira carta, Jacinto propõe organizar “uma carteira de assinantes para a *Sul*”. E acrescenta: “Temos igualmente de estudar outro pormenor: a nossa colaboração para *Sul*. Eu gostaria que nós mantivéssemos colaboração permanente, e isto principalmente para manter o interesse aqui” (carta de 27 de dezembro de 1953, Miguel, 2005, p. 22-23). No que diz respeito a esses três intelectuais, que se tornariam expoentes da literatura angolana e do combate pela independência da então colônia portuguesa, identificam-se as seguintes publicações: António Jacinto: “Convite aos outros” (*Sul* nº 15, março de 1952) e Dois poemas (*Sul* nº 17, outubro de 1952); Viriato da Cruz: “Na encruzilhada” (*Sul* nº 19, março de 1953); Luandino Vieira (José Graça): “O homem e a terra” (*Sul* nº 30, dezembro de 1957).

Em *Cartas d’África e alguma poesia*, estes dois últimos textos e o poema “Quero cantar e cantarei”, de Jacinto, são reproduzidos, assim como textos de outros autores obtidos graças às trocas com a África: de Angola (Ermelinda Pereira Xavier, Mário António Fernandes de Oliveira); de Bissau – Guiné Portuguesa (Tomaz Martins); de Cabo Verde (Jorge Barbosa); de Moçambique (Augusto dos Santos Abranches, Bertina Lopes, Humberto da Sylvan, Manuel Filipe de Moura Coutinho, Noêmia de Souza, Orlando Mendes); de São Tomé e Príncipe (Francisco José Terneiro)<sup>4</sup>. Cabe salientar que a revista constitui um valioso arquivo da lusofonia, um “[...] importante registro do pensamento intelectual [...]. Reprimidos pela ditadura, os autores africanos tinham na revista *Sul*, editada pelo grupo de Santa Catarina, um veículo para publicação de seus poemas.” (SALIM autografa, 2005, p. 4).

#### **4. MARE NOSTRUM: INTERCÂMBIOS DA LUSOFONIA NO ROMANCE**

Lançado em 2004 pela editora Record<sup>5</sup>, *Mare nostrum – romance desmontável* indica já no subtítulo a proposta de colocar o leitor no papel de co-autor dessa narrativa polifônica,

dando-lhe “a liberdade de ler as histórias em qualquer ordem, sem prejuízo algum do entendimento do todo”, conforme declarou o próprio Salim Miguel (in Lenhart, 2004, p. 1). A obra, cujo espaço predominante são três praias do norte da Ilha de Santa Catarina, é constituída por dezenove narrativas bastante díspares tanto na extensão quanto na forma. Em trabalho anterior, aponto que “[a]s ligações entre narrativas são tecidas através de algumas das cinquenta personagens, de frases ou de episódios, que vêm em vão, aparecem e desaparecem ou reaparecem”, frequentemente “em versões discordantes” (2018, p. 174). E sublinho que a (im)permanência dessas “fronteiras líquidas e fluídas” e o “jogo contínuo entre o transitório e o arquetípico” opõe-se ao “pensamento sistêmico”, criando um universo de transição e errância, em constante movimento (2018, p. 184-185). Também destaco que as seis epígrafes “dialogam entre si, fazendo emergir chaves de leitura para as narrativas que se seguem” (2018, p. 176): as passagens tiradas de obras em prosa do luso-angolano Luandino Vieira e do português Miguel Torga evocam os perigosos tormentos do mar, ao passo que os versos da catarinense Eglê Malheiros remetem a aspectos mais amenos; já os versos do também catarinense Cruz e Sousa, assim como os dois diálogos entre personagens do romance fazem referência à questão identitária das origens. Um desses diálogos, que coloca em perspectiva o presente e o passado (“– Deixemos o passado no passado. – Sem o passado, o que seríamos nós?” – Miguel, 2005. p. 9) é travado entre Samuel e Altimar, sendo este o protagonista da narrativa/capítulo que analiso a seguir.

Em entrevista a Natália Paiva (2006), Salim Miguel destacou a relação entre realidade e ficção, seja como uma das linhas mestras de seu projeto de escritor: “[...] deixar um retrato o quanto possível e válido do meu tempo, da minha época, da minha gente, no sentido mais amplo”. Na segunda narrativa/capítulo de *Mare nostrum*, por um lado, a vida do protagonista é pontuada por episódios históricos, como seu próprio pai enfatiza: “tu nasceu no mês da Revolução de 30, em 35, na chamada Intentona Comunista, tu estavas brincando de roda, caíste e quebraste um braço, quando os integralistas invadiram o Catete, começou tua alfabetização [...]” (Miguel, 2005, p. 36). E as coincidências seguem: Altimar chega ao Rio de Janeiro em



maio de 1945, ao fim da Segunda Guerra; sua namorada falece em agosto de 1954, no dia do suicídio de Getúlio Vargas; em 1968, “às vésperas do AI-5”, Altimar forma-se engenheiro; em 1980, com o fim da ditadura, muda-se para a Alemanha. Por outro lado, essa narrativa põe em cena o escritor António Jacinto, e, através dele, o Grupo Sul.

Intitulada “Marulho”, essa narrativa/capítulo ocupa 40 das 151 páginas do livro, sendo dividida em dez fragmentos numerados. Ela retraza a estória de Altimar, cuja mãe descendia de alemães e portugueses e cujo pai, pescador, descendia de africanos e libaneses. Apesar de suas origens humildes, o garoto desde cedo demonstra gosto pelo estudo e pela leitura, o que faz seu pai prever: “Tu não vai ser um pescador que nem eu. Vai ser um homem importante, de muita sabença” (Miguel, 2005, p. 30). Aos onze anos, perde o pai em um acidente de pesca e, quatro anos depois, devido a desavenças com o padrasto, foge de casa e acaba no Rio de Janeiro. Acolhido por uma família de libaneses, em cujo comércio trabalha, Altimar acaba sendo considerado como um filho, e forma-se em Engenharia de Minas. Após trabalhar no Recôncavo Baiano, inicia, aos cinquenta anos, um périplo que corresponde a suas origens familiares: trabalha no porto de Hamburgo, na Alemanha, depois viaja pelo Líbano e acaba em Angola, onde se casa e vive até retornar ao Rio de Janeiro, com esposa e filhos, em 2000.

A estrutura dessa narrativa/capítulo circular: o primeiro e o terceiro fragmentos, “O Barco” e “Florianópolis”, relatam a chegada de Altimar a Florianópolis, para estreiar seu suntuoso barco, retrazendo percurso que navegava com seu pai quando criança. Na primeira noite de navegação, evocada no último fragmento, “O Barco (II)”, uma tempestade põe embarcação à deriva, fazendo-a encalhar, destroçada, em uma praia. Altimar retorna ao Rio de Janeiro, abandonando “de vez a terra natal” (Miguel, 2005, p. 66). Assim, os fragmentos dois e quatro a nove relatam, cronologicamente, em flashback a vida do protagonista.

A figura de António Jacinto surge no oitavo fragmento, intitulado “Angola”, que inicia com um trecho de cerca de dez linhas, sobre a estadia de Altimar em Lisboa, pontuada por suas referências



literárias: “[...] fez questão questão de visitar o túmulo de Camões, foi em busca do bar de Fernando Pessoa, a estátua de Eça de Queirós, percorreu ruas e praças, tentando identificar locais referidos pelo escritor” (Miguel, 2004, p. 57). É precisamente através da literatura que se estabelece o contato entre Altimar e António Jacinto:

Sábado à noite, num bar, com uma bebida à sua frente, percebeu na mesa ao lado um homem idoso, com aspecto doentio, mergulhado num livro. Buscou ver o nome do autor, Luandino Vieira. Dele conhecia dois livros: *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e *Luanda* gostara muito de ambos, que falavam com sensibilidade daquele mundo. Altimar venceu a timidez e foi perguntar se era um novo livro de Luandino (Miguel, 2004, p. 57).

Na conversa que têm, o “homem acolhedor”, “poeta e lutador pela independência de sua terra, que havia sofrido nos calabouços da Pide” explica a realidade e a história angolana ao brasileiro e propõe lhe emprestar outro livro: “o *Vidas Novas*, no qual Luandino relatava suas experiências na prisão” (Miguel, 2004, p. 58). Ao saber que o visitante é catarinense, o angolano acessa lembranças antigas, e declama de cor versos do poeta catarinense simbolista reverenciado pelos integrantes do Grupo Sul:

Antônio Jacinto enrugou a testa, fez uma pausa como quem busca recuperar algo distante:

- A capital, se bem me lembro, é Florianópolis. Se é de lá, e gosta de ler, deve conhecer Cruz e Sousa.
- Não, não conheço.
- Pena, é um grande poeta. Ouça: “Os miseráveis, os rotos, / São as flores dos esgotos. // São espectros implacáveis / Os rotos, os miseráveis” (Miguel, 2004, p. 59).

Além disso, Jacinto evoca explicitamente a revista *Sul*, enfatizando o intercâmbio estabelecido com Angola e Moçambique:

- Mas a revista *Sul* você deve conhecer.
- Nunca ouvi falar. Era de que época?

- Da década de 50. Publicou muita gente de Moçambique e Angola, o Luandino, que ainda era José Graça, e a mim, entre tantos outros (Miguel, 2004, p. 59).

Quando Altimar indica que deixara Florianópolis em 1945, aos quinze anos de idade, e que nunca lá retornara, Jacinto lastima a perda de contato com os integrantes do Grupo Sul: “Pena, nunca mais tive notícias, seria bom saber daquela turma” (Miguel, 2004, p. 59).

Graças a Jacinto, que o apresenta a sua futura esposa e o ajuda a encontrar emprego, Altimar instala-se em Angola, onde se casa e tem filhos – sendo o caçula nomeado Antônio, em homenagem ao escritor. Alguns anos mais tarde, pouco antes de falecer, aquele que “havia sido Ministro da Educação e Cultura e da direção do MPLA” aconselha o brasileiro a retornar, por senti-lo com saudades de sua terra. É assim que o protagonista e sua família chegam ao Rio de Janeiro, no ano 2000, e que ele decide comprar o barco para retrazar, em Florianópolis, o percurso de navegação que fazia, quando criança, com seu pai, ou, em suas palavras, “o roteiro sentimental de um velho tentando recuperar o passado” (Miguel, 2004, p. 33).

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Subscrevendo ao cotejo feito por Jeanne Marie Gagnebin (2010) entre a fronteira – que delimita, fixa zonas territoriais, e associa-se ao dogmático – e o limiar – aliado à mobilidade, à passagem e aos trânsitos – concluo que, ao incluir em *Mare nostrum – romance desmontável* (2004) o personagem de Antônio Jacinto e, através dele, a referência à revista *Sul* e ao intercâmbio com intelectuais de Moçambique e Angola na década de 1950, Salim Miguel tenciona a separação entre a literatura e a história, preferindo o limiar às fronteiras. Ele reatualiza, cinquenta anos mais tarde, esse diálogo da e na lusofonia, sublinhando a dupla função da revista, que divulgou em Santa Catarina a produção literária vinda outros lugares ao mesmo tempo em que levou a produção dos catarinenses para além das fronteiras do estado e do país.

Publicado no ano seguinte, sob a chancela da Academia Brasileira de Letras, *Cartas d'África e alguma poesia* (Miguel, 2005) traz documentos preciosos, que permitem compreender o papel fundamental do Acadêmico Marques Rebelo na expansão dos contatos dos integrantes do Grupo Sul com intelectuais de língua portuguesa além-mar, bem como reconstituir essas trocas e redes.

Na seção “Avulsos”, *Cartas d'África e alguma poesia* (Miguel, 2005) reproduz um documento que atesta a marca deixada pelos intercâmbios entre os intelectuais angolanos e o casal de catarinenses Salim Miguel e Eglê Malheiros. Trata-se de uma carta de Luandino Vieira, datada de março de 2005, na qual ele agradece a Salim Miguel o envio do romance *Mare nostrum* nesses termos: “[...] com a emoção que me provoca, ler no endereço ‘Eglê Malheiros e Salim Miguel’ – regressei aos idos de 50, aos momentos dessa emoção que era, furando todos os silêncios e censuras, ter nas mãos a revista *Sul*” (in Miguel, 2005, p. 144). A seguir, o escritor comenta a emoção provocada pelo recebimento do romance de Salim Miguel, no qual António Jacinto aparece como personagem:

Ao longo dos anos, a conta-gotas, sempre fui sabendo dos amigos de Sta. Catarina. Ultimamente a dn.a Juliana Santil permutou comigo memórias e materiais que vieram confortar meus serenos dias. Imagine, então, agora, receber seu livro – um muito bem urdido romance, banhado do mar que une nossos povos para o bem para o mal – e poder ler o capítulo que dedicou a António Jacinto, e à nova terra de Luanda. Já não pode Jacinto escrever-lhe, aproveito eu, enquanto vivo, para lhe agradecer (não sei outro verbo) tudo isso e o passado e o que de nossos encontros e vidas passar para o futuro (carta de março de 2005, in Miguel 2005, p. 144).

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Cf. 1948: seis números (janeiro – 16p., fevereiro – 16p., abril – 16p., junho – 16p., agosto – 16p., dezembro – 20p.); 1949: quatro números (fevereiro – 20p., abril – 22p., agosto – 24p., dezembro – 28p.); 1950: dois números (maio – 28p., outubro – 32p.); 1951: dois números (abril – 64p., agosto/setembro – 68p.); 1952: quatro números (março – 72p., junho – 88p., outubro, – 80p., dezembro – 72p.); 1953: três números (maio – 56p., agosto – 72p., dezembro – 96p.); 1954: dois números (julho – 88p., dezembro – 96p.); 1955: dois números (maio – 96p., agosto – 96p.); 1956: três números (fevereiro – 128p., maio – 128p., dezembro – 96p.); 1957: dois números (junho – 96p., dezembro – 152p).

<sup>2</sup> Nas seguintes capitais: Aracaju, Belo Horizonte, Campo Grande, Curitiba, Goiânia, João Pessoa, Maceió, Natal, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador, São Luís São Paulo e Teresina. No estado de Santa Catarina, o escritor Guido Wilmar Sassi era o representante de *Sul* na cidade de Lages.

<sup>3</sup> O lançamento de *Cartas d'África e alguma poesia* aconteceu na Academia Brasileira de Letras em 17 de novembro de 2005 (CARTAS d'África, 2005, p. 3; Mallmann, 2005, p. 1).

<sup>4</sup> Os textos de Jorge Barbosa e Tomaz Martins foram publicados, respectivamente, em 03 de janeiro e em 05 de março de 1950, na Página Literária que o Grupo Sul manteve no jornal *O Estado de Santa Catarina*.

<sup>5</sup> Entre 2004 e 2008, a Editora Record publicou dois livros inéditos de Salim Miguel (*Mare nostrum: romance desmontável*, 2004; *O sabor da fome*, 2007) e lançou três romances (*A vida breve de Sezefredo das Neves*, poeta, [1987] 2005; *A voz submersa*, [1984] 2007; *Nur na escuridão*, [1999] 2008).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bernd, Z. (2017). Vestígios/rastros memoriais. In E. Palmero Gonzalez, S. Coser (Ed.). *Em torno da memória: conceitos e relações*. (pp. 375-382). Porto Alegre: Editora Letra.

CARTAS D'ÁFRICA. (2005, novembro 12). *O Globo - Prosa & Verso*, p. 3.

Coutinho, A. (2016). Redes afetivas, terias de cooperação: política e literatura nos contextos da língua portuguesa. In H. K. Olinto, K. E. Schøllhammer, M. Simoni (Ed.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. (pp. 19-29). Rio de Janeiro: editora PUC-Rio.

Gagnebin, J. M. (2010). Entre a vida e a morte. In G. Otte, S. Sedlmayer, E. Cornelsen (Ed.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. (pp.12-26). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Gin, P. (2011). Penser une culture de la mobilité. In P. Gin e W. Moser (Ed.). *Mobilités culturelles/ Cultural Mobilities*. (pp. 329-346). Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Hoisel, E. (2004). Sobre cartografias literárias e culturais. In G. N. Bittencourt; R. T. Schmidt (Ed.). *Geografias literárias e culturais: espaços/ temporalidades*. (pp. 149-156). Porto Alegre: editora da UFRGS.

Lenhart, F. (2004, setembro 21). Da aldeia para o universo. *Diário Catarinense - Variedades*, p. 1.

Lenhart, F. (2005, março 24). "Êta, velhinho legal!": Salim Miguel organiza obra com textos de escritores de países de língua portuguesa dos anos 1950. *Diário Catarinense - Variedades*, pp. 6-7.

Lima J. (2005, novembro 29). Editadas cartas que uniam África ao Brasil: obra organizada por

---

Salim Miguel resgata correspondência trocada entre escritores de língua portuguesa nos dois lados do Oceano Atlântico. *A Notícia - Anexo*, p. C8.

Luandino Vieira, J. (2014). A. Saraiva (Ed.). Catálogo da exposição. *Augusto dos Santos Abranches: escritor e agitador cultural da lusofonia*. Vila Franca de Xira: Museu do Neorrealismo.

Mallmann, R. (2005, novembro 17). O tempo revisitado. *Diário Catarinense - Variedades*, p. 1.

Miguel, S. (2005). *Cartas d'África e alguma poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Miguel, S. (2004). *Mare nostrum – romance desmontável*. Rio de Janeiro: Editora Record.

SALIM autografa Cartas D'África. (2005, novembro 29). *Diário Catarinense -Variedades*, p. 4.

Paiva, N. (2006, setembro 02). Pegadas na areia do tempo. *O povo – jornal de hoje, páginas azuis*, s. p. Acesso em 15 de setembro 2018, disponível em <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2006/09/02/noticiasjornalpaginasazuis,626935/pegada-na-areia-do-tempo.shtml>

Santil, J. (2006). *Ce métis qui nous trouble – les représentations du Brésil dans l'imaginaire politique angolais : l'empreinte de la colonialité sur le savoir*. Tese de doutorado em Ciências Políticas. Bordeaux: Université Montesquieu – Bordeaux IV.

Wrege Rassier, L. (2011). Dialogues lusophones: les échanges épistolaires du Cercle d'Art Moderne de Santa Catarina. *Quadrant* n° 27 (71-97).

Wrege Rassier, L. (2018). Identidades em arquipélago: mare nostrum – romance (des)montável. In G. R. Neumann, A. Cunha, C. Ferreira, e R. L. Bittencourt. (Ed.). *Arquipélagos – estudos de literatura comparada*. (pp. 169-186). Porto Alegre: Class.

Wrege Rassier, L. Vanguarda, cultura e política em Santa Catarina: o caso do Grupo Sul. In M. Marsal, M. A. Barbosa, P. Peterle (Ed.). *Anais do Colóquio Literatura de Vanguarda e Política, o século revisitado*. (08-15). Florianópolis: CCE/UFSC.

---

# DIÁLOGOS CULTURAIS ENTRE O BRASIL E CABO VERDE: A IMAGEM DE “PASÁRGADA” NA POESIA DE VERA DUARTE

Neste trabalho retoma-se o poema “Vou-me embora pra Pasárgada” do escritor Modernista brasileiro Manuel Bandeira, grande impulsionador da poesia dos intelectuais da revista *Claridade, Arte e Letras* (1936). O tema da *Pasárgada*, vivenciado na escrita de Jorge Barbosa e de Baltasar Lopes (Osvaldo Alcântara), posteriormente é recuperado em epígrafes, dedicatórias e reflexões na escrita de Vera Duarte. Pretende-se mostrar que a semente da modernidade lançada por Manuel Bandeira continua presente em diferentes espaços da voz feminina de Vera Duarte (Cabo Verde), in *Amanhã Amadrugada* (1993), *O Arquipélago da Paixão* (2001), *De Risos & Lágrimas* (2018) e *A Reinvenção do Mar – Antologia Poética* (2018). Alguns estudiosos da crítica literária serão abordados, entre os quais Julia Kristeva, Alfredo Bosi, Ezra Pound e T.S.Eliot.

**Palavras-chave:** Brasil, Cabo Verde, Manuel Bandeira, Vera Duarte, literatura afro-brasileira.

Nas relações atlânticas culturais entre o Brasil e Cabo Verde, diversos escritores brasileiros como Castro Alves, Olavo Bilac, Jorge Amado, Manuel Bandeira e outros, foram lidos e apreciados no arquipélago crioulo. A apropriação dessas referências literárias e de outras foram fundamentais para a construção de uma nova escrita literária mais adequada à realidade social das ilhas de Cabo Verde.

Nos anos 30, os intelectuais caboverdianos influenciados pelo Modernismo Brasileiro começam a construir uma nova literatura que rompe com as formas clássicas da poesia dos românticos

MARIA  
RAQUEL  
ÁLVARES  
Universidade  
de Lisboa  
maria.raquel.  
alvares@gmail.com

e simbolistas de cunho lusitano e a de modelos greco-latinos, com destaque para os mitos da Atlântida e das Hespérides ou ilhas arsinárias e procuram incorporar novos temas de natureza sociológica ligados à sua terra-mãe.

Este novo movimento propunha o deslocamento de uma visão europeia para o passado do arquipélago, ao mesmo tempo que recusava a tradição portuguesa. De acordo com Vera Duarte: “São vozes atlânticas/De um oceano tornado estrada/De um amor doce e sentido/Unindo o imenso brasil/Ao nosso pequeno cabo verde.” (2018, p.132).

Jorge Barbosa sonha com o Brasil à distância e escreve o poema “Você Brasil” (2002, p.135), dedicado ao poeta Ribeiro Couto onde apresenta Cabo Verde e suas afinidades a nível geográfico e cultural entre os dois países e salienta o gosto pela escrita poética de Manuel Bandeira, o grande impulsionador de novas ideias e de sua projeção na literatura caboverdiana. Em seguida na “Carta para Manuel Bandeira” (2002, p.131), o poeta mostra admiração pela sua escrita, alude ao relacionamento entre o sujeito e o destinatário, marcado pela intimidade espiritual e cultural entre os escritores brasileiros e caboverdianos.

Neste trabalho pretende-se destacar o impacto que teve o texto poético “Vou-me Embora pra Pasárgada ou Desencanto” de Manuel Bandeira na literatura caboverdiana, mais propriamente no movimento de *Claridade – Revista de Arte e Letras* (1936), com Jorge Barbosa em 1935, Baltasar Lopes (com o pseudónimo de Osvaldo Alcântara) e Manuel Lopes guiados por um ideal de busca das raízes antropológicas e culturais, no gosto pela etnografia e filologia do crioulo e, ainda a valorização das tradições populares.

Entretanto assinala-se a repercussão que o sentido da palavra “Pasárgada” tem em alguns escritores da pós-independência caboverdiana, entre os quais José Luís Hopffer Almada e Vera Duarte que no espaço onírico constroem um espaço de fuga à realidade quotidiana.

Trata-se de uma reflexão realizada a partir de leituras de poemas,

impressões colhidas e citações de alguns teóricos de natureza literária e social para melhor fundamentar esta nova viragem no trajeto literário dessa literatura que de tendências clássicas, criada por Eugénio Tavares, José Lopes, Pedro Cardoso e Januário Leite ainda desligada do meio sociogeográfico das ilhas, passa a uma estética modernista que espelha a nação em questão.

Desse modo a metáfora de "Pasárgada", viagem imaginária a um reino que funciona com distanciamento da realidade e a concretização de um sonho, de um lugar a várias interpretações, mais propriamente à continuidade e rutura de novas manifestações literárias no trajeto da literatura crioula. A propósito deste assunto Emanuel de Moraes cita que as primeiras impressões poéticas de Manuel Bandeira datam da infância da leitura que fez do livro *Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz*. Palavras do poeta: "[...] por ele adquirir a noção de haver uma realidade mais bela, diferente da realidade quotidiana, [...] despertou em mim o desejo de evasão. No fundo, já era Pasárgada que se prenunciava." (2009, p.59).

O intelectual caboverdiano influenciado pelas novas ideias sociológicas e estéticas vindas do Brasil abre os olhos ao outro, descobre-se a si próprio e debruça-se sobre a realidade social do seu país, o modo de vivência e depara-se com os problemas da sua terra, a mãe que "alimenta" os filhos e ainda a presença do mar que é o espaço da libertação, da saudade e da lembrança permanente do desespero de "querer partir e ter de ficar", conforme exposto na poesia de Jorge Barbosa.

Desse modo parte-se do importante papel impulsionador que teve o escritor Manuel Bandeira e de seu contributo para a elaboração de um novo processo de experiência literária nas vozes dos intelectuais do movimento de 1936 e de sua recuperação pela geração *mirabílica* (1987).

Manuel Bandeira publica *Libertinagem*, texto escrito de 1924 a 1930, lançado em 1930, os anos de grande força do Modernismo Brasileiro. Nessa publicação encontra-se o poema com o título "Vou-me embora pra Pasárgada" (1930) que contribuiu para que Osvaldo Alcântara (pseudónimo de Baltasar Lopes) instituísse



uma “Pasárgada” em que o eu lírico idealiza uma outra nação para o caboverdiano, liberta das amarras do colonialismo cujo ideal está presente no livro *Cântico da manhã futura* (1991), com o título *Itinerário de Pasárgada*.

No primeiro poema, “Passaporte para Pasárgada”, o sujeito poético impõe formas de poder viver: o trabalho, a liberdade não só de expressão, mas também a do país; no segundo poema “Saudade de Pasárgada” o eu problematiza a saudade dessa terra utópica cujo ideal é de independência colonial; no terceiro poema “Balada dos companheiros Para Pasárgada” há um rei à espera de seus cidadãos na Ilha Prometida, onde o horizonte é a linha no infinito que não delinea uma fronteira, mas um dever diferente; no quarto poema “Dos humildes é reino de Pasárgada”, o sujeito poético anuncia um reino para os humildes e por último no quinto poema “Evangelho segundo o Rei de Pasárgada” o eu inicia com versos presentes do texto poético brasileiro; “Em Pasárgada tem tudo, / lá é outra civilização”. (1991, p.123).

Neste conjunto de poemas, o poeta Osvaldo Alcântara descreve Cabo Verde, sua gente, sua história e influências da cultura brasileira. Para o poeta o uso da imagem “Pasárgada” é a nação sonhada para suplantar a nação real submetida à opressão ideológica e mesmo ao meio geográfico. Alberto de Carvalho refere que “[...] Baltasar Lopes leu o texto de Adolfo Casais Monteiro de 1937-1938, [...] nele se inspirou para escrever o ciclo “Itinerário de Pasárgada” publicado na revista *Atlântico* e republicado em *Cântico da manhã futura* com alteração da ordem dos textos e sem dedicatórias.” (2014, p.15).

“Pasárgada” é o nome ficcional recriado por Manuel Bandeira com um sentido pessoal e título “Vou-me embora pra Pasárgada”. Sobre este assunto Manuel Bandeira informa: “Essa hora de Pasárgada que significa “campo dos persas” ou “tesouro dos persas” suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias como o de *L’invitation au voyage* de Baudelaire” (2009, p.60) “[...] essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar.” (2009, p.62).

De certa forma os poetas transcendem a resignação e a esperança, eles sonham com um espaço de evasão, sonham com um amanhã diferente, empreendem viagens imaginárias, como se constata na carta escrita por Jorge Barbosa a Manuel Bandeira (2002, p.131), bem como a emigração, terra-longismo, a seca e a chuva, grandes temas da literatura crioula que são retomados nos anos da geração pós 25 de Abril.

O par composto pelos espaços da terra-longe e de “Pasárgada” formam a síntese do “querer bi-partido” em que o primeiro termo, enraizado na tradição secular das ilhas evoca o desejo de *querer ficar e ter que partir* e o segundo, absorvido pelos versos de Manuel Bandeira, o desejo de *querer partir e ter que ficar*.

A “Pasárgada” de Osvaldo Alcântara parece funcionar como o “lugar utópico” ou ainda o “lugar de redenção” dos poetas que são “irmãos de Cristo” (1991, p.124). O itinerário proposto pelo poeta no poema “Balada dos Companheiros para Pasárgada” (1991, p.119) a “balada” confirma a utopia de um “lugar melhor para se viver” e uma certa conotação política verificada na palavra “companheiros”: “Além é o horizonte.../E está nos teus passos ir até lá e ver a Ilha Prometida,/ para que o teu coração não tenha um limite e uma distância diferente!” (1991, p.119).

Manuel Lopes busca traçar o perfil do homem caboverdiano como alguém dialeticamente dividido entre o “querer partir e ter que ficar” e o “querer ficar e ter que partir”, ideias que orientaram a segunda parte de Poemas de quem ficou (1949) e na qual o poeta toma contacto com o “querer bipartido” do homem de Cabo Verde. Os poemas “Navio” (2002, p.124), “Poema do Mar” (2002, pp.72-73), e “Terra” (2002, p.41) escritos por Jorge Barbosa são apontados como típicos da realidade crioula. Elsa Rodrigues dos Santos reflete sobre a temática da saudade, sentimento impreciso em relação à postura evasiva “[...] de solidão, de nostalgia, que o ilhéu experimenta face ao isolamento e aos limites da fronteira líquida que o separam do resto do mundo, criando-lhe um estado de angústia e ansiedade que o levam a sonhar com outros horizontes para lá do mar.” (1989, p.59).

Por sua vez Carmen Tindó Secco refere: “As metáforas marítimas

sempre estiveram presentes nas composições poéticas de Cabo Verde, mas, nas primeiras gerações, o oceano aparecia como elemento enclausurador. (1999, p.2).

Ainda a propósito do evasãoismo Alberto de Carvalho no ensaio “Baltasar Lopes, Osvaldo Alcântara e Pasárgada” refere palavras de Jorge Barbosa “Este convite de toda a hora/que o Mar nos faz para a evasão!/Este desespero de querer partir/e ter de ficar.” (2014, p.15) e no poema “Simplicidade”, o sujeito poético mostra a recusa da partida, mas não a da evasão. O poeta faz a sua viagem introspectiva e imaginária: “[...]Bastar-me-ia a curta travessia no mar do canal num desses minúsculos veleiros/ para conhecer a ilha defronte.” (1947, p.38). Essa ideia é reforçada por Gabriel Mariano:

Por tudo se pode concluir que a partida e a Terra-longe de Jorge Barbosasesituam em planos domais brandoirrealismo. O terra-longismo de Barbosa dificilmente se assemelha com outros terra-longismos: com o pasargadismo do brasileiro Manuel Bandeira, por exemplo. Este transporta para o reino de Pasárgada todos os seus problemas concretos de homem social, de homem concreto, de homem produzido. (1991, p.11).

Posteriormente a geração do *Suplemento Cultural* (1958) com Gabriel Mariano, Yolanda Morazzo e Ovídio Martins, este último faz uma forte crítica ao evasãoismo no poema “Anti-evasão” (1962) nos seguintes versos: “[...] Gritarei/Berrarei/Matarei/Não vou para Pasárgada” (1962, p. 325) dedicado ao poeta João Vário.

O ensaísta Alberto de Carvalho afasta “Antievasão” do contato com o poema de Manuel Bandeira e aproxima-o do “Itinerário de Pasárgada” de Osvaldo Alcântara:

Excluída a “Pasárgada” do brasileiro Manuel Bandeira, só restaria a “Pasárgada” do velho Baltasar Lopes que, enquanto elemento do grupo *Claridade*, contaminado pelo malefício do “evasãoismo” de Jorge Barbosa, veria o conjunto de poemas “Itinerário de Pasárgada”, do seu pseudônimo Osvaldo Alcântara, infectado pelo mesmo

desvio antipatriótico” (2014, p.20).

No período subsequente à liberdade política de 1974, assiste-se de facto, à sua reconfiguração na tentativa de sua reorientação estético-ideológica, mas também em presença de um clima de decepção e de vazio cultural, em consequência das ideologias utópicas que animaram a prática literária movida pelo sonho da Independência.

Por um lado pretende-se que o universo utópico de “Pasárgada” seja substituído por uma nova retraditionalização, tentando romper com a fixidez de determinados temas e por outro indo debater-se ideologicamente, esforçando-se depois nos anos 80, pela refundação de um novo ciclo, investido na construção de uma literatura de outra orientação nacional.

Na verdade o mito de “Pasárgada”, um espaço ideal, feliz e hedonista que os ilhéus desejaram fixar, recebeu conotação negativa precisamente no tempo anterior à Independência, tempo de “Pasárgada” conota “evasionismo”, tema contestado pela geração de *Seló* (1963), empenhada também na função de combate contra o sistema colonial.

Apesar disso a “Pasárgada” toma presença nos poetas caboverdianos Filinto Elísio no poema “A poesia do reverso”, lê-se: [...] onde passava a Pasárgada/passa agora o pássaro da paz” (Elísio in Almada, 1998, p.231); Arménio Vieira no poema “derivações” lê-se: “*Polifonte*: não tem pátria, por opção./Tanto se lhe dá que faça sol/ou caia neve, nada o aquece/ou arrefece. Até gosta de Pasárgada,/ que entre outras coisas,/ é o melhor sítio do mundo/ para se andar de burro.” (Vieira, in Fontes, 2008, pp.323-324); José Luís Hopffer Almada no “modo literário” Sant’y Agu, no poema “Parábola sobre o castanho sofrimento”: “assumir-nos/como criaturas decentes e dignas/sob o olhar finalmente compadecido/ da lonjura fraterna da terra prometida/da distância próxima e tacteável/de uma outra terra dentro da nossa terra/da ilha de todos os poemas/pasárgada/ de carne e espírito saciados” (2008, pp.25-26); Danny Spínola, “Pasárgadas de Sol”: “E tive consciência, então, do longínquo aceno dos delfins,/Das suas acrobacias e das suas estranhas e místicas melodias/ Em

eterno e terno convite à paixão lunar do meio-dia em Pasárgadas de sol” (2011, pp.28-32) e ainda António de Nevada, José António Lopes, Mário Lima, Yolanda Morazzo e Vera Duarte. Esta última informa:

[...] a literatura cabo-verdiana assenta no eco-sistema caboverdeano e que é [...] uma história de secas e partidas, de abandonos, de sublevações, de lutas, de ilusões fugazes de abundância, de injustiças e de discriminações, mas também de amenas conversas de fim de tarde, de bailes populares e amores clandestinos [...] (1998, p.227).

Um dos aspetos mais importantes da poética traçada da pós-independência é “[...] ser pluralista, não podendo a sua poesia reduzir-se a um único aspecto estético-formal ou filosófico ideológico” (Hopffer Almada, revista *Fragmentos*, nº 7/8, p.16).

Hopffer Almada no livro *Sonhos Caminhantes* como poeta no “modo literário” Nzé de Sant’y Ago rememora as noites de Assomada no poema “Não há Dia, Não Há Manhã”. O seu fazer poético reflete esse caminho de partidas e regressos e o próprio eu poético na condição de terra-longista, sentirá saudades da mãe-terra e à distância ele tem momentos de evasão: “Serei nego e terra-longista, /de alma livre,/radicada/no imemorial apelo/do querer-bipartido,/deste antiquíssimo apelo/de querer partir e ter de ficar,/deste inabalável apelo/de querer ficar e ter de partir” (2017, p.82).



Kiki Lima, Mar d'Sôdade, 1996

Este poeta, de forte sentimento telúrico, retoma o motivo pasargadiano, integra-o no seu espaço geocultural e afetivo e

navega em sonhos. Desse mundo por descobrir, ele reflete sobre a sua condição de ilhéu: “Não dura muito, evadir-me-ei para longe/ (terra-longe ou pasárgada,/terra longe e longínqua, em todos os casos). /Serei de novo evasionista [...]” (2017, p.73). Para Alfredo Bosi, a recuperação do tempo pela memória fundamenta a própria essencialidade poética de um sentimento impreciso em relação à saudade que está presente na postura dos intelectuais da *Claridade*. Ernest Bloch diz: “[...] é a liberação da esperança [...]” (1993, p.129). Simone Caputo Gomes reafirma: “O mito de Pasárgada ressaltado por Bandeira permanece na memória de vários poetas cabo-verdianos, seja para parafraseá-lo ou recusá-lo ideologicamente.” (2006, p.167).

Vera Duarte integra-se nesta nova geração de poetas e está presente na publicação de *Mirabilis:de veias ao sol* (1987), antologia organizada por José Luís Hopffer Almada que reúne os “novíssimos poetas de Cabo Verde”, divulga a produção poética cabo-verdiana da Independência e cria um novo projeto literário, fruto de uma profunda reflexão sobre as novas tendências literárias dos poetas da geração *mirabílica*.

Conhecer Vera Duarte (Vera Valentina Benrós de Melo Duarte Lobo de Pina) é descobrir a sua poesia lírica feminina em diversas facetas: lutadora, corajosa, mulher apaixonada e combatente.

Na trajetória realizada pela voz poética de Vera Duarte no livro *Amanhã Amadrugada* (1993), “Caderno I” (1985), “Momento IV”, o eu poético feminino partilha o seu sentir emocional e transforma-o em poesia. Algumas palavras da sua voz: “A emoção condensada transforma-se em poesia, a dor da ausência motiva-me longas cartas. [...] O irreal possui-me.[...]” (1993, p.52). T.S.Eliot fala que a poesia “[...] não é um soltar de emoção mas uma fuga à emoção; [...]” (1997, pp.31-32).

Mas o lirismo espontâneo manifestado por este sujeito poético traduz impulsos violentos de revolta silenciosa, idealiza a liberdade individual e coletiva da mulher no seu espaço onírico em permanente confronto com o real, espelhado pelo sofrimento, a dor e a miséria.

No livro *Amanhã Madrugada* (1993), no poema “Ai se um dia..” (1993, p.119), o sujeito poético oscila entre o desejo dessa chuva, símbolo de alimento, vida e alegria e o sonho dessa concretização: “Ai se o milho crescesse/a fome acabasse/o homem sorrisse/e a terra molhasse” (1993, p.119). Igualmente no poema “Chuva” (1993, p.98) a voz poética súplica e invoca: “chuva! chuva!/ poemas de chuva caindo/vozes pedindo chuva/bocas sedentas/ terra à espera de chuva.” (1993, p.98).

No *Arquipélago da Paixão* (2001), “Caderno 3”, “reflexões”, a voz poética de Vera Duarte cruza-se com os intelectuais da revista *Claridade - Arte e Letras* (1936), faz uma homenagem à figura de *Os Meninos*, poema dedicado a Jorge Barbosa. O sujeito poético canta a miséria, a pobreza social em oposição: “[...]sonharão com terras distantes, glórias inexistentes e banquetes fabulosos, mas ao acordarem encaram a realidade social.” No último parágrafo dessa reflexão, a voz poética cria uma relação intertextual com o poeta brasileiro Manuel Bandeira: “Queria então estar ao lado deles e sem qualquer palavra, passar-lhes a Estrela da Manhã” (2001, p.81). Essa estrela anunciadora de um novo tempo, o início que igualmente está presente na “Carta para Manuel Bandeira” de Jorge Barbosa e no poema “Estrela da Manhã” de Manuel Bandeira. Segundo Manuel Ferreira, procurar a “estrela da manhã” pode significar no poema de Manuel Bandeira, ir em busca da “[...] anunciadora do nascimento perpétuo do dia, simbolizando o início da vida” (1989, p.163).

Considerando a intertextualidade como sendo uma interação entre textos, pode-se dizer que a poesia de Vera Duarte por absorção de outras vozes em epígrafes e citações e mesmo no interior de alguns poemas, estabelece relações, diálogos culturais e ressonâncias de obras de diversos escritores que pertencem a diferentes universos linguísticos. Julia Kristeva, a quem se deve uma das primeiras e mais difundidas noções de intertextualidade diz: “Todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto. (1974, p.64). O lirismo poético feminino de Vera Duarte ingressa por uma escrita de abertura ao mundo com uma postura e um modo de ver e agir crítico, não de fixidez territorial, mas de constatação e de esperança. A sua linguagem visual poética está



carregada de significado ideológico. Ela produz e estimula “[...] associações intelectuais ou emocionais [...]” (Pound, 2006, p. 41) que estabelecem relações semânticas e interculturais.

Na reflexão *A Viagem*, texto dedicado a Baltasar Lopes, o sujeito poético recupera a denúncia da miséria, a emigração, a partida, a busca de novos horizontes, o desenraizamento cultural e a terra prometida tão presente na narrativa *Chiquinho* (1947) de Baltasar Lopes e em *Terra Prometida* (2002) de António Aurélio Gonçalves.

Na reflexão *A Chuva* com a dedicatória a Manuel Lopes, mais uma vez a voz poética, numa terra de seca que espera a chuva, sente esperança e espera que ela arraste “[...] para o mar profundo tudo o que foi esforço, entrega e devoção, nesta crença irrenunciável e dolorosa da chuva que virá” (2018, p.65). A presença da chuva e da seca em intertextualidade com *Os Flagelados do Vento Leste* (1960) de Manuel Lopes demarca a angústia, a esperança, o passado, o presente e o futuro. A seca é revisitada pela poeta no poema “Chuva” (1993:98) num canto e pedido de desespero angustiante face à terra seca e queimada pelo sol e ainda no “exercício poético 6” (1993, p.77). O tema da emigração é retomado no poema “Setembro” (1993, p.87) com epígrafe de Baltasar Lopes, “Perignámos terra longinquamente [...]” (1993, p.88).

No livro *Preces e Súplicas ou os Cânticos da Desesperança* (2005), o eu lírico apela a uma poesia redentora e anunciadora de esperança e de fé que os homens perderam. Ela tenta religar ideais e sentimentos perdidos nos novos tempos de um mundo novo. No poema “Salvé Poesia” (2005, p.63) com a dedicatória a Edouard Maunick, diálogo entre o eu e o tu, a sua voz fala da inspiração do poeta face à essência das coisas, em que ela própria interioriza o desespero e a miséria dos homens. O cântico da sua voz busca recuperar a palavra e com ela construir a poesia que canta não só a ilha, mas tudo aquilo que a transcende e em que acredita: “É a esperança que tem que nascer/É a esperança que vai renascer” (2005, p.44). É por meio da palavra, que funciona como habitação do ser que o eu anuncia um tempo novo e redimido que está aberto à criação de novos caminhos e à



construção da sua “Pasárgada”.

A palavra persiste no seu caminho de luta por um ideal talvez utópico de um amanhã diferente. É no “Poema Somente” (2005, p.104) que ela faz um convite a vários poetas entre os quais, Corsino Fortes, Tchicaya, Senghor e Césaire e juntos pelas palavras será construído um tempo de renovação e de reflexão ideológica que dá visibilidade ao poder da palavra.

No posfácio do livro *Preces e Súplicas ou os Cânticos da Desesperança* ela lança um grito de amor à África que “[...] vive e palpita no coração dos africanos e de todos os homens de boa vontade, e todos os sacrifícios serão consentidos na busca desesperada e incessante da salvação colectiva.” (2005, p.105).

Em *De Risos e Lágrimas*, nos poemas “Ode ao Brasil” e “Vozes Atlânticas – fala ao Brasil”, livro IV, *Das Rotas do Encantamento*, manifesta um especial afeto pelo Brasil, faz partilhas culturais e literárias entre Cabo Verde e o Brasil, além da evocação de outras épocas históricas que guarda na sua memória sofredora. Nos dois poemas citados, a exaltação feita pela sua voz ao Brasil estende-se às temáticas da emigração, terra-longismo, numa busca do desconhecido e do conhecimento.

Na novíssima poesia cabo-verdiana, “[...] o mar não é mais visto como prisão, ou seja, espaço do evasionismo ou metáfora utópica da liberdade social.” (1997, p.48), mas o espaço de reflexão e de interiorização interior aberto ao mundo, que sabe da estreiteza cultural das ilhas crioulas e tem consciência de que o progresso precisa ser procurado fora e assim o literato caboverdiano põe-se em sintonia com as experiências estéticas predominantes da Literatura Mundial.

É pela palavra que o sujeito poético alcança os valores éticos de figuras paradigmáticas de homens e mulheres, Antígona, Safo, Penépole, Ginga que estão presentes no interior dos seus poemas por onde perpassam também as vozes de Castro Alves, Jorge Barbosa, Manuel Bandeira, Simone, Cesária (morna), os ritmos de Ilde Lobo, encontros atlânticos que se cruzam em palavras e afetos, mesclados desse sentimento ligado ao mundo

em que o homem vive e também aos direitos humanos.

Apesar da sua variedade temática, a poesia de Vera Duarte reflete a importância de um pensar crítico em relação à história do seu país e de seu tempo. É no espaço de contacto com o sonho e o seu imaginário que ela coloca o lugar de “Pasárgada” em estado poético e constrói uma poesia do sentir, voltada para o interior de si: “A essência das coisas/é a sensibilidade do poeta/a terra fez-me sensível/e penetrei com desespero/no fundo da miséria dos homens” (2008, p.113). A poeta reforça o seu desejo de fuga à realidade social e instala-se num espaço de idealização e de construção ética e social “[...] algum lugar de sonho na companhia de deuses e heróis [...]” (2013, p.57), palavras proferidas, em 2017, por Vera Duarte na Academia Caboverdiana de Letras com o título “Sodad e Memórias na Literatura Cabo-verdiana da Diáspora”.

Nessa medida ela entrega todo o seu amor ao arquipélago e “navega apenas em sonhos”: “De malas desfeitas/quebrarei na ilha/a prisão das ilhas/e voarei para lá do horizonte/com os pés fincados na areia/que abrigou nossos corpos em festa.” (2001, p. 65).

A propósito do grande afeto e grandeza telúrica que o sujeito poético nutre pelas ilhas, Sylvania Silveira informa:

Vera se reveste de poesia para falar de sua paixão, ela é a própria paixão, paixão que liberta o pássaro fechado, paixão do eu indignado, paixão pelo outro indiferenciado, paixão-mulher de sonhos estilhaçados; paixão que se levanta de Arquipélago pulverizado, Arquipélago de Paixão. (2018, p.172).

É pela voz interior da palavra que ela alcança a sua “Pasárgada”: “Vou tecer meu sonho/na vertigem/da minha própria poesia” (2018, p. 61).

Numa busca contínua de amor individual e coletivo, o sujeito lírico cria uma poesia dialógica, questiona o vazio cultural e social do Arquipélago e procura construir uma poética intercultural e

universal para que a poesia do arquipélago não se insularize e não fique fechada em si mesma.

À semelhança do pensamento de Jorge Barbosa nos versos “Eu trago dentro de mim um pássaro fechado.../Bate asas – quer voar! – em ânsias desmedidas...” (2002, p.329), de Arménio Vieira no poema “Ser Poeta”: “POESIA – pássaro livre, [...]” (2016, p.37), Vera Duarte consegue libertá-lo e criar um cântico novo que busca desesperadamente a liberdade: “Um pássaro vermelho e lindo voou de mim para ti.” (2001, p.98).

Nesta investigação procurou-se mostrar a influência que a palavra “Pasárgada” teve nos anos trinta e seguintes no percurso de alguns escritores das ilhas de Cabo Verde.

No trajeto traçado deu-se preferência à poesia de Vera Duarte por conseguir realizar através da palavra a sua constante luta entre sonho/realidade, desejo/desencanto, utopia/distopia, dualidades opostas que constituem uma geografia que se divide entre a terra com o seu ilhamento e sua miséria, a terra – longe dentro e fora e a “Pasárgada” cheia de promessa, diante de um mar que funciona como caminho e obstáculo.

Verificou-se que o seu discurso poético marca o desejo de um ideal cheio de esperança na reconstrução de uma pátria incorporada à psicologia das ilhas crioulas onde a voz poética habita e deixa fluir e refluir as palavras numa relação histórico-cultural com o Brasil, África e Europa.

Recorda-se a referência à *Estrela da Manhã* (2001, p.81) no interior do texto “Os Meninos” (2001, p.62) in *O Arquipélago da Paixão* que exprime o início de uma nova vida para o caboverdiano que não se divorciando do telurismo identitário, deseja construir face ao real quotidiano, uma dimensão mais ampla dentro e fora do espaço real das ilhas crioulas, impregnada de novos lugares e culturas de cariz universalizante.

A desesperança fortalece a ideia de qualquer esperança num outro lugar ou mesmo no próprio, numa “Pasárgada” itinerante cheia de promessa, onde o sujeito poético feminino reativa

o espaço do outro (terra-longe) e resgata novos contactos. O seu desejo está muito presente nos versos: “Quero construir amanheceres/de luz/onde os homens se olhem nos olhos/e as mãos se afagam vigorosas” (Duarte, 2018, p.42).

Pode-se entender que a produção literária de Vera Duarte obedece a uma diversidade temática de riqueza lírica onde o sonho e a realidade estão presentes e em constante luta.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcântara, O. (1947). *Itinerário para Pasárgada*. In Atlântico, v. IV:Nova Série, n° 3, pp. 81-85, 4.2.1947.
- Alcântara, O. (1991) *Cântico da manhã futura*. Linda-a-Velha:ALAC.
- Almada, J. (1987). (Org.). *O nascimento do projecto e os seus antecedentes histórico-literários*. In *Mirabilis:de veias abertas ao sol*, Lisboa:Caminho.
- Almada, J. (1991). (Org.). *Fragmentos*. *Revista de Letras, Artes e Cultura*, Praia:Movimento Pró-Cultura (Ano IV, n°s7/8, Dezembro).
- Almada, J. (1998). *Breves notas sobre a poesia cabo-verdiana da negritude crioula, de teor afro-crioulista e/ou de fraternidade pan-africanista*, Lisboa, Associação de Cabo Verde.
- Almada, J. (2017). *Sonhos Caminhantes*. Praia:Livraria Pedro Cardoso.
- Bandeira, M. (1998). *Estrela da vida inteira*. São Paulo:Círculo do Livro.
- Bandeira, M. (2009). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro:Nova Aguillar.
- Barbosa, J. (1947,2002). *Obra Poética*. Lisboa:Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Bloch, E. (2005). *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Eduerj:Contraponto.
- Bosi, A. (1977). *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo:Cultrix.
- Carvalho, A. (2014). *Baltasar Lopes, Osvaldo Alcântara e Pasárgada*. In *Signótica*, v.26, n°1, p.1-29, janeiro./junho.
- Duarte, V. (1993). *Amanhã amadrugada*. Lisboa:Vega.
- Duarte, V. (1998). *De Risos e Lágrimas*. Praia:Pedro Cardoso.
- Duarte, V. (2001). *O Arquipélago da Paixão*. Praia: Artiletra.
- Duarte, V. (2005). *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Duarte, V. (2017). *Sodad e memórias na literatura cabo-verdiana da diáspora*, Anais do VI encontro de escritores de Língua Portuguesa:Cabo Verde.
- Duarte, V. (2018). *A Reinvenção do Mar*. Lisboa:Rosa de Porcelana.
- Eliot, T. S.. (1997). *Ensaios de Doutrina Crítica*. Lisboa:Guimarães.
- Elísio, F. (1998). *A poesia do reverso (Poesia II)*. In Almada José Luís Hopffer, (Org.), *Mirabilis de veias ao sol*. Praia:Instituto de Promoção Cultural.
- Ferreira, M. (1989), *No reino de Caliban*, 3ª, Lisboa:Plátano. v.I.
- Gomes, S. (2006). *Rostos, Gestos, falas, olhares de mulher: o texto literário de autoria feminina em Cabo Verde*. In Chaves, R. Macedo, T. (Org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo:Alameda.
- Gomes, S. (2009). *Entrevista a Vera Duarte*. Cabo Verde:Praia.
- Kristeva, J. (1974). *Introdução à semanálise*. São Paulo:Perspectiva.
- Lima, K. (2003). *Kiki Lima*, Lisboa: Caminho.
- Lima, M. (2005). *Minhas aguarelas no espaço e no tempo*. Praia:Edição do autor.

---

Mariano, Gabriel. (1991). *Ensaio*. Lisboa: Vega.

Martins, O. (1962). *Caminhada*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império.

Pound, E. (2006). *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix.

Sant'Águ, N. (2008). *Parábola sobre o Castanho Sofrimento*. In Fontes, Francisco (org.), *Destino de bai: antologia de poesia inédita cabo-verdiana*. Coimbra: Saúde em Português, pp. 25-26.

Santos, E. (1989) *As Máscaras Poéticas de Jorge Barbosa e a Mundividência Cabo-Verdiana*. Lisboa: Caminho.

Secco, C. (1992). (coord.). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX: Cabo Verde*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.2.

Secco, C. (1997). *Mar, Memória e Metapoética na lírica cabo-verdiana*. Brasília: Cerrados, n.º.6.

Secco, C. (2008). *De cânticos, rosas e desesperanças: algumas reflexões sobre a poesia em Cabo Verde no período da pós-independência*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Spínola, D. (2014). *Pasárgadas de Sol*. Praia: Spleen.

Vieira, A. (2008). *Derivações*. In Fontes, Francisco, (Org.), *Destino de bai: antologia inédita cabo-verdiana*. Coimbra: Saúde em Português.

Vieira, A. (2016). *Silvenius Antologia Poética*. Lisboa: Rosa Porcelana.

---

# A PAIXÃO SEGUNDO RADUAN NASSAR E ALMEIDA FARIA

A comunicação tem como objetivo apontar e examinar aproximações possíveis entre os romances *Lavoura Arcaica* (1975), do escritor brasileiro Raduan Nassar, e *A paixão* (1965), do autor português Almeida Faria. Nessa ocasião, para além dos usos que Nassar fez ao destacar diretamente frases de *A paixão* em sua obra, privilegiaremos os seguintes elementos com vistas a um diálogo entre os textos: o intimismo das vozes narrativas, o desregramento das categorias de tempo e de espaço, a linguagem passional e o aprofundamento filosófico. O embasamento teórico para esse trabalho assenta-se, portanto, nas teorias da intertextualidade, sobretudo naquelas condensadas no livro *Intertextualidade* (2008), da crítica francesa Tiphaine Samoyault, cuja proposição fundamenta-se na noção de “memória da literatura”.

**Palavras-chave:** Raduan Nassar, Almeida Faria, Literatura Brasileira e Portuguesa, Intertextualidade.

## INTRODUÇÃO

Em algumas entrevistas concedidas, tanto Raduan Nassar (1935) quanto Almeida Faria (1943) mencionam como se conheceram. Era o ano de 1975, Nassar e sua companheira da época tocaram à porta de Faria, em Portugal, oferecendo-lhe um exemplar de *Lavoura arcaica* e dizendo-lhe que esse livro não existiria sem seu romance *A paixão*, de 1965. Teve início ali uma história de amizade distante, mas afetuosa, “telepática”, como afirma Faria<sup>1</sup>.

O motivo inicial para esse reconhecimento do escritor brasileiro ao português encontra-se na “Nota do autor”, presente na primeira edição de *Lavoura arcaica* pela editora José Olympio, na edição comemorativa de trinta anos da obra, pela Companhia das Letras, e também em sua *Obra completa*, de 2016. Nessa

**MIGUEL  
HEITOR  
BRAGA VIEIRA**  
Universidade  
Estadual de  
Londrina  
miguelvieira@uel.br

nota, que reproduzimos na íntegra, diz Nassar:

#### NOTA DO AUTOR

Na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a. Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (distorcida) de *O Livro das Mil e Uma Noites*. Recurso dispensável, o A. também enxertou no texto – na íntegra ou modificados – os versos que seguem: “especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue”, p. 28, de Thomas Mann; “para onde estamos indo?” “sempre para casa”, pp. 37-38, de Novalis; “tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita”, p. 91, de Walt Whitman; “o instante que passa, passa definitivamente”, p. 105, de André Gide; “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”, p. 133, de Jorge de Lima; **“eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade”, p. 146, de Almeida Faria**. Embora cometendo omissões, o A. quer ainda registrar o seu reconhecimento ao criador de Marcoré, Antonio Olavo Pereira, pela atenção afetuosa que dedicou a este texto. (Nassar, 2016, p. 200) [grifos nossos]

A minuciosa nota apresenta-nos claramente algumas das referências citadas ao longo do romance. Como se vê, vão desde a cultura árabe, passando pelas literaturas de língua alemã, francesa, inglesa, até chegar às literaturas portuguesa e brasileira. A leitura de *A paixão* certamente impressionara sobremaneira Nassar a ponto de ele trazer para a urdidura de sua obra-prima palavras exatas da criação de Almeida Faria. Algumas questões nos colocamos como ponto de partida para nossas reflexões: 1) em que resulta o aproveitamento sugestivo da literatura de Faria na produção de Nassar?, 2) em que medida o diálogo que se estabelece entre as duas narrativas pode ser profícuo para aumentar os níveis de significado das duas?

## OBJETIVO

O principal objetivo desse trabalho é:



- Verificar de que modo o romance *Lavoura arcaica* (1975), do escritor brasileiro Raduan Nassar, resgata procedimentos de forma e conteúdo da obra *A paixão* (1965), do autor português Almeida Faria, estabelecendo um jogo intertextual ao mesmo tempo em que segue um desenvolvimento de profunda originalidade.

## METODOLOGIA

O caminho teórico-analítico a ser percorrido terá como base o cotejamento das vozes narrativas dos romances, o tratamento das categorias de tempo e de espaço, a linguagem passional e o aprofundamento filosófico que as obras apresentam. O suporte teórico é o que se encontra nas teorias da intertextualidade, sobretudo naquelas que estão condensadas no livro *Intertextualidade* (2008), da crítica francesa Tiphaine Samoyault, cuja proposição fundamenta-se na noção de *memória da literatura*.

## DESENVOLVIMENTO

Verificado em um primeiro momento como se dá o processo de alusão e citação de trecho de *A paixão* e de outras obras a partir da “Nota do Autor” de *Lavoura arcaica*, cumpre-nos agora estender as considerações em nível mais profundo, ou seja, perceber como o diálogo intertextual se dá de maneira complexa por meio de uma assimilação de estilo, atmosfera e concepção de mundo arraigadas e transmutadas em material romanesco próprio. Antes, é conveniente expormos as histórias que as duas obras contam.

Ambos os romances apresentam histórias relativamente simples, visto possuírem a preocupação maior da sugestão de atmosferas subjetivas carregadas de intimismo, espera e tensão.

*A paixão* é o primeiro volume da “Tetralogia Lusitana”, que se completa com *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro andante* (1983). O título se refere aos eventos que dominam uma sexta-feira da Semana Santa em seus períodos matutino, vespertino e noturno. Desse modo, o livro é dividido em três partes: “Manhã”,

com vinte e quatro capítulos narrados por Piedade, João Carlos, Arminda, Mãe, André, Francisco, Jó, Tiago, Moisés e Estela, alternadamente; “Tarde”, com vinte capítulos narrados em terceira pessoa; e “Noite”, com seis capítulos também narrados em terceira pessoa. Conta-se a história de uma família, capitaneada pelo pai (Francisco), a mãe (Marina), seus cinco filhos e agregados, que vive num Alentejo modorrento onde o tempo é quase palpável. Aliás, prenhe de linguagem poética e perspectivas subjetivadas, será o Tempo (com maiúscula alegorizante) o tema que atrairá a força magnetizadora do romance.

*Lavoura arcaica*, por sua vez, situa-se no âmbito da revolta. O narrador é apenas um, André, que conta sua história passional de fuga e retorno de casa, onde mora com o pai, a mãe e os seis irmãos. O local exato não se sabe onde é, porém temos alguns indícios de que seja uma família de ascendência libanesa instalada em uma área rural. São duas partes que organizam a narrativa: “A partida”, que vai do primeiro ao vigésimo primeiro capítulo, e “O retorno”, que prossegue do vigésimo segundo ao trigésimo. A centralidade da narração em André proporciona um movimento centrípeto, o que quer dizer que sua subjetividade extremada o colocará como o contraponto à ordem familiar. A paixão por sua irmã Ana, notoriamente um caso de incesto, junto de digressões conceituais sobre o Tempo (também com maiúscula alegorizante) constituem dois importantes eixos da obra.

Pelo que expusemos, os textos são, portanto, à guisa de uma categorização específica, romances líricos, ou, ainda, romances filosóficos, e dessa maneira é bastante frequente surgirem menções a eles correspondendo a essa nomenclatura na crítica e nas histórias literárias em que estão inseridos. Tornam-se bastante propícios, assim, a uma aproximação crítica. Nesse sentido, são de extrema valia as considerações a respeito do resgate de obras literárias entre si realizadas por Tiphaine Samoyault em *A intertextualidade* (2008). Diz ela:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número

de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (Samoyault, 2008, p. 47)

Essas lúcidas palavras nos deixam a par das opções de compreensão da literatura em espectro amplo e dialógico, se assim adotarmos o termo consagrado por Bakhtin, um dos principais referenciais de Samoyault. Distanciamo-nos um pouco da concepção moderna e romântica de que a literatura e as artes se façam sobretudo (ou até, radicalmente, apenas) por meio de rupturas a fim de instaurar a originalidade enquanto preceito máximo de valor e avaliação de objetos imaginativos e passamos a adotar o juízo de um sistema de artes interligado. No espaço específico da literatura, autores, movimentos, estilos, períodos e gerações funcionam como redes de comunicação constante que se retroalimentam e conduzem a evolução da literatura (certamente não nos termos de evolucionismo científico) através dos tempos:

A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura. A autonomia e a individualidade mesma das obras repousam sobre seus liames variáveis como o conjunto da literatura, no movimento do qual elas desenham seu próprio lugar. (Samoyault, 2008, p. 68)

Samoyault identifica, cataloga e aborda vários procedimentos caros à intertextualidade, como a citação, o plágio, a paródia, o pastiche, a integração, a colagem. Sobre o processo de integração-absorção de textos por outros, que temos a impressão de ser o dispositivo inicial levado a cabo por Nassar ao dialogar com o romance de Faria, a crítica francesa explica: “O texto absorve o intertexto sem mesmo sugeri-lo ao leitor. Nenhuma marca distintiva permite identificá-lo com evidência” (Samoyault, 2008,

p. 61).

É exatamente o que se verifica em *Lavoura arcaica*. No capítulo 21, André está na porta da capela da fazenda, logo após ter efetuado sua “missa negra” para Ana. Seu corpo e sua mente exauridos, a solidão (“pela primeira vez eu me senti sozinho neste mundo”, Nassar, 2016, p. 145), o conhecimento de seus meandros existenciais menos aparentes e sondáveis, todo esse contexto o coloca em face da fuga como último recurso. Lembremos que é o último capítulo da primeira parte do livro e é aqui que justamente se usam as palavras de Faria para encerrá-la:

mas em vez de galgar os degraus daquela torre, eu poderia simplesmente abandonar a casa e partir, deixando as terras da fazenda para trás; eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade. (Nassar, 2016, p. 146)

Em *A paixão*, é o narrador João Carlos em sua primeira aparição quem encerra o segundo capítulo enunciando:

E após termos comido, lavaremos as mãos nas águas da ribeira e juntos partiremos pela planície; será na primavera; no princípio de tudo; o sol cairá a pique sobre nossas cabeças quando enfim alcançarmos as portas da cidade; são coisas de direito divino, coisas santas, os muros e portas da cidade. (Faria, 1988, p. 20-21)

Como fica evidente, praticamente temos os mesmos termos nos dois textos. Apenas os tempos verbais (pretérito imperfeito em Nassar e presente perfeito em Faria), a adição da palavra “também” e do artigo na preposição (“do”) em Nassar que modificam o original de Faria. Não se encontra ao longo do romance nassariano menção direta ao texto de Faria, o que confirma a ideia de colagem proposta por Samoyault, haja vista a ausência de marca distintiva que caracteriza a integração-colagem.

No entanto, como dissemos anteriormente, o diálogo intertextual se concretiza de modo mais complexo.

Encontramos no intimismo das vozes narrativas um campo interessante de exploração. André é um nome que se repete enquanto instância narradora nos dois romances. O André narrador de *A paixão* emerge pela primeira vez no capítulo 5 dizendo:

Acordo e tudo é exactamente como se tivesse chegado da mais longínqua morte; a noite terminou, deusa das trevas, filha de céu e terra, toda feita de mamas, esposa-fêmea dos infernos, e ainda me parece, fechado neste quarto, no covo desta cama, que a noite continua, que o dia é tão só noite e fora há negritude; hora do príncipe das trevas, eis que acordo em sexta-feira de paixão, demasiado tarde, o carnaval passou, tenho o espírito opaco, a alma obscurecida e a noite não me larga e desta vez para sempre; (Faria, 1988, p. 58)

Percebemos uma total e irrestrita introspecção que se alheia da objetividade para se compor de sensações terríveis e espectrais, como se uma figura tétrica e assustada surgisse num mundo morto e pútrido. É um acontecimento constante na obra de Faria esse subjetivismo radical, porém adequado a cada personalidade narrativa.

Em *Lavoura arcaica*, não nos esqueçamos de que é o sujeito revoltado que se apresenta, e que desse modo se insurge contra a ordem de maneira inequívoca e total, como se não houvesse retorno possível depois de conhecer a escuridão do ser. Assim, o intimismo de André se revela:

[...] o mundo pra mim já estava desvestido, bastava tão só puxar o fôlego do fundo dos pulmões, o vinho do fundo das garrafas e banhar as palavras nesse doce entorpecimento, sentindo com a língua profunda cada gota, cada bago esmagado pelos pés deste vinho, deste espírito divino; (Nassar, 1989, p. 47).

Como já ficou sugerido nos excertos acima de *A paixão* e *Lavoura arcaica*, ambos caminharão lado a lado em suas propostas e execuções. Além das vozes narrativas intimistas, as categorias

de tempo e espaço sofrem um desregramento visível e intenso.

No capítulo 1 de *A paixão*, a narradora Piedade termina seu relato assim:

por isso anda largando o osso nesta bruta labuta todo o santo dia que inda vai no começo mas que um dia, espera, talvez quando casar, ou talvez não, há-de acabar; batem as sete; tem os olhos cerrados e, cansadamente, reconstitui os gestos gastos a fazer; o dia que se segue é-lhe memória negra; assim o percorreu, envolta em trevas, por semanas santas que duraram séculos e agora sabe apenas que no quarto existe alguma pouca claridade; entra pela fresta da janela o frio do sol nascendo; não há sombra de dúvida, isto tem de acabar; horas de pôr-se a pé; horas de início, horas de começar; são mais que horas. (Faria, 1988, p. 19)

Bem afeitas ao processo contemporâneo de remodelar as categorias narrativas, as noções de tempo e espaço se embaralham como a sugerir o ambiente mortiço carregado e decadente em que as personagens de *A paixão* se encontram.

*Lavora arcaica*, por sua vez, começa da seguinte maneira:

Os **olhos** no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é **individual**, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro **os objetos do corpo**; (Nassar, 1989, 9) [grifos nossos].

André encontra-se numa pensão, mas é uma informação que só saberemos mais à frente. O que predomina é a junção íntima e súbita entre olhar, indivíduo e corpo em ação interiorizada, como se estivesse se preparando para o jorro verbal que desaguará a seguir. Essa ação interiorizada se completa na sequência do capítulo, quando enviesadamente o narrador forma o quadro: trata-se de uma situação masturbatória, de autoerotização, portanto. O espaço e o tempo, este que será grande tema, atuam

como fatores perceptíveis e distorcidos do narrador, não como adornos narrativos.

Na esteira da procura de uma linguagem ajustada a seus fins existenciais e rumo a um entendimento a contrapelo do estabelecido como real aceito e indiscutível, a paixão assoma enquanto linguagem poética e por vezes virulenta.

É com o narrador em terceira pessoa que exemplificamos a linguagem passional no romance de Faria, presente na terceira parte (“A noite”):

A noite, eis como ela se instala no coração da história, novamente se instala e parece que tenta aqui ficar para durar, nestes negros anos de solidão fechada, quando crianças chegam moribundas de sono e de cansaço, se deitam em camas comuns de três e quatro, atravessam a ponte martelada das vozes dos que ainda conversam, falam baixo do outro lado do tabique, e elas vêem, vislumbram, descobrem entre névoas esse reino real que lhes foi negado, e às vezes choram atentas, fulminadas, presas dum sopro que se escapa, se esvai, e a ira que as invade é a ira dos que a vida tentou meter à parte, tentou matar sem mais, mas estão vivos (Faria, 1988, p. 140)

Em *Lavoura arcaica*, a linguagem passional é onipresente, em maior ou menor grau. Contudo, um dos momentos mais célebres do romance é quando presenciemos a virada de mesa de André, quando ele se coloca definitivamente contra os mandamentos paternos entediados baseados em sermões sonolentos. Ele incorpora definitivamente o louco furioso, o sujeito em rebelião que requer os direitos da impaciência (recordemos que em sua etimologia o nome André traz o elemento de virilidade):

[...] eu tinha que gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo

uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista, e que era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros (Nassar, 1989 p. 111).

Por fim, é de se ressaltar o aspecto filosófico presente nas narrativas. Como vimos demonstrando, as duas optam por um aprofundamento no ser, na existência, fogem de concepções fáceis sobre a vida e seus tumultos. Se vamos ao final das obras, em seus últimos capítulos, encontramos valiosas reflexões a respeito de permanência, constância, circularidade e finitude.

Em *A paixão*, o capítulo curto que citamos integralmente abaixo diz:

A árvore ainda, para terminar: ergue-se no quintal da casa, como um templo, um palácio; cresce; os ramos desenvolvem-se para cima, para os lados; depois de grandes, o peso tomba-os um pouco, lentamente, para baixo; floresce; nascem as folhas brilhantes e sedosas, frágeis, puras, informes, filiformes, iguais a raios; criam nervuras que endurecem, tornam-se rudes e pesadas; dão frutos, sementes, sumos, cores, sabores, cheiros, saciedade; as flores abrem, fecham, ficam velhas e instáveis; tombam; movem-se; morrem; caem as folhas; fica a árvore; permanece anos e anos e estações e séculos; dá mais gomos, flores e frutos, sementes, fecundidade; repete-se; e no tronco aparecem fundas rugas, em que se ocultam os gnomos, feiticeiros, visionários, profetas, eternidade; tira-se a seiva; resina; tira-se o casco, clara idade; fica a árvore; cortam flores; enfeitam jarras, usam-nas com velha arte; colhem-se os frutos, e, enfim, apodrece a velha árvore; o tronco fende; as folhas caem; ficam os ramos no ar; cortam-se os ramos despídos, o vento arranca as raízes e é então que tomba a árvore. (Faria, 1988, p. 148)

É notável o manejo de pontuação exercido sobre o parágrafo. A alternância de vírgulas e ponto-e-vírgulas induz um ritmo de idas e vindas. Curtos prosseguimentos e pausas que perseguem o conteúdo e se aliam a esse ritmo. A aliança de forma e conteúdo



alça o texto à categoria de objeto em si em que é permitido alocar um pensamento reflexivo e poético de extrema potência. O tempo é condecorado como perspectiva da existência e, ao fim, ele, o tempo, é sempre o vencedor.

Em *Lavoura arcaica*, o capítulo 30, o derradeiro, é uma reescrita paródica das palavras do pai de André. Poderíamos falar em uma espécie de espiral de citação, uma autointertextualidade das palavras do pai por André:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.”) (Nassar, 2016, p. 197-198)

Esse trecho *in memoniam* ao pai, assim como vários outros de *Lavoura arcaica*, é significativamente sinuoso. Em nossas primeiras leituras, pensávamos tratar-se de uma provocação, uma espécie de declaração de vitória frente à austeridade paterna e suas regras castradoras, visto que o filho se punha diametralmente contrário a tudo que a mentalidade paterna propalava. No entanto, ele se torna mais rico se o virmos como uma tomada de consciência do próprio narrador André, isto é, o narrador-personagem consegue captar o discurso paterno também em sua sabedoria, já que ele não é isento de proveitos e verdades. Desse modo, André representaria um sujeito de vida integral: de sua infância edênica, passa pela revolta juvenil, testemunha as desgraças medonhas internas e familiares e,

ao final, reconcilia-se com a figura paterna ao aprender pela experiência que todo ser tem um guia em si que o conduz ao seu traçado e que o mistério desse traçado é insondável.

## CONCLUSÃO

O trabalho buscou acompanhar os romances *A paixão* e *Lavoura arcaica* lado a lado, a partir de perspectivas, formatos e temas que os aproximassem intertextualmente. Partimos da notação referencial de um trecho utilizado por Nassar em seu texto e percebemos que as similaridades se alargavam para outros parâmetros: 1) o intimismo das vozes narrativas; 2) o desregramento das categorias de tempo e de espaço; 3) a linguagem passional; e 4) o aprofundamento filosófico.

Fica como elemento a ser refletido o modo como o resgate de textos literários entre si fecunda a literatura em novas possibilidades. Tomemos como exemplo *Lavoura arcaica*. Essa obra de Raduan Nassar, se formos buscar mais referências, traz à baila múltiplas ramificações. Diversos nomes seriam próximos a ela: além de Almeida Faria Francis Bacon, Friedrich Nietzsche, Jorge de Lima, Lúcio Cardoso, Albert Camus e tantos outros. O mais surpreendente é como ela estabelece comunicação com discursos de tempos os mais distintos, de nacionalidade e de gênero (a filosofia, a poesia, a prosa) e mantém uma fisionomia de intensa originalidade. Há um movimento de atração de mensagens e formas mais ou menos afins entre si, num movimento centrípeto, e posteriormente uma dinâmica centrífuga de irradiar o cerne desse conhecimento para uma rede conceitual que normalmente se toma como dissidente do pensamento ocidental.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Informações coletadas em: <https://oglobo.globo.com/cultura/flip-2014/escravo-da-literatura-almeida-faria-diz-que-era-mais-livre-quando-nao-escrevia-13474719>. Data de acesso: 20 de setembro de 2018.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Faria, A. (1988). *A paixão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Nassar, R. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras.

Samoyault, T. (2008). *A intertextualidade*. Trad. de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild.

---

# OLHAR ESTRANGEIRO: O BRASIL NOS ROMANCES PORTUGUESES DO SÉCULO XXI

Entretanto, parti em viagem ao Brasil. (...) Claro que poderá ter havido um apelo do exótico, acompanhado por aquela ideia fixa do português em geral de que o Brasil (...) traz alegria, felicidade, bom humor, além de libertação erótica. O trecho, extraído de romance publicado em 2015, apresenta algumas das imagens que têm atravessado a percepção do estrangeiro sobre o Brasil desde sempre. Esta comunicação pretende discutir alguns resultados do Projeto ‘O Brasil dos outros’, que estuda a representação do Brasil no romance português do século XXI. Portanto, a partir de exemplos dessa nova literatura, pretendo debater o processo de significação simbólica, a partir de temas como estereótipo, identidade, com o apoio de teóricos como Bhabha, Stam, Lourenço, entre outros.

**Palavras-chave:** Literatura portuguesa, Brasil, Representação, Identidade, Estereótipo.

Em 1874, o conde francês Arthur de Gobineau escreveu um artigo no jornal ‘Le Correspondant’ chamado “A emigração ao Brasil”. No texto, clamava que pessoas “desejáveis” emigrassem para o Brasil de modo a substituir a população “degenerada” que lá existia. Estavam em voga as teorias da raça, e para o francês a miscigenação no Brasil era a prova cabal da decadência das civilizações. Disse que “Os brasileiros só têm em particular uma excessiva depravação. São todos mulatos, a ralé do gênero humano” (Gobineau, como citado em Narloch, 2011, p. 152). Integrantes de um grupo pouco afeito ao trabalho, “evitam mover uma palha para fazer qualquer coisa de útil, até mesmo para se afogarem” (Gobineau, como citado em Sousa, 2013, p. 22). Ele conclui: “Já não existe nenhuma família brasileira que não tenha sangue negro e índio nas veias; o resultado são

**PAULO  
RICARDO  
KRALIK  
ANGELINI**  
Pontifícia  
Universidade  
Católica do Rio  
Grande do Sul  
paulokralik@gmail.  
com

compleições raquíticas que, se nem sempre repugnantes, são sempre desagradáveis aos olhos” (Gobineau, como citado em Sousa, 2013, p. 22).

O zoólogo Louis Agassiz, também por passagem pelo Brasil, em 1868, convidava para que os cétricos com relação aos males provocados pela mistura das raças visitassem o Brasil e comprovassem, eu cito, “a deterioração decorrente do amálgama das raças” (Agassiz, como citado em Narloch, 2011, p. 152). As ideias de Gobineau e Agassiz encaminham-se para uma visão do estrangeiro eurocêntrico e etnocêntrico; todavia, há diversos intelectuais brasileiros, como o Dr. Nina Rodrigues e João Baptista de Lacerda, que igualmente aderiram com empolgação às teses de branqueamento da raça. Rodrigues dedica-se a uma série de estudos para comprovar uma hierarquização das raças. Diz ele em “Mestiçagem, degenerescência e crime”, artigo publicado em 1899 e que recupera Gobineau e Agassiz: “O cruzamento de raças tão diferentes antropologicamente, como são as raças branca, negra e vermelha, resultou num produto desequilibrado e de frágil resistência física e moral, não podendo se adaptar ao clima do Brasil nem às condições da luta social das raças superiores” (Rodrigues, 2008, p. 1151).

Toda esta discussão sobre raça e o caráter advindo dela tem marcas contextualizadas no século XIX, contudo, evidentemente, esse pensamento ainda repercute. “Diferente do negro, o mulato é, não raro, muito inteligente e dotado duma condição romântica que abrange tanto a crueldade como a dignidade do insubmisso. A delinquência pode ser para ele uma simples forma de ação, um refúgio de suas inaptações” (Bessa-Luís, 2016, pp.14-15). Lida assim, fora de contexto, essa fala poderia muito bem ser incluída ao repertório de Gobineau ou de Nina Rodrigues. Mas foi escrita em 1989, por Agustina Bessa-Luís, uma das maiores escritoras portuguesas, no texto *Breviário do Brasil*. O argumento de Agustina de que, apesar de mais inteligente do que o negro, o mulato, por ser inadaptado, tem a tendência à criminalidade, responderia por que o Rio de Janeiro, segundo a autora, sendo uma cidade repleta de mestiços, com “procedimento do submundo” social, é uma cidade perigosa.

Ainda que assuma uma intenção afetiva na sua empreitada de escrita, oriunda de uma série de viagens diplomáticas pelo Brasil – a própria Bessa-Luís afirma na obra: “Eu propus-me a escrever um livro carinhoso e breve que traçasse o desenho dos meus passos pelo Brasil” (2016, p.66) –, a autora não consegue fugir de construções generalizadoras e perigosas, como: “Há duas nostalgias que prevalecem: o índio da maloca e o negro da senzala. Um erotismo que se enlaça nessas relações submissão-agressão deixa vestígios até na população citadina” (2016, pp.19-20). O nostalgismo de Bessa-Luís do índio na maloca e do negro na senzala, ou seja, cada qual ao ‘seu lugar’, talvez explique um certo constrangimento que sente a escritora portuguesa cada vez que presencia algo que para ela seja mais refinado. O Brasil deveria manter-se no que tem de melhor, que é a sua identidade, sua simplicidade, sua originalidade, e não tentar ‘imitar’ o europeu ou o norte-americano. Assim, Bessa-Luís desdenha de Oscar Niemeyer, por exemplo, um “arquiteto comunista”, e seus projetos. Os desenhos de Niemeyer seriam quase acidentais, rascunhos mal feitos. Diz ela, ao perceber uma arquitetura da qual não gosta, que “o mais provável é que os seus projetos fossem esboços rápidos, às vezes apontados num guardanapo de papel” (2016, p.144). Reclama também de Brasília, que considera melancólica pelo tanto que tem de *faraônica* (2016, p.30). Também lhe desagrada a universidade *de província*, que lhe recebe de *forma fria* e que não teria ouvido absolutamente o que ela tinha a dizer numa certa conferência (2016, p.47).

Décadas antes, Gilberto Freyre postula seus argumentos de um Brasil miscigenado, herança de uma ‘extraordinária’ capacidade de adaptação de nossos colonizadores. Seriam os portugueses hábeis em perceber qual o segredo para a permanência em novas terras desbravadas: a aclimatabilidade. Entretanto, mesmo que defenda a beleza dessa nova formação humana, Freyre compõe, com suas páginas, uma cartilha que acaba por endossar, agora numa perspectiva interna e atestada por um estudioso social, a ideia da colonização portuguesa como algo doce e fraterno: “Foi misturando-se **gostosamente** com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de **machos atrevidos** conseguiram firmar-se na **posse** das terras vastíssimas” (Freyre, 2006, p. 70, grifos nossos).

Esses *machos atrevidos*, violadores, não pediam licença para a prática sexual, mesmo quando sem consentimento. No advérbio *gostosamente* percebe-se uma piscadela cúmplice por parte do narrador para as repetidas cenas de estupros que colonizadores cometiam com índias e negras<sup>1</sup>. Freyre ainda caracteriza os portugueses como “garanhões desbravados” (2006, p.83), e machos que agem como “don-juan das senzalas” (2006, p. 266). O antropólogo ressalta, nesta prática, tanto um instinto violento quanto uma política calculada de sobrevivência, “emprenhando mulheres e fazendo filhos, em uma atividade genésica” (2006, p. 70).

A beleza deste sangue misturado, celebrado por Freyre, quando afirma, contrariamente ao que se dizia até então, que o resultado da união de branco com negra ou índia seria uma raça mais vigorosa, mais adaptável às quenturas tropicais (Freyre, 2006), não convenceria Gobineau, décadas antes, quando esse verificava, horrorizado, a quase inexistência de famílias brasileiras sem o sangue índio ou negro. Como fruto, percebia o francês pessoas com “compleições raquíticas” e “desagradáveis aos olhos”, como sublinha Sousa (2013, p. 22). O veredicto para tamanha aberração, de acordo com Gobineau, era que os brasileiros – essa raça de degenerados – seriam extintos em menos de 200 anos.

A previsão de Gobineau falhou terrivelmente. Ainda existimos, ainda estamos aqui, assim como resistem e ainda estão aqui os mesmos estereótipos sobre nós, muitas vezes, aliás, alimentados por nós. Recentemente, o candidato a vice-presidente do favorito das eleições brasileiras, em agosto de 2018, afirmou: “Temos uma certa herança da indolência, que vem da cultura indígena. Eu sou indígena. Meu pai é amazonense. E a malandragem. Nada contra, mas a malandragem é oriunda do africano. Então, esse é o nosso cadinho cultural” (Mourão, 2018).

No imaginário, há qualquer coisa de mágico no poder da mulher brasileira frente aos homens estrangeiros. Hélène Joffe, em “Degradação, desejo e ‘o outro’”, sublinha o choque entre depreciação e desejo que o outro, o diferente, causa. Joffe lembra que muitas vezes os povos que não se encaixam no padrão ocidental europeu “são vistos como possuidores de magia negra,

mentalidade primitiva, animismo e erotismo animal” (1998, p.110). Lembremos, brevemente, que as brasileiras foram acusadas de putas e bruxas no terrível evento das Mães de Bragança, e ele não aconteceu no século XIX, mas no início dos 2000<sup>2</sup>.

Esta faceta carnal e libidinosa por certo tem relação com tudo o que se disse sobre os primeiros povos indígenas. Paulo Prado afirma que era o índio “um animal lascivo, vivendo sem nenhum constrangimento na satisfação de seus desejos carnis” (2006, p. 21). Freyre, como já visto, segue a mesma diretriz, ao potencializar uma sexualização na imagem de nossas nativas, “Índias nuas e de cabelos soltos do Brasil (...) **doidas** por um banho de rio onde se refrescasse sua **ardente nudez** e por um pente para pentear o cabelo” (2006, p. 71, grifos nossos). Outra vez, a escolha do vocabulário não pode passar despercebida: **doidas** e **ardentes**. O sociólogo compara-as com as mulheres mouras, fruto antigo do desejo dos portugueses, ressaltando que as índias são, apenas, mais fáceis: “menos ariscas: por qualquer bugiganga ou caco de espelho estavam se entregando, de pernas abertas, aos caraíbas gulosos de mulher” (2006, p.71).

Há, ainda, a famosa passagem que constrói uma espécie de hierarquia funcional da mulher brasileira para o homem branco europeu: “branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”. O ditado, lembrado por Freyre, teria sido primeiramente pronunciado por Handelman. A naturalização do papel de subserviência destinado à mulher só não é mais chocante do que o lugar destinado para a mestiça, para a mulata. Mulata, aliás, que é glorificada, de acordo com Freyre, pelo português. “Glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos” (2006, p. 72).

Evidentemente, há a transposição desse imaginário para a literatura. A figura do brasileiro, e em especial da mulher brasileira, foi e segue estereotipada em muitas obras contemporâneas em língua portuguesa. Cabe à mulher, quase sempre, o papel da prostituta da história. Quando não trabalha por sexo, destila sensualidade por todos os poros, dança sexualmente, samba, erotiza-se. E neste espectro, a imagem da mulata aparece



ainda mais potencializada. Robert Stam, ao citar Lélia Gonzáles, afirma que a mulata é um modo sofisticado de *reificação*, “um produto de exportação para ser consumido pelos turistas e pela burguesia brasileira” (2008, p. 460). A negra era vista como ultrassexual e sempre disposta. Angela Arruda igualmente percebe esta recorrência, e afirma: “ainda hoje a figura da mulata de exportação faz dos atributos sexuais enformados no modelo escravocrata, ao mesmo tempo uma marca da raça e um emblema da sensualidade brasileira” (1988, p. 32).

A degeneração vista a partir de olhos europeus obedece a uma lógica vertical de hierarquia, em que o homem branco europeu sempre se coloca no topo. Homi Bhabha afirma que fazia parte da cartilha do discurso do colonizador apresentar “o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (2005, p.111). Já Eduardo Lourenço sublinha uma espécie de obsessão por tudo o que é primitivo e exótico, apenas por ser primitivo e exótico. Na obra recém lançada, compilação de textos, *Do Brasil, fascínio e miragem*, o pensador postula que há uma espécie de paternalismo ressentido na relação de Portugal com o Brasil. Haveria, para o crítico, uma forte admiração retórica, beata, pela cultura brasileira, de modo a justificar a presença portuguesa nela. Uma espécie de reforço mítico, a sustentar um passado que já não é. Para Lourenço, Portugal julga-se merecedor de uma deferência que o Brasil ignora. Se voltarmos ao texto de Agustina, há uma passagem que reproduz exatamente essa mentalidade. Diz a autora: “Somos como o pai velho que repartiu a herança em vida e a quem os filhos cospem na cara” (2016, p.50).

Sensualidade, preguiça, indolência, sem-vergonhice, desonestidade são etiquetas ainda direcionadas comumente aos brasileiros nas narrativas portuguesas hipercontemporâneas<sup>3</sup>. Atualmente, trabalho num Projeto de pós-doutoramento, chamado: ‘O Brasil dos outros: representações de Brasil na narrativa portuguesa do século XXI’, que investiga a forma como o Brasil aparece desenhado na novíssima narrativa portuguesa, publicada a partir dos anos 2000. Saliento, apenas, que meu trabalho não possui um viés estatístico. Meu corpus são textos

escritos e publicados pelos mais diferentes perfis de autores. Há os que são comumente foco de análise nas academias, como Lobo Antunes, Dulce Maria Cardoso, Valter Hugo Mãe, Alexandra Lucas Coelho, José Luís Peixoto, Helder Macedo, Maria Velho da Costa, Lídia Jorge, e muitos outros; há autores novos, com pouca visibilidade e ainda sem grandes resenhas sobre suas obras, e há também autores mais comerciais, para os quais a crítica especializada torce o nariz, mas que seguem a publicar e a construir leitores, leitores esses que lerão sobre o Brasil que eles escrevem, e é isso o que aqui me interessa. Evidentemente que esses autores mais comerciais mergulham ainda mais fundo no clichê e no lugar-comum, mas ao fim e ao cabo, todos esses perfis distintos se comunicam no que quero aqui mostrar: a perpetuação dos estereótipos.

Chama a atenção, no discurso literário português do nosso século, a alta frequência da presença do Brasil. Um exame minucioso nas obras publicadas a partir dos anos 2000 mostra uma série de referências ao país, compreendida nos seus mais diferentes matizes. De referências ao país tropical a personagens brasileiros que emigraram para Portugal, ou portuguesas que emigraram para o Brasil, em diferentes momentos históricos, da cultura brasileira: literatura, música, televisão, cinema, ao esporte, à política, à religião. Para se ter uma ideia da recorrência desse discurso, já foram fichadas mais de cem obras em que o Brasil aparece com menor ou maior protagonismo.

Em entrevista a alguns escritores portugueses, especialmente para este Projeto, Lídia Jorge pensa que a presença maciça de brasileiros nas narrativas

deve-se ao grande plano de contacto em que os portugueses se encontram em face dos brasileiros concretos, emigrantes, visitantes, brasileiros peregrinos em busca das raízes, avô, bisavô, casas de antepassados... Mas é sobretudo pelo contacto com os emigrantes económicos que o laço actual se estabelece. Não é possível falar-se da sociedade multiétnica de hoje, em Portugal, e ignorar os brasileiros, uma espécie de portugueses que fugiram Atlântico afora e regressam mais jovens do que partiram (Jorge, 2016).

Essa perspectiva parece mesmo explicar o imaginário sobre o brasileiro em Portugal. Entrevistas, enquetes e pesquisas, muitas delas sem grande valor estatístico, dão um pouco da dimensão estereotipada com que os portugueses enxergam o Brasil e o brasileiro. A revista portuguesa *Focus*, que deixou de circular em 2012, por exemplo, com chamada de capa em letras garrafais dizendo: “Eles adoram-na. Elas odeiam-na. Os segredos da mulher brasileira”, entrevistou 1539 portugueses, em 2010. O resultado foi um desalento. Há o reforço da imagem simpática, festeira e alegre: 74,7% dos entrevistados acham os brasileiros alegres e bem-dispostos, e 63,2% simpáticos e de trato fácil. Ainda traz a pesquisa que, para a maioria dos portugueses, os brasileiros são mal-educados (52,8%), maus profissionais (68,7%), incompetentes e não responsáveis (70%). Quando perguntados se os brasileiros são sérios e honestos, a imensa maioria (74,3%) dos entrevistados respondeu: não. Os dados ficam ainda mais preocupantes quando se percebe que, para os portugueses entrevistados, os brasileiros têm contribuído para a violência (76,3%), para o tráfico de droga (66,2%), para a prostituição (69,6%) e para o crime organizado (77,1%) (Lopes et al, 2010, pp.118-119).

Pesquisa mais séria, publicada na obra *Os imigrantes e a imigração aos olhos dos portugueses*: manifestação de preconceito e perspectivas sobre a inserção de imigrantes (António et al, 2011), traz alguns resultados interessantes e coincidentes. De acordo com a obra, para 75% dos portugueses entrevistados, os brasileiros são alegres e bem-dispostos, mas apenas 22% os veem como sérios e honestos e 27% como competentes e cumpridores. Para a pergunta: somos muito diferentes deles, em usos e costumes?, 73% dos portugueses acredita que não. Ou seja, somos muito mais próximos, para os portugueses, dos portugueses, do que, por exemplo, os europeus do leste (47% acreditam que sim, são diferentes) e os africanos (42%).

Esses números, muito mais do que frios algarismos em tabelas de pouca visibilidade, trazem um indicativo que a literatura também demonstra: habitamos um território formado por imagens nebulosas e pré-formatadas. Na novíssima literatura portuguesa, o Brasil aparece frequentemente como um espaço a ser conquistado (outra vez) pelo português, que para aqui vem

em busca de redenção, tranquilidade, exotismo, dinheiro. Por questões políticas, em *Natália*, de Helder Macedo (2010), o avô da protagonista foge da ditadura salazarista e vai ao Brasil, onde se apaixona pela futura avó. Lídia Jorge (2004) e Manuel Alegre (2004) também apresentam personagens obrigados a fugir de Portugal e exilarem-se no país sul-americano. Quando eclode a Revolução de Abril, em 1974, há igualmente uma série de exemplos de personagens que, com medo das novas diretrizes ideológicas, fogem para o Brasil, como exemplifica a passagem da obra *O suplente*, de Rui Zink, quando o chefe do protagonista desaparece, “o primeiro rumor fora que o homem fugira para o Brasil, com medo do 25 de abril” (2004, p.141).

Contudo, motivações econômicas, e não políticas, são ainda mais comuns. Em *Rio das Flores*, de Miguel Sousa Tavares, temos Diogo, português que emigra em busca de enriquecimento: “Vamos lá pôr em marcha o nosso projecto com o Brasil. Sempre é um horizonte bem mais vasto do que esta nossa pequenez lusitana!” (2008, p.170). Em *Eu hei-de amar uma pedra*, de Lobo Antunes, há esta alusão do país como o mito de El Dorado, quando um dos personagens olha uma fotografia antiga “de um senhor de panamá enriquecido no Brasil” (2004, p.123).

E também há personagens que partem ao Brasil em busca de algo ainda mais valioso: a felicidade. Em *Amores secretos*, de Yvette Centeno, há a citação a uma personagem que foi ao Brasil e nunca mais voltou. Lá, casou novamente e hoje é por fim feliz. O Brasil é refúgio para exilados, para descontentes de sua vida e destino para a consolidação do amor. Em *O sétimo véu*, de Rosa Lobato Faria, a personagem decide passar a lua de mel no Brasil. É interessante a passagem, que traz atividades esportivas que a personagem antecipadamente imagina-se fazendo, imagens, aliás, vendidas num estilo de vida à carioca, exportado via novelas da televisão brasileira: “E rio pela primeira vez desde que li aquela carta, sinto-me bem, enfeito-me por dentro, navego à vela, voo de asa delta, banho-me na cachoeira, visto-me de azul, nado no rio, ouço música, decido ir ao Brasil passar a lua de mel e digo aceito, é assim que se diz?” (2002. p. 221).

Torna-se claro, portanto, que o Brasil é um destino recorrente

para esses personagens que, por alguma razão, precisam sair de Portugal. E é justamente nesta trajetória que aparece a consolidação de alguns estereótipos conhecidos do país latino-americano. O primeiro deles é a óbvia associação com um paraíso tropical, repleto de praias idílicas. Um território habitado por feras selvagens, macacos, papagaios, mesmo nos maiores centros urbanos. “Pai, promete-me que me trazes um papagaio” (2008, p.293), pede o filho de um personagem, pouco antes da viagem ao Brasil, na obra de Miguel Sousa Tavares. Quando lá chega, não esconde sua admiração pelas belezas naturais: “Caramba, Deus não se poupou ao desenhar o Rio de Janeiro!” (2008, p.320). Também o protagonista de *O retorno*, romance de Dulce Maria Cardoso, tem essa ideia sobre o Brasil. Rui, um adolescente nascido em Angola e vivendo em Portugal pós-revolução de abril, refugia-se na imagem de um país alegre e festivo, como sua terra de origem: “no Brasil não há frio e há frutas como as de lá, a minha irmã pode comer as pitangas que quiser” (2013, p.150). Para o menino, o Brasil é sinônimo de uma terra frutífera, “com a água do mar quente e a chuva que nos dá vontade de dançar, uma terra abençoada como Angola era, uma terra que deixa crescer tudo o que nela se semeia” (2013, p. 243).

Fácil associar este trecho de Dulce Maria Cardoso com os versos de Gonçalves Dias que conclama que temos *mais estrelas, mais flores, mais vida, mais amores*. Aliás, se pensarmos na literatura romântica e em seu projeto de consolidação nacional, ainda que com notas de exotismo, num processo pós-independência, podemos encontrar trechos que exploram justamente a inigualável beleza do Brasil. *Iracema*, de José de Alencar, traz muitas passagens assim: “Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros” (s/d, p.17). Este éden revivido, porém, é ainda mais intensificado pela lupa portuguesa. Rita Ferro, na obra *Não me contes o fim*, traz uma personagem portuguesa que decide emigrar para uma ilha no nordeste brasileiro. A descrição do espaço é rica em detalhes, mas beira o ultrarromantismo com sua descrição de um lugar onde o exotismo e a beleza causam uma certa hipnose: “Optamos por uma baía encantada, onde as tartarugas acorriam às centenas para se alimentar e os golfinhos nadavam livremente, com dezenove lagoas de água doce e uma

verdadeira mata, luxuriante, saindo das dunas” (2005, p.257).

Macacos também não podem faltar ao cartão-postal tropical, e na obra *A eternidade e o desejo*, de Inês Pedrosa, um imigrante português no Brasil afirma: “Não se pode dizer que a alegria seja, no Brasil, uma disciplina, porque o Brasil é indisciplinado por natureza; em vez de macaquinhos no sótão, tem macaquinhos pulando para dentro das janelas em pleno Rio de Janeiro” (2008, p.125). Atente-se para o reforço de outro estereótipo que vai surgir nestas passagens: a de um país e de um povo indisciplinados, barulhentos, invasivos, desonestos. Seria, portanto, a alegria uma das causadoras da indisciplinada? Para Diogo, o personagem de *Rio das Flores*, a desonestidade e a falta da palavra empenhada são alguns dos problemas na hora da negociação, e o ponto de vista do personagem faz uma radiografia generalizadora do brasileiro: “Em negócios desses, um brasileiro nunca diz que não, que é impossível ou que não dá conta do recado. Mas, entre o que dizem, o que prometem, o que juram e o que cumprem, ia quase sempre uma distância que não raro significava a perda de um contrato e de um cliente” (2008, p. 395).

É o Brasil, pois, um destino perfeito para viagens também curtas. Na obra de Teolinda Gersão, *A cidade de Ulisses*, a personagem Sara, juíza, por estar com muito trabalho, quer sair de Portugal e passar uns dias de sol e praia quente. Em *Os cavaleiros de São João Batista*, de Domingos Amaral, o sonho de um personagem é emigrar ao Brasil: “É uma hipótese. Um bar numa praia do Brasil, ela atende os clientes, eu aprendo a fazer caipirinhas...” (2007, p. 277). Percebe-se que vir ao Brasil é sempre viver em frente a um mar cristalino, com poucas atividades estressantes pela frente. Em *A fórmula de Deus*, de José Rodrigues dos Santos, nos últimos desejos do personagem moribundo, a vontade de ir ao Brasil. Rodrigo Guedes de Carvalho, em *A casa quieta*, também coloca o Brasil como destino de férias, onde os personagens “se banharam nas águas cálidas do nordeste brasileiro” (2006, p.115).

Obviamente, o país é descrito com todo o seu calor, e a intensidade do clima é usada como justificativa para as loucuras cometidas pelos portugueses quando em solo brasileiro. Com o sol abrasador, o *clima amolecedor* citado por Gilberto

Freyre, e as regras sendo sistematicamente descumpridas, as mulheres brasileiras exibem toda a sua sensualidade e o sexo é transformador. Há, aqui, mais um estereótipo, o das mulheres sedutoras, interesseiras, em geral mulatas, que enlouquecem os portugueses.

O pesquisador português Paulo Vieira, do Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa, percebe que os brasileiros são estereotipados por grande parte dos portugueses numa reprodução de “estereótipos coloniais em relação ao corpo, carregada de uma ideia estereotipada do exotismo tropical brasileiro” (Vieira, 2011).

A mulher brasileira é vista como permissiva e extremamente sensual. É claro que mesmo intelectuais do Brasil reproduziram ao longo dos tempos o estereótipo da mulher tal e qual uma garota de Ipanema, com um balançar que é a coisa mais linda, cheia de graça. Paulo Mendes Campos, por exemplo, em suas crônicas, refere-se ao café e ao caminhar da mulher brasileira como das maiores *riquezas pátrias* (2005, p.16). É a força do estereótipo que vem de dentro de casa.

Sobre o estereótipo, aliás, Robert Stam possui um dos mais límpidos conceitos:

Como uma espécie de atalho mental, os estereótipos constituem um instrumento pelo qual as pessoas caracterizam, de maneira necessariamente esquemática, outro grupo com o qual estão apenas parcialmente familiarizadas. Contudo, numa situação de domínio racial, os estereótipos possuem a clara função de controle social; indiretamente, eles racionalizam e justificam as vantagens dos detentores do poder social (2008, p.456).

Este atalho mental acaba por escolher meia dúzia de características e repetidamente incluí-las como formadoras de um *tipo* brasileiro. Desta forma, este tipo é recorrentemente registrado, e isso é um facilitador. Também é possível refletir sobre esta reiteração enquanto necessidade de expressar uma espécie de superioridade ressentida, como quer Eduardo



Lourenço, do português sem sua mais frutífera colônia. Uma das teclas a serem sempre apertadas é a de uma mulher quase diabólica, que seduz o português e destrói seus laços familiares anteriores.

Junta-se a isso um preconceito de raça, e temos a propalada predileção dos personagens portugueses pelas mulatas, pronunciada, inclusive, em *Rio das Flores*. O pai de família Diogo, o homem que emigrou para enriquecer, também se apaixona por uma, a Benedita, com quase a metade da sua idade, com quem tem um filho. A família de Diogo, que ficou em Portugal, preocupa-se com suas respostas evasivas para o aguardado retorno à Europa, depois de anos a viver nos trópicos. E o filho proclama: “O Brasil, mãe. Não sei porquê, ele arranhou esta doença do Brasil, esta obsessão” (2008, p. 541).

Não pode ser mais pertinente, para este estudo, a imagem de *playground sexual* que, segundo a pesquisadora Linda-Anne Rebhun (2004), o Brasil possui. Robert Stam concorda e afirma que há uma constelação de estereótipos atrelados à cultura brasileira, entre eles o da mulata sexy, “produto presumivelmente lascivo e sensual da mistura racial, perturbadora da paz erótica. De acordo com as mitologias reinantes, a adoração da mulata pode ser remontada à idolatria portuguesa pelas princesas mouras de pele escura” (2008, p.459).

No Brasil, o já citado clima quente provoca uma espécie de entorpecimento nos portugueses: “O calor dá outra dimensão às coisas” (Ferro, 2005, p. 17), porque a “forma misteriosa como a temperatura ou a luz solar nos estimulam, por vezes tão sortílega que nos revela uma outra essência, uma nova identidade” (2005, p. 111). Quase uma tese naturalista, é o meio, é o Brasil, que provoca no português um estado de quase perversão, que causa “arroubos de liberdade, apetência para o ócio e para a charla, uma vitalidade otimista e uma sensualidade lúbrica, à flor da pele” (2005, p.111). É o Brasil quente e alegre que muda o jeito de ser do português: “A tristeza não me ocorria, o riso era espontâneo e frequente, e o deslumbramento perante a Natureza e os seus prodígios um sentimento grato” (2005, p. 101).



Quando em território português, o espectro que cabe ao brasileiro é igualmente reduzido. De forma geral, o brasileiro desenhado nas obras literárias ocupa posições de subempregos, o que na economia japonesa se conhece como os 3 k, recuperados por Maxinel Margolis (2013), kitui (árduo), kitanai (sujo) e kiken (perigoso). O universo da prostituição parece ser ainda o favorito, mas há também registros que ligam os brasileiros aos serviços de restauração, da televisão e do futebol. De qualquer forma, são em geral, usurpadores, violentos, mentirosos, desonestos, pouco confiáveis.

Sexo e sedução são armas constantes nas mãos das mulheres imigrantes brasileiras, de acordo com estas narrativas. Elas habitam uma série de romances, como *Os coxos dançam sozinhos*, de José Prata, *A casa quieta*, de Rodrigo Guedes de Carvalho, que traz a prostituta brasileira com cheiro de baunilha, a la Iracema, e “palavras doces em brasileiro” (2005, p.144), *Última paragem Massamá*, de Pedro Vieira, *Transa Atlântica*, de Mónica Marques, *Galveias*, de José Luís Peixoto, e muitos outros. Há, contudo, um interessante número de obras nas quais o personagem português procura uma prostituta, desde que não brasileira, pois essas falam demais, mentem demais.

Boaventura de Sousa Santos possui uma série de textos nos quais sublinha que o colonialismo português não terminou, pois é uma mentalidade. Continua sob outras manifestações, e o racismo, a segregação, são algumas delas (2014, p.475). Para o pensador, há uma linha divisória entre dois universos distintos, e o do lado de lá “desaparece enquanto realidade” (2009, p.77). É aquilo que chama de *pensamento abissal*, e sua característica principal é “a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha (...) Esta distinção invisível é a distinção entre as sociedades metropolitanas e os territórios coloniais” (2009, p. 78).

Esta régua que traça a linha estipula que o lado de lá não merece muita atenção, porque do outro lado, “não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos” (2009, p. 79). É no lado de lá que habitam esses seres estranhos, num espaço exótico, levantados aqui, brevemente, nesta discussão. O olhar estrangeiro lançado

a partir das narrativas é quase sempre um olhar vertical, que relega ao Brasil e ao brasileiro traços negativos, ou ainda aquilo que Robert Stam chama de perigosos estereótipos positivos (2008), que aqui podem ser exemplificados como a alegria, a sensualidade, a beleza natural. Há poucas obras em que essa consolidação estereotípica é discutida, e vale lembrar Alexandra Lucas Coelho e Leonor Xavier, que, aliás, tiveram vasta vivência no Brasil, como algumas das poucas construtoras de vozes que contradizem o lugar-comum.

De qualquer forma, e ainda que não tenha sido aqui explorado, pois foge à intenção desse estudo, para finalizar, é importante mais uma vez lembrar que esses estereótipos são retroalimentados por nós, brasileiros, na produção de livros, de filmes, de novelas, de vinhetas, de espetáculos, em que esse Brasil é louvado, vendido e perpetuado.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Aliás, esse debate é levantado na obra *deus-dará*, de Alexandra Lucas Coelho, texto que, diga-se, vai na contramão da maioria dos outros romances aqui compilados, por justamente questionar esses estereótipos e suas causas históricas.

<sup>2</sup> Para maiores informações, recomendo fortemente a leitura do artigo “Mães de Bragança e feitiços: enredos luso-brasileiros em torno da sexualidade”, de José Machado Pais.

<sup>3</sup> E por hipercontemporânea refiro-me especialmente à mais nova literatura produzida, a partir dos anos 2000, dentro de paradigmas já apresentados por Ana-Maria Binet, da Universidade Bordeaux-Montaigne, e por mim. Para mais aprofundamento, ler BINET; ANGELINI, ‘Apresentação’. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, PUCRS, v. 51, n. 4, p. 447-449, out.-dez. 2016.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alegre, M. (2004). *Rafael*. Lisboa: D. Quixote.

Alencar, J. (s/d). *Iracema*. São Paulo.

Amaral, D. (2007). *Os cavaleiros de São João Baptista*. Cruz Quebrada: Casa das Letras.

Antônio, J. et al (coord) (2011). *Os imigrantes e a imigração aos olhos dos portugueses: manifestação de preconceito e perspectivas sobre a inserção de imigrantes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Antunes, L. (2004). *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: D. Quixote.

Arruda, A. (1998). O ambiente natural e seus habitantes no imaginário brasileiro. In: *Representando a alteridade*. Petrópolis: Ed. Vozes.

Bessa-Luís, A. (2016). *Breviário do Brasil e outros textos*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China.

Bhabha, H. (2005). A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: EdUFMG.

Binet, A.M.; Angelini, P.R.K (2016). Apresentação. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, PUCRS, v. 51, n. 4, p. 447-449.

Campos, P. (2005). *Brasil brasileiro: crônicas do país, das cidades e do povo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [3ª ed].

Cardoso, D. (2013). *O retorno*. Lisboa: Tinta-da-China.

Carvalho, R. G. (2006). *A casa quieta*. Lisboa: D. Quixote.

Centeno, Y. (2006). *Amores secretos*. Lisboa: ASA.

Faria, R. (2002). *O sétimo Vêu*. Lisboa: ASA.

Ferro, Rita. (2005). *Não me contes o fim*. Lisboa: D. Quixote.

Freyre, G. (2006). *Casa-Grande & Senzala*. 51. ed. São Paulo: Global.

General Mourão liga índio à indolência e negro à malandragem. Exame abril online. 7 de agosto de 2018. Disponível em <https://exame.abril.com.br/brasil/general-mourao-liga-indio-a-indolencia-e-negro-a-malandragem/> Acesso em 26/09/2018.

- 
- Gersão, T. (2012). *A cidade de Ulisses*. Porto: Sextante.
- Joffe, H. (1998). Degradação, desejo e 'o outro'. In: Arruda, A. *Representando a alteridade*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Jorge, L. (2016). Entrevista a Paulo Ricardo Kralik Angelini (por email).
- Jorge, L. (2004). *O vento assobiando nas gruas*. Lisboa: D. Quixote.
- Lopes et al (2010). Os segredos da mulher brasileira. *Revista Focus*. Lisboa, n. 565, pp.118-119.
- Lourenço, E. (2005). *Do Brasil, fascínio e miragem*. Lisboa: Gradiva.
- Macedo, H. (2010). *Natália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Margolis, M. (2013). *Goodbye, Brazil: emigrantes brasileiros no mundo*. São Paulo: Contexto.
- Marques, M. (2008). *Transa Atlântica*. Lisboa: Quetzal.
- Narloch, L. (2011). *Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil*. Alfragide: D. Quixote.
- Pedrosa, I. (2008). *A eternidade e o desejo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Peixoto, J.L. (2014). *Galveias*. Lisboa: Quetzal.
- Rebhun, L.A. (2004). Sexuality, Color, and Stigma among Northeast Brazilian Women. *Medical Anthropology Quarterly, New Series*, Vol. 18, No. 2, pp. 183-199.
- Rodrigues, N. (2008). Mestiçagem, degenerescência e crime. Trad. Mariza Corrêa. *Revista História, Ciências e Saúde – Manguinhos*. v.15, n.4, p.1151-1182.
- Santos, B.S. (2014). *A cor do tempo quando foge*. São Paulo: Cortez.
- Santos, B.S. (2009). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: Starling, H.; Almeida, S. *Sentimentos do mundo*. Belo Horizonte: UFMG.
- Santos, J. (2008). *A fórmula de Deus*. Rio de Janeiro: Record.
- Sousa, R. A. S. (2013). A extinção dos brasileiros segundo o conde Gobineau. *Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 21-34.
- Stam, R. (2008). Os potenciais da polifonia: reflexões sobre raça e representação. In: *Multiculturalismo tropical*. Trad. Fernando Vugman. São Paulo: EdUSP.
- Tavares, M. (2008). *Rio das flores*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vieira, P. J. Estereótipos coloniais. Entrevista. *Clam*10. 9/11/2011. Disponível em <http://www.clam.org.br/es/entrevistas/conteudo.asp?cod=8936>. Acesso: 18/04/2016.
- Vieira, P. (2011). *Última paragem Massamá*. Lisboa: Quetzal.
- Zink, R. (2004). *O reserva*. São Paulo: Planeta.

## LINEAS TEMÁTICAS

*Linhas temáticas*

1

NÉLIDA PIÑON EN LA  
REPÚBLICA DE LOS SUEÑOS

*Nélida Piñon na República dos  
Sonhos*

2

LITERATURA BRASILEÑA EN  
PERSPECTIVA HISTÓRICA

*Literatura Brasileira em  
perspectiva histórica*

3

LITERATURA BRASILEÑA:  
POLÍTICA, GÉNERO Y  
MOVIMIENTOS SOCIALES

*Literatura brasileira: política,  
gênero e movimentos sociais*

4

LA LITERATURA BRASILEÑA  
Y EL MUNDO LUSÓFONO

*A literatura brasileira e o  
mundo lusófono*

5

MISCELÁNEA

*Miscelânea*



---

# DOM E DOM CASMURRO: ADAPTAÇÃO OU INTERTEXTUALIDADE TEMÁTICA?

*Dom* (2003), filme brasileiro de Moacyr Góes, é analisado neste trabalho não como adaptação do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, mas como o que Ingedore Koch classificou como intertextualidade temática. Por mais que tenha sido considerado por parte da crítica e leitores como adaptação, parte-se da perspectiva de que a obra fílmica se construiu valendo-se apenas de alusões e citações. Metodologicamente o trabalho é resultado de uma pesquisa qualitativa de campo que se voltou para recepção do filme entre leitores e não leitores do romance de Machado e estudo teórico sobre cinema, considerando a gramática fílmica de Christian Metz; intertextualidade de Ingedore Koch e estética da recepção de Hans Robert Jauss.

**Palavras-chave:** Dom Casmurro, Intertextualidade, Machado de Assis.

## INTRODUÇÃO

*Dom* – produção brasileira de 2003, dirigida por Moacyr Góes – traz na capa do DVD a informação de que o filme é “inspirado no romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis.” No alto e à direita da capa está a seguinte frase: “Ainda hoje existe um amor assim?” A referência é ao amor entre Bentinho e Capitu, protagonistas de um dos mais conhecidos e discutidos romances da literatura brasileira. Nele, Bentinho é o personagem que narra sua história: a de um homem apaixonado e atormentado pelo ciúme. Desde criança amava Capitu, com quem se casou depois de retornar do seminário para onde partira atendendo à vontade da mãe, Dona Glória, e onde conheceu Escobar, seminarista que se tornou o seu melhor amigo. A amizade de ambos se estende mesmo após a saída do seminário. Bentinho se casa com Capitu, e Escobar com Sancha. No entanto Escobar morre num afogamento, e é no

**ADRIANO  
CARLOS  
MOURA**  
IFFluminense  
acmoura36@yahoo.  
com.br

velório dele que Bentinho começa a suspeitar de que a esposa teria sido amante de seu amigo:

Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas (...) Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem as palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (Assis, 2000, p.167).

A situação se agrava quando Ezequiel – filho do casal – cresce, e o narrador começa a perceber semelhanças físicas entre o menino e o amigo morto. Essas ideias são narradas de maneira que paira a dúvida se são semelhanças reais ou fruto da obsessão dele.

No filme, o protagonista chama-se Dom, pois seu pai quis prestar uma homenagem ao famoso personagem de *Dom Casmurro*, e passa a adotar o apelido de Bento. Quando visita Miguel, dono de uma produtora e amigo de faculdade, Dom encontra Ana, antiga namorada de infância; fato que reacende a antiga paixão. Os dois se casam, e Ana passa a trabalhar na produtora de Miguel com quem estabelece grande cumplicidade devido aos interesses profissionais, despertando no marido um ciúme obsessivo. Quando o filho do casal nasce, Dom resolve fazer um exame de DNA para ver se o menino era realmente seu ou fruto da traição da esposa. Revoltada com a desconfiança, Ana parte com o filho, sofrem um acidente e ela morre. Bento não abre o exame, com medo de o resultado significar também a perda do filho, como pode ser percebido no monólogo interior do personagem no final do filme:

Eu preferi não ler o exame, e ficar sem Joaquim significa perder Ana mais uma vez. Joaquim é o filho que Ana me deu. Ele junta uma ponta à outra de minha vida. Assim como no livro, eu não pude sustentar o imenso amor que ainda sinto por ela e que agora é todo de meu filho.

No entanto, a dúvida que, no romance de Machado, perturba o personagem e o leitor; no filme incomoda apenas o personagem.

Em nenhum momento a narrativa deixa para o espectador qualquer dúvida quanto à fidelidade de Ana.

O presente trabalho analisará a obra fílmica em comparação com a literária, buscando interpretá-la a partir de sua independência como linguagem cinematográfica e como produto de uma intertextualidade temática, não como adaptação do romance machadiano. Metodologicamente, o estudo é resultado de uma pesquisa bibliográfica e qualitativa de campo que se voltou para recepção do filme entre leitores e não leitores do romance de Machado e estudo teórico sobre cinema, considerando a gramática fílmica de Christian Metz; intertextualidade de Ingedore Koch e estética da recepção de Hans Robert Jauss.

## **1. DOM: MACHADO PARAFRASEADO OU ADAPTADO?**

O texto que encerra o filme, citado no final da introdução deste artigo, apresenta-se como uma paráfrase de um trecho do capítulo II do livro: “O meu fim era atar as duas pontas da vida” (Assis, 2005, p.2). Bentinho pretende atar as duas pontas de sua vida por meio da reconstrução pela narrativa. Esse papel no filme é conferido a Joaquim.

Há entre o livro e o filme uma intertextualidade temática por meio de citação, alusão e paráfrase. A intertextualidade temática, segundo Ingedore Koch, pode ser encontrada entre textos “literários de uma mesma escola ou de um mesmo gênero, como acontece, por exemplo, nas epopeias, ou mesmo entre textos literários de gêneros e estilos diferentes” (Koch, 2007, p.18). A suspeita de adultério ocasionando o término do relacionamento amoroso é o tema de ambas as obras. *Dom* poderia perfeitamente não estabelecer nenhum tipo de diálogo explícito com *Dom Casmurro*. Eça de Queirós e Gustave Flaubert publicaram, contemporaneamente a Machado, romances semelhantes quanto ao tema, além de existir, do primeiro para o segundo, um ato intertextual deliberado, sem que isso seja explicitado no romance português. É o caso de *O primo Basílio* e *Madame Bovary*. A instância intertextual no filme se dá a partir do momento em que o autor escolhe signos com significados



oriundos de Dom Casmurro, não dos dicionários, e esclarece a origem desses signos.

Pode-se afirmar também que o diálogo intertextual se dá no filme sob a forma explícita e implícita. Bento afirma ter lido várias vezes *Dom Casmurro* e utiliza trechos do romance para falar de sua experiência com Ana. Tem-se, neste caso, a citação e a alusão. O diálogo implícito se dá pela paráfrase. Segundo Koch, a paráfrase ocorre quando o texto segue a “orientação argumentativa” do texto com o qual dialoga. Isso é visível na composição do filme.

Ainda com base nas palavras de Ingedore Koch:

Nos casos de intertextualidade// implícita, o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido, mais particularmente, é claro, no caso da subversão. Também nos casos de captação, a reativação do texto primeiro se afigura de relevância; contudo, por se tratar de uma paráfrase, mais ou menos fiel, do sentido original, quanto mais próximo o segundo texto for do texto-fonte, menos é exigida a recuperação deste para que se possa compreender o texto atual (Koch, 2005, p.30).

De fato, o roteiro de *Dom* é perfeitamente compreensível. Não se faz necessária a leitura prévia do romance para que se compreenda o filme. Contudo convém chamar a atenção para uma afirmação de Koch. A autora de *Intertextualidade: diálogos possíveis* afirma que a recuperação do texto-fonte “incrementa a possibilidade de construção de sentidos mais adequados ao projeto de dizer do produtor do texto” (Koch, 2005, p.31). A expressão “olhos de ressaca”, empregada por Machado com sentido metafórico para se referir aos olhos de Capitu, também é utilizada no contexto atualizado do filme num monólogo interior de Bento, quando se lembra da sua infância com Ana. O termo “ressaca” também pode estar associado semanticamente a um dos efeitos do consumo de bebida alcoólica. No entanto

essa leitura está em total desacordo não apenas com o “dizer do produtor do texto”, mas também com o próprio contexto. É importante lembrar que a problemática levantada aqui não é a necessidade de se resgatar as intenções do autor, mas o significado de um signo está ligado ao contexto em que ele está inserido. O sintagma “olhos de ressaca”, no sentido com que é empregado em *Dom*, carrega o significado do contexto criado por Machado.

Ferdinand de Saussure, ao falar da arbitrariedade do signo linguístico, afirma que a “ideia de ‘mar’ não está ligada por relação alguma interior à sequência de sons m-a-r que lhe serve de significante, poderia ser representada igualmente bem por outra sequência” (Saussure, 2006, p.81). Portanto, o signo “mar” é arbitrário em relação ao “objeto” que ele representa. Essa arbitrariedade não se encontra nos signos que compõem um texto. Nele, os signos não são imotivados; as escolhas partem de critérios específicos que sempre estão ligados não apenas aos significados, mas também à sonoridade ou a outras necessidades estéticas.

“Olhos de ressaca” é um sintagma composto por signos que, como qualquer outro, pode ser lido denotativa ou conotativamente. Christian Metz, teórico do cinema francês, em seu livro *A significação no cinema*, postula que “a literatura e o cinema estão por natureza condenados à conotação, já que a denotação existe sempre antes do seu empreendimento artístico” (Metz, 1972, p.94). Os substantivos “olhos” e “ressaca”, em termos de denotação, existem anteriormente à utilização feita por Machado. Seus sentidos podem ser verificados em qualquer dicionário. Já o sentido da expressão que define os olhos de Capitu só é verificável na leitura de *Dom Casmurro* ou de *Dom*.

O filme, como a linguagem verbal, é suscetível de ser usado apenas como veículo, sem qualquer preocupação artística, reinando sozinha a designação. Por isso, a arte do cinema, bem como a arte do verbo, será elevada de um grau: é, em última análise, pela riqueza de suas conotações que o romance de Proust se diferencia – do ponto de vista semiológico – de um livro de cozinha, o filme de Visconti de

um documentário cirúrgico (Metz, 1972, p.94).

Não raro, os “olhos de ressaca” que caracterizam a personagem Ana são associados ao consumo do álcool, numa interpretação completamente denotativa do que é empregado com valor conotativo. O filme não retoma todo o contexto de *Dom Casmurro*, pois, conforme já foi dito, não se trata de uma adaptação, mas de intertextualidade. Contudo as intenções de Bento são iguais às de Bentinho. A “ressaca” dos olhos de Ana também quer tragar tudo à sua volta, assim como os de Capitu.

Como ocorre com a maioria das obras clássicas, *Dom Casmurro* já inspirou adaptações para cinema e televisão, como a série *Capitu* (2008), exibida pela Rede Globo. Muitos fizeram uma primeira leitura do romance por esses mecanismos. Certamente, assistir a *Dom* não é fazer uma primeira leitura da famosa história de Machado em um suporte diferente do livro, mas estar em contato com signos extraídos desse romance e transportados para uma outra linguagem.

## 2. INTERTEXTO E SEMIOSFERA

Iuri Lotman, escreve sobre algumas coincidências de “nombres, motivos, sujetos e imágenes em las obras de literaturas, mitologias y tradiciones de poesia popular distantes cultural e historicamente” (Lotman, 1996, p.61). Não é novidade a frequência dessas coincidências em outros momentos da história. É pertinente que se retomem os exemplos dos romances realistas *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert; *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis e *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. Publicados em países distintos – França, Brasil e Portugal respectivamente – esses romances guardam entre si uma intertextualidade temática: o adultério feminino e seus efeitos na vida dos protagonistas. Os três são repletos das “coincidências” referidas por Lotman. Além do adultério (não comprovado no livro de Machado), a morte das personagens femininas no final é outro ponto comum.

Já que das três, a história de Bentinho e Capitu foi publicada por último, teria Machado de Assis sido influenciado pelas narrativas

de seus contemporâneos europeus? Provavelmente, apesar de, no século XIX, os livros não circularem de um país para outro com a rapidez de hoje. Mas também seria ingênuo pensar o adultério como uma temática exclusiva dos realistas. Shakespeare – com a peça *Otelo* –, mais ou menos três séculos antes da tríade de autores, já havia concedido à humanidade uma história em que o ciúme e o adultério (neste caso Desdêmona era inocente, pois tudo não passara de intriga do vilão Iago) arrastaram os protagonistas a um final trágico.

As “coincidências” de que fala Lotman dizem respeito a elementos que fazem parte da memória cultural da humanidade com seus textos, signos, personagens, etc; compondo um espaço semiótico que o autor chama de semiosfera, onde textos de culturas e épocas diferentes se encontram gerando novos textos. Também não há as hierarquias tão comuns à vida social. Na semiosfera “se viola la jerarquía de los lenguajes y de los textos: éstos chocan como lenguajes y textos que se hallan en un mismo nivel”(Lotman, 1996, p.30).

É possível associar essa teoria ao dialogismo bakhtiniano. Em sua perspectiva teórica, Bakhtin pensa a produção artística em constante diálogo não apenas entre textos, mas também entre mente e mundo. Assim como o proposto pelo filósofo russo acerca da obra de Fiódor Dostoievski, na semiosfera, haveria também a comunhão de diferentes discursos, mas todos plenivalentes. Nesse espaço, as fronteiras entre o erudito e o popular, o sagrado e o profano, e outras estéticas vistas durante muito tempo como incompatíveis, são borradas, reduzidas, em alguns casos até mesmo eliminadas.

O capítulo CXXXV de *Dom Casmurro* traz o título da peça do dramaturgo inglês da Renascença. A alusão ao personagem shakespeariano se deu pelo fato de Bentinho ir ao teatro e se deparar “justamente” com a encenação da referida peça. Assim como Otelo, ele também desejava a morte da esposa: “O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer”(Assis, 1971, p.178). E a esposa morre na Suíça.

Machado de Assis transpõe para o universo ficcional sua

experiência de leitor. Para Lotman “La no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro da esfera” (Lotman, 1996, p.30). *Dom Casmurro*, como a maioria dos romances de Machado, é repleto de intertextos que vão de alusões a clássicos da literatura – como a peça já mencionada – a citações e paródias de textos bíblicos.

A dinâmica da criação intertextual requer também a produção de nova informação, caso contrário haveria apenas a repetição do discurso do outro. O dialogismo deve resultar em uma criação nova para que a cultura siga seu curso de renovação constante. *Dom* pode ser entendido como uma criação nova a partir de um acervo de signos criados por Machado. Nesse caso, não se trata apenas de uma intertextualidade temática, mas de um tecido elaborado com linhas descosturadas de um outro.

A semiosfera nutre de signos a obra intertextual que, como toda forma de arte, tende a algum tipo de comunicação. Analisando os elementos presentes na cadeia comunicativa, toma-se o autor como a fonte; a obra, a mensagem e, logicamente, o espectador como o receptor, que, de acordo com os postulados da estética da recepção, atuaria não apenas como um sujeito passivo diante da obra, mas também como parte do processo de criação. Sob este aspecto não seria forçoso unir as teorias de Bakhtin e Lotman às de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, pois convocam o leitor a tomar parte no processo de elaboração da obra de arte.

Mas, assim como os autores, também o leitor precisa nutrir-se dos signos que compõem a semiosfera para que o diálogo também se estabeleça em sua mente. Segundo Lotman, para que a geração de uma nova mensagem seja possível, é necessário que os diferentes códigos sejam, de certa forma “uma única persona semiótica”(Lotman, 1996, p.69). Criar um diálogo entre esse pensamento e o proposto pelos teóricos da escola de *Konstanz* pode significar a procura de um caminho que reduza a distância entre emissores e receptores de mensagens intertextuais.

Falar do receptor implica levantar o problema do repertório – acervo de informações necessário à leitura e compreensão

coerente dos textos. Em filmes como *Dom*, repertório deve ser também de signos com significações pré-existentes. Não se trata apenas de palavras e suas polissemias, mas de significantes com significações prévias que, mesmo no caso de recriação – seja no momento da produção seja no da leitura – necessitarão do repertório, para que a entropia não seja tamanha a ponto de comprometer a comunicação.

O repertório origina-se da formação individual e depende da família, da sociedade e principalmente da escola, que não tem cumprido de forma satisfatória seu papel. Biblioteca ainda é uma realidade distante de muitas instituições de ensino, principalmente da rede pública. As que possuem uma geralmente não desenvolvem projetos que estimulem a leitura; além do fato de até mesmo os professores lerem pouco. Na realidade, a televisão e a internet assumiram o papel de formadoras de repertórios. No entanto a maioria das emissoras de tv se ocupa de programas que garantam a audiência apenas, ficando as redes estatais encarregadas dos programas educativos que têm poucas chances de superar a programação das emissoras privadas, predominantemente constituída de filmes de comédia e ação americanos, *reality shows* e novelas.

Umberto Eco enumera, no ensaio *Intentio Lectoris*, diversos tipos de leitores, além do já tão discutido par *leitor-autor*. Seguem alguns deles: leitores virtuais, leitores ideais, leitores modelos, superleitores, leitores informados. É pertinente acrescentar a essa lista o *leitor-investigador*, o que assiste ao filme procurando os elementos do livro, caçando falhas e incongruências entre eles.

### 3. RECEPÇÃO

Até aqui, estudaram-se os procedimentos intertextuais analisando prioritariamente os signos inspirados em obras literárias ou retirados delas. Mais adiante a rede de significações dialógicas que pode ser traçada pelo leitor será analisada levando em consideração a linguagem do cinema.

Pensar a significação no cinema exige uma reflexão acerca do

que é especificamente a linguagem cinematográfica além do domínio no campo da gramática verbal, mas de uma gramática própria para essa linguagem utilizada para contar histórias por meio de imagens em movimento.

Se há narração – pelo menos no sentido mais tradicional da palavra – deve-se pensar em personagens e narradores, sequência espacial e temporal. De tais elementos a figura do narrador é a que nem sempre se mostra, característica mais comum aos textos dramáticos.

O signo da narração verbal é a palavra. Porém uma única palavra dificilmente será suficiente para constituir um capítulo de um romance. O mesmo já não se pode falar da imagem, signo-mor do cinema. Segundo Metz “cada imagem, longe de equivaler a um monema ou mesmo uma palavra, corresponde mais exatamente a um enunciado completo” (Metz, 1972, p.32). Se *Dom* fosse um romance, quantos enunciados talvez seriam necessários para expressar o que o protagonista sentiu ao ver Ana no mar com Miguel? Apenas alguns segundos foram necessários para dizer ao espectador que a atitude da esposa e do amigo desagradaram ao personagem: um primeiro plano mostrando o rosto de Bento foi suficiente para representar tal sentimento.

Metz diz ainda que as imagens são unidades atualizadas, enquanto as palavras são virtualizadas. A narrativa fílmica, portanto, é construída a partir das duas categorias. A imagem não é apenas uma ilustração da palavra. Esta é um elemento colaborador daquela, assim como os demais elementos necessários à composição de um filme. Uma imagem intertextual – assim como a palavra – também é uma unidade virtualizada, já que sua significação necessita de atualização.

Retomando a origem do problema, é importante pensar no signo solitário, fora da estrutura sintagmática ou paradigmática. Termos como sintagma, paradigma, frase, enunciado e signo são comumente associados à linguística ou à semiótica. A seguir será feito um estudo das aplicações desses termos – largamente empregados na semiologia do texto – na semiologia do cinema, para então serem propostos possíveis caminhos para



a significação e a formação do leitor.

Essa tarefa inicia-se com a seguinte afirmação de Teixeira Coelho:

A significação de um signo não deve ser confundida com o significado desse mesmo signo. O significado é o conceito ou imagem mental que vem na esteira de um significante, e significação é a efetiva união entre um certo significado e um certo significante (...) a significação de um signo é uma questão individual, localizada no tempo e no espaço, enquanto o significado depende apenas do sistema e, sob este aspecto, está antes e acima do ato individual (Coelho, 2003, p.22).

É perceptível que o pesquisador se vale dos conceitos de significado e significante de Saussure, conceitos esses que extrapolaram os limites da linguística e da semiologia do texto e vêm sendo empregados também no estudo dos signos não verbais. Quando relaciona a significação a um aspecto individual, Teixeira Coelho expõe uma questão já levantada e cuja retomada é pertinente neste momento: a participação do leitor na construção da significação do texto. O significante e o significado não dependem dele. Ambos são construídos pelo autor ou autores, ao leitor cabe a significação como resultado da união entre os outros dois. Analisando por essa ótica, a significação seria um processo sem limites.

Porém seria possível falar em ausência de significado ou significação? Em relação ao primeiro termo não. Mas o mesmo não se pode afirmar a respeito do segundo. Num texto, a significação será também resultado da relação do signo com os demais à sua volta, ou seja, com todo o contexto que o envolve.

Se o signo verbal “pedra” aparece num texto, a análise do contexto pode remeter o leitor a uma série de significações. Teixeira Coelho argumenta que “A questão da significação conduz de imediato a uma abordagem dos fenômenos de denotação e conotação do signo”(Coelho, 2003, p.24). Será tomado como exemplo a palavra “pedra” no seguinte trecho de *A demanda do santo Graal*: “Nesta parte diz o conto que, depois que partiu Galvão



do castelo, onde viu os leiteiros da pedra, não se afastou muito que achou outro caminho que ia para uma montanha”(Megale, 2008, p.132). É nítido que a palavra “pedra” aparece no trecho empregada como signo denotativo, pois “ele veicula o primeiro significado derivado do relacionamento entre um signo e seu objeto” (Coelho, 2003, p.24). O objeto nesse caso é a coisa pedra, concreta, matéria bruta em que algo foi escrito.

O mesmo signo aparece no conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade, o qual já não se pode afirmar que o emprega de forma denotativa. Ao escrever “no meio do caminho tinha uma pedra”, o poeta deixou aberta ao leitor uma série de possibilidades de significados para “pedra”. Uma dessas possibilidades pode pertencer ao território da denotação. De fato, nada impede que se leia “pedra” como pedra mesmo. No entanto, muitos podem atribuir a esse significante o significado de problema, obstáculo, ou seja, atribuir significação. O significado está para a denotação assim como a significação para a conotação, já que esta dependerá muito mais de uma atitude individual, subjetiva.

Foram utilizados dois exemplos literários, apesar de o foco do trabalho ser o cinema. Isso se deu pelo fato de existirem entre a literatura e a sétima arte vários pontos comuns. Além de ambos também serem instrumentos para se contar histórias, a “arte do filme encontra-se no mesmo plano semiológico que a arte literária...” (Coelho, 2003, p.116), por isso as análises aqui presentes são inspiradas em estudos ligados à linguística, como os de Saussure, por exemplo. Inspirados, mas com a devida cautela. Há algumas diferenças básicas que devem ser levadas em consideração. Uma delas diz respeito ao fato de a imagem não ser uma unidade discreta, ela tende a mostrar o que a palavra pode apenas sugerir. A imagem de uma pedra num filme dificilmente será lida como outra coisa que não seja o significado denotado do signo. A menos que sobre ela sejam aplicados outros recursos da linguagem cinematográfica.

Falou-se em imagem e palavra. Contudo nem um filme ou narrativa são constituídos apenas de uma unidade de cada uma delas. São constituídos de enunciados completos. Uma diferença

essencial entre uma e outra é que uma imagem isolada pode constituir um sintagma, uma palavra não. Por isso Metz afirma que a semelhança existente entre a imagem e o enunciado é o fato de ambos serem “unidades atualizadas”.

Para o teórico, uma outra diferença entre a criação literária e a cinematográfica é que esta última é criação sempre, uma imagem nunca é igual a outra imagem. Já o escritor tem à sua disposição todo um acervo lexical, o que lhe possibilita elaborar uma seleção paradigmática para a composição do texto. Em relação ao cinema, o que o autor faz não é escolher esta imagem em oposição a uma outra, mas criá-la. Isso não significa afirmar que inexista uma paradigmática fílmica. Mas, no cinema, “o paradigma de imagens é frágil, aproximativo, frequentemente natimorto, fácil de modificar, sempre evitável”(Metz, 1972, p.86). A criação literária faz uso de número limitado de palavras, salvo os casos de neologismos, mas não há como todas as palavras de um poema, conto ou romance serem inventadas por seus autores. Já toda imagem fílmica é autoral, inédita.

Christian Metz afirma ainda que, por meio de suas pesquisas de conotação e criação estética, o cineasta “chega às vezes a deixar atrás dele alguma forma que poderá posteriormente se tornar norma e eventualmente constituir um fato de linguagem” (Metz, 1972, p.203). Como exemplo do que Metz chama de fatos da linguagem cinematográfica, é possível citar os “*flashbacks* (sucessão como significante da precessão) ou *flashforward* (sucessão próxima como significante da sucessão longínqua).

Em *Dom*, o recurso do *flashback* é largamente empregado nos momentos em que o protagonista lembra de sua infância com a amada. Em um desses momentos, o sintagma imagético que apresenta os olhos de Ana é associado ao sintagma verbal “olhos de ressaca” pronunciado por Bento. Dessa forma, palavra e imagem interagem compondo uma mensagem conotada pela palavra, mas cujo significado é mostrado pela imagem que, nesse caso, não dá conta da conotação do sintagma “olhos de ressaca” cujo significado é complementado pela seguinte fala de Bento: “olhos... que me arrebatavam, para não ser arrastado tinha de me segurar nas partes vizinhas”. Percebe-se neste

momento que a imagem nem sempre tem o poder de atualizar o significado conotado de uma palavra ou expressão.

No mesmo filme, é usado o *flashforward* que antecipa ao leitor um acidente que, no presente da narrativa, só ocorrerá no final. Esse “fato de linguagem” é um recurso bastante utilizado por muitos diretores com o intuito de criar suspense nos espectadores. Porém, como já foi usado à exaustão, é comum que, para o público mais habituado ao cinema, sirva como pistas para antecipação de algum acontecimento envolvendo os protagonistas. Assim, o contato direto com recursos muito utilizados em determinada linguagem pode educar o receptor a ler e a interferir na mesma, elaborando hipóteses necessárias à significação.

Tanto o que Metz chama de códigos naturais ou especializados pertencem à instância denotada do filme. No que tange à conotação, o cinema também se vale de “objetos (visuais ou sonoros)” que “simbolizariam dentro do filme o que simbolizariam fora dele, isto é, na cultura” (Metz, 1972, p.135). O pesquisador francês acrescenta que esses “objetos” não ingressam virgens no filme, que carregam consigo mais do que sua identidade literal, “o que não impede o espectador que pertence a determinada cultura de decifrar este ‘mais’ no mesmo momento em que identifica o objeto” (Metz, 1972, p.135).

No grupo pesquisado que respondeu às perguntas de campo sobre *Dom*, há os que deixaram claro que procurariam o livro de Machado de Assis para aclarar dúvidas deixadas pelo filme, como foi o caso da aluna Bárbara Pires, ao afirmar que o filme aumentou seu interesse pelo livro, pois “o filme não deixou tudo claro. Talvez com o livro minhas dúvidas podem ser tiradas.” A leitura de *Dom Casmurro* pode não esclarecer as dúvidas deixadas pelo filme, pois são obras distintas, mas colabora para a atribuição de significações coerentes às referências intertextuais.

## CONCLUSÃO

Há diferentes e variadas maneiras de o cinema valer-se de obras literárias para construção de roteiros. Verificou-se no estudo

que se encerra a diferença de adaptação para intertextualidade temática, sendo *Dom* exemplo da última. Ressalta-se a importância de que, nesse caso, a obra fílmica lança, de certo modo, novos olhares sobre a obra que serve de referência, ampliando suas possibilidades de significações e de leitura. Mesmo em se tratando de adaptação, não se deve esperar do filme fidelidade quanto ao enredo ou personagens, já que toda recriação é resultado de interpretações e traduções.

A intertextualidade temática que se manifesta no filme, além das outras formas de intertexto nele presentes como alusão e citação direta e indireta, é expressão também de como signos oriundos de obras consideradas clássicas em literaturas de diferentes nacionalidades contribuem para criação de obras originais em linguagens não literárias como o cinema. Desse modo, o leitor-espectador acessa diferentes informações que, se recuperadas e atualizadas em seu repertório de leitura e cultura, contribuem para uma melhor compreensão e produção de significações.

O filme *Dom* se configura como obra distinta do romance *Dom Casmurro*, o que lhe confere originalidade quanto à forma de lidar com a obra original, tirando-lhe da categoria de adaptação. A intertextualidade temática, conforme afirma Lotman, é resultado de todo um acervo de signos e informações presentes na semiosfera, acervo que serve tanto para a produção quanto para a recepção do filme.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assis, M. (1971). *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- Bakhtin, M. (1981). *Problemas da poética de Dostoievski*. São Paulo: Hucitec.
- Barthes, R. (2004). *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes.
- Calvino, I. (1993). *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Coelho, T. (2003). *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva.
- Eco, U. (2010). *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva.
- Góes, M. (dir.) (2003). *Dom* (DVD). Brasil: Globo Filmes.
- Jauss, H. R. (1979). "A estética da recepção: colocações gerais". In Lima, L.C. (Org.) *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção (67-84)*. São Paulo: Paz e Terra.
- Koch, I.G.V. (2007). *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I*. Madri: Ediciones Cátedra.
- Megale, H. (2008). *A demanda do Santo Graal*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Metz, C. (1972). *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva.

---

# MULHERES NA LITERATURA: PERTENCEM ÀS ESTRUTURAS DO CAMPO?<sup>1</sup>

Falar em crítica literária brasileira, hoje, é referir-se principalmente aos periódicos acadêmicos. Pensando nessa questão, o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC) investigou o cenário da pesquisa literária brasileira, através de uma pesquisa estatística dos periódicos desta área. Reflete-se então, a partir do resultado, que a maioria dos artigos lidos foi produzida por mulheres em contraposição à minoria de escritoras ou teóricas citadas no corpus, portanto, pôde-se fazer um recorte sobre literatura e gênero. Tendo isso em vista, neste artigo constam análises das conformações do campo literário, o resgate das autoras brasileiras Maria Firmina dos Reis, Amélia Beviláqua e Júlia Lopes de Almeida, e as considerações sobre o que apagamento dessas autoras representa para a consolidação do chamado cânone literário.

**Palavras-chave:** autoria feminina, literatura brasileira, campo literário, resgate.

## INTRODUÇÃO

A literatura enquanto um espaço de poder constitui-se de uma estrutura que se fundamenta a partir de interesses dentro de campos sociais, conforme a teoria sobre os campos, do francês Pierre Bourdieu. Dentro do chamado campo literário, existem forças que disputam por poder, espaço e reconhecimento, o cânone é uma dessas forças, e é, portanto, um instrumento de aplicação desse poder, e pode ser visto como um fator que exclui literaturas consideradas menores, como a literatura escrita nas periferias, ou de autorias feminina ou negra, por exemplo.

A fim de investigar como de fato essa estrutura do cânone e esses campos de poder atuam no meio literário, o Grupo de

AMANDA  
MARIA GARCIA  
HOLGADO  
OLIVEIRA  
Universidade  
de Brasília  
amanda.holgado@  
gmail.com

Pesquisa em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC), sob orientação de Regina Dalcastagné, desenvolveu a pesquisa “A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos”, entre os anos de 2015 a 2017. O estudo se deu a partir da análise de artigos publicados em periódicos reconhecidos e representativos da área de literatura brasileira por quinze anos, entre 2000 e 2014. Foram lidos e registrados mais de 3000 artigos.

O levantamento de dados foi feito com suporte no preenchimento de uma ficha e os artigos eram analisados e averiguados em duplas, em caso de discordância havia reuniões coletivas, e “a fim de garantir a homogeneidade na aplicação dos critérios de preenchimento, reduzindo os casos de discrepância, buscavam-se dados objetivos” (Dalcastagné, 2018, p. 198). A ficha incluía a identificação do artigo, dados sobre os autores (instituição, sexo, geração, área disciplinar), sobre a temática (se é sobre literatura ou não, ou somente teoria – quando não houvesse *corpus* literário), se se tratava de literatura brasileira, em qual momento temporal se localiza (se contemporânea, considerou-se o que tiver sido publicado a partir de 1964), a abrangência (se monográfica, ao tratar de somente um/a autor/a, comparativa, entre dois/duas autores/as, ou panorâmica mais de dois/duas autores/as). Indicava-se ainda o tipo de enfoque (exclusivo no objeto, mais histórico ou mais sociológico, filosófico, voltado para estudos da Psicologia, ou ainda, relação com outras artes e mídias). Constava-se também a coleta dos resumos e palavras-chave, e os autores/as citados na bibliografia de todos os artigos. Todos esses dados foram lançados no software estatístico *Sphinx Lexica*, que funcionou como banco de dados e também como ferramenta para o cruzamento de variáveis. Afirma Dalcastagné (2018, p.199) “Os dados levantados nessa pesquisa permitem um debate mais consistente sobre a crítica literária acadêmica produzida hoje no Brasil e sobre os próprios periódicos mais bem-conceituados”.

O resultado que se fez presente para a reflexão que se segue é que a maioria dos artigos lidos foi produzida por mulheres em contraposição à minoria de autoras citadas no *corpus*, tanto quanto à autoria de livros quanto referente à teoria, menos ainda quando se trata de teorias feministas. A partir desse levantamento

estatístico pôde-se fazer um recorte sobre literatura e gênero. Os resultados são, sobretudo, reflexos culturais e sociais, que compõem a crítica no meio acadêmico e o reconhecimento do campo literário brasileiro.

Tendo isso em vista, nesse artigo pretende-se analisar as conformações do campo literário, nos termos de Pierre Bourdieu, e as questões que abordam a autoria feminina e a teoria feminista. E ainda explorar quais são os empecilhos para os estudos da literatura feita por mulheres na crítica brasileira contemporânea, através dos estudos de Rita Terezinha Schmidt, Heloisa Buarque de Hollanda e Pierre de Bourdieu.

As observações desembocam na estabilidade e manutenção do cânone literário, pois aparecem nas primeiras posições nomes de escritores como Machado de Assis e Graciliano Ramos, teoricamente Antonio Candido e Walter Benjamim. O caso aqui não é de desqualificar a obra e a importância desses autores, mas atentar-se ao fato de que há muito, mulheres vêm produzindo literatura no Brasil, como será apresentado neste artigo, até a contemporaneidade, mas por questões que reafirmam mecanismos do campo literário, como ou por consequência de questões sociais do âmbito público e privado são silenciadas e preteridas, como é o caso, estatisticamente comprovado na pesquisa dos periódicos, da literatura de autorias feminina, negra, transgênero e outras, e das teorias críticas feministas ou pós-colonial.

## **OBJETIVOS**

Este artigo tem por objetivo discutir a temática da mulher no campo literário, pois a literatura e a crítica, conseqüentemente, são um lugar de valor subjetivo e intersubjetivo nas estruturas socioculturais, e expor a multiplicidade de perspectivas teóricas dá lugar ao pluralismo de ideias, à diferença, à heterogeneidade de estilo, de cultura, de modos e possibilidades de escritas e experiências, desta forma permite que a literatura seja o espaço de sublimação das identificações e se torne espaço de afetação e reconhecimento.



Portanto, partindo da exposição de dados que indicam e constata o espaço de poder social que reverbera na literatura, que tem em si seu próprio campo, no sentido de reafirmar mecanismos sociais, econômicos e culturais, em que a mulher foi subjugada e colocada à margem, este artigo objetiva também trazer o resgate de autoras que em suas contemporaneidades escreveram, publicaram, mas foram posteriormente apagadas da história literária brasileira, como foram os casos de Maria Firmina dos Reis, Amélia Beviláqua e Julia Lopes de Almeida.

Esse resgate tem o intuito de identificar as resistências presentes nas obras e vidas dessas escritoras e ser de alguma forma um impulsionador de mudanças.

## **METODOLOGIA**

A partir do levantamento de dados da pesquisa “A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos”, desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC), sob orientação de Regina Dalcastagné, verificou-se que as mulheres são a maioria entre as autoras publicadas nas revistas, porém isto não se dá igual no número de escritoras analisadas nos textos, quanto menos no número de críticas ou teóricas citadas nas referências bibliográficas dos artigos. Predominantemente, nos dois casos, são citados os homens. Como se lê nas tabelas abaixo.

A tabela 1 indica a quantidade de pesquisadoras/es, autoras/es dos artigos analisados na pesquisa, por sexo. No questionário de preenchimento sobre autores/as dos artigos utiliza-se o termo sexo para marcação biológica (feminino / masculino). Leva-se em consideração o nome do/a autor/a e as informações pertinentes encontradas através de pesquisa no Currículo Lattes na Plataforma Lattes – CNPq. No restante do artigo, considero feminino / masculino segundo as considerações das tecnologias do gênero de Lauretis (1987), as quais se fundamentam na essencialização da diferença e na oposição de conceito entre o masculino e o feminino, base do sistema sexo-gênero, sendo construídas socioculturalmente e mecanismo para as assimetrias através de tecnologias que garantem a sua reprodução

Tabela 1. Quantidade de pesquisadores/as autores/as dos artigos por sexo (2000-2014)		
Feminino	1779	57,67%
Masculino	1306	42,33%
<b>Total</b>	<b>3085</b>	<b>100%</b>
Fonte: Pesquisa “A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos”.		

Tabela 2. Quantidade de escritores/as citados nos artigos por sexo (2000 – 2014)		
Sem resposta/ Nenhum*	974	31,57%
Feminino	285	9,24%
Masculino	1648	53,42%
Ambos	178	5,77%
<b>Total</b>	<b>3085</b>	<b>100%</b>
Fonte: Pesquisa “A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos”.		

Pode-se analisar na tabela 2, a primeira linha, “Sem resposta / nenhum”, corresponde aos artigos analisados de maneira panorâmica, que muitas vezes pela quantidade de autoras/es (a partir de 3) listava-se na ficha de preenchimento como “diversos”. Analisa-se nesses números a disparidade nos números referentes à participação da mulher na literatura. Tendo essa questão em vista, a tabela 3, abaixo, aponta a quantidade de artigos sobre escritoras fichadas na pesquisa, nos artigos em que se analisava apenas uma escritora (monograficamente):

Tabela 3. Quantidade de escritoras/as citados nos artigos monográficos (2000 – 2014)	
Clarice Lispector	26
Carolina Maria de Jesus	7
Cecília Meireles	7
Hilda Hilst	6
Adélia Prado	4
Teolinda Gersão	4
Ana Maria Machado	3
Maria Gabriela Llansol	3
Vingínia Wolf	3
AnaCristina César	2
Fonte: Pesquisa “A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos”.	

Pode-se perceber o pequeno número de escritoras, com destaque gritante para Clarice Lispector, amplamente reconhecida nacional e internacionalmente. Vale ressaltar que a maioria dos artigos sobre ela não trabalham especificamente a problemática de gênero.

Portanto, tendo em vista esse panorama de dados, a metodologia deste trabalho consiste em analisá-los a partir dos conceitos da crítica literária feminista.

## 1. O CAMPO LITERÁRIO E OS APAGAMENTOS

O levantamento dos dados citados acima mostrou que reflexos culturais e sociais compõem a crítica no meio acadêmico e o reconhecimento do campo literário brasileiro, pois a pesquisa indicou que os autores mais citados pelos artigos são Machado de Assis e Guimarães Rosa, confirmando um estabelecimento de cânone. Ao se tratar das autoras e sua representatividade no meio, a presença se faz escassa.

A crítica literária é permeada por discursos que apontam para uma verdade única, um discurso somente literário. Há nesse âmbito “preconceitos de ordem teórica quanto à inserção de parâmetros de análise que suplantam a abordagem literária e alcançam interpretações vinculadas ao polo cultural constituem um entrave para o avanço de questões que merecem ser examinadas” (SOUZA, 2002, p. 11), como as questões de ordem histórica e contextual, por exemplo.

A questão da autoria feminina está no campo de uma literatura colocada à margem e a permanência de discussões sobre ela fortalece sua pertença e representação no meio artístico, que é passível de mudança, para que conquiste uma heterogeneidade diante desta literatura e dos estudos do cânone.

Cabe dizer, conforme Teresa de Lauretis (1987, p. 209), que gênero é definido a partir da representação de sua própria construção. Portanto, a questão aqui é elucidar essa representação crítica de autoria feminina. Compreendendo que o ponto é que as teorias produzidas até hoje têm um contexto de dominância científico-cultural muito bem definido por gênero, classe e raça e discutir essas teorias envolve discutir, além do cânone, as relações que a mulher está envolvida na contemporaneidade brasileira, deste modo, pensar a produção literária feminina em um contexto em progresso e que visa à emancipação, já que desde o sec. XIX há produções significativas feitas por mulheres.

Sabendo que cabem à literatura e ao meio acadêmico ocupar e transgredir ativamente às determinações e às imposições da existência social (Bourdieu, 1996, p.49), com intuito de contribuir com reflexões que atinjam além da crítica e do campo literários, as esferas política, social e humana da existência e o curso da história, que por muito tempo tem sido e ainda hoje é determinado por fatores de exclusão, que ultrapassam a estética e a condição de obra literária, assim como “também é reflexo das relações entre agentes e o estado do campo”, como observa Virgínia Leal (2008, p.43), o que também se confirma na pesquisa dos periódicos.

Portanto, considera-se importante pensar qual ideia fundamenta

o estabelecimento e a permanência do cânone,

em cujo contexto se busca não só identificar os silêncios, as distorções e as contradições que sublinham a codificação da mulher na literatura, como também compreender a marginalização da mulher escritora no panteão literário a partir de uma realidade histórico-cultural que favorece a cumplicidade entre produção, tradição literária e ideologia patriarcal (SCHMIDT, 2017, p. 40).

Tal problematização implica em movimentar o conceito de literatura como ponto ideológico e político, e destacar sua função de desestabilização do que está imposto hegemonicamente.

Em *Por que nos perguntam se existimos*, Marina Colasanti (1997) aponta o sistemático apagamento da autoria feminina na história da arte, esta reduzida à pergunta homônima ao texto, a dúvida em relação à existência de uma literatura feminina considera a literatura como única, não de uma forma que inclui, mas de maneira excludente: “Já não podemos ignorar que na nossa sociedade, quando os sexos são apenas um, esse um é masculino. E excludente” (Colasanti, 1997, p. 38). Desta forma percebe-se um limiar, uma indefinição para essa literatura, que se encontra entre a plena literatura e a não-escrita.

Considerando os dados sobre o campo literário brasileiro e essa ideia de apagamento sistemático, revisita-se autoras da literatura brasileira, com intuito de reestabelecer a ideia vigente de cânone e de “alta literatura”, pois, como efeito desse apagamento, a autoria feminina é mantida no limbo da escrita. Revisitar autoras importantes para a literatura é escutar e falar com uma produção artística que poderia ser lida pelo que se considera universal na arte e abrir portas cada vez mais para que autoras contemporâneas também sejam lidas.

Esse trabalho de resgate das autoras já vem acontecendo por meio dos estudos e da crítica feministas, como afirma Schmidt:

uma das atividades de maior investimento do GT – Mulher e, conseqüentemente, de grande produtividade, tem sido

a pesquisa voltada à recuperação de textos de autoria de escritoras brasileiras do século XIX, cujo objetivo último é estabelecer um mapeamento da produção literária “esquecida” com vistas a uma nova história da literatura no país, um desafio radical à narrativa mestra da literatura brasileira, consagrada por mecanismos de avaliação crítica de legitimação institucional (SCHMIDT, 2017, p.117).

Uma das possibilidades de expansão desse universo e transgressão dessa realidade atribuída à mulher é adotar o campo da crítica feminista indicando a hegemonia do sistema patriarcal para que venha a ser superado e registrar gradualmente a emancipação da mulher no meio acadêmico e literário, discutindo as relações de gênero e compreendendo o caráter de representação, identidade e luta por uma causa.

É através dessa perspectiva que este trabalho re-apresenta importantes autoras do século XIX, apagadas do mundo da crítica literária dominante, repensando a partir daí as posições hegemônicas culturais e históricas.

### **1.1 AFINAL, QUEM SÃO ELAS QUE ESTIVERAM SEMPRE AÍ?**

Maria Firmina dos Reis, nasceu em São Luís, Maranhão, no ano de 1822, autodidata, sua instrução fez-se através de muitas leituras – lia e escrevia francês fluentemente. Exerceu a profissão de professora primária, tendo sido aprovada em primeiro lugar para a vaga do concurso público estadual em 1847 para mestra régia. Antes de aposentar fundou a primeira escola mista no Maranhão, tendo esta funcionado até 1890. Faleceu em 11 de novembro de 1917 aos 92 anos (MENDES, 2006, p. 19).

É considerada a pioneira da literatura escrita por mulheres, e lançou o primeiro romance abolicionista e afrobrasileiro da literatura brasileira, *Úrsula* (1859). Em seu prólogo, adverte:

Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma

instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo (REIS, 2004, p.1).

O romance ficou fora de circulação por cerca de cem anos, como aponta Constância Lima Duarte (2004), e recebeu nova edição, em 2004, pela Editora Mulheres, com o objetivo de resgatar e reescrever a história literária do Brasil. *Úrsula* é um romance estruturalmente característico do romantismo brasileiro, porém não convencional, por ser escrito por uma mulher negra. Janaína Santos Correia (2013) destaca que escrever, para a mulher do século XIX, representa um ato de transgressão e publicar constitui um ato de coragem, “especialmente de ocupação de um espaço público até então interdito” (Correia, 2013, p. 7-8).

A trama é uma denúncia às relações patriarcais, coloniais e escravistas vigentes à época sob a perspectiva de uma mulher. Seus personagens se colocam para o mundo, não somente atendem às expectativas da dominação, tanto os brancos que questionam as relações de seus pais, suas próprias relações, quanto aos escravos que se questionam. Aparece também a contraditória questão do cristianismo e seus valores coexistindo com a escravidão. O romance ainda ressalta a atenção às raízes negras e faz referências à África. Segundo Algemira de Macedo Mendes, a escritora

apesar de estar inserida em uma sociedade patriarcalista e na maioria das vezes seus escritos apresentarem um estilo ultra-romântico – característica da época em que ela viveu –, considerados, à primeira vista, ingênuos e açucarados, essa escritora como suas contemporâneas mencionava assuntos negados por escritores do seu tempo e revela uma veia abolicionista, articulada com o contexto das relações econômicas, sociais e culturais da época.

Outra escritora que exponho neste artigo é Amélia Carolina de Freitas Beviláqua, nasceu em 1860, nordestina como Maria Firmina do Reis, porém filha de tradicional família piauiense. Casou-se com o jovem e humilde advogado Clóvis Beviláqua em 1883. Por ser filha de desembargador, diferente da maioria

das mulheres de sua geração, pode estudar com professores particulares, assim desenvolveu o hábito da leitura. (SILVA, 2014, p. 3).

Muito do que se tem produzido a respeito de Beviláqua é em relação ao seu comportamento à época, que fugia dos costumes destinados à uma mulher, e seu excêntrico papel como esposa, dizia-se sobre seu aspecto físico, que era desalinhada, e seu trato com a casa, que permitia que os animais domésticos disputassem o interior da casa com os moradores, e por vezes esquece-se do valor literário da escritora. Wilton Carlos Lima da Silva destaca:

A adjetivação sobre Amélia pode ter diversas origens que nascem da misoginia ou do conservadorismo do período: sua autonomia como mulher, sua qualidade como literata, o tipo de obra que construiu, sua audácia em se candidatar à Academia Brasileira de Letras, seu modo de vida, entre outros aspectos. A construção da memória da escritora e feminista se torna limitada a redução de sua identidade enquanto esposa de um notável e às avaliações sobre a forma como cumpriu tal papel social, de modo que as dimensões estética e intelectual de seu trabalho, modernizadora e contestadora de suas ideias, e corajosa e visionária de seus atos se tornam parte de desmemórias do período. (SILVA, 2014, p.4)

Na literatura Amélia Beviláqua buscava construir uma obra que não fizesse “as tradicionais concessões de uma típica literatura da época, escrita pelas mulheres e dedicadas às mulheres, não reduzindo seus textos à folhetins romanescos afrancesados, com mulheres submissas e limitadas ao papel de mães e esposas”(Silva, 2014, p 7), mas, procurava trazer os temas da paixão, da angústia e da insatisfação com a realidade a partir de um outro posicionamento, a escritora mostrava-se como uma mulher de pensamentos críticos sobre as questões estéticas e de gênero. Em seu livro *Vesta*, com 1ª edição publicada em 1908, faz a seguinte constatação da personagem homônima ao título da obra:

Se escutava as narrativas dos crimes, dos grandes



pecados, adulterios, escandalos, injustiças mentirosas, sentia a consciencia em perfeito equilíbrio; mas, dentro da pureza desta intimidade sagrada, envoaçava uma revolta implacável: os grandes caminhos da intellectualidade lhe eram vedados, assim como todas as coisas, que a adiantassem... Não seria isto uma verdadeira escravidão da alma. Quando a Vesta considerava este delicado assumpto da sua existencia, tomava resoluções muito graves. Violenta e indomável tanto no amôr como em todas as coisas, seus pensamentos se exaltavam. (BEVILÁQUA, 1936, p. 144-145)

Como autora de romances, novelas, contos e artigos, e colaboradora na fundação e edição de revistas literárias e de livros, Beviláqua tinha muito explicitamente em suas crenças e vivências a noção do que significava ser mulher no meio social.

Outra autora, diferentemente de Maria Firmina dos Reis, com reconhecimento póstumo, e também de Amélia Beviláqua, que teve seu reconhecimento dividido entre boa escritora e “mulher polêmica”, que foi reconhecida à sua época, mas posteriormente apagada, e tem sido revisitada pela crítica feminista, é Júlia Lopes de Almeida, que nasceu em 1862, no Rio de Janeiro, mas mudou-se logo cedo para São Paulo. Trabalhou em jornais e publicava contos, crônicas, livros infantis e romances. Morou um tempo em Lisboa e ao voltar de lá apresentou crônicas afiadas e com títulos e temáticas ousadas para a época brasileira, que tocavam na estrutura familiar, casamento e papel da mulher na sociedade, como *Ah! Os senhores feministas*, ou *Os serões familiares*. Almeida chegou a ser indicada para ocupar um lugar na Academia Brasileira de Letras, mas, como era permitido, devido às regras e tradições, sua premiação foi passada ao marido, o poeta e jornalista Filinto de Almeida.

Destaca-se na sua produção o romance *Memórias de Marta* (1899), com cenário não convencional, ao colocar sua protagonista e narradora em um cortiço carioca, antes mesmo do canônico Aluísio Azevedo, além das várias questões da existência e dos espaços destinados à mulher, o questionamento sobre o amor romântico e o casamento, as possibilidades da vida de uma mulher para além do casamento, as profissões que a elas cabiam.

Mesmo a sua protagonista se resignando a um casamento com um homem que não amava, o romance constrói-se crítico em relação a isso, há sempre nuances irônicas nas situações.

Devido ao caráter e tom modificadores que as obras citadas suscitam é que se percebe o motivo pelo qual foram silenciadas, segundo Schmidt:

A visibilidade da autoria feminina no século XIX, um dos investimentos da crítica feminista entre nós, tem colocado em evidência não somente as contradições existentes no modelo pedagógico de construção de nação e da nacionalidade brasileira, o seu caráter totalizador, uniformizador e excludente, mas também o caráter fictício de conceitos como cidadania, direitos civis, liberdade e pertencimento horizontal e universal embutidos nesse modelo. (SCHMIDT, 2017, p. 227)

Assim o resgate de autoras pode ser um fio condutor para que a crítica literária se abra e amplie suas perspectivas, descentralizando e deslegitimando preconceitos e hierarquias e reconhecendo que a “leitura de textos literários é um lugar privilegiado de transformações sociais” (SCHMIDT, 2017) e possibilita a abertura para diferentes vozes experienciais e representativas.

## CONCLUSÃO

Em acordo com o que coloca Silva (2014, p. 12), que afirma ser a “literatura feminina, identificada como fruto da intuição, do improvisado e da espontaneidade, em contraste com o engenho, a técnica e o talento, que seriam atributos ‘masculinos’, esta passou por “vazios institucionais”, geradores de esquecimentos, apagamentos, que “para além das qualidades das obras refletisse a distribuição desigual de prestígio e poder de uma sociedade androcêntrica e de seu cânone” (SILVA, 2014, p.12), considera-se aqui a literatura como esse espaço de resistência e afirmação das diversas realidades e possibilidades, e considera-se que o poder que as representatividades simbolizam são capazes de promover mudanças, além de compreender que o cânone

nacional é considerado como a estrutura que caracteriza a identidade nacional, equivocadamente por ser excludente.

Tais questões se confirmaram na pesquisa estatística, realizada pelo GELBC (Grupo de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea), pois vê-se uma crítica literária ainda muito voltada para os autores que compõem o cânone. Portanto, assumir esse resgate pode contribuir para uma análise sobre esses fatores, para que essa noção que universaliza, que unifica de forma desigual se desfça, se reconfigure, abra espaço para outras vozes, outras experiências, desfazendo, dessa forma, a violência simbólica de cultura única instituída.

A crítica literária pode, por sua vez, flexibilizar pontos de vista e descentrar os valores que são dados à literatura, como é vista há tempos e sem muita mudança desde então, participando ativamente nesse processo estabelecido de valorização de estética única.

A mídia também é um veículo importante de manifestações artísticas, porém é dúbio, pois pode contribuir para a manutenção de valores sociais convencionais. Que por sua vez, pode massificar sem critérios de representatividade os heterogêneos grupos sociais e reafirmar as estéticas vigentes. Por outro lado, pode ser um eficaz meio para transfigurar e transgredir tais questões.

Portanto, considerar o resgate da autoria feminina corresponde a pensar na multiplicidade de perspectivas teóricas que dão lugar ao pluralismo de ideias, à diferença, à heterogeneidade de estilo, de cultura, de modos e possibilidades de escritas e experiências. Além de considerar a literatura e a crítica, conseqüentemente, como lugar de valor subjetivo e intersubjetivo nas estruturas socioculturais. E mais, pensar na transgressão desses constructos enraizados, para a partir daí, permitir que a literatura possa sublimar as identificações e se tornar espaço de afetação e mudança.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Parte deste artigo foi apresentada em formato de pôster no *VIII Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea: escritas, leituras e resistência* (2017).

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEVILÁQUA, A. F. (1936), *Vesta*, 3th ed., Borso, Rio de Janeiro, RJ.

BOURDIEU, P. (1996) [1992], *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, traduzido por Maria Lucia Machado, Companhia das Letras, São Paulo, SP.

COLASANTI, M. (1997), "Por que nos perguntam se existimos", in SHARPE, P. (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática de autoria feminina*, Editora Mulheres, Florianópolis, SC; Editora UFG, Goiânia, GO, pp. 33 - 42.

CORREIA, J.S. (2013), "Maria Firmina dos Reis, vida e obra: uma contribuição para a escrita da história das mulheres e dos afrodescendentes no Brasil", *Revista Feminismos*, Vol. 1, N. 3, pp. 1-24, disponível em: [www.feminismos.neim.ufba.br/index.php/revista/article/viewFile/27/71](http://www.feminismos.neim.ufba.br/index.php/revista/article/viewFile/27/71), acesso em: 30 de agosto de 2018.

DALCASTAGNÊ, R. (2018), "A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos: uma aproximação inicial". *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 54, p. 195-209.

DUARTE, C.L. (2004), "Gênero e etnia no nascente romance brasileiro", in REIS, M. F. *Úrsula*. 4. Ed, Atualização do texto e posfácio de DUARTE, E. A., Editora Mulheres, Florianópolis, SC; PUC Minas, Belo Horizonte, BH.

LAURETIS, T. (2004), "A tecnologia do gênero", traduzido por Funk, S.B., in HOLLANDA, H.B., (org.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rocco, Rio de Janeiro, RJ, pp. 206 - 242.

LEAL, V.M.V. (2008), *As escritoras contemporâneas e o campo Literário brasileiro: uma relação de gênero*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, DF.

MENDES, A.M. (2006), *Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira: representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

REIS, M.F. (2004), *Úrsula*. Editora Mulheres, Florianópolis, SC; PUC Minas, Belo Horizonte, BH.

SCHMIDT, R.T. (2017), *Descentramentos / convergências: ensaio de crítica feminista*, Editora da UFRGS, Porto Alegre, RS.

SILVA, W.C.L. (2014), "Amélia Beviláqua que era mulher de verdade: a memória construída da esposa de Clóvis Beviláqua", in *Revista. Internacional. Interdisciplinar. INTERthesis*, Florianópolis, v.11, n.2, p.138-161.

SOUZA, E.M. (2002), *Crítica Cult*, Editora UFMG, Belo Horizonte, BH.

---

# LITERATURA E CINEMA: QUEM MATOU PACÍFICO?

A escritora fluminense Maria Alice Barroso criou o primeiro romance policial brasileiro ambientado na província: *Quem Matou Pacífico*, em 1972. Neste livro, pertencente ao “ciclo Parada de Deus”, a autora apresenta o delegado Tonico Arzão, que agrega características bem distintas dos detetives policiais clássicos: é deselegante, caipira e místico, no entanto, extremamente esperto. O romance virou um filme de mesmo nome em 1977, dirigido por Renato Santos Pereira e estrelado por Jece Valadão. A narrativa barrosiana retoma a teoria do romance de enigma de Todorov, com emprego do tempo interior que traz uma densidade literária que é, na ficcionista, constante. O presente estudo busca verificar se a transposição do romance para as telas garante as mesmas características.

**Palavras-chave:** Romance Policial, Maria Alice Barroso, Romance de Enigma, Literatura. Cinema.

O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta. (T. Todorov, p. 95)

## INTRODUÇÃO

O livro *Quem Matou Pacífico?* é o segundo do ciclo “Parada de Deus” da escritora fluminense Maria Alice Barroso publicado em 1969. O ciclo é composto ainda por mais quatro romances da autora: *Um Nome para Matar* (1967), *O Globo da Morte: Divino das Flores* (1981), *A Saga do Cavalo Indomado* (1988) e *A Morte do Presidente ou A Amiga de Mamãe* (1994) e recebe este nome por ter o chão ficcional na cidade de Parada de Deus.

Neste segundo livro do “ciclo Parada de Deus” a autora lança como personagem principal Pacífico de Moura Alves, proprietário

ANA LÚCIA  
LIMA DA  
COSTA  
SCHMIDT  
Centro  
Universitário  
São José de  
Itaperuna  
dr.analucialima@  
gmail.com

da fazenda Santana, irmão do protagonista do primeiro livro do ciclo, Oceano de Moura Alves. Pacífico é como o irmão, um tirano, casado com Idalina e amante da filha do coveiro de “Parada de Deus”, a Luzia. O romance se transformou em filme de mesmo nome, com um elenco estelar e retoma a teoria do romance policial instituído por Van Dine e do romance de enigma de Todorov, adicionando a linguagem e os costumes do interior numa narrativa inusitada, na qual Sherlock Holmes cede lugar ao esperto delegado perneta Tonico Arzão, se tornando o primeiro romance policial brasileiro ambientado na província.

Um dos objetivos do trabalho com o romance *Quem matou Pacífico?* foi observar o quanto a escritora Maria Alice Barroso retoma a teoria do romance policial de enigma de Todorov e as regras para um romance policial postuladas por Van Dine. Outro objetivo, ainda dentro desta relação, propõe especular o quanto a escritora inova o romance policial brasileiro ambientando-o na província e adotando outras características além das descritas por Todorov e Van Dine. Este estudo objetiva estabelecer relações comparativas entre o romance e o cinema com a transposição do texto escrito para o filme de mesmo nome, a fim de observar se as características barrosianas estão presentes na nova modalidade artística.

A metodologia adotada nesta pesquisa foi de cunho bibliográfico e, além dos livros da autora fluminense, alguns teóricos do romance policial como Tzvetan Todorov (1970) e S. S. Van Dine (1928) tiveram suas contribuições para o estudo deste tipo de narrativa utilizados a fim de associá-las à obra *Quem Matou Pacífico?* Outras contribuições teóricas vieram de Genette (2005) e Stam (2006) nas discussões com relação à transposição do romance para o cinema em filme de Renato Santos Pereira.

## 1. O ROMANCE POLICIAL

O romance policial é uma narrativa bastante peculiar. Nele, tem-se a atuação de um detetive para desvendar um delito cometido por um assassino. O centro da história baseia-se na figura do detetive e nas peripécias desenvolvidas para o esclarecimento do caso.

Postula-se que o gênero literário conhecido como romance policial surgiu em abril de 1841, com a publicação de *The Murders in the Rue Morgue* (*Assassinatos na Rua Morgue*), por Edgar Allan Poe, num periódico chamado *Graham's Magazine*. O clássico de Poe praticamente ditou as qualidades estéticas de todos os romances policiais e determinou as regras que deveriam ser seguidas por seus sucessores.

### 1.1. O ROMANCE POLICIAL SEGUNDO VAN DINE

S. S. Van Dine era o nome fictício de Willard Huntington Wright, um escritor americano, que nasceu em 1888 e criou o notável detetive Philo Vance.

Em 1928, Van Dine publicou no *American Magazine*, as vinte regras elaboradas por ele para basear a escrita de romances policiais. As normas estabelecidas incidiam em criar saídas para um problema e nessa ação acabar criando outros mantendo, assim, um jogo narrativo baseado em pistas que ditavam o andamento da narrativa.

A partir de Van Dine, o romance policial foi fortemente divulgado e se tornou um dos gêneros literários mais lidos de todo o mundo por serem capazes de surpreender e prender a atenção do leitor.

Esses textos, embora pareçam simples, seguem algumas regras específicas como já revelado acima, sendo vinte e uma delas observadas e descritas por Van Dine. No romance policial, deve existir, necessariamente, um detetive e apenas um, pois o leitor deve se conectar com este personagem e uma história com mais de um detetive dificulta essa relação leitor/detetive; o leitor e o detetive devem ter as mesmas chances de descobrir o mistério, todas as pistas deverão aparecer claramente descritas. Ainda de acordo com Van Dine, no romance policial não pode haver intriga amorosa, este tipo de relação de amor atrapalha o método intelectual do detetive; o romance deve ter um cadáver para causar horror e esse deve ser vítima de assassinato para suscitar o desejo de vingança; o culpado deve ser um dos personagens comuns, mas não deve, segundo Van Dine, ser um ajudante da casa, como um mordomo, por exemplo, mas deve gozar de certa

importância dentre os personagens e não ser um assassino profissional. Esse culpado nunca poderá ser o detetive e o crime deve ser cometido por razões pessoais: ciúme, cobiça, amor, ódio, vingança, medo, tara, etc. Abrir mão desses motivos seria retirar do leitor um componente de dedução. Para Van Dine, a solução do mistério deve se dar por deduções lógicas e a motivação para o crime deve estar evidente desde o início para que uma releitura possa mostrar ao leitor o quanto ele foi desatento; as pistas devem estar presentes e o leitor deve se surpreender ao saber a identidade secreta do assassino. Ele postulou, ainda, que o romance deve ser verossímil e com poucas descrições, já que se trata de um jogo.

Pode-se perceber que essas regras determinadas por ele foram de grande importância para a criação de vários romances policiais divulgados por todo o mundo e, é claro que a validade dessas regras é bastante questionável visto que vários romances policiais clássicos e contemporâneos têm transgredido algumas delas.

## **1.2. O ROMANCE POLICIAL SEGUNDO TODOROV**

Na década de 70, Tzvetan Todorov publicou o livro *As Estruturas Narrativas*, no qual dedica um capítulo à “Tipologia do Romance Policial”. Neste capítulo, o autor o caracteriza como um tipo de narrativa que propõe uma investigação fictícia, ou seja, a identificação de um enigma ou a resolução de um mistério.

De acordo com Todorov, o romance policial se constrói sobre dois assassinatos, um cometido pelo assassino e outro que determinará o fim desse assassino e será causado pelo detetive. No livro descrito acima, no capítulo que trata da tipologia do romance policial, Todorov propõe algumas normas sobre esse tipo de narrativa. É notável que este teórico segue as descrições e as regras de Van Dine, porém acrescenta observações importantes com relação a este tipo especial de texto.

A primeira afirmação é determinante para caracterizar o gênero textual, pois, segundo Todorov (1970, p.94) “o romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo



tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial.

Na narrativa policial é impossível ignorar as regras, pois sem elas o romance não se concretiza, não atrai os leitores, não cria um mistério a ser desvendado e, conseqüentemente, não envolve o leitor e não obtém sucesso.

Uma importante contribuição de Todorov no estudo do gênero foi a observação da existência de dois tipos de narrativa que se encaixam no gênero policial: **o romance policial clássico ou romance de enigma** e o **romance negro**.

A classificação dos gêneros no interior do romance policial promete ser, portanto, relativamente fácil. Mas é preciso, para tanto, começar pela descrição das “espécies”, o que quer dizer também por sua delimitação. Tomaremos como ponto de partida o romance policial clássico que conheceu sua hora de glória entre as duas guerras, e que podemos chamar “romance de enigma” (Todorov, 1970, p. 94)

No presente artigo, tomaremos o romance de enigma como objeto de análise, pois a obra *Quem matou Pacífico?*, de Maria Alice Barroso, que será explorada na próxima seção, apresenta as características dessa espécie.

Todorov divide o romance de enigma em duas histórias distintas: a história do crime e a história do inquérito e afirma que ambas não possuem nenhum ponto em comum. A primeira termina sempre antes do início da segunda, isso porque, na história do inquérito, as personagens não praticam ações, apenas descobrem as que foram realizadas na história do crime, para que a regra principal do romance de enigma, que é a imunidade do detetive, seja cumprida. Nessa parte da narrativa, o detetive apenas examina as provas, não realizando nenhum tipo de ação fora dos limites da lógica, para que não corra riscos.

Segundo SIMEÃO (2016, p.21), “o enredo se arma com base em cenas progressivas de suspense que, ao final, resultarão na descoberta do criminoso”. Nesse tipo de narrativa, o que

substitui as ações nessa história garantindo o interesse do leitor, é o suspense criado pelo autor, que instiga a descoberta do criminoso. Se a história do inquérito tivesse ações a serem realizadas, a vida do detetive poderia correr algum risco e, em um romance de enigma, isso jamais pode ocorrer.

A personagem principal desse tipo de narrativa não é a vítima, mas sim o detetive. Pois, segundo Simeão, na narrativa de enigma, a estrutura básica enfatizará não o crime, mas sim a forma de articulação que o detetive realizará até chegar ao verdadeiro culpado, que é a parte de conclusão da história do inquérito.

Outro ponto proposto por Todorov consiste no fato de que a história do inquérito é contada por um amigo do detetive que demonstra, claramente, estar escrevendo um livro. Já a história do crime apresenta características opostas por jamais demonstrar que está se tratando da escrita de um livro. Por isso, segundo o teórico, a história do inquérito é em si a história do livro em questão e a história do crime “não se confessa livresca”. Nessa empreitada, o crítico define ainda essas duas histórias dessa forma: “a do crime, conta ‘o que se passou efetivamente’, enquanto a do inquérito, explica ‘como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela’”.

Nesse tipo de narrativa não há crime perfeito e nem ilegalismo sem punição. O culpado não se enquadra nos parâmetros da ordem social, sendo necessário identificá-lo e puni-lo. Assim reitera Simeão:

O romance de enigma tende para uma arquitetura da dedução perfeita: o autor de um romance de enigma deve criar um detetive articulador e observador e ainda pensar no desfecho que cada história terá, antes mesmo de começar a escrever, para que cada incidente caminhe em direção ao final previsto. (SIMEÃO, 2016, p.33)

Nesse sentido, Todorov caracteriza a dualidade do romance de enigma apontando para o fato de que uma comporta muitas convenções e processos literários obrigando o autor a não deixá-los sem explicação e a outra, aparece como um lugar onde se

efetivam e se “naturalizam” todos esses processos: para dar-lhe um ar “natural”, o autor deve explicar que está escrevendo um livro! E é temendo que essa segunda história se torne opaca ela própria que ele joga uma sombra inútil sobre a primeira, que tanto se recomendou o estilo neutro e simples, tornado imperceptível. (TODOROV, 1970, p.96)

O que faz o romance policial ser um gênero de tanto sucesso em todos os tempos é o fato de que em todas as épocas há mistérios que precisam ser solucionados e os leitores estão sempre em busca do alívio para a agonia e para o sofrimento causados por um crime sem solução. O que um autor desse tipo de narrativa precisa fazer, inicialmente, é aguçar a curiosidade do leitor para a descoberta do mistério e ao longo do texto oferecer pistas, para que esse leitor busque descobrir a resolução antes do final do livro. O medo envolve esse tipo de leitura e quanto mais misterioso for o contexto do crime, mais preso o leitor ficará para descobrir o final.

Esse é o intuito do romance de enigma: formular maneiras de prender o leitor à narrativa, seguindo ordens preestabelecidas que ajudem a criar uma narrativa coesa e de sucesso. Como já foi dito, não se pode embelezar um romance de enigma, a regra deve sempre prevalecer para que tenhamos detetives consagrados e histórias memoráveis, como o grande Sherlock Homes, de Conan Doyle.

### **1.3. MARIA ALICE BARROSO E O ROMANCE POLICIAL QUEM MATOU PACÍFICO?**

Esta seção aborda, de forma geral, o romance policial *Quem Matou Pacífico?*, escrito por Maria Alice Barroso. A autora desse livro foi uma jornalista e escritora brasileira, nascida em Miracema, município localizado no Noroeste Fluminense, em 1926. A autora recebeu durante sua carreira os dois maiores prêmios literários brasileiros, o Walmap (hoje extinto), em 1967, pelo romance *Um nome para Matar* – o primeiro romance do “ciclo Parada de Deus” e o 31º Prêmio Jabuti, em 1989, com *A Saga do Cavalo Indomado* – o quarto romance do “ciclo” lançado em 1988. O ciclo é composto por cinco livros e recebe este nome porque

todas as histórias se passam na fictícia cidade de “Parada de Deus” identificada como a cidade natal da autora, Miracema, estado do Rio de Janeiro.

O livro *Quem Matou Pacífico?* – o segundo livro do “ciclo” - foi o primeiro romance policial ambientado no meio rural e contempla alguns critérios elaborados por teóricos, como Todorov e Van Dine. Desse modo, esta seção objetiva vincular as regras policiais formuladas por Van Dine e postuladas por Todorov ao romance barroiano em questão.

Há em *Quem matou Pacífico?* diversos pontos relevantes coincidentes com as regras policiais de Van Dine. Na obra em análise, Maria Alice criou uma personagem chamada Tônico Arzão e a posicionou no cargo de detetive. Esse intérprete demarca com maestria um dos principais elementos de Van Dine: a invencibilidade do detetive. A partir desse princípio, estruturaram-se os outros pontos que coincidentes com as regras de Van Dine.

A fim de causar horror e desejo de vingança, o romance deve ter um cadáver, característica que está explícita no título da obra. Além disso, o responsável pelo crime deve ser uma personagem comum e não um assassino profissional. No cumprimento desse traço com as regras de Van Dine encontra-se Idalina, esposa de Pacífico, figura que se distancia completamente de um perfil assassino. A criminosa foi desvendada no final através de um artifício dedutivo do delegado Tônico Arzão, no entanto o livro terminou deixando outro mistério acerca do crime: por que a família de Pacífico, conhecida na região por matar aqueles que prejudicassem seus membros e seus interesses, tentou ocultar a identidade do verdadeiro responsável pelo crime?

Ainda segundo Van Dine, para que um romance policial alcance prestígio é necessário que esse seja verossímil e o crime abarcado por ele tenha sido cometido por razões pessoais. Em *Quem Matou Pacífico?* constam características que se assemelham à realidade e o delito foi realizado por Idalina, esposa de Pacífico, que removeu a indiferença do marido por anos e vislumbrou a possibilidade de ser trocada pela fogueira Luzia, a filha do coveiro,

como se pode comprovar nesse diálogo de Idalina e o delegado Arzão:

\_Ouvi dizer que o falecido ia abandonar a senhora por causa da tal filha do coveiro: ouvi dizer mesmo que tava tudo assente entre os dois, que a Luzia vinha morar aqui, no seu lugar. Isto é verdade?

A mulher voltou a baixar os olhos: após um largo silêncio, ela respondeu:

\_Eu sabia de tudo: não que ele me contasse, porque o falecido só falava comigo pra dar ordem. Mas ele tinha o costume de assentar num banquinho, debaixo da janela da sala, e ficava falando em voz alta, sozinho, tudo o que acontecia com ele: era a coisa mais esquisita. Mesmo as sem-vergonhices dele com as mulheres, eu ficava sabendo de tudo por causa dessa mania dele falar sozinho, sempre naquele mesmo lugar. Era como se ele quisesse se lembrar melhor do que tinha acontecido: então o falecido falava bem alto e bem explicado as porcarias todas que ele tinha feito. Mas direto comigo, ele não dizia nada: só dava as ordens do que queria comer. Pra ele eu era mais uma empregada do que mulher. Acho que no dia seguinte do nosso casamento ele já tava arrependido de ter se casado comigo. Nunca me apresentou pra família dele. Quando os irmãos vinham aqui, eles nem olhavam pra mim. Só festejavam muito os meus meninos. E se chegava alguma visita, ele me trancava no quarto primeiro, pra depois ir receber elas. Ele tinha vergonha de mim, isso é que era. Depois então que pegou a sarandar pro lado da filha do coveiro, aí eu acho que morri pra ele. Porque antes dele morrer pra mim, quem morreu pra ele fui eu. Era um desensofrimento toda noite, chegando só madrugada alta, então eu pensei comigo: Tá na hora de ouvir ele. Foi então que escutei toda a sem-vergonhice com a tal Luzia, filha de uma mulher da vida com o coveiro Joãozão. (BARROSO, 1978, p.112)

Dessa maneira, verifica-se que Maria Alice Barroso também utiliza essas duas particularidades em consonância com as regras de Van Dine .

Por outro lado, alguns elementos introduzidos no texto por Maria Alice Barroso não seguem as regras de Van Dine, por exemplo, no caso barrosiano o leitor e o detetive não têm as mesmas oportunidades de desvendar o crime, outro ponto divergente é a presença de uma intriga amorosa, esta não envolve o detetive, mas dificulta o processo investigativo, pois Luzia, a amante do personagem assassinado, Pacífico de Moura Alves, tem envolvimento amoroso com outros homens, o que aumenta o número de suspeitos, fazendo a solução do crime não ser tão evidente. Outro ponto a merecer destaque é o fato dele ser narrado com muitas descrições, outra característica que foge às regras de Van Dine. Uma vez que a autora trabalha com vários fios narrativos e essa oscilação acontecer com frequência, cada narrador opina sobre a solução do crime, confundindo a linha de pensamento do leitor, ofuscando sua dedução acerca do delito.

Com relação às características propostas por Todorov na sua “Tipologia do Romance Policial” pode-se observar no texto barrosiano que: há um assassinato motivado, a estrutura básica não enfatiza o crime, há duas histórias distintas e não há crime perfeito e nem ilegalismo sem punição. A fim de comprovar as afirmações acima, é interessante que se vincule esses pontos à obra. Dessa maneira, verifica-se que o crime cometido no livro foi instigado, uma vez que Idalina o fez por razões pessoais. Somado a isso, existe a postura ardisosa de Tônico Arzão, que é, constantemente, enaltecida em relação ao crime, como demonstra o narrador do texto:

\_ Este compadre é das Arábias!... – o barbeiro comentou, rindo. – Não há delegado igual em todo o Estado do Rio. Quando Tônico Arzão saiu da barbearia, caminhando apoiado em suas muletas, deixou atrás de si um coro de louvações; (BARROSO, 1978, p. 137)

Todorov divide o romance de enigma em duas vertentes: a história do crime e a história do inquérito. Nesse contexto, Maria Alice também utiliza essa bifurcação. Além desse aspecto, Todorov diz que não há crime perfeito e nem ilegalismo sem punição. Sendo assim, a descoberta do culpado e a sua sucessiva prisão demonstram que a escritora aplicou essas propriedades em seu

trabalho literário.

Por outro lado, o segundo momento investiga os fatores divergentes aos princípios de Todorov, que podem ser enumerados da seguinte maneira: o romance não é contado por um amigo do detetive, na história do inquérito, há outros meios de apuração, além das provas e a história do crime apresenta características incisivas para demonstrar que está se tratando da escrita de um livro.

No processo narrativo, Maria Alice utiliza a polifonia, que consiste em oferecer autonomia aos personagens. Esse artifício faz com que os intérpretes tenham o direito de relatar a história de acordo com suas concepções. Dessa maneira, o romance barroiano não é relatado por um amigo do detetive, mas sim por várias personagens. A fim de comprovar que a autora de *Quem Matou Pacífico?* não seguiu totalmente o tópico que restringe a investigação às provas, encontra-se a simulação da morte de Pacífico numa reconstituição do crime elaborada por Tônico Arzão para que o cenário do assassinato causasse desconforto ao culpado. Ao analisar os exemplos da obra que foram trazidos para cá, torna-se evidente que está se tratando da escrita de um livro, atributo que também se opõe às regras policiais de Todorov.

## **2. RENATO SANTOS PEREIRA E O FILME QUEM MATOU PACÍFICO?**

O filme *Quem matou Pacífico?*, dirigido por Renato Pereira dos Santos é baseado na obra homônima de Maria Alice Barroso, transformado em filme no ano de 1977, com duração de 1 hora e 44 minutos. O romance de Maria Alice Barroso foi transformado em filme com um elenco estelar para a época com Jece Valadão, Ruth de Souza, Roberto Bonfim, Jofre Soares e Kátia D'Ângelo, entre outros.

No caso do romance em estudo, alguns “deslocamentos” ocorreram em sua adaptação para a linguagem cinematográfica e, num primeiro olhar, sem maiores comprometimentos com a narrativa textual, como a mudança do nome do Coronel Oceano de Moura Alves, o personagem principal de outros livros do ciclo,

para Conrado e a alteração do cenário do interior do Estado do Rio de Janeiro para Minas Gerais. No entanto, na obra fílmica perde-se o trabalho exemplar da autora com a alteração dos fios discursivos no relato da história, técnica na qual ela se mostra uma exímia praticante.

Avaliando a transposição de significados envolvidos na adaptação fílmica de uma obra literária, Johnson (1982, p 7) afirma que, “com uma imagem visual, o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita, o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados”.

Uma das grandes diferenças entre a linguagem escrita e a linguagem visual é o modo como elas se apresentam ao receptor. Enquanto o romance implica a participação do leitor na construção do sentido do texto, principalmente em se tratando de um romance policial, com um crime a desvendar, o filme traz uma mensagem pronta, fechada à participação do telespectador, uma vez que essa linguagem já é uma leitura realizada, uma construção de sentido de um leitor, que no caso é o roteirista ou diretor cinematográfico.

A transposição de uma obra literária em produção cinematográfica sempre foi assunto de muitos estudos que destacavam as noções de fidelidade de um texto em outro. Essa busca pela fidelidade e a certeza de que uma boa adaptação seria aquela mais “fiel” possível ao texto literário incide na negação daquilo que é a própria natureza do texto literário: ele é plurissignificativo. E essa característica pode diferir e gerar novas interpretações de acordo com mudam o tempo, o espaço e os próprios leitores.

Em um procedimento de adaptação cinematográfica existe a proposta de uma reconfiguração estética do objeto literário. O roteirista e diretor cinematográfico que se propõe a adaptar um texto literário para o cinema é também um leitor que lê esse texto num processo de redimensionamento numa outra dimensão artística.

Esse texto que não se pode ver como hermético, sem disposição



párea novas leituras sofreu modificações em sua própria noção de texto, de autoria com os estudos de Kristeva, na década de 60. Ao afirmar que “todo texto é um mosaico de citações”, a autora amplia a relação dialógica de um texto com outro texto e com o contexto em que se insere, formando a noção de intertextualidade.

O termo “adaptação”, muito conhecido ao se tratar do processo de transposição de um texto literário em filme, traz em si, embutido, uma noção insuficiente. O processo de transposição é, na verdade, um processo de recriação.

De acordo com STAM

No caso das adaptações cinematográficas dos romances, para resumir o que foi argumentado até aqui, o romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, constrictões políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. Uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme. (Stam, 2006, p.50)

Ao dizermos que um filme foi “adaptado” ou “inspirado” por um romance, acabamos lançando a ideia de uma verdade busca

por pontos de semelhanças e diferenças entre uma obra e outra. Essa busca levanta sempre discussões acerca da “fidelidade” ou “infidelidade” que sempre recai sobre a segunda obra artística.

Nesse sentido, o filme *Quem matou Pacífico?* é um novo texto, feito a partir da leitura do romance de Maria Alice Barroso por Renato Santos Pereira e por ser uma leitura em outra expressão artística, não dispõe do arranjo discursivo que tornou a autora tão reconhecida, mas oferece uma leitura da crua realidade do coronelismo no interior do Brasil.

## CONCLUSÕES

A proposta deste artigo foi analisar o romance policial de Maria Alice Barroso sob a perspectiva das teorias do romance policial estabelecidas por Van Dine e por Todorov. O mecanismo de explicitar, no romance barrosiano *Quem Matou Pacífico?* os aspectos coincidentes e contrários às regras de Van Dine e Todorov reforçam o fato de que os romances policiais não seguem apenas normas predefinidas, mas sim criam fundamentos convenientes ao enredo de suas produções literárias, conforme reitera Hélio Pólvora no prefácio da 3ª edição do livro em análise:

O mais certo seria considerar-se um gênero de literatura policial bem definido, e os elementos de ficção policial que se espriam pelo sistema sanguíneo da ficção em geral. A fronteira exata seria medida pelo ângulo de visão do romancista, pela sua capacidade ou propósito de equiparar o jogo aos problemas universais da condição humana. Nesse caso, as convenções menores de *Quem Matou Pacífico?*, forçadas pela fidelidade a um gênero popular se diluem no quadro mais amplo de uma ficção, a brasileira, atenta a vários desdobramentos que partem da novelística regional. Surpreendentemente, este novo romance de Maria Alice tem as suas raízes na terra: é um ensaio sobre o patriarcalismo fluminense – e Tonico Arzão, o delegado de perna de pau, êmulo subdesenvolvido de Poirot, é seu sociólogo. ( POLVORA, 1978, *in* Q.M.P, p.8)

Nesse sentido, a fim de favorecer a trama, Maria Alice Barroso cria

ideias que remetem à temática regional, oferecendo um enfoque à cidade de Miracema – “chão ficcional” da narrativa. Ao seguir essa abordagem, a escritora discute sobre a obscuridade do patriarcalismo fluminense, agregando, assim, verossimilhança à produção literária.

A outra questão trazida por este estudo procurou relacionar o romance barrosiano com sua leitura cinematográfica realizada por Renato Santos Pereira, a partir desse cotejo conclui-se que enquanto a história pode ser a mesma, a maneira de contar diverge de um meio para o outro, sendo as duas leituras uma leitura maior do patriarcalismo e coronelismo fluminense.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. (1992) *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

BARROSO, M. A. (1978) *Quem matou Pacífico?* Rio de Janeiro: Record.

GENETTE, G. (2005) *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG.

REIMÃO, S. L. (1983) . *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense.

SIMEÃO, C. P. (2018) *A tipologia do romance policial*. Recuperado em 06 julho, 2018, de <http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/garrafa5/6.html>

STAM, R. (2006 jul./dez) *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis n° 51 p. 019- 053

TODOROV, T. (1970) *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

VAN DINE, S. S. (1928) *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, The American Magazine. Recuperado em 03 de maio, 2018 de <http://www.thrillingdetective.com/trivia/triv288.html>

WOLLEM, P. (1984). *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.

---

# O MÁRIO QUE NÃO É DE ANDRADE E A FORMAÇÃO DO JOVEM LEITOR

Este trabalho propõe apresentar o projeto de iniciação à leitura de autores clássicos, que desenvolvo junto aos estudantes das séries iniciais do Ensino Fundamental. O projeto inicia-se com a leitura do livro *O Mário que não é de Andrade*, da escritora Luciana Sandroni, em que os alunos do 6º ano, por meio da narrativa ficcional, conhecem a vida e a obra do escritor modernista. Após a realização da leitura e de uma sequência didática em que os alunos realizam pesquisas, produzem textos escritos e orais sobre autor de Macunaíma, é possível observar o interesse por outros clássicos da literatura brasileira. Discutiremos, portanto, a importância da apresentação precoce de autores como Mário de Andrade para a formação de jovens leitores.

**Palavras-chave:** João Antônio, Correspondência, Marginalidade.

“Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los.”  
(Ítalo Calvino)

## INTRODUÇÃO

É consensual a relevância da leitura de autores clássicos durante a formação acadêmica dos estudantes, sobretudo no ensino médio. No Brasil, por exemplo, os exames pré-vestibulares, majoritariamente, trazem esses livros em suas listas de leitura obrigatória. Evidentemente, esse é apenas um exemplo da importância destinada aos clássicos. Estes corroboram para muito além da realização do vestibular. Contribuem sobretudo para a formação de leitores críticos, sendo da escola a responsabilidade

**ANA MARTA  
DE SANTANA**

Escola N.  
Senhora das  
Graças  
santanaanamarta@  
gmail.com

de apresentar aos alunos instrumentos para que possam apreciá-los. Nesse sentido, concordamos com Ítalo Calvino: —“A escola deve fazer com que você conheça bem ou mal um certo número de clássicos dentre os quais (ou em relação aos quais) você poderá depois reconhecer os ‘seus’ clássicos. A escola é obrigada a dar-lhe instrumentos para efetuar uma opção” (CALVINO, 2007, p. 13).

Em todas as escolas, a literatura como disciplina existe apenas no ensino médio, o que significa a ausência de autores clássicos nos currículos de Língua Portuguesa do ensino fundamental. Após estudarem em média nove anos sem ter contato com esses autores, é enorme a dificuldade enfrentada pelos alunos do ensino médio ao se depararem com os textos clássicos da Literatura Brasileira. Dificuldade que muitas vezes os impede de realizar a leitura, ou que a realizem de maneira superficial, sem envolvimento, por obrigação. Dessa forma, escapa aos estudantes a possibilidade de efetuar novas escolhas literárias que poderiam ocorrer fora e depois da escola.

## OBJETIVOS

Frente a essa realidade, apresentamos neste trabalho a proposta de antecipar a leitura de autores clássicos para as séries iniciais do segundo ciclo do ensino fundamental. Com esse projeto pretendemos aumentar o contato entre os alunos e o cânone literário de maneira que, ao chegarem ao ensino médio, estejam mais familiarizados com ele, e que assim consigam realizar as leituras e se apropriar daquilo que esperamos e acreditamos ser, nas palavras de Calvino, o melhor resultado na formação do jovem leitor: “Os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos” (CALVINO, 2007, p. 16).

Contudo, vale ressaltar que não é o caso de eliminar a leitura de atualidades e, sim, de alterná-las, numa sábia dosagem e adequação à faixa etária. Isso porque acreditamos que os clássicos, apesar de indispensáveis, não devem ser o único referencial de leitura na formação do leitor literário. Refutamos também a ideia de que eles sejam entendidos como a forma de conceder status ao leitor que consegue fazê-lo, o que poderia, num efeito reverso, afastar quem ainda não se apropriou dessa

literatura.

O projeto *Mário de Andrade e o Modernismo no sexto ano* foi aplicado aos alunos do sexto ano da Escola Nossa Senhora das Graças–Gracinha, São Paulo, nos anos de 2015 a 2017. A partir dessa experiência, procuramos responder de que maneira a leitura de textos de (e sobre) Mário de Andrade e o Modernismo poderia contribuir para que os pequenos estudantes se aproximassem desse autor e da literatura modernista, até então apresentados a eles apenas seis ou sete anos mais tarde.

## METODOLOGIA

Ao escolhermos o escritor Mário de Andrade, consideramos indispensável fazer uma contextualização histórica, daí o tema Modernismo também fazer parte da proposta. Afinal, ler os clássicos pressupõe voltar ao passado, ainda que seja um clássico moderno como é o caso do nosso mais famoso modernista. Esperávamos assim que uma abordagem histórica, nos dizeres de Annie Rouxel, permitisse aos alunos:

entenderem como uma obra pode significar no tempo – para a posteridade – mas também, ensiná-los a utilizar a obra para si mesmos. [...] Esse saber ler construído pela história mescla, portanto, em uma alquimia imensurável, interpretar e utilizar, distância e proximidade, significado para outrem, significado para si (ROUXEL, 2013, p. 163).

Alcançar esse “significado para si” exigiria, portanto, que os jovens leitores se situassem em seu tempo atual, assim como no tempo da obra e do escritor, uma vez que: “O dia de hoje pode ser banal e mortificante, mas é sempre um ponto em que nos situamos para olhar para trás. Para poder ler os clássicos, temos de definir ‘de onde’ eles estão sendo lidos, caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal” (CALVINO, 2007, p. 14).

Além dessa contextualização, planejamos estratégias variadas que visavam diminuir outras dificuldades a serem enfrentadas pelos estudantes. Michèle Petit, ao falar das complexas relações

entre leitura e escola, aponta razões que implicam o aumento dessa dificuldade: “não devemos imaginar que o ensino dos clássicos, em particular, tenha entusiasmado a maioria dos alunos” (PETIT, 2013, p. 57). Segundo Petit, muitos jovens resistem ou se opõem a essa literatura, eles “afirmaram que o ensino tinha um efeito dissuasivo sobre o gosto de ler. Queixavam-se das aulas em que dissecam os textos, das horríveis fichas de leitura, do jargão, dos programas arcaicos. E de tantas outras coisas...” (PETIT, 2013, p. 57).

Com o propósito de escapar a esse “efeito dissuasivo”, planejamos, então, uma rotina de leitura permeada por discussões, vídeos<sup>1</sup>, leitura de poemas, música, pesquisa, produções de texto, apresentação oral, peça de teatro<sup>2</sup> e/ou visita à exposição de artes plásticas<sup>3</sup>.

É importante dizer aqui que procuramos, assim, garantir que a leitura não fosse uma atividade puramente técnica e analítica. Nossa preocupação primordial era que os alunos se envolvessem durante o processo, que terminassem o projeto curiosos, com uma expectativa positiva em relação aos estudos a serem aprofundados no ensino médio.

Em nossa escola, somos dois professores de Língua Portuguesa (titular e auxiliar), e, dentre as aulas da disciplina, temos as de literatura. Existe, portanto, um momento para a leitura literária em que conseguimos compartilhar as dúvidas, os estranhamentos, discutir as análises e interpretações dos alunos e frequentemente intercalar as aulas expositivas sobre o gênero literário com atividades de pesquisa e trabalhos em grupo.

Reconhecemos, entretanto, que vivemos uma situação privilegiada ante à realidade da grande maioria das escolas brasileiras. Infelizmente, pouquíssimas dispõem de uma estrutura (física e de pessoal) favorável ao desenvolvimento de todas essas atividades.

O projeto iniciou-se com a leitura do livro *O Mário que não é de Andrade*, da escritora Luciana Sandroni, autora de mais 20 livros infanto-juvenis, entre os quais estão outros dois sobre autores



clássicos: Machado de Assis – *Joaquim e Maria e a estátua de Machado de Assis*<sup>4</sup> e Monteiro Lobato – *Minhas memórias de Lobato*. Em *O Mário que não é de Andrade*, uma narrativa ficcional inspirada em contos, poemas, cartas, romances, artigos e conferências de Mário de Andrade, Luciana apresenta a vida e a obra do escritor modernista.

“Mário não nasceu no fundo do mato-virgem<sup>5</sup>. Ao contrário, nasceu na cidade mais barulhenta, mais cheia de carros, motos, ônibus, poluição, chaminés, máquinas, gente, e prédios do Brasil: São Paulo! comoção das nossas vidas...<sup>6</sup> São Paulo! A cidade macota lambida pelo igarapé Tietê.” (SANDRONI, 2001, p.7).

Assim a autora começa seu livro, repleto de referências à vida e à obra de Mário de Andrade.

Numa mistura entre ficção e realidade, ela conta a história de dois xarás. Mário, o garoto, cujo nome é uma homenagem ao escritor, vive num mar de prédios; o pai mora na Alemanha, a mãe está terminando uma tese interminável. Mário, o de Andrade, morava numa cidade lambida pelo igarapé Tietê e gostava de viajar para redescobrir o Brasil; era poeta, romancista, pesquisador, professor de piano, musicólogo e deixou uma obra de importância capital para a cultura brasileira.

A mãe do garotinho é pesquisadora e vive às voltas com uma tese sobre o autor modernista, motivo pelo qual ela diariamente conta ao filho as histórias sobre a vida e a obra de Mário de Andrade:

Mário fez cara de quem estava perdendo a paciência, porque sabia que quando a mãe começava a falar do tal Macunaíma, não parava mais.

— Ah, não mãe. Chega desse Macunaíma. Você só fala dele!

— Não é verdade. Também falo muito do Mário de Andrade, que, por sua vez, escreveu Macunaíma. Aliás... você se chama Mário em homenagem a ele. Você é...

— “O Mário que não é de Andrade” — o menino imitou o jeito da mãe de falar. — Ah, mãe, você já disse isso umas mil e duzentas vezes! (SANDRONI, 2001, p. 11).

A construção dessas personagens (mãe e filho) despertou bastante empatia nos alunos do sexto ano, pois eles reconheceram nas cenas entre Luísa e Mário (o que não é de Andrade) situações que vivenciam em suas casas. Nessa interação, os alunos estabeleceram, portanto, uma relação da obra lida com o que está fora da literatura, como elementos vividos ou de sua experiência de mundo.

Certo dia, ao acompanhar a mãe em uma visita à casa de Mário de Andrade<sup>7</sup>, o menino conhece o seu xará. — “Quando foi olhar no quarto se deparou com um bebê [Mário de Andrade] chorando no berço” (SANDRONI, 2001, p. 19).

— Neste momento há uma mescla dos tempos, uma vez que a história de Mário, o que não é de Andrade, acontece nos anos idos do século XXI. A narrativa, dessa maneira, é marcada ora pelo tempo (cronológico) e espaço (físico) reais.

Na cena seguinte, figuras mitológicas aparecem fazendo profecias sobre o futuro do bebê:

O Saci olhou para o bebê, deu uma pitada em seu cachimbo e disse:

— Mário, você vai ser um futurista danado...!”

[...] apareceu a Caipora, que fez outra profecia:

— Mário, você há de ser professor de piano, e professor-mascote.

[...] depois veio o Boitatá esquentando o quarto com seu corpo de fogo.

— Mário, você fica queimado por mim. Há de ser moreno e feio, porém eu derreti este pedaço de ouro e fiz um coração e botei no seu peito. (SANDRONI, 2001, p. 19-21)

Surgem ainda a Sucuriju e a Iara. O fantástico, durante toda a narrativa, acontece à guisa de explicações. Vê-se que Luciana procura manter traços comuns ao estilo do autor sobre o qual escreve, o que contribui para um melhor entendimento e também para a aproximação entre os alunos e a obra do autor de Macunaíma.

Após esse dia, os amigos se encontram com frequência e Mário, o de Andrade, enquanto narra sua história ao garoto — “Dei uma aula no conservatório a manhã inteira, escrevi um artigo pro jornal do Commercio e agora vou pela terceira vez à exposição de uma amiga genial [...] A Anita Malfatti. Ela é estupenda.” (SANDRONI, 2001, p. 34) —, descreve-lhe o movimento modernista no Brasil e seus principais marcos, como a Semana de Arte Moderna. — “Na Semana de 22 houve concertos, exposições, leituras de poemas e de manifestos. Os artistas se apresentaram no Teatro Municipal de São Paulo” (SANDRONI, 2001, p. 45).

Ao final da narrativa, vendo de perto o amadurecimento artístico e a consagração do escritor, o menino desperta para a beleza da cultura brasileira e entende um pouco mais a sua própria vida.

Será que era o Macunaíma fazendo festa no céu? Ou era o próprio Mário de Andrade fazendo festa para São Paulo. Um dos dois havia de ser. Mas agora isso não importava muito. Não importava se tudo aquilo tinha sido sonho ou realidade. Porque agora a única coisa que Mário sentia era coragem. Uma coragem que vinha do brilho inútil das estrelas (SANDRONI, 2001, p. 98).

Reforçamos que o tempo da narrativa é, sobremaneira, o tempo psicológico, em algumas semanas o pequeno Mário que não é de Andrade acompanhou nosso herói durante os seus 51 anos de vida.

Nos versos “Eu sou trezentos, trezentos-e-cincoenta”, Mário de Andrade tentava definir a si mesmo como múltiplo em sua essência. Multiplicidade a que Luciana Sandroni não deixou escapar nada: a publicação de seus escritos, a participação em eventos importantes, as viagens, as profissões, as relações familiares e de amizade, um pouco de cada uma das 350 facetas de Mário está no livro da escritora.

A leitura foi a primeira etapa do projeto. Ao terminá-la, na segunda etapa, os alunos escolheram, para a realização de uma pesquisa, um dos temas sugeridos: Modernismo no Brasil; Semana de Arte Moderna; Departamento de Cultura; Escritor/Pesquisador; ou

Viagens pelo Brasil. Na terceira etapa, apresentaram a pesquisa para a classe, sendo que algumas delas foram reapresentadas para as turmas da terceira série do ensino médio, momento em que os alunos estudam o autor em questão.

Em 2015, os alunos participaram do concurso de redações estudantis “Elisa Guimarães”, organizado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. O evento é aberto a todas as escolas públicas e particulares da cidade de São Paulo. Representando o Gracinha, quarenta participantes do projeto *Mário de Andrade e o Modernismo no sexto ano* se inscreveram, dez deles foram vencedores.

O gênero escolhido para essa produção textual foi a carta, cujo destinatário seria o próprio Mário de Andrade, tema do concurso de redação. Escolhemos o gênero epistolar em razão de Mário ter sido um correspondente fecundo<sup>8</sup>, dialogou com os nomes mais significativos do campo cultural de seu tempo. Outro motivo é o fato de a carta ser um gênero do qual não se perde de vista o interlocutor. Esperávamos, assim, que o diálogo entre os estudantes e o autor contribuísse para a construção de leitores literários.

Após os estudos sobre o gênero, a proposta foi apresentada aos estudantes com sugestões de como eles poderiam organizar o corpo do texto e com algumas possibilidades de assuntos sobre os quais poderiam dialogar com o escritor modernista. Esses assuntos eram muitos e variados, e eles tinham liberdade para escolhê-los, no entanto deveriam necessariamente estar relacionados à vida e à obra de Mário de Andrade.

A relação de afeto que Mário teve com São Paulo foi assunto tratado no texto da aluna Paula Maluf. Ela destaca as transformações ocorridas na cidade entre a época do escritor e a época atual. A aluna também comentou sobre o fim da Segunda Guerra Mundial e sobre os rumos do movimento Modernista após a morte de Mário<sup>9</sup>.

São Paulo, 29 de setembro de 2015.  
Querido modernista,

...Eu, como você, moro em São Paulo e adoro a cidade, mas *ela está bem diferente de quando você morou aqui. Agora moramos em uma grande metrópole, eu sei que na sua época também era, mas agora a cidade está toda poluída, com turistas de fora e de dentro do país. Está tão grande que as pessoas podem demorar uma hora para ir em um lugar perto da sua casa. O trânsito está uma loucura! (...)*

Outra notícia que eu queria te dar é que a *Segunda Guerra Mundial acabou logo depois que você morreu, agora o mundo está bem. Claro que tem algumas guerras aqui outras ali, mas nenhuma tão grande quanto a que você passou. O Modernismo, causa pela qual você lutou tanto, já é muito bem aceito na comunidade, algumas pessoas já compreendem que arte não tem regras. (...)*

Um grande abraço de uma das várias que conquistou,  
Paula

Outra aluna, Beatriz Taralli, comenta o livro lido na escola, confessa que está lendo o livro *Macunaíma* pela oitava vez<sup>10</sup> e que é apaixonada pelo poema “Eu sou trezentos, trezentos-e-cincoenta”:

São Paulo, 25 de setembro de 2015.

Oi, Mário, quanto tempo!

É a Bia, lembra? Aquela Bia que mora em São Paulo, a cidade que você tanto adora! (...)

*Aqui na minha escola nós estamos estudando um livro chamado O Mário que não é de Andrade, que é em homenagem a você. E eu, particularmente, achei o livro muito bom, muito bem escrito e tal. Mas com certeza os seus livros são bem melhores. Bom, o livro é sobre você, como eu disse, e um menino chamado Mário, também, que queria muito te conhecer porque te ama, te adora, aí eu fiquei “tipo”: “Nossa, como eu sou sortuda em conhecer e SER AMIGA do Mário!”*

*Bom, Mário, eu AMOOOO seus projetos e neste momento eu estou lendo Macunaíma pela oitava vez (e eu não canso de ler!) E com isso, me inspirei em fazer um projeto sobre você, com alguma (várias) partes do Macunaíma.*

*Adoro seus poemas, principalmente o “Sou trezentos,*

*trezentos e cinquenta” e os outros também, é claro. Obrigada por ser meu trezentos e cinquenta! Espero te ver de novo.*

Com MUUITAS saudades,  
Sua amigona, Bia :D

Outros alunos também se consideraram amigos de Mário de Andrade, revelaram estar apaixonados por seus livros e declararam apoio a todos os seus projetos. A aluna Luiza Badin afirmou ter conhecido o amigo em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, durante a Semana de Arte Moderna. Luiza criticou a atitude das pessoas que não aceitaram as mudanças propostas pelos modernistas, afirmando que eram “fechadas para o novo”:

*São Paulo, 12 de janeiro de 1926*

Caro Mário,

*Aqui é a Luiza. Você pode não lembrar, mas nos conhecemos em 1922. Eu era aquela menina na primeira fileira da plateia, aquela de cabelo castanho e olhos verdes, a única a te aplaudir. Bom, depois de você sair do palco, conversamos e eu comentei que as pessoas que te vaiaram eram iguais às do poema que você tinha acabado de ler “Ode ao Burguês”. “Ode”, elogio, no sentido de algo ruim, como se fosse ódio, brilhante!*

*Nossa, até hoje não entendo o que deu errado naquela noite. Semana da Arte Moderna, brilhantemente vaiado. Hoje, as pessoas são muito fechadas para o novo, mas acredito que isso vai mudar no futuro e você vai ser famoso. [...]*

Um abraço,

Luiza Benevides Badin

Luiza sentiu-se tão próxima do escritor que ficou à vontade para escrever uma carta cujo remetente era o próprio Mário de Andrade. “Ele” responde à carta concordando com a crítica aos burgueses e agradece a sugestão do verso “Sou trezentos, trezentos-e-cinquenta”, que mais tarde o inspirou a escrever um de seus poemas mais famosos. Percebe-se ainda que a aluna havia se apropriado da proposta de uma língua brasileira defendida por Mário de Andrade, ela escreve si no lugar de se:

São Paulo, 20 de janeiro de 1926

Prezada Luiza,

*Aqui é o Mário, Mário de Andrade.* Sim, eu lembro de você, a única a me apoiar entre aqueles estudantes fazendo barulho. Realmente, *as pessoas que me vaiaram eram ricos ignorantes, fechados para tudo que é novo.* Foi isso que deu errado naquela noite, é isso que deu errado no mundo, a ignorância das pessoas. (...)

Não, não sou uma referência, a maioria das pessoas nem gosta de mim. A única coisa que deu certo na minha carreira foi dar aula de piano, que por sinal, custa alguns contos de reis. Gostei muito dessa sua última fala: “trezentos, não, trezentos-e-cincoenta”. *Si algum dia eu for escrever um poema sobre mim, vou usar essa fala. Já que, de acordo com você, não sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta. Vai dar um ótimo poema, é muita coisa para falar.*

Um grande abraço,

Mário Raul de Moraes Andrade

Para homenagear o livro mais famoso de Mário, a aluna Helena de Freitas criou o pseudônimo Marina Cury:

São Paulo, 15 de outubro de 2015.

Apreciado Mário,

*Meu nome é Marina Cury, mas gosto que me chamem de Macu, em homenagem ao meu livro preferido, Macunaíma.* (...)

De volta ao assunto do meu apelido; *Macunaíma foi só o começo da minha paixão pela literatura brasileira*, o modo como você escreveu o livro foi inspirador, mas a linguagem que você usou... foi simplesmente especial! Eu acho que não há outra palavra para descrever o que eu achei do livro. (...)

Eu queria que você estivesse aqui para poder ver o mundo de hoje... ver como você foi uma figura influente e importante para história, e também porque nos tempos de hoje todos já têm um conceito formado sobre a arte moderna. (...)

Saudações,

Marina Cury

Inspirado no poema “Eu sou trezentos, trezentos-e-cincoenta”, o

aluno Arturo Ochoa inseriu em sua carta uma paródia feita com seus colegas sobre o famoso Macunaíma.

São Paulo, 25 de Setembro de 2015.

Querido Mário,

Sou o Arturo, tenho 11 anos e moro na cidade de São Paulo.

(...) Eu simplesmente adoro seus poemas, principalmente aquele: Sou trezentos, trezentos e cinquenta! (...)

Eu e meus dois amigos, Rodrigo Sanches e Felipe Tabith, fizemos uma paródia desse seu poema, contando como o Macunaíma era preguiçoso e como ele se parecia com grande parte do povo brasileiro.

(...)

*Eu sou nada, nem dois nem cinquenta*

*As sensações nem nascem, só ficam em repouso*

*Ai, preguiça ai! Moleza! ai descansar!*

*Si um deus morrer, vou dormir como um dia outro!*

*Uso de travesseiro, no meu leito as piores babas*

*Os roncos que dou são furacões alheios;*

*Eu deito na cama como quem descobre um novo mundo*

*Na cama, no chão, no avião durmo em qualquer lugar*

*Eu sou nada, nem dois nem cinquenta*

*Mas um dia afinal eu toparei comigo...*

*Teremos paciência, camas curtas,*

*Só o esquecimento é que esquece,*

*Então minha alma será de bicho-preguiça.*

Abraços de seu chapa,

Arturo.

Em 2017, último ano de realização do projeto, visitamos a exposição “Anita Malfatti: 100 anos de arte moderna”, no MAM — Museu de Arte Moderna de São Paulo. A visita fez com que Anita se tornasse o centro das discussões durante as aulas de leitura literária, o que nos levou a uma proposta de produção textual diferente dos anos anteriores.

Dessa vez os alunos escreveram um texto a partir do conto “Homem olhando o mar”, de Fernando Sabino, e do quadro “O farol”, de Anita Malfatti. O quadro é uma das obras mais conhecidas da artista. Nessa pintura, a paisagem está mais



harmonizada com a presença humana, através das edificações que compõem o cenário. Anita Malfatti utiliza exemplarmente a principal característica do expressionismo: as cores abundantes e vivas. Sobre ele, ela escreveu:

*Pintávamos na ventania, ao sol, na chuvarada e na neblina. Eram telas e telas. Era a tormenta, era o farol, eram as casinhas dos pescadores escorregando pelos morros, eram as paisagens circulares, o sol e a lua e o mar. O maior progresso que realizei na minha vida foi nessa ilha e nessa época de ambientes muito especiais. Eu vivia encantada com a pintura.* (MALFATTI apud GONÇALVES, 2012).

Escolhemos o texto de Sabino não apenas pelo diálogo com a pintura de Anita (ambos têm o mar como cenário), mas também por ele ter sido um dos autores correspondentes de Mário de Andrade. Além disso, com o texto de Sabino, foi possível trabalhar com foco nos elementos e momentos da narrativa, conteúdo destinado à série.

Os alunos foram, então, convidados a acrescentar o conflito e o desfecho à situação inicial da narrativa de “Homem olhando o mar”, no qual o cenário/espaco seria o quadro de Anita. Nos trechos do texto da aluna Beatriz Ferrari, temos um exemplo:

(...)

Mais adiante, avistou várias *casinhas que formavam uma vilazinha bem pequena. Ao meio da vila, podia-se avistar um farol não muito grande.* A garota ficou curiosa e foi ver mais de perto. Ao chegar lá, ficou muito impressionada com o que viu. *Era uma linda paisagem e, apesar da calma, revelava uma certa agitação no lugar. A menina decidiu parar por ali mesmo. Tirou o pincel e seus artigos de pintura de dentro da pasta. Logo, começou a retratar a linda paisagem. Já no fim da pintura, avistou algo que a deixou ainda mais surpresa.*

(...)

Porém, aquele homem não era qualquer um. Era o homem mais belo que já havia visto em toda a sua vida. Olhos azuis, cabelo castanho-claro, pele branca e um rosto

encantador. Sua face revelava uma felicidade extrema, o que a entusiasmou ainda mais. Foi chegando mais perto, cada vez mais perto.

Até que chegou bem ao seu lado e se sentou. Perguntou seu nome e sua idade, coisas do tipo. E lembraram-se numa conversa espontânea e descontraída, até que... um beijo! Eles mal se conheciam, mas foi amor à primeira vista.

No meio do romântico ato, ela acordou. Tudo não passava de um sonho. *Entrou em choque, ainda mais quando viu o quadro pintado em cima de sua cama.* E aquele homem do seu sonho, chamado Arthur, não sei... A única coisa que sei é que ele nunca mais apareceu.

## CONCLUSÃO

Para concluir, recorreremos ao depoimento de três alunos.

O primeiro, Rafael Valentin, cursou o sexto ano em 2016. Ao observar a evolução (amadurecimento) da personagem, Rafael nos indicou que o acesso à leitura pode despertar o interesse pela cultura, a valorização do conhecimento, o apreço pela literatura: “eu gostei muito do livro... mas o que mais eu gostei mesmo foi o Mário que não é de Andrade começar a evoluir no livro, quanto mais ele falava com o Mário que é de Andrade, mais ele se interessava pela cultura, pela literatura brasileira”.

Manuela Paulino, da turma de 2017, percebeu que o projeto não foi finalizado no sexto ano e demonstrou ser possível alguém tão jovem se encantar com essa literatura: “Eu achei muito importante a gente estudar sobre Mário de Andrade e os modernistas agora no sexto ano, porque eles foram importantíssimos para a literatura brasileira. Eu achei incrível! Deixa a gente com mais vontade de chegar no terceiro ano do (ensino) médio e estudar ainda mais sobre isso...”

Já a aluna Manuela Pires, também da turma de 2017, nos convenceu de que a leitura, quando compartilhada, ganha sentido, ganha outros significados. E que o desejo de saber e a necessidade de relatar constituem uma especificidade humana que se realiza por meio dos livros: “Quando eu comprei o livro, eu

julguei muito pela capa... ah, deve ser um livro bobo, mas no final eu gostei bastante! Até um dia desses eu estava com meus pais num almoço e aí ele (o pai) estava perguntando quem escreveu Macunaíma, e eu sabia!”.

Ao recuperar aqui as diferentes atividades feitas nesse período de três anos a partir da leitura de *O Mário que não é de Andrade*, foi possível lançar luz sobre a questão da inserção da literatura clássica nas séries iniciais do Fundamental II. Acreditamos, nessa perspectiva, que há alternativas para apresentar aos alunos e despertar a curiosidade e o gosto pela literatura já consagrada para que, mais adiante no ensino médio, o estranhamento não seja um empecilho para o estudo mais aprofundado das obras desses autores.

---

## NOTAS

- 1 Apresentamos a cena sobre a Semana de Arte Moderna, da minissérie “Um só coração”, exibida pela Rede Globo de Televisão em 2004.
- 2 Em 2016, fomos ao teatro assistir à peça “Manuela”, nome dado por Mário de Andrade a sua máquina de escrever. O nome foi uma homenagem ao amigo Manuel Bandeira.
- 3 Em 2017, visitamos a exposição “Anita Malfatti: 100 anos de Arte Moderna”, MAM (Museu de Arte Moderna).
- 4 Para dar continuidade ao projeto, este ano adotamos o livro *Joaquim e Maria e a estátua de Machado de Assis* para ser trabalhado com os alunos do 7º ano.
- 5 “Mário não nasceu no fundo do mato-virgem” - referência a Macunaíma, personagem protagonista do livro homônimo de Mário de Andrade.
- 6 “São Paulo! comoção das nossas vidas...” - primeiro verso do poema “Inspiração”, do livro *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade.
- 7 Tombada pelo CONDEPHAAT a casa de Mário – localizada à rua Lopes Chaves, 546, Barra Funda, São Paulo – tornou-se museu em 2005.
- 8 Os manuscritos de Mário, incluindo o acervo com mais de sete mil cartas, encontram-se hoje no IEB – Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.
- 9 É nosso o grifo nos textos dos alunos.
- 10 Assim como acontece com Mário [o que não é de Andrade], os alunos ficam curiosíssimos para conhecer Macunaíma. No entanto, após muita insistência dos professores, entenderam que não era o momento de fazer essa leitura, que deveriam esperar mais alguns anos.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calvino, Í. (2007) *Por que ler os clássicos*. Traduzido por Nilson M. São Paulo: Companhia da Letras.
- Gonçalves, M.A. (2012) *1922 A semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Petit, M. (2013) *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Traduzido por Celina O. de S. São Paulo: Editora 34.
- Rouxel, A. (2013) *A tensão entre utilizar e interpretar na recepção de obras literárias em sala de aula: reflexão sobre uma inversão de valores ao longo da escolaridade*. Traduzido por Marcello B. In: Rouxel, A. Langlade, G., Rezende, N., *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda.
- Sandroni, L. (2014) *O Mário que não é de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letrinhas.

---

# O BOOM DAS ANTOLOGÍAS E O ENSINO DE LITERATURA NO BRASIL

Este artigo pretende avaliar as vantagens e desvantagens da adoção de antologias para o ensino de literatura, a partir de uma conceituação que possa dar conta de um fenômeno relativamente recente no Brasil – o *boom* das antologias - e seu atrelamento às condições mais plurais e globalizadas de nossa realidade. Para tanto, faz-se necessário o entendimento de sua propedêutica e suas funções, além da análise das tendências do atual mercado editorial brasileiro. Entre as antologias a serem analisadas, destacam-se *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004); *Entre nós: contos sobre homossexualidade* (2007); *Questão de pele: contos sobre preconceito racial* (2009); *Primos: história da herança árabe e judaica* (2010) e *Lusofônica: la nuova narrativa in lingua portoghese* (2006).

**Palavras-chave:** Antologia, Docência, Literatura Brasileira.

## INTRODUÇÃO

A formação do leitor, no âmbito da Educação Básica no Brasil, está vinculada às exigências legais do MEC (Ministério da Educação e Cultura), da LDB (Lei de Diretrizes e Bases), e orientada pelos PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais) e pelas políticas públicas da Educação. Ainda assim, via de regra, fracassa em qualquer das dimensões e funções da leitura literária, tais como a lúdica, a cognitiva, a pragmática, a sinfrônica e a evasiva. Fracassa também qualquer que seja seu objeto discursivo: obras canônicas, contemporâneas, de temáticas, gêneros e tipologias diferentes. Esse artigo não pretende diagnosticar nem contextualizar as causas dessa triste realidade, muito embora algumas dessas razões sejam tangenciadas na tentativa de compreender o papel que cumprem as antologias literárias na formação escolar do aluno-leitor, especialmente, a partir da última década do século

**ANALICE DE OLIVEIRA MARTINS**  
Instituto Federal Fluminense  
analice.martins@terra.com.br

XX, que assistiu a uma espécie de *boom* de publicações as mais variadas abarcadas pelo rótulo de antologias. Uma espécie de guarda-chuva multicolorido que não escamoteia os tentáculos do mercado editorial.

Mais do que fazer um levantamento de títulos e números, de caráter empírico-quantitativo, essa pesquisa pretende pensar as vantagens e desvantagens da adoção de antologias literárias na formação escolar brasileira do final do século XX e do início do século XXI em consonância com a emergência de políticas afirmativas ligadas aos Estudos Culturais e suas possíveis intervenções sociais, ou seja, quando a leitura literária é entendida como um processo de formação cidadã, além de suas dimensões cognitiva e estética.

As questões a serem discutidas, portanto, serão direcionadas à eclosão do que se poderia chamar de “literatura de escaninhos”, um título também pensado por mim para esta reflexão, uma vez que alude a agrupamentos e segmentações preocupados com a visibilidade de construções identitárias, para além dos critérios outrora reguladores das antologias, tais como: gênero literário, periodização, temática, geografia cultural.

Critérios como gênero, etnia, faixa etária, geração somam-se aos critérios paradigmáticos. Mais do que isso, a concepção mesma de antologia é esgarçada, revista, e o presente, por paradoxal que seja, se antologiza.

Em um país em que a formação do professor se precariza a cada década, escolhas, indicações e recusas de obras dessa natureza ficam às vezes à mercê apenas da oferta do mercado editorial e de suas estratégias glamourizadas de divulgação.

## DEFINIÇÕES E FUNÇÕES

Descartada a intenção de fazer um percurso historiográfico das antologias publicadas no Brasil a partir do século XIX, faz-se necessário estabelecer uma definição que possa dar conta de um fenômeno relativamente recente no Brasil – o *boom* das antologias - e seu atrelamento às condições mais plurais e

globalizadas de nossa realidade.

Por definição etimológica, “antologia” (do grego *anthología*) é uma seleção de flores, um florilégio. Estendida a conceituação às práticas literárias, constitui uma antologia a seleção criteriosa de obras e autores pertencentes a uma época, a uma geração, a uma nacionalidade, a um gênero literário, a uma temática. Ora, é justamente aí, na condição de escolha, que entram as vantagens e as desvantagens de sua propedêutica na formação escolar do aluno-leitor. É desse público leitor que estou tratando.

Quem seleciona? Quem está autorizado a selecionar? Seleciona com que critérios e com que intenções? Caso essas questões não sejam levadas em consideração, na indicação de antologias para leitura na escola, corre-se o risco de uma problemática descontextualização político-literária de obras e autores. Corre-se também o risco de um vale-tudo literário com apelo falsamente democratizador.

O escritor Luiz Ruffato, para além de sua produção ficcional, tem ocupado importante espaço na cena literária com a organização, nas últimas duas décadas no Brasil, de várias antologias, entre as quais destaco, por razões que serão explicadas à frente, as seguintes: *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*; + *30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*; *Entre nós: contos sobre homossexualidade*; *Questão de pele: contos sobre preconceito racial*.

Em artigo intitulado “Antologias (I)”, publicado no jornal eletrônico *Rascunho*<sup>1</sup> afirma:

As antologias servem, de maneira geral, para evidenciar e consolidar nomes, e serão tanto mais significativas quanto maior a capacidade de apreensão do “espírito do tempo” demonstrada pelo responsável pela recolha dos autores. Ao fim e ao cabo, trata-se de um esforço para tornar canônicas as obras escolhidas, ou seja, para normatizar o gosto literário, baseado em interesses os mais diversos, sejam da sociedade, do mercado editorial ou de grupos, marginalizados ou não. Assim, eleito um “critério” (tema

e região de origem aparecem com maior frequência), escritores sobejamente conhecidos são reunidos a outros em processo de reconhecimento, numa mistura que intenta avalizar estes pela respeitabilidade daqueles. Mesmo as seletas geracionais, que prescindem dessa mescla, necessitam, para serem aceitas, de um garantidor, que pode ser o autor de prestígio que assina a apresentação do livro, a editora que empresta crédito ao projeto, ou o grupo que sustenta a ação.

Destaco três aspectos mencionados pelo escritor, como necessários, para a elaboração de uma antologia: 1- a apreensão do “espírito do tempo”, que talvez, possamos chamar, não sem receio, de “representatividade”; 2- os “critérios” e 3- a “normatização de um gosto”. A apreensão do “espírito do tempo” seria uma atribuição do organizador e, talvez, requeira a percepção de tendências, recorrências, rupturas, revelando o caráter sociológico que toda antologia deve conter. Caráter sociológico no seu sentido *stricto*, de estudo dos comportamentos sociais que certamente estarão refletidos na literatura de um determinado tempo. Os “critérios” ficam a cargo do organizador ou mesmo da proposta editorial e são condição *sine qua non* para a organização de uma antologia, diria mesmo, sua condição de sobrevivência, o que empresta ao recorte ou à seleção, coerência interna e razão para as possíveis reterritorializações que um texto sofre ao migrar de sua condição primeira de produção para um outro local de enunciação. Os critérios seriam, de certa forma, uma salvaguarda aos impressionismos de gosto e preferências, às ações entre amigos etc. Já a “normatização de um gosto” acaba por ser a consequência desejada pelo organizador, pela editora, caso a antologia vingue em seu propósito de seleção. “Normatizar um gosto” pode implicar a construção de um cânone, incluindo novas autores e excluindo outros.

Quando, em 2002, o professor e crítico literário Italo Moriconi publicou, pela editora Objetiva, o que, talvez, tenha sido, a primeira das antologias do *boom* a que me refiro, *Os cem melhores contos brasileiros do século*, logo esclareceu, na Introdução, que o desafio colocado pela editora era evitar critérios acadêmicos. Tais critérios a serem evitados não são devidamente



explicitados pelo organizador, o que, a meu ver, deixa a seleção refém exclusivamente do julgamento do leitor. Tal ausência de fronteiras e a heterogeneidade temática retroalimentam o mercado editorial com a elaboração de outras tantas antologias. Ainda que se queira definitiva, nenhuma seleção o será, por mais critérios que se empreguem. De fato, cabe ao leitor o julgamento máximo:

Quando fui convidado pelo Editora Objetiva para realizar o presente projeto, fiquei entusiasmado com a proposta - escolher os cem melhores contos do século 20 neste momento de virada para o século 21. Vi logo que teria pela frente um trabalho bastante prazeroso, apesar do esforço da pesquisa que me exigiria. Por outro lado, havia o desafio colocado pela editora de que a seleção dos contos se pautasse não em critérios acadêmicos e sim de gosto e qualidade. Para quem, como eu trabalha na universidade há mais de 20 anos, o desafio equivalia a me colocar em cima de uma corda bamba. Na Academia estamos sempre relativizando todo e qualquer conceito de qualidade. Mas, como leitores 'normais' que simultaneamente somos, pois também curtimos a literatura para além das polêmicas doutrinárias, sabemos muito bem que existem o bom e o ruim, o perfeito e o ridículo, o eterno e o anacrônico. Sabemos bem que sempre é possível separar joio de trigo. Caberá ao leitor desta coletânea julgar como me saí na tarefa e avaliar se os contos aqui apresentados são realmente excelentes, como acredito que todos são. (MORICONI, 2002, p.11)

Embora a divulgação editorial apresente o livro como antologia e use o polêmico adjetivo "melhores", o seu organizador o chama de "coletânea", o que parece mais condizente com uma proposta pautada na relatividade do gosto e da qualidade, ainda que sejam os de um acadêmico conhecido.

Os melhores, segundo critérios de gosto e preferência, não são necessariamente os mais representativos, o que parece ser a condição exposta por Ruffato, como necessária à seleção: um certo "espírito do tempo". À frente retomarei a questão da representatividade para associá-la à condição propedêutica da

antologia na formação escolar.

Quando tais seleções se apresentam como coletâneas, revistas, cartografias e radiografias, para usar expressões encontradas nos prefácios analisados por mim, o organizador se liberta do peso de promulgar a chancela do “para todo o sempre”.

Também eu selecionei as antologias, coletâneas e revistas para o desdobramento dessa pesquisa. Explico os meus critérios: a proposta temática, quando havia; o conhecimento prévio do organizador e a relação com questões identitárias. Não exatamente nessa ordem. Como professora e pesquisadora, foi com essa intenção que fui adquirindo os exemplares para pensá-los à luz dos Estudos Culturais inicialmente. Mas logo se somaram à intenção primeira as questões relacionadas ao mercado editorial e ao ensino.

São as seguintes, além daquelas já referidas: *Geração 90*: manuscritos de computador (org. Nelson Oliveira); *Os cem melhores poemas brasileiros do século* (org. Italo Moriconi); *Os cem menores contos brasileiros do século* (org. Marcelino Freire); *Os apóstolos: doze revelações* (org. Márcia Denser.); *Primos*: histórias de herança judaica e árabe (ogs. Adriana Armony e Tatiana Salem Levy).

Na análise que proponho, a partir de alguns prefácios dessas obras, mais do que das fichas catalográficas ou classificações de resenhas, busco analisar a intenção do organizador, como instância de autoridade e chancela; sua relação com a editora; os critérios empregados e seu escopo; para então, apontar ganhos, perdas e danos na formação do aluno-leitor.

Antes de ir a elas, é imprescindível ressaltar três aparentes incongruências do ponto de vista da teoria e da crítica literárias:

- a) Uma antologia, por definição etimológica, é um florilégio, a seleção do que já está constituído e que, uma vez recolhido, a partir da sua “beleza”, se eternizará, ou seja, constituirá um cânone, um paradigma. Nessa acepção, uma antologia não reuniria textos inéditos, produzidos para tal projeto. Ao

contrário, legitimaria uma prática já existente.

b) É possível e desejável olhar a tradição e o passado literários a partir de uma perspectiva presente, mas é problemático já canonizar o presente sem que a medida do tempo e da leitura tenham reservado a determinadas obras o lugar que lhes é devido na cultura de uma nação, de uma região ou na formação sentimental dos sujeitos.

c) Um texto deslocado de seu contexto original de produção, reterritorializado, no sentido derridiano, fratura seus sentidos originais ou ganha nova condição de leitura?

Nesse sentido, os Estudos Culturais ajudam a esclarecer e a desfazer equívocos conceituais ou estratégias editoriais de venda. Os estudos de cultura se voltam para o presente e o entendimento de suas dinâmicas. Como forma de entendimento dos processos sociais que engendram os discursos literários, ou quaisquer outros, dão visibilidade aos agenciamentos de vozes silenciadas pela língua ou pelos códigos de uma cultura que procura uma homogeneidade dominante. Ao tentar descentralizar as forças coercitivas do cânone literário – branco, ocidental e falocêntrico -, por exemplo, dão espaço e voz a escritas silenciadas que foram postas à margem. A politização do literário, como destaca a professora Beatriz Resende, no artigo “A indisciplina dos Estudos Culturais”<sup>2</sup>, produz ações afirmativas que repensam a cena literária contemporânea resgatando do limbo autores e obras relegados pela crítica literária.

Como não é possível abandonar a observação da ação do mercado editorial, sob pena de ingenuidade crítica, há de se louvar sua abertura a tais questões como promoção indireta da leitura, mas não se pode deixar de registrar o fio tênue que separa este ganho das estratégias perniciosas de glamourização e *marketing* das escritas marginais ou “performáticas” para utilizar o conceito de “narrativa performática”, de Homi Bhabha (1998).

## **PREFÁCIOS, CATALOGAÇÃO E INTENÇÕES**

Um prefácio, uma apresentação ou mesmo uma introdução

são metatextos imprescindíveis à compreensão da dinâmica de elaboração de uma antologia e dos lugares de leitura que podem vir a assumir tais livros, especialmente, na formação de um aluno-leitor. As fichas catalográficas são também parâmetros de classificação e inclusão das obras na circulação da leitura. As estratégias de divulgação editorial seguem apelos outros que não serão analisados, nesse artigo, mas que certamente interferem no consumo do livro. Já as resenhas e ensaios esclarecem muitas vezes as intenções do projeto e avaliam sua execução.

Como afirmei anteriormente, uma antologia não é uma coletânea apenas. Ou melhor dizendo, não é toda coletânea que pode ser entendida como antologia para fins propedêuticos. Não estou aqui exaltando o lugar do cânone, mas apenas assinalando definições e funções. Se a coletânea ou revista se apresenta como antologia, ela carrega explicitamente a intenção de canonizar obras e autores ou de dar-lhes visibilidade por meio dos critérios escolhidos pelo organizador, lançando luz sobre aspectos não perceptíveis talvez no seu contexto primeiro de enunciação.

Dessa forma, uma antologia deveria se voltar para o já constituído, o já publicado. Ao enquadrar como antologias seletas de textos escritos para um determinado projeto, portanto, textos inéditos, ainda que de autores consagrados, atribui-se às antologias uma nova função: a cartografia do presente. Seja uma cartografia temática, seja uma cartografia identitária. Nesse caso, também cabe ao organizador a função até certo ponto “iluminista”: a de apontar caminhos, perceber tendências, atribuir valor.

Uma coletânea, uma revista, são reuniões de textos, obviamente selecionados, mas que não se apresentam sob o epíteto de “melhores”. Melhor ou pior são julgamentos relativos, representatividade é coisa de outra monta, podendo ferir, muitas vezes, um certo beletismo.

Apontada a distinção classificatória da obra *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Italo Moriconi, categorizada, pelo organizador, como coletânea, mas apresentada como antologia, analisemos alguns outros exemplos:

Em *Geração 90: manuscritos de computador*, Nelson de Oliveira afirma sem titubeios: “Esta antologia é a realização de um projeto muito caro a mim: o mapeamento das minhas origens, o encontro como meus irmãos de sangue e de ringue...” (OLIVEIRA, 2001, p. 7) E em seguida: “Os contos **inéditos** aqui reunidos são as flores do mal e do bem (a palavra grega *anthología* significa seleção de flores) do florilégio de uma época” (Idem). Acrescenta também: “Esta não é a antologia dos melhores contos da década de 90, mas dos melhores contistas surgidos na década de 90” (OLIVEIRA, 2001, p.11). Nessa Introdução, em momento algum, o organizador a chama de coletânea, fala em projeto e nos critérios empregados para a seleção.

Em *25 mulheres que estão fazendo a literatura brasileira*, Ruffato alterna as designações de seu projeto, como também nos prefácios de outros. Ainda que tal alternância pudesse se justificar pela tentativa de evitar repetições lexicais, o caráter semântico e conceitual das palavras antologia e coletânea nos permite inferir que, de fato, está ocorrendo uma refuncionalização das antologias e suas propedêuticas ou caberá ao leitor tal discernimento?:

É possível organizar um livro de contos que reúne mais de duas dezenas de escritoras, somente levando em conta aquelas que começam a publicar na década de 90, e ainda ficar com a sensação de estarmos sendo injustos, ao deixar de fora, talvez, igual número de autoras que, por um motivo ou outro, infelizmente não têm seus nomes inscritos nesta coletânea (RUFFATO, 2004, p.7).

Para, depois, em um mesmo parágrafo, ponderar:

Sobre as mulheres enfeixadas nesta antologia, algumas palavras. Como em tudo há que estabelecer parâmetros, eis o deste livro: todas que aqui estão começaram a publicar prosa de ficção a partir de 1990. Não houve limite de idade, tema, ideologia, estilo ou extensão do trabalho, apenas exigiu-se ineditismo dos textos. Portanto, trata-se de uma coletânea que se quer panorâmica e não se arroga definitiva, nem em relação aos nomes, nem à qualidade dos textos. Ao

leitor, à leitora, caberá, identificando-se com essa ou aquela tendência, sinalizar sua estrada no intuito de percorrê-la mais detidamente. São apostas que convido-o (a) a fazer (RUFFATO, 2004, p. 2004).

*Os apóstolos*: doze revelações, organizada pela escritora Márcia Denser, é mais uma das antologias temáticas da coleção *Prosa Presente* da editora Nova Alexandria. Na Introdução, Denser apresenta os contistas como “escritores profissionais” e afirma o seguinte: “Todos os contos desta antologia são inéditos, porque antes de tudo foram um desafio. Contudo, como o tema – o apostolado – é sedutor, a identificação do escritor com o personagem histórico também é um fato, tanto quanto a utilização da primeira pessoa do narrador”. (DENSER, 2001, p.8)

*Lusofônica*, organizada e prefaciada pelo professor Giorgio de Marchis, da Università degli Studi Roma Tre, apresenta uma categorização que reúne e coloca em tensão o caráter tanto de permanência quanto de contigência do projeto. Ele a intitula “coleção antológica”, como é possível verificar no fragmento em que explicita os critérios empregados para a seleção de contos e autores que escrevem “a nova narrativa em língua portuguesa”:

Os critérios que orientaram a preparação desta antologia são o resultado de uma abordagem prudente da Lusofonia. Não vou me alongar sobre o fato de que, como qualquer coleção antológica, a Lusofônica também é uma seleção que não é exaustiva, pois envolveu exclusões. Essa consideração óbvia, consequência do fato de que toda escolha é sempre uma renúncia, é, no entanto, particularmente necessária, uma vez que o horizonte deste livro é deliberadamente supranacional, e dezenove histórias certamente não esgotam o panorama da nova narrativa em língua portuguesa. O primeiro critério adotado é de natureza linguística: todas as histórias, embora provenientes de três continentes e quatro nações (Angola, Brasil, Moçambique e Portugal), foram escritas em português. O horizonte, não obstante alguma literatura que não esteja aqui representada, é, portanto, declaradamente lusófono. O segundo parâmetro é, ao contrário, geracional: os dezenove escritores selecionados são, de fato, todos

nascidos nos anos setenta e publicaram seu primeiro trabalho depois de 1995. Apesar de o limite cronológico superior (1970) ter penalizado escritores indiscutivelmente interessantes e de notável qualidade, essa pressuposição parecia indispensável e significativa. Indispensável para restringir um panorama muito amplo; significativo porque esta data, confirmada pelos preciosos testemunhos de Pepetela, Lídia Jorge e Moacyr Scliar, inaugura uma década de extrema importância para a história de todos os países lusófonos. (tradução da autora). (MARCHIS, 2006, p.10)

Minha proposta, com esse breve levantamento de classificações, categorizações e intenções, foi avaliar as implicações tanto dessa cena da produção literária brasileira quanto dos empreendimentos editoriais em relação à formação escolar do jovem leitor. Que fique claro que nem os autores envolvidos nesses projetos nem o mercado editorial têm como alvo o leitor em formação. Essas são uma preocupação e uma associação da minha pesquisa.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS: PERDAS, GANHOS E DANOS**

Como essa não foi uma pesquisa de caráter diacrônico nem empírico, não há nela propriamente um caráter evolutivo, mas tão-somente alguns possíveis diagnósticos a partir do material analisado e do lugar que hoje ocupa a leitura literária no âmbito escolar. Os PCN (2000) falam insistentemente na formação de um leitor competente, ou seja, aquele capaz de compreender competentemente um enunciado, a partir de inferências, deduções, associações. Alguém que saiba, de forma relacional e interativa, construir significados a partir do que lê. Sendo a literatura um sistema que se constrói sobre outro, ou seja, sobre o código de uma língua, tensionando-a e potencializando-a em seu grau máximo, a possibilidade de sua rejeição é enorme diante de leitores que sequer depreendem a referencialidade dos signos linguísticos e de professores tão pouco leitores ou estagnados na leitura do cânone e sem interesse nas relações dialógicas estabelecidas pela literatura contemporânea. Professores reféns, às vezes, de um beletismo inútil, dissociado de qualquer



perspectiva histórico-cultural capaz de fazer significar o que é lido. Quando abandonam a perspectiva historiográfica do estudo literário, não sabem o que fazer com o “livro palermo”, em suas mãos ou telas, como já dissera Mário de Andrade.

Nesse cenário, identifico algumas vantagens: a) A indicação da leitura - sempre a ser feita de forma mediada - de antologias cujo critério temático ou identitário interesse o leitor da comunidade estudantil com a qual se está trabalhando. Desperto e refeito o interesse pela leitura, o professor deveria ir abrindo o leque ou puxando os fios do novelo de forma a conduzir os alunos às devidas contextualizações originárias de cada texto e autor, no caso de uma antologia no seu sentido paradigmático. No caso da recolha de textos inéditos (feitos para aquele projeto), podem ser trabalhados o estilo pessoal de cada escritor, suas outras obras, as relações intertextuais estabelecidas. Se bem escolhidas, uma antologia ou coletânea podem ser o ponto de partida para o ingresso no universo literário, para além das contribuições antropológicas, sociológicas ou filosóficas que podem oferecer; b) A outra vantagem seria a ideia de panorama. Em cursos introdutórios, panoramas são sempre importantes, uma vez que neles talvez seja possível recuperar o “espírito de um tempo”, a que se referiu o escritor Luiz Ruffato. E aqui reafirmo o caráter de intervenção que uma antologia deve possuir. Organizar uma antologia ou mesmo uma coletânea não deixa de ser um trabalho de crítica literária, de estabelecimento de critérios e parâmetros, de busca de uma representatividade geopolítica, cultural, estilística, identitária, por mais heterogêneos que sejam seus autores e obras.

As desvantagens podem ser contornadas por um professor mediador que tire proveito até das preferências e gostos duvidosos dos organizadores, apresentando argumentos de contraposição literária. A aparente descontextualização ou reterritorialização de um texto migrado para um outro local de enunciação deve ser motivo para análise de suas novas significações. O único temor a ser evitado, em cursos propedêuticos, é o vale-tudo que relega a literatura a uma condição ainda mais marginal e periférica do que a que tem ocupado diante de outras artes e linguagens. Ainda que concordemos com o diagnóstico que a literatura não



é mais o centro da cultura, como professores e pesquisadores, não podemos contribuir para seu crescente obscurantismo.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> <http://rascunho.com.br/autor/luiz-ruffato/>.

<sup>2</sup> RESENDE, B. (2002). *Apontamentos de crítica cultural*. RJ: Aeroplano.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, H. (1998). *O local da cultura*. BH, UFMG.

DENSER, M. (Org.) (2001). *Os apóstolos: doze revelações*. RJ: Nova Alexandria.

DENSER, M. (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*: SP: Ateliê Editorial.

HALL, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. RJ: DP&A.

MARCHIS, G. (Org.) (2006). *Lusofônica: la nuova narrativa in lingua portoghese*. Roma: La Nuova Frontiera.

MORICONI, I. (org.) (2002). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. SP: Objetiva.

MORICONI, I. (2001). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. SP: Objetiva.

OLIVEIRA, N. (org.) (2001). *Geração 90: manuscritos de computador. Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX*. São Paulo: Boitempo Editorial.

*Parâmetros Curriculares Nacionais (Ensino Médio)*. (2000). MEC.

RESENDE, B. (2002). *Apontamentos de crítica cultural*. RJ: Aeroplano.

RUFFATO, L. (org.). (2007). *Entre nós: contos sobre homossexualidade*. RJ: Língua Geral.

RUFFATO, L. (2009). *Questão de pele: contos sobre preconceito racial*. RJ: Língua geral.

RUFFATO, L. (2009). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. RJ: Record.

RUFFATO, L. (2010) + *30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. RJ: Record.

---

# A LITERATURA BRASILEIRA NO ENSINO DE PORTUGUÊS LÍNGUA ESTRANGEIRA: DA LITERATURA AO TEATRO

Este artigo situa-se na área de ensino do Português Língua Estrangeira (PLE) e apresenta resultados e reflexões sobre o texto literário como material autêntico na construção de material didático para PLE, organizando metodologias que orientam propostas facilitadoras do aprendizado do português. É resultado de experiências sustentadas pelo enfoque comunicativo-interculturalista. Trata-se de socializar práticas desenvolvidas no curso de PLE, ministrado a alunos estrangeiros, nível intermediário e avançado, no 1º. Semestre de 2017, na PUC-SP. Objetiva propor ensino e leitura de textos literários em aulas de PLE e contribuir com pesquisas desenvolvidas a respeito de metodologias para essa modalidade de ensino. Busca apresentar perspectivas para novos procedimentos didáticos em aulas de PLE. Foi selecionado o conto “O Grande Viúvo”, de Nelson Rodrigues.

**Palavras-chave:** Ensino de PLE, Literatura, Material Autêntico, Cultura.

## 1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O ensino de português brasileiro para estrangeiros tem constituído um espaço de grande crescimento pela alta demanda identificada nas últimas décadas. Dada a diversidade de origens desses alunos, com línguas e culturas de distanciamentos variáveis, teorias e metodologias têm sido revistas. Nos últimos anos, o enfoque comunicativo- intercultural têm sido o mais prestigiado, por favorecer, por um lado, a capacitação comunicativa dos alunos ao possibilitar-lhes a busca de resolução de seus problemas por seus próprios meios com o uso da língua

APARECIDA  
REGINA  
BORGES  
SELLAN  
IP-PUC-SP

aprendida, por outro, favorecer a identificação de implícitos culturais significativos para a interação social mediada pela nova língua.

Entre as abordagens que têm sido propostas para o ensino de línguas, a comunicativa recebe grande contribuição de Hymes (1979) ao estabelecer distinção entre competência linguística e competência comunicativa e incorporar características sociais ao conceito de competência. Nessa perspectiva, o pesquisador demonstrou sua preocupação com o uso real da língua, uma vez que conhecer apenas sua estrutura não permite considerar um falante competente. É, pois, preciso que o falante saiba usar também as regras do discurso inserido em diferentes práticas. Desse modo, Hymes amplia o conceito de competência comunicativa, adicionando a ela outras quatro competências – discursiva, gramatical, estratégica, sociolinguística - que se integralizam simultaneamente, o que nos leva a crer que o aluno tem a competência comunicativa desenvolvida se sabe quando falar, quando não falar, a quem falar, com quem falar, onde e de que maneira falar. Winddowson (1991) reforça esse princípio, ao afirmar que a aprendizagem precisa dar conta de ensinar como entender os sentidos presentes nas mensagens usadas nas trocas linguísticas durante o processo de comunicação para que um falante seja comunicativamente competente.

De acordo com tal abordagem, os cursos de língua estrangeira (LE) devem ser estruturados de acordo com a necessidade e o interesse dos alunos. O foco baseado na interação comunicativa e na construção de sentidos tem auxiliado o ensino de línguas e, conseqüentemente, o ensino de PLE, abrindo perspectivas de trabalho com o texto literário em sala de aula e de elaboração de materiais didáticos. Citando Almeida Filho (1993):

Os estudos comunicativos têm em comum uma primeira característica – o foco no sentido, no significado e na interação propositada entre sujeitos na língua estrangeira. O ensino comunicativo é aquele que organiza as experiências de aprender em termos de atividades relevantes/tarefas de real interesse e/ou necessidade do aluno para que ele se capacite a usar a língua-alvo para realizar ações de verdade

na interação com outros falantes-usuários dessa língua.  
(ALMEIDA FILHO, 1993, p 36)

Nesse sentido, considerando o papel do professor de LE, como citado por Leffa (1988), é importante que este tenha conhecimento dos diversos estudos e abordagens existentes no ensino de línguas e que, partindo de sua experiência, das características de seus alunos e das condições existentes, possa optar pela abordagem que mais contribua para o processo de ensino/aprendizagem.

A abordagem comunicativa, de algum modo, ao inserir a noção de uso da língua também focalizada pelo social, pelas regras do discurso, pela interação com outros usuários da língua-alvo, apontou, talvez de modo não intencional, possibilidades de um trabalho de conscientização intercultural. É possível que em decorrência dessa tentativa, especialmente nessas duas primeiras décadas do século XXI, tenha ocorrido uma forte tendência de integrar a cultura nos currículos do ensino de língua estrangeira. Nesse sentido, a abordagem intercultural, além de reconhecer a importância da língua como meio de comunicação, traz para o ensino de LE a reflexão sobre suas funções sociais, como a língua é usada na forma escrita e oral, nas negociações e nas interações em diferentes grupos e práticas sociais.

De acordo com Morosov e Martinez (2008), um curso em LE preocupado com a cultura envolvida no processo de ensino-aprendizagem, além de tratar das quatro habilidades – ler, escrever, falar, ouvir, deve também propiciar ao aprendente a oportunidade de observar e compreender os modelos de comportamento de diferentes grupos sociais. Ainda de acordo com as autoras, o objetivo da abordagem intercultural está no desenvolvimento da competência intercultural comunicativa, isto é, no desenvolvimento da capacidade de entender a língua e o comportamento dos indivíduos da cultura que está sendo estudada, e, ainda, saber explicar para outras culturas características pertencentes à sua própria.

A proposta de Silveira (1998) esclarece que ensinar/aprender outra língua não é criar situações de sobreposição da cultura

da língua alvo à cultura de origem do aprendiz; pelo contrário, na medida em que ele é levado a assimilar a cultura da nova língua, enriquece-se, pois é, ao mesmo tempo, levado a tomar consciência de sua própria identidade e cultura.

Por essa perspectiva de ensino intercultural, a autora considera o indivíduo participante envolvido no processo de ensino/aprendizagem como um mediador cultural entre seu próprio modo de ser e agir e o do outro com o qual está dialogando. Para que diálogo seja possível e realmente funcione como meio de integração intercultural, é necessário que vejamos o mundo à nossa volta de modo a propiciar isso.

Diante dessas poucas considerações, é que destacamos a importância da presença da literatura nos materiais didáticos de PLE, pois ter conhecimento da literatura e, quem sabe, prazer e apreço por seu valor representativo do povo cuja língua se aprende é fator primordial se considerarmos uma abordagem intercultural comunicativa.

A literatura se configura por um discurso que representa uma entre as demais práticas sociais em circulação. De acordo com Bakhtin (1992), a literatura tem um estatuto social definido precisamente pelo caráter de sua prática que assegura a ela um espaço na sociedade, pela conformação discursiva das ideologias. Nessa esteira, Altamirano e Sarlo (1993) consideram o fato literário uma forma ideológica, em que um sujeito social atua na sua produção, trabalhando com os objetos ideológicos de um discurso sobre a realidade; é, também, um sujeito social que reflete o social na literatura como resultado de sua atividade nas e com as ideologias.

Ainda segundo Bakhtin (1992), em cada palavra apresentada pelo autor encontram-se marcas da história e da sociedade, marcas dos usos sociais e dos esquecimentos, dos desgastes pelo uso e pelo desuso. Apresentar o texto literário em aulas de PLE permite tratar dessas marcas e, assim, desvelar implícitos culturais e históricos, valores ideológicos e comportamentais, modos de ser e de agir do falante natural da língua aprendida. Nesse sentido, todos os elementos da língua ordenam-se, na

formulação do texto, de acordo com um sistema de avaliações sociais que, segundo Van Dijk (1997), compreendem opiniões e crenças.

Para Maingueneau (1996), o mundo *real*, que a obra pretende representar como um mundo exterior a ela própria, é de fato acessível pelo “mundo” construído pela obra. O *mundo da obra* deve ser lido nos dois sentidos: como o mundo representado pela obra e como o mundo que ela constrói por meio de sua clausura. Longe de ser visado por um discurso transparente, o mundo é, portanto, *imitado* por esse próprio discurso. O texto literário, ou a obra, de certo modo, deve ser o universo que supostamente representa. É representando-se que o texto pode representar, sendo as propriedades destinadas ao mundo representado as mesmas que o discurso representa para si. A obra revela um mundo por meio da matéria de sua enunciação; num mesmo movimento, essa enunciação institui esse mundo e mantém um discurso oblíquo sobre o mesmo, por sua própria maneira de dizer.

Brait (2003) no seu texto sobre língua e literatura, reflete sobre a proximidade entre os estudos linguísticos e os estudos literários. A constatação desta proximidade refuta uma possível dicotomia entre tais estudos. Como afirma a autora, observar a proximidade, em vez de comprometer a identidade de cada um dos estudos, enriquece o conhecimento sobre ambos.

A literatura faz uso da língua e das palavras para concretizar seus fins, como afirma Barthes (2013), pois o homem sempre buscará representar o real e o faz através da literatura. Estudos tanto das teorias linguísticas como das teorias literárias buscam caracterizar os usos que a literatura faz da língua e das palavras, nos diversos gêneros, dos diferentes povos, apontando a evolução através dos tempos.

Brait (2003), referindo a Guimarães Rosa, destaca o valor de sua criatividade linguística, bem como constata a diversidade falada e escrita presente em sua obra, o que aponta para a forte relação entre língua, sociedade e cultura. A autora exemplifica como a literatura revela aspectos e formas de organização da língua e

ainda sua ligação com a vida e com os falantes da língua. São deveras significativas as constatações da autora para quem busca explorar as possibilidades de trabalho com o texto literário em aulas de PBLE.

As conexões entre a imaginação literária e a realidade concreta ilustram uma função integradora e transformadora da criação literária, na visão de Antônio Cândido (2006) A exposição às obras literárias atinge o subconsciente e inconsciente, atuando, assim, em camadas profundas da personalidade humana. A função da literatura como instrumento educacional do tipo formativo, até pela sua complexidade, vai além do pedagógico. O autor afirma que a literatura, tal qual a vida, apresenta inúmeras possibilidades e não apenas uma visão única focada na pedagogia oficial, limitando-a a um manual de conduta. Um exemplo citado pelo autor são as obras clássicas que, apesar do forte componente sexual, ainda assim eram usadas para a formação educacional pelas sociedades cristãs. Afirma que a literatura nem educa nem deseduca, mas, como a vida, contém o bem e o mal, portanto, humaniza na medida em que permite experienciar outros mundos.

Outra função citada pelo autor é considerada por ele como a mais complicada: aquela sobre o conhecimento do mundo e do ser. O autor relaciona a essa função: (1) - sugestões de elaboração de personalidades e de mundo, (2) - os significados próprios da literatura e (3) embora próprios, esses significados estão relacionados à realidade e atuam constantemente sobre ela.

Ainda de acordo com Antonio Cândido, o ensino da literatura não pode partir de um ponto de vista estritamente pedagógico, seguindo os requisitos das normas vigentes, pois “a literatura pode formar, mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade: o verdadeiro, o bom, o belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes”. Na verdade, “longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica, ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, com altos e baixos, luzes e sombras” (p.56). Assim, o texto reforça a relevância da utilização de textos literários no ensino de PLE.



## 2. A GUIA DE EXEMPLIFICAÇÃO

A experiência aqui relatada é resultado de atividade desenvolvida com 11 alunos, do nível intermediário, do curso Português Brasileiro: Língua e Cultura, ministrado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP. Todos os alunos eram procedentes de uma universidade norte-americana, na qual alguns cursavam o nível relativo à graduação e outros à pós-graduação mestrado e doutorado e suas pesquisas estavam voltadas para diferentes áreas, como psicologia, sociologia, política, linguística, biologia, entre outras.

No primeiro contato com esses alunos foi aplicado um instrumento de avaliação - Análise de Necessidades -, a fim de identificar o conhecimento deles sobre a língua portuguesa e o interesse deles na aprendizagem dessa língua. Por esse instrumento, são analisados o grau de proficiência em língua portuguesa, o conhecimento que têm sobre a história e a cultura brasileira, sobre a literatura e respectivos autores brasileiro, além de identificar interesses e necessidades especiais desses alunos.

As informações coletadas orientam a organização geral das aulas, com os conteúdos a serem trabalhados, os procedimentos adequados para atender às necessidades e interesses do grupo bem como a possibilidade do trabalho com a literatura. Nesse quesito, na análise de necessidades, são apresentadas as seguintes questões: “o que você conhece sobre a produção literária brasileira?; quais autores fazem parte de seu conhecimento/gosto?; que temas são mais atraentes?”

Cabe destacar que, com este grupo em especial, foi surpreendente o interesse pela literatura. Como já dito, eles são integrantes do Centro de Estudos Latino-americanos da universidade americana de origem e, por essa razão, tiveram algum contato com a produção literária brasileira.

Das respostas, foi possível identificar autores tanto clássicos quanto modernos, como Nelson Rodrigues, Mário de Andrade, Carolina de Jesus, Clarice Lispector, Josué Montello, Gilberto Freyre, Vinícius de Moraes, sendo os mais recorrentes Luiz Rufatto

e Machado de Assis. Ao serem indagados sobre quais outros autores ou temas teriam interesse, houve quase unanimidade sobre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, pois sabiam desses autores, mas não tinham tido oportunidade de ler e discutir tais leituras. Embora Nelson Rodrigues tenha sido mencionado como sendo conhecido, por sua biografia, identificamos que não tinham lido sequer um texto deste autor, mas que gostariam de ter a oportunidade de estudar um pouco mais sobre o autor. Esse dado foi importante para a seleção do texto a ser indicado para uma das leituras a ser realizada pelo grupo. Ademais, providencialmente, naquela ocasião, durante ainda o período das aulas, haveria a encenação, no teatro TUCA da Universidade, de uma peça baseado no conto O grande Viúvo, de Nelson Rodrigues. (Anexo 1)

Assim, após a escolha e sugestão do texto para a leitura, passou-se a estabelecer os procedimentos para o desenvolvimento da leitura e do trabalho com o conto. Num primeiro momento, indicou-se a leitura integral e individual do texto. Para tanto, deveriam ler fora do horário da aula, para, no dia seguinte, num segundo momento, trazer as dúvidas encontradas e socializá-las de modo a buscar resolução na discussão com os colegas mediada pela professora. As dúvidas apresentadas eram decorrentes de palavras e expressões cujos sentidos precisaram ser explicitados para que a compreensão do texto pudesse ocorrer. Entre essas palavras e expressões, destacam-se: “..Uma tia solteirona atalhou...”, “... desejo ser enterrado com Dalila, perceberam...”, “...e vamos e venhamos...”, “...chupando Chicabon...”, “...a dor de um viúvo ou de uma viúva não costuma durar mais de quarenta e oito horas...”, “... Começou a rosar que o filho estava “le-lé”, “tantã...”, “...Sossega o periquito...”, “... ora pipocas!...”, “...Mas como? Com que roupa?...”, “...séria pra chuchu...”, “...Diz para esses cabeças-de-bagre...”, “...E chorava no ombro do pobre-diabo...”. Observamos que as dificuldades se remetem não à busca de significados de palavras isoladas, mas de expressões metafóricas muito próprias de usos linguísticos da época de produção do texto, mesmo que algumas ainda se mantenham atuais, como chamar alguém de “cabeça de bagre” para indicar que esse alguém tem pouco raciocínio, “séria pra chuchu” como uma forma intensificada e positiva de avaliar alguém, “sossega o periquito” como forma

de pedir para alguém ter calma diante de alguma situação problemática, entre outros.

Num terceiro momento, orientou-se sobre a identificação de fatos ou informações que lhes chamavam a atenção no texto. Nesse quesito, algumas questões culturais começaram a vir à tona, por exemplo, a constituição familiar representada na crônica. Aparentemente, todos residem na mesma casa que seria dos pais, o viúvo e, possivelmente, a esposa morta também morasse lá, do mesmo modo, uma tia solteirona. Esse questionamento surge da percepção das informações contidas nas formulações dos enunciados, representadas linguisticamente, uma vez que não há no texto descrição explícita sobre tal organização familiar. Nesse mesmo contexto, foi quase unânime a observação sobre como a família interfere e intercede no problema pessoal do "viúvo", pois pais, tia, e primo querem apresentar uma solução para o drama vivido pelo personagem. Comparativa e interculturalmente, destacaram que, em seu país e em suas famílias, não ocorre tal "invasão". Também observaram não ser comum as famílias manterem em seus lares as "tias solteironas", pois, se elas, por opção ou não, ao longo de suas vias permanecem "solteironas", preparam-se, de algum modo, para manterem-se independente da família. Para mais bem entender o contexto do texto trabalhado, foi indicado que os alunos pesquisassem e situassem o autor em seu tempo e espaço.

Esse momento foi bastante significativo porque, ao buscarem informações sobre vida e obra do autor, alguns questões, especialmente aquelas relativas a elementos culturais, puderam ser discutidas. Por exemplo, o fato de o conto ter sido escrito na década de 1940 possibilita analisar o papel da mulher representado na obra: "a tia solteirona" e "Dalilla, a morta". Sabe-se que, naquele tempo, a mulher estava fixada no lar com a função de bem administrá-lo, estando a serviço do marido e da família. Assim, causa estranhamento ao se deparar com um "viúvo" saudosos da presença da mulher por outros atributos, mais sensualizados, o que o faz desejar morrer e deixar-se enterrar no mausoléu ao lado da mulher morta. Esse desejo é, de certa forma, de acordo com análises dos alunos, banalizado na conto pois os enunciados "a dor de um viúvo ou de uma viúva

não costuma durar mais de quarenta e oito horas”, “O marido foi enterrado de manhã e, de tarde, ela estava no portão, chupando Chicabon. Isso é dor que se apresenta?” são a prova disso.

Outra observação trazida pelos alunos diz respeito à referência feita à vida particular dos vizinhos em: “— Sim, senhor, perfeitamente! — E referiu um caso concreto, que todos conheciam: — Por exemplo: — *a nossa vizinha do lado*”. Esse tipo de comportamento foi avaliado negativamente pelos alunos, justificando não ser aceitável avaliar comportamento daqueles com quem não se tem convivência de proximidade.

Por fim, o fato de o viúvo aceitar que a esposa morta tivesse uma amante. E com isso, ter no possível amante um “amigo”, um “irmão” com quem pudesse falar sobre as qualidades da mulher. Fato esse considerado inusitado para a época, independente de ser relativo ao comportamento social das relações matrimoniais do brasileiro ou do estadunidense.

A finalização das atividades com a leitura do conto surgiu da sugestão dos próprios alunos quando foram comunicados sobre a possibilidade de assistirem à peça que estava sendo anunciada no teatro da universidade. E, antes mesmo que isso acontecesse, prontificaram-se a roteirizar o texto para ser encenado pelo grupo. Esse exercício foi realizado de modo exemplar e os alunos mesmos se organizaram para a encenação. Ensaíram, primeiramente, entre eles e, posteriormente, solicitaram a participação da professora. Melhor ainda, após cinco dias de ensaio fizeram a apresentação e convidaram a outra turma para compor o público. Não é necessário dizer que foi grande o sucesso não só relativo à performance teatral dos alunos, mas o trabalho realizado despertou o interesse desses e dos demais alunos. O oferecimento de novos textos passou a ser esperado por todos.

O coroamento do trabalho realizado com a leitura do conto se deu com o fato de os alunos serem levados para assistirem à peça encenada, no teatro Tuca da PUC-SP, baseada no conto estudado. A montagem da peça seguiu um formato inovador, pelo grupo Teatro Cego, no qual as cenas se desenvolvem totalmente no

escuro. Começa com o público sendo conduzido para o interior do teatro pelas mãos de atores cegos, que conduzem o público ao respectivo assento. Para acompanhar o espetáculo, o público, em especial os alunos estrangeiros, precisam ativar outros sentidos, como olfato, audição, paladar, tato, pois a escuridão é total. Sons, vozes, cheiros chegam de diferentes lugares ao público de modo a inseri-los nas cenas. Esta ambientação foi fundamental para que os alunos se sentissem estimulados a interagir, prestar atenção nas falas dos atores, acompanhar a movimentação do espetáculo e, talvez o mais importante, aprenderem a apreciar um fato artístico na nova língua aprendida.

### **3. A GUIA DE CONCLUSÃO**

Este trabalho possibilitou uma avaliação tanto do progresso da produção escrita dos alunos, quanto da oralização e da interpretação/compreensão do texto. No entanto, cabe esclarecer que o objetivo maior desta atividade foi oferecer um texto literário e tratá-lo como literário de modo que os alunos do curso Português Brasileiro: língua e cultura pudessem despertar o interesse e o gosto pela leitura do texto literário em língua portuguesa. Assim, também, que eles reconhecessem não apenas as formas de manifestação, em língua, dos modos de ser e de agir do povo cuja língua aprende, mas também a cultura dessa nova língua e, desse modo, que pudessem tomar consciência de sua própria cultura.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida Filho, J. C. P. (1993), *Dimensões comunicativas no ensino de línguas*. Pontes Editores, Campinas.
- Altamirano, C. and Sarlo, B.(1993), *Literatura/Sociedad*. Librería Edicial S. A., Buenos Aires.
- Candido, A. (2006), *Literatura e Sociedade*. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro.
- Bakhtin, M. (1992), *Estética da criação verbal*. Martins Fontes, São Paulo.
- Barthes, R. (2013), *Aula*. Editora Cultrix, São Paulo.
- Brait, B. (2003) "Estudos linguísticos e estudos literários: fronteiras na teoria e na vida", In: Freitas, A. C. and Castro, M. F. F. G. (orgs.). *Língua e literatura: ensino e pesquisa*. Contexto, São Paulo.
- Hymes, D. H., (1979) "On communicative competence". In Brumft, C. J. and Johnson, K. *The communicative approach to language teaching*. Oxford University Press.
- Mainqueneau, D. (1996), *Pragmática para o discurso literário*. Martins Fontes, São Paulo.
- Morosov, I. and Martinez, J. (2008) *A didática do ensino e a avaliação da aprendizagem em língua estrangeira*. IBPEX, Curitiba.
- Silveira, R. C. P. (1998) *Português Língua Estrangeira: perspectivas*. Cortez, São Paulo.
- Van Dijk, T. A.(1997) *Discourse as social interactio:Discourse studies: A multidisciplinary introduction*, Thousand Oaks, CA, US: Sage Publication.
- Widdowson, H. D. (1991) *O ensino de língua para a comunicação*. Traduzido por Almeida Filho, J. C. P. Pontes, Campinas.

## ANEXO

O Grande Viúvo – crônica de Nelson Rodrigues

Na volta do cemitério, ele falou para a família:

— Bem. Quero que vocês saibam o seguinte: — minha mulher morreu e eu também vou morrer.

Houve em torno um espanto mudo. Os parentes entreolharam-se. O pai do viúvo ergueu-se:

— Calma, meu filho, calma!

Jair virou-se, violento:

— Calma porque a mulher é minha e não sua! Pois fique sabendo, meu pai: — eu não tenho calma, não quero ter calma e só não me mato agora mesmo, já, sabe por quê?

Uma tia solteirona atalhou:

— Tenha fé em Deus!

Por um momento, Jair esteve para soltar um palavrão. Domi-nou-se, porém. Numa serenidade intensa, fremente, completou:

— Não me mato imediatamente porque quero fazer o mau-soléu de minha mulher. Aliás, dela e meu. Quero dois túmulos, lado a lado. E vocês já sabem: — desejo ser enterrado com Dalila, perceberam?

Ninguém disse nada, e vamos e venhamos: — é muito difícil argumentar contra o desespero. E quando Jair passou, imerso na sua viuvez, a caminho do andar superior, os presentes o acompanharam com o olhar, esmagados de tanta dor. Ele subiu lentamente a escada e foi trancar-se no quarto.

### O INCONSOLÁVEL

Na ausência do rapaz, um tio arrisca: — “Será que ele se mata?”. O pai apanha um cigarro e dá a sua opinião:

— Não creio. Cão que ladra não morde.

Ponderam:

— Às vezes, morde.

E o velho, que era um descrente de tudo e de todos:

— O que sei é o seguinte: — a dor de um viúvo ou de uma viúva não costuma durar mais de quarenta e oito horas.

— Não exageremos!

O pai, porém, insistia, polêmico:

— Sim, senhor, perfeitamente! — E referiu um caso concreto, que todos conheciam: — Por exemplo: — a nossa vizinha do lado. O marido foi enterrado de manhã e, de tarde, ela estava no portão, chupando Chicabon. Isso é dor que se apresenta?

O episódio do sorvete calou fundo na sala. Sentindo o sucesso, o velho carregou no otimismo:

— Vamos dar tempo ao tempo. Isso passa. — E concluiu, profundo: — Tudo passa.

### A DOR

Quinze dias depois, porém, o viúvo estava tão desesperado como no primeiro momento.

Não se podia dar um passo na-quela casa que não se esbarrasse, que não se tropeçasse num retrato, numa lembrança da morta. E mais: — sabia-se, por indiscrição da arrumadeira, que Jair dormia, todas as noites, com vestidos, camisolas, pijamas da esposa. Certa vez, foi até interessante: — ele meteu a mão no bolso e tirou, de lá, sem querer, uma calcinha da falecida. O próprio pai já não sabia o que dizer, o que pensar. Começou a rosnar que o filho estava “lelé”, “tantã”. Com seu implacável senso comum, chegou a co-gitar de internação. Tiveram que chamá-lo à ordem:

— Internação para saudade? Para viuvez? Sossega o periquito!

— Mas qualquer dia ele mete uma bala na cabeça, ora pipocas!

Alguém lembrou o que Jair dissera, isto é, que só se mata-ria quando estivessem concluídas as obras do mausoléu. Diante desse filho que entupia os bolsos com as calcinhas da falecida, o ancião gemia: — “Por que que uma grande dor é sempre ridícula?”. Desesperava-o que Jair passasse os dias no cemitério, agarrado a um túmulo, chorando como no primeiro dia. E o pior é que a viuvez do filho era altamente declamatória. De volta do cemitério, ele vinha para casa deblaterar:

— Não se esquece a melhor mulher do mundo! Eu desafio que alguma mulher chegue aos pés da minha!

Dalila era muito mais amada morta do que em vida. O próprio Jair acabou sentindo um certo orgulho, uma certa vaidade, dessa dor que não arrefecia. E continuava fiel à ideia do suicídio. Batia sempre na mesma tecla: — não acreditava nos viúvos e nas viúvas que sobrevivem. E quando, certa vez, o pai quis argumentar contra esse suicídio datado, ele cortou:

— Meu pai, não adianta: — o senhor já perdeu seu filho. Sou, praticamente, um defunto.

E coisa curiosa: — fosse por autossugestão ou por motivo de saúde, o fato é que a pele de Jair adquiriria um tom esverdeado de cadáver.

#### **O OUTRO**

Então, a família começou a procurar, desesperadamente, uma maneira de salvá-lo. Foi quando um primo longe de Jair teve uma ideia. Chamou o pai do rapaz e começou:

— Olha aqui, o negócio é o seguinte: — só há um meio de curar Jair.

— Qual?

O outro baixa a voz:

— Destruindo o amor que o prende à falecida.

O velho esbugalha os olhos: — “Mas como? Com que rou-pa? É impossível!”. Seguro de si, o primo encosta o cigarro no cinzeiro: — “Nada é impossível!”. Pigarreja e continua:

— Digamos que se descobrisse, de repente, que a falecida teve um amante.

O outro pulou:

— Mas Dalila era honestíssima, séria pra chuchu!

Ri o primo:

— Que era séria, sei eu. Mas até aí morreu o Neves. — No-vo pigarro e insinua: — Nenhuma mulher, viva ou morta, está livre de uma boa calúnia. Podíamos inventar, não podíamos, um amante de araque? E quem pode provar o contrário?

Pálido, o pai balbucia:

— Continua.

E o outro:

— Ora, uma vez convencido de que Dalila foi uma vigaris-ta, Jair perderia, automaticamente, a paixão. Compreendeu o golpe?

Custou a responder:

— Compreendi.

#### **A REVELAÇÃO**

O achado da calúnia era tão persuasivo que, depois de uns escrúpulos frouxos, a família aprovou a ideia. Disseram, a título de escusa: — “Os fins justificam os meios”. Uma manhã, enquanto prosseguiam no cemitério as obras do mausoléu, con-vocam o viúvo. O pai, nervoso, começa perguntando: — “Vo-cê tem certeza que sua esposa merecia a sua dor?”.

Jair percebeu, no ar, a insinuação. Aperta o pai, que, em dado momento, não tem outro remédio senão desfechar o gol-pe: — “Embora seja muito desagradável falar de uma morta, a verdade é que Dalila teve um amante!”.

O viúvo recua: — “Que amante? Como amante?”. E não queria entender. Então, possuído pela calúnia, cada um, ali, con-firmou que sabia do amante, sabia da infidelidade. Atônito, ele perguntava: — “Mas quem era ele? Quero o nome! Quero a iden-tidade!”. A verdade é que ninguém tinha pensado no detalhe.

Fora de si, Jair agarrou o pai pelos dois braços e o sacudia:

— Eu estou disposto a acreditar no amante. Mas quero sa-ber quem foi. Quem é? Digam! Pelo amor de Deus, digam!

O pai refugiou-se na desculpa pusilânime: — “Diz-se o mi-lagre, mas não o nome do santo!”.

Então, o filho fez, na frente de todos, promessas delirantes: — “Vocês pensam que eu vou matar? Fazer e acontecer? Juro que não! Não tocarei num cabe-lo do cara!”. E berrava, no meio da sala:

— Se me disserem quem foi, eu não me matarei! Preciso desse homem para viver! Ele será meu amigo, meu único ami-go, para sempre amigo! Digam!

Pausa. Espera o nome. E como ninguém fala, ele dá um pu-lo para trás e puxa o revólver que, desde a morte da mulher, jamais o abandonava. Encosta o cano na frente: — “Ou vocês dizem o nome ou me mato, agora mesmo!”. Então, o pai vira-se na direção do primo e o aponta:

— Ele!

Apavorado, o primo não sabe onde se meter. Jair pousa o revólver em cima do piano. Aproxima-se do outro, lentamen-te. Súbito, estaca e abre os braços para o céu:

— Graças por ter encontrado quem possa falar de Dalila, comigo, de igual para igual!

Agarra o primo em pânico: — “Diz para esses cabeças-de-bagre se ela foi ou não a melhor mulher do mundo?”. E chora-va no ombro do pobre-diabo, como se este fosse, realmente, seu irmão, seu sócio, seu companheiro de viuvez.



---

# PROJEÇÃO DA LITERATURA E CULTURA BRASILEIRAS NA ESPANHA. ANÁLISE ATRAVÉS DE REVISTAS LITERÁRIAS E CULTURAIS NO SÉCULO XXI

Nestes últimos anos, assistimos a uma visibilidade maior da literatura e da cultura brasileiras no exterior, mediante projetos impulsionados por diferentes agentes e instituições dentro e fora do país. Pretendemos observar como essa presença se veicula através de outras plataformas, como as revistas literárias e culturais. Focamos como parte do objeto de estudo duas delas, de ampla divulgação, *Letras Libres* e *Quimera*. Realizamos uma revisão exaustiva das revistas, procurando conhecer a presença e o peso das notícias que foquem o Brasil de modo geral, e, em concreto aquelas que tratem de assuntos literários e culturais. A partir dos dados obtidos, apresentamos um esboço da imagem que está sendo elaborada (e que circula) no âmbito espanhol sobre a literatura e a cultura brasileiras.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira, Exportação, Imagem, Revistas literárias, Século XXI.

## 1. INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, assistimos a uma maior visibilidade da literatura e da cultura brasileiras no exterior através de projetos impulsionados por diferentes agentes e instituições - dentro e fora do país -. É um período em que o Brasil centrou a atenção de meios de comunicação (e não apenas) de numerosos países como membro do grupo dos BRICS e de ser sede do Mundial FIFA de Futebol (2014) e das Olimpíadas (no Rio de Janeiro, em 2016). Essa presença foi especialmente destacada com motivo da

**BELÉN  
BOUZAS  
GORGAL**  
Centro Ramón  
Piñeiro para a  
Investigación  
en  
Humanidades  
belenbouzas@  
gmail.com

participação como “país convidado de honra” em feiras e salões internacionais do livro, tais como Guadalajara, Bogotá, Frankfurt, Bolonha ou Paris (Magri, 2014; Muniz Jr. & Szpilbarg, 2014; Muniz Jr. & Oliveira, 2015; Rissardo, 2015; Torres, 2015; Villarino Pardo, 2012, 2015a, 2015b, 2016).

Através destes espaços e modos de difusão, a literatura e a cultura são apresentadas como um bem exportável e como uma *ferramenta*<sup>1</sup> para dar a conhecer e mostrar um país com uma imagem que focaliza - de modo direto - a cultura (Buarque, 2013; Villarino Pardo, 2014). Essa presença da recente produção literária e cultural brasileira no exterior vê-se refletida numa série de trabalhos que, como os citados anteriormente, se interessam por este âmbito de estudos ligados a processos de internacionalização e mundialização e numa maior visibilidade de notícias nas páginas de cultura de publicações periódicas. No entanto, ainda paira sobre algumas destas matérias uma ideia a modo de pano-de-fundo: a literatura brasileira é *uma desconhecida*.

Com este estudo pretendemos analisar parte dessa projeção ao observar um âmbito concreto. De modo que o nosso objetivo principal é conhecer como se veiculam a produção literária e cultural brasileiras na Espanha, no atual século XXI, através das revistas literárias e culturais em língua castelhana. Para atingir esse objetivo selecionámos um corpus de duas revistas com divulgação ampla na Espanha: *Letras Libres* e *Quimera. Revista de Literatura*.

Entendemos que este tipo de revistas são importantes para focarmos este assunto dado que contribuem de forma efetiva para conhecer determinados projetos culturais que foram desenvolvidos durante um período concreto de tempo (Pires, 1986; Ortega, 2001; Osuna, 2004; Raguenet, 2011; Sobrino, 2014). As revistas funcionam como documentos históricos e como documentos de cultura - em sentido alargado - já que nelas se apresenta, de forma relativamente imediata, o momento sociocultural em que surgem.

Assim, este trabalho pretende uma revisão exaustiva destas duas

revistas de literatura e cultura na atualidade, visando conhecer a presença e o peso das notícias que, de modo geral, focam o Brasil e, mais especificamente, aquelas que tratam de assuntos literários e culturais. De modo que, a partir das observações feitas e dos dados obtidos, consigamos apresentar um esboço da imagem que está sendo elaborada (e que circula) no âmbito espanhol sobre a literatura e a cultura brasileiras neste século.

Partimos da hipótese de que, no exterior, a literatura brasileira é ainda pouco conhecida e pouco representativa da diversidade cultural e literária que esta apresenta e pela qual se caracteriza. Através deste trabalho queremos comprovar se se pode confirmar ou, do contrário, rebater esta hipótese de partida.

## 2. METODOLOGIA E CORPUS

As revistas literárias e culturas distinguem-se por estar formadas a partir de um conjunto de textos que costumam ser considerados ora como jornalísticos ora como literários, e que fazem parte de um campo hemerográfico que, por sua vez, se integra no sistema de meios de comunicação social. Em palavras de Raguenet, as revistas “constituem obras coletivas, lugares de acolhida, de encontros, que se inscrevem em um contexto e em uma época específica” (Raguenet, 2011, p. 109).

Ao serem publicações integradas no sistema de meios de comunicação social participam das redes de comunicação dentro do próprio sistema, mas também se ligam com outras redes, dado que a publicação de cada número não é um acontecimento isolado e está em contato com outras ações comunicativas, de modo que entram em relação com outros agentes e dinâmicas (Sobrino, 2014, p. 836).

Em relação ao corpus, a recopilação resultou de uma análise exaustiva de todas as notícias publicadas nas revistas *Letras Libres* e *Quimera: Revista de Literatura* entre outubro de 2001 e dezembro de 2015, com um processo de seleção daquelas em que se foca o Brasil ou a produção literária e cultural do país. As balizas cronológicas vêm definidas pelo início da publicação – na sua edição espanhola - em outubro de 2001, de *Letras Libres*,

como contraste com uma publicação que já tinha duas décadas de circulação no mesmo âmbito no campo cultural espanhol, *Quimera*, até o final de 2015.

## 2.1. CRITÉRIOS DE SELEÇÃO DO CORPUS

Para selecionar o corpus do trabalho, o processo começou por identificar o campo das revistas literárias e culturais publicadas na Espanha, no século XXI; e, a seguir, procurar índices, listagens e catálogos onde, a partir de diferentes tipos de informação (considerando cronologia e publicação ininterrompida durante um período amplo de tempo, mais de uma década), fosse possível conhecer dados de tiragem e consumo dessas publicações.

Perante a ausência de classificações nesses termos<sup>2</sup>, optámos por procurar noutras fontes que contemplaram, em boa medida, esse tipo de informação para averiguar os dados de circulação e a tipologia das revistas literárias e culturais na Espanha. Assim, consultámos, entre outras, as páginas web da Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE); do Observatorio de la Lectura y el Libro (recurso do Ministerio de Educación, Cultura y Deporte); e a de Registros bibliográficos para bibliotecas públicas españolas (REBECA, também recurso do Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).

A seleção obedeceu ao fato de tratar-se de páginas que oferecem compilações que recolhem e sistematizam aquelas publicações mais representativas, ou que têm uma maior presença, no mercado editorial espanhol. Trata-se de catálogos reconhecidos como fontes confiáveis e que permitem um contraste direto de muitas referências no âmbito das revistas literárias e culturais, propiciando a possibilidade de uma seleção de corpus com critérios objetiváveis.

A partir dos dados obtidos nestas fontes e com o objetivo de conhecer a circulação e as características das revistas literárias e culturais impressas que circulam na Espanha no atual século, optámos por delimitar mais os critérios para a seleção do corpus –que pretendemos fosse suficientemente significativo e abrangível– e alargámos o processo de pesquisa de fontes,

de modo que os critérios da procura incluíram: a) publicações que tenham, no mínimo, projeção estatal; com edição regular e continuada de caráter mensal; com um mínimo de dez anos de circulação ininterrompida; com ISSN e que disponibilizem conteúdos não exclusivamente literários<sup>3</sup>, e sim com uma abrangência maior; b) revistas que tenham edição em papel e página na internet (eventualmente, com blogue, acesso a redes sociais etc.) e com presença em quiosques e bibliotecas.

Em base aos critérios definidos em a) e b) ficam fora do corpus aquelas publicações que surgiram mais recentemente (na última década), aquelas que apenas funcionam através da internet, aquelas que unicamente têm presença em papel e não têm página web, assim como os suplementos literários e culturais de jornais.

Do cruzamento de dados resultado das procuras nos catálogos referidos, verificamos como, em função dos critérios indicados e do processo metodológico aplicado, o corpus de estudo para conhecer a projeção da literatura e cultura brasileiras no exterior com a análise de caso de revistas literárias e culturais de âmbito espanhol, e em língua castelhana, fica constituído por *Letras Libres* (na sua edição espanhola e na mexicana)<sup>4</sup> e *Quimera, Revista de Literatura*<sup>5</sup>.

### **3. PROJEÇÃO DA CULTURA E LITERATURA BRASILEIRAS ATRAVÉS DE LETRAS LIBRES E QUIMERA. REVISTA DE LITERATURA**

Procedemos a um levantamento completo de todos os números das duas revistas e, no caso concreto de *Letras Libres*, tendo em consideração as duas edições (espanhola e mexicana). A partir deste corpus, pudemos constatar como, no relativo à presença de notícias sobre literatura e cultura brasileiras, destacam os artigos de análise política<sup>6</sup> e, em menor medida, aqueles destinados à análise ou apresentação da produção editorial do país.

No conjunto das duas revistas, o número de artigos em que se trata (de diferentes modos) a literatura brasileira –tendo em consideração que apareça no corpo da matéria alguma referência

explícita é de 44, distribuídos da seguinte forma: *Letras Libres*, 15 e *Quimera*, 29.

Tendo em conta os artigos/crónicas/ reportagens que tratam diretamente sobre o Brasil na revista *Letras Libres*<sup>7</sup> -mas não especificamente a literatura brasileira - detectamos que sim é possível estabelecer relações entre a presença dessas referências e a maior visibilidade do país a nível internacional. Deste modo, observa-se como há um maior interesse por notícias sobre o país para tentar explicá-lo e apresentá-lo melhor fora e uma menor atenção para assuntos de tipo literário. No conjunto desses artigos publicados em *Letras Libres*<sup>8</sup>, destacam as temáticas de análise político-social e aquelas que tratam sobre a violência no Brasil<sup>9</sup>; deixando para um segundo plano aquelas outras destinadas a âmbitos artístico-culturais.

No relativo a questões políticas, o Brasil que divulga esta revista aparece associado, na maioria dos casos - de modo crítico -, ao chamado “populismo latino-americano”, como, por exemplo, os artigos de Danubio Torres Fierro, com “O meu Brasil brasileiro” (março, 2003), “El triunfo del continuísmo” (dezembro, 2010); de Javier Montes, com “Lula sin comillas” (setembro, 2009); ou de Kenneth Maxwell, com “La sorpresa de Lula” (outubro, 2003).

As reportagens dedicadas em *Letras Libres* a diferentes atividades artístico-culturais tratam temas variados: a fotografia (“Fotografiar todo aquello que desaparece”, por Doménico Chiappe, março, 2014); o cinema (“Función social del monstruo”, de Gustavo Valle, dezembro, 2004;); ou a música (“*Tropicália* o la nostalgia del futuro”, de Henrique Helguera de la Villa, março, 2005).

Nas crónicas e reportagens de análise social desta mesma publicação, detetamos o destaque dado à violência. Como amostras, referimos as crónicas “Brasil para no turistas”, de Ioan Grillo (tradução de María José Evia Herrero, julho de 2014), “Rio de Janeiro, tierra de pandillas” (tradução de Marianela Santoveña, dezembro de 2009) ou “Brasil y Argentina: crónicas desde el infierno”, de Pablo E. Chacón (junho 2004).

### 3.1. DADOS RELATIVOS A NOTÍCIAS LITERÁRIAS

Ao analisar as notícias que focam a literatura brasileira nas duas revistas, *Letras Libres* e *Quimera*, constatamos que o número total de autores e autoras referidos –incluindo todas as referências – nessas notícias é de 138. Destes, 87 estão vivos e 51 já falecidos.

Se o dado a ter em consideração for a procedência desses 87 escritores/as vivos, podemos constatar como a maioria deles são de São Paulo (29), do Rio de Janeiro (20) e, a seguir, de Minas Gerais (12). Neste sentido, o campo literário brasileiro que mostram as duas revistas literárias está representado, fundamentalmente, pela região Sudeste do Brasil e, mais em concreto, pelo eixo São Paulo-Rio de Janeiro, que representa 63% do total destas referências, e que não se afasta – em geral – do retrato que oferece o próprio campo literário ao ser observado a nível interno do país, em que também mostram dados significativos (mas inferiores) outros dois estados, o de Minas Gerais e o do Rio Grande do Sul (Dalcastagnè, 2012; Vila Barbosa, 2012, p. 137).

A literatura brasileira que é apresentada através das duas revistas aparece como uma “literatura desconhecida” que é necessário divulgar para o público espanhol, e como uma produção heterogênea, dada a diversidade de repertórios e nomes de um país das dimensões do Brasil. Podemos constatar este fato através de artigos que pretendem, precisamente, dar uma maior visibilidade à produção literária brasileira e oferecer aos leitores e leitoras um guia de leitura. Entre outros, em: “Presente de la literatura brasileña”, da autoria de Regina Crespo<sup>10</sup> e Rodolfo Mata<sup>11</sup> e publicado em *Letras Libres* (outubro, 2003) onde se oferece uma visão panorâmica da literatura brasileira do século XX à atualidade; nos artigos do poeta e tradutor argentino Aníbal Cristobo “Ocho poetas brasileños” e “Liquidación total: acerca de la novísima poesía brasileña” sobre os “novísimos” poetas brasileiros, em *Quimera* (nº 284-285, 2007, pp. 82-83); no Dossier sobre “Nueva(s) narrativa(s) brasileña(s)”, publicado em *Quimera* (nº 310, 2009, pp. 26- 45); ou em “Eran muchos caballos. Narrativa(s) reciente(s) de Brasil”, publicado pelo diplomata e diretor da revista 2384 Sergio Colina Martín em *Quimera* (nº 310, 2009, pp. 26-27).



Os artigos que focam essa produção literária apresentam, na maior parte dos casos –com exceção daqueles dedicados a novos autores e autoras brasileiras<sup>12</sup>–, autores e autoras já consagrados dentro do sistema literário brasileiro e que integram determinado(s) cânone(s)<sup>13</sup>. Misturam nomes consagrados de autores clássicos e falecidos com outros ainda em ativo, mas todos eles com destacados capitais literário e simbólico; é o caso de Clarice Lispector ou João Guimarães Rosa para os primeiros e Nélida Piñon, João Gilberto Noll ou Luiz Ruffato, para os segundos; autores estes que tiveram visibilidade em diferentes atividades e em diversos lugares do Estado.

Observamos uma maior atenção para a produção em prosa (textos ou autores/as), e, em segundo plano, para a poesia; sendo escassas as referências a outras modalidades literárias. Também aqui a situação é parecida com aquela que se evidencia em termos do mercado editorial brasileiro e de representatividade em feiras internacionais do livro em que foi país convidado (como aconteceu em Frankfurt ou em Paris, recentemente)<sup>14</sup>.

Se o elemento a considerar é o gênero desses autores e autoras, verificamos que as mulheres só representam 18% do total, confirmando ainda a sua falta de visibilidade.

Tendo em conta o número total de autores e autoras referidos nas duas revistas, surge o nome de Clarice Lispector como a autora mais citada, com um total de 12 referências. João Guimarães Rosa é o segundo escritor mais citado (com 10 referências), seguido de Carlos Drummond de Andrade (7), e a seguir, com um número inferior (4 referências cada um deles): Haroldo de Campos, Rubem Fonseca, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Lygia Fagundes Telles e Luiz Ruffato. Destes/as estão vivos/as e ativos/as apenas Rubem Fonseca (1925), Lygia Fagundes Telles (1923) e Luiz Ruffato (1961).

Com 12 menções, Clarice Lispector ocupa o topo dessa listagem de autores/as mais citados (resenhas de livros traduzidos para castelhano, referências a colóquios, notas bibliográficas, etc.) nas duas revistas neste período, tal e como mostram, entre outros, os seguintes artigos: Ida Vitale, “Clarice Lispector. En las tinieblas



de la matéria” *Letras Libres* (outubro, 2003 pp. 58-61); Andrea Jeftanovic, “Los ríos de Clarice Lispector”, *Letras Libres*, (março, 2015, pp. 44-51); “Lo femenino y lo trascendente” (artigo sem autoria), *Quimera*, (Nº 228- 229, pp. 108- 109); Antonio Maura, “Los nombres de Clarice Lispector”, *Quimera*, (Nº 361, 2013, pp. 29-33); Julia Otxoa, “Agua viva”, *Quimera*, (Nº 365, 2014, p. 64); Carol París, “Antes muerta que sencilla”, *Quimera*, (Nº 280, 2006, p. 70).

Confirma-se, assim, a tese de que o interesse a nível internacional pela obra de Lispector foi crescendo nos últimos anos (ainda que já nas décadas de 1960 e 1970 em países como a França teve uma ampla repercussão, ligada a determinadas correntes feministas), tal e como mostra o estudo realizado por C.R. Luz de Souza (2014), quem acrescenta que veio “acompanhado de um visível aumento da presença do país na imprensa espanhola” (Souza, 2014, p. 204).

Nessa mesma linha, o brasilianista especializado na obra de Lispector, António Maura (2009), destaca que “se puede afirmar sin caer en el error que la escritora brasileña de origen ruso cuenta con un grupo de lectores fieles” (Maura, 2009, p. 700). Confirmam igualmente essa presença os dados oferecidos por Rivas quem constata que Clarice Lispector é a autora brasileira, “con mayor número de títulos traducidos em España” (Rivas, 2014, p. 26), até à altura das suas análises.

Ao realizarmos um contraste entre os autores referenciados em cada revista por separado, podemos comprovar como *Quimera* tem um menor índice de autores/as (74, no total), e *Letras Libres* apresenta um total de 85 nomes de autores. Comparando as duas listagens, e tendo em conta apenas os/as autores/as que estão referenciados/as nas duas revistas, a listagem reduz-se a 29, e são os seguintes por ordem alfabética: Bernardo Carvalho, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Érico Veríssimo, Ferreira Gullar, Gilberto Freyre, Graciliano Ramos, Haroldo de Campos, Hilda Hilst, Ignacio de Loyola Brandão, João Cabral de Melo Neto, João Gilberto Noll, João Guimarães Rosa, João Ubaldo Ribeiro, Jorge Amado, Luiz Ruffato, Lygia Fagundes Telles, Machado de Assis, Manuel Bandeira, Marcelino Freire, Márcia Denser, Mário de Andrade, Milton Hatoum, Murilo

Rubião, Nélida Piñon, Oswald de Andrade, Raduam Nassar e Rubem Fonseca. Através desta listagem criada com os dados tirados do levantamento, comprovamos como a produção literária brasileira que é projetada em *Letras Libres* e *Quimera* está conformada por autores e autoras canonizados dentro do sistema literário brasileiro.

#### 4. CONCLUSÕES

Constatamos como a produção literária brasileira que se projeta nestas revistas é, de modo maioritário, aquela conformada por autores e autoras canonizados - ou em posições de centralidade no campo - dentro do próprio sistema literário brasileiro. A produção literária contemporânea está apresentada de modo panorâmico e há uma presença de autores/as com menor projeção internacional e mesmo que ocupam posições de maior periferia no campo literário brasileiro.

Da análise do corpus selecionado e tendo em conta a perspectiva teórico-metodológica adotada, podemos estabelecer as seguintes conclusões:

a) Observa-se que as revistas literárias e culturais em língua castelhana constituem uma plataforma adequada para conhecer como se apresenta a produção literária e cultural brasileiras no Estado espanhol, no século XXI.

b) Verifica-se que a análise das revistas *Letras Libres* e *Quimera* é importante para conhecer parte dos processos e modos de divulgação dessa produção, na atualidade; assim como para observar e analisar, através de um dado período de tempo, que imagens e que discursos são construídos e veiculados sobre esses âmbitos num espaço estrangeiro de recepção, tendo como veículo - nos casos em foco - uma língua diferente (o castelhano).

c) Percebe-se um maior interesse por assuntos de análise de atualidade política em *Letras Libres* e, em menor medida, aqueles destinados à análise ou apresentação da produção editorial do país. Já no caso de *Quimera* os artigos estão focados, maioritariamente, na produção literária.

d) Observa-se que os artigos publicados nestas revistas que tratam a literatura brasileira tentam mostrar aos leitores um “mapa literário” brasileiro em diferentes momentos, e não apenas uma fotografia de um em concreto –como poderia ser o atual ; com ênfase na ideia de que se trata de um sistema literário muito amplo, e, nesse sentido, com dificuldades para oferecer uma seleção de nomes “entendidos como representativos”.

e) Evidencia-se a partir dos nomes referenciados nessas notícias que o tamanho e a diversidade (geográfica, cultural, racial) do Brasil, afinal, está menos representado do que talvez alguém leigo pudesse esperar de publicações desta natureza. Encontrase uma maioritária representação de escritor homem e da região Sudeste do país; confirmando, no exterior, um retrato do produtor literário conhecido no próprio Brasil. No entanto, sobressai nesse quadro o nome da escritora de origem ucraniana Clarice Lispector, com o maior número de referências nas notícias do corpus analisado.

f) Comprova-se como o escritor Paulo Coelho, apesar de ser o autor que conta com mais repercussão mediática e traduções fora do Brasil<sup>15</sup>, praticamente não tem representação nas revistas literárias analisadas, com duas menções numa breve referência aos autores mais conhecidos.

g) Verifica-se, a partir da análise da que podemos denominar “listagem de *Letras Libres* e *Quimera*”, que neste tipo de revistas há um interesse maior por autores vivos; e que Machado de Assis tem uma escassa visibilidade<sup>16</sup>- apenas conta com três referências de forma indireta, no corpo do texto, mas não há nenhum artigo dedicado à sua figura.

Ao começo do estudo marcávamos como hipótese principal que a literatura brasileira continuava situando-se sob a etiqueta de “desconhecida”. O nosso propósito era, através deste estudo de caso, comprovar como se visualiza a presença e a projeção da literatura e cultura brasileiras através de outras plataformas como as revistas literárias e culturais. Uma vez atingido esse objetivo, constatamos que a hipótese de que partíamos se confirma através dos dados obtidos e analisados: a literatura brasileira é ainda pouco conhecida no Estado espanhol.

## NOTAS

<sup>1</sup> No sentido em que propõe Itamar Even-Zohar as noções de “bem” e de “ferramenta” (2007-2011, pp. 76- 84).

<sup>2</sup> As classificações que encontramos são apenas de divulgação, onde unicamente se apresentam listagens com nomes de revistas literárias e culturais. Em concreto, a Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE) –que “agrupa a las más importantes revistas de pensamiento y cultura que se editan en España, tanto en papel como en digital” –proporciona, ademais, uma série de informações relativas a tiragem, número de páginas, percentagem de publicidade, entidade editora e, entre outras, preço de venda (ARCE, 2010, p. 8).

<sup>3</sup> Com “exclusivamente literários” referimo-nos a que na revista não se publiquem apenas textos de carácter literário (poéticos, narrativos, dramáticos...), mas também uma diversidade –em gêneros e assuntos– que seja mais ampla e inclua, também, diferentes produções no âmbito da cultura.

<sup>4</sup> Acessível em <http://www.letraslibres.com/>

<sup>5</sup> Acessível em <http://www.revistaquimera.com/>

<sup>6</sup> Como amostra, citamos alguns dos títulos: Danubio Torres Fierro, “O meu Brasil brasileiro”, *Letras Libres*, Março 2003, “Vía Libre”, pp. 92- 95 (é uma crónica sobre a ascensão de Lula da Silva ao poder); Danubio Torres Fierro. “El triunfo del continuísmo”, *Letras Libres*, “Letras, Letrillas, Letrones”, “Brasil”, Dezembro 2010, pp. 77- 78 (trata sobre o triunfo de Dilma Rousseff e a política brasileira); “Lula sin comillas”, *Letras Libres*, Setembro 2009, “Artes y Medios”, “Fotografía”, pp. 70- 71 (sobre a figura de Lula e sobre o seu sobrenome).

<sup>7</sup> Como já indicámos, todos os artigos da revista *Letras Libres* estão disponíveis na sua página web, em livre acesso.

<sup>8</sup> Constatamos que não há diferença nos artigos publicados em *Letras Libres* no México e em Madrid.

<sup>9</sup> Entre outros assuntos, os focados nestes artigos, por exemplo: Jon Lee Anderson, “Rio de Janeiro, Tierra de pandillas”, *Letras Libres*, Dezembro 2009, “Crónica”, pp. 28- 37. Tradução de Marianela Santoveña. Publicado originalmente em *The New Yorker* (viagem realizada pelo autor a Rio de Janeiro após ser selecionada a cidade para a celebração dos Jogos Olímpicos 2016. Narra a sua passagem pelas favelas e pelo “lado oscuro” da cidade: criminalidade, violência, pobreza...).

<sup>10</sup> Regina Crespo é doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), pesquisadora do Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC).

<sup>11</sup> Rodolfo Mata tem o mestrado pela Universidade de São Paulo e o doutorado em literatura iberoamericana na UNAM. Tradutor de português.

<sup>12</sup> Vid. “Eran muchos caballos. Narrativa(s) reciente(s) de Brasil” (S. Colina Martín, *Quimera*, n.º 310, 2009, pp. 26-27), “Liquidación total: acerca de la novísima poesía brasileña” (Márcia Denser, *Quimera*, n.º 284-285, 2007, pp. 34- 39) ou “Nueva(s) narrativa(s) brasileña(s)” (Nelson de Oliveira, Maria Alzira Brum Lemos, *Quimera*, n.º 310, 2009, pp. 28-33).

<sup>13</sup> Sobre as coincidências ou não desses diferentes cânones –nacional e internacional– para a literatura brasileira *vid.*, como indicado, Eble (2014) ou Torres (2015).

<sup>14</sup> Vid., entre outras, algumas referências na imprensa: <http://www.brasil.gov.br/cultura/2013/03/divulgada-lista-de-autores-brasileiros-que-vaio-para-feira-do-livro-de-frankfurt-2013>; [http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset\\_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/48-escritores-representarao-o-brasil-no-salao-do-livro-de-paris-2015/10883](http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/48-escritores-representarao-o-brasil-no-salao-do-livro-de-paris-2015/10883); <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/02/pesquisa-revela-perfil-dos-escritores-e-personagens-da-literatura-brasileira-contemporanea-4054469.html>.

<sup>15</sup> Segundo o Index Translationum (um repertório bibliográfico, em linha, de obras traduzidas a

---

nível internacional, com referências –não completas- entre 1979-2009) Paulo Coelho é o autor mais traduzido, com 1095 referências, seguido do premio Nobel de literatura, José Saramago (534) e de Jorge Amado (420).

<sup>16</sup> Estas observações confirmam-se com os estudos de Antonio Maura (2010), quem, na sua análise da trajetória de Machado de Assis através da crítica literária espanhola, evidencia a pouca atenção que recebeu, apesar de ser considerado um autor erudito e com um grande capital literário e simbólico, dentro e fora do Brasil, ao excetuarmos casos isolados e com pouca repercussão no campo editorial espanhol.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCE. (2010). "Revistas Culturales. Realidad y Perspectivas". Disponível em <http://www.revistasculturales.com/xinformes/REVISTASculturales.pdf>

Buarque, D. (2013). *Brazil: Um país do presente. A imagem internacional do "país do futuro"*. São Paulo: Alameda.

Dalcastagnè, R. (2012). *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Horizonte.

Eble, L. Jensen (2014). "A literatura brasileira e a permanência do cânone na academia", *Revista Observatório Itaú Cultural*, 17, 142-154. Disponível em [http://www.academia.edu/7883898/A\\_literatura\\_brasileira\\_e\\_a\\_perman%C3%Aancia\\_do\\_c%C3%A2none\\_na\\_academia](http://www.academia.edu/7883898/A_literatura_brasileira_e_a_perman%C3%Aancia_do_c%C3%A2none_na_academia)

Even-Zohar, I. (2007-2011). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidade de Tel Aviv. Disponível em [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura2007.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf)

Index Translationum, *World Bibliography of Translation*, (UNESCO): <http://www.unesco.org/xtrans/>

Luz de Souza, C. R. (2014). "Clarice Lispector no século XXI na Espanha: um diagnóstico dos processos de construção de sua imagem nos campos editorial e acadêmico-científico", *Revista de Filología Románica*, 31(2), 189-206. Disponível em [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_RFRM.2014.v31.n2.51072](http://dx.doi.org/10.5209/rev_RFRM.2014.v31.n2.51072)

Magri, I. (2014). "Existe literatura brasileira fora do Brasil?", *Jalla-Jornadas andinas de literatura latino-americana. "Miradas a la narrativa contemporânea latino-americana"*. Heredia. Disponível em: <http://www.jallacostarica2014.una.ac.cr/index.php/repository/func-startdown/22/>

Maura, A. (2009). "Clarice Lispector", F. Lafarga & L. Pegenaute (Eds). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Editorial Gredos, 700-701.

Maura, A. (2010). "La crítica de Machado de Assis en las publicaciones españolas" *Revista de cultura brasileña*, Madrid: Fundación Hispano Brasileña, 7, 182-213.

Muniz Jr, J. de Souza & Szpilbarg, D. (2014). "Regimes de visibilidade no mercado editorial globalizado: Brasil e Argentina como convidados de honra na Feira do Livro de Frankfurt", *38º Encontro Anual da ANPOCS-GT02 – Arte e Cultura nas Sociedades Contemporâneas*. Caxambu-MG. Disponível em: [http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_details&gid=8836&Itemid=456](http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_details&gid=8836&Itemid=456)

Muniz Jr., J. de Souza & Oliveira, L. A. (2015). "Literature from the Periphery of São Paulo at the Buenos Aires International Book Fair", *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 45 (2), 119-133.

Osuna, R. (2004). *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

---

Pires, D. (1986). *Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX*. Lisboa: Contexto, D.L.

Raguenet, S. (2011). "Dos usos e funções das revistas literárias à intermedialidade inovadora de Banana Split", *ALEA*, 13 (1), 108-127. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2011000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100007)

Rissardo, A. (2015). "O enigma da literatura brasileira contemporânea na França: recepção, visibilidade e legitimação", *Anais Eletrônicos do XIV Congresso Internacional da ABRALIC. Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias*. Belem: Universidade Federal do Pará. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1455906791.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455906791.pdf)

Rivas Máximus, C. (2014). *La literatura brasileña en España. Recepción, contexto cultural e traductografía*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

Ramos Ortega, M. J. (2001). *Las revistas literarias en España entre la 'edad de plata' y el medio siglo*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Sobrinho Vegas, A. G. (2014). "Las revistas literarias. Una aproximación sistémica", em *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. UNED. 23, 827-841. Disponível em: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/11759/11206>

Souza, C. R. Luz de (2014). "Clarice Lispector no século XXI na Espanha: um diagnóstico dos processos de construção de sua imagem nos campos editorial e acadêmico-científico", *Revista de Filología Románica*, 31(2), 189-206. Disponível em [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_RFRM.2014.v31.n2.51072](http://dx.doi.org/10.5209/rev_RFRM.2014.v31.n2.51072)

Torres Feijó, E. (2015), "Literatura mundial e estudo de Paulo Coelho: efeitos no campo e além do campo brasileiro", *Brasil/Brazil* 52(28), 40-102.

Vila Barbosa, M. M. (2012). "Traducir la literatura brasileña: traición, imposibilidad o milagro. Reflexiones sobre la recepción de la literatura brasileña en España". *Sendebarr*, 23, 111-140.

Villarino Pardo, M. C. (2012). "Literatura brasileira Contemporânea: o desafio da exportação". *Romance Notes*, 52(2), 151-164.

Villarino Pardo, M. C. (2014). "Imagem em exportação: exibição e negócio nas feiras internacionais do livro. O caso do Brasil", R. Barberena e V. Carneiro (orgs.). *Das luzes às soleiras: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminara Editorial, 57-83.

Villarino Pardo, M. C. (2015a). "O espaço do sistema literário brasileiro contemporâneo nos intercâmbios culturais transnacionais", em R. Dalcastagné & L. Azevedo (orgs.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk Editora, 265-285.

Villarino Pardo, M. C. (2015b), "As feiras internacionais do livro como espaço de diplomacia cultural", *Brasil/Brazil*, 134-154.

Villarino Pardo, M. C. (2016). "Estrategias y procesos de internacionalización. Vender(se) y mostrar(se) en ferias internacionales del libro" em I. Galanes Santos (org.), *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*. Granada: Comares, 72-92.

---

# O TRADUTOR E O PERCURSO DO VÓRTICE DE SIGNIFICAÇÃO<sup>1</sup>

A multiplataforma e as interações midiáticas se tornaram irrefutavelmente o cotidiano da linguagem. A multiplicidade de meios e dispositivos dão à contemporaneidade características híbridas e fluidas. No artigo, proponho um novo modelo imagético, mais completo e representativo, da condição comunicativa e tradutória da contemporaneidade. Indico objetos de análise que venham clarificar a Tarefa do Tradutor, estabelecendo elementos, funções e atributos. Objetivo o estudo da coincidência formal entre o Processo de Significação e o Processo de Tradução, e o convite à abertura de uma discussão em torno do que pode ser denominado a Tradução Imagética e a Tradução Intersemiótica. Isto, com um exemplo prático, multimidiático, do modelo teórico proposto para que o leitor participe ativamente do movimento sógnico instituído.

**Palavras-chave:** Tradução Imagética, Tradução Intersemiótica, Vórtice de Significação.

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. DA IMAGEM À PALAVRA

Todo fragmento é uma narrativa. Toda frase, toda palavra. Em um exercício simples de semiótica e fundamentos de comunicação para graduação, costumava propor aos alunos em uma sala de aula que ficassem atentos e apenas escutassem. A palavra “**flor**” era pronunciada algumas vezes, em intervalos curtos, intenções diferentes, mas com ênfase na atenção de todos os alunos na pronúncia desse significante. Posteriormente, a resposta à dinâmica era invariavelmente a mesma. Questões que abriam a possibilidade de análise eram levantadas: Quem pensou na flor “**rosa**”, levante a mão (boa parte dos alunos levantava).

**BERNARDO  
SANT’ANNA**  
Universidade  
do Porto  
besantanna@gmail.  
com



Quem pensou na flor “**margarida**”, levante a mão (outra parte da amostra de alunos levantava). Quem pensou “**jardim**”, levante a mão (outra parte). “**Bouquet**”, “**mãe**”, “**morte**”, “**amor**”, entre outros significantes, eram também trazidos à tona, ou apareciam nos discursos de quem participava da dinâmica.

Essa espécie de jogo de alusão a significantes que carregam significados próximos, porém distintos, pode parecer simples, mas se analisada com propriedade, revela beleza e multiplicidade, facetas do diamante da Tradução incrustado no anel da Comunicação. Será que a visão que temos dessa joia é bidimensional ou tridimensional?

## 2. OBJETIVOS

### 2.1. DA PALAVRA À IMAGEM

Proponho uma análise desse exercício evocando um texto “clássico” de Walter Benjamin, A Tarefa do Tradutor (1923). Este, um fragmento traduzido por Susana Kampff Lages, justamente em sua passagem relativa ao exercício:

*“da mesma forma como a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente, e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para seguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua.” (2010, p.225)*

Há uma riqueza de possibilidades para a metáfora em questão. Primeiramente, sugiro iniciar uma tentativa de alegoria que indique **objetos de análise**<sup>2</sup> para clarificar a **tarefa do tradutor**, estabelecendo, de modo mais objetivo, **elementos, funções e atributos**.

Quando Walter Benjamin traz a imagem de uma trajetória, de um percurso da reta tangenciando o sentido do original em um círculo de significantes, o faz de forma simplificada: estamos



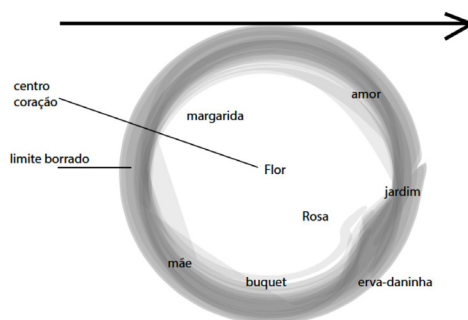


Figura 1

falando de um plano, de um modelo bidimensional. Aqui, demonstrada em gráfico: (Figura 1)

Na imagem acima, há a soma de dois modelos. O primeiro, o que chamo de Círculo de Benjamin (constituído apenas da reta e do círculo): a tangente da reta do tradutor apenas toca de modo fugidio o sentido do que se pretende alcançar. O segundo, e complementar a este, um círculo trabalhado por muitos teóricos (constituído das informações, exemplificadas acima pela “dinâmica da flor”), cada um a seu tempo e de modo complementar, indica a formação do significado partindo de um significante X. Na ilustração, o exemplo indicado foi exatamente o do exercício proposto ao início do artigo, para que se fizesse mais claro. A tangente (da reta de Benjamin) no momento e no local exato que toca o Círculo de Benjamin estabelece o que é “significado” (e, portanto, traduzido) pelo ouvinte da palavra “flor”. Quanto mais próxima do centro a reta atingir o círculo, mais próxima do coração do sentido a significação vai se estabelecer.

Eleanor Rosch (1973) e George Lakoff (1987) ao trabalharem este Círculo, propuseram a Teoria dos Protótipos e indicaram que não fazemos um *checklist* semântico na tentativa dessa significação, mas pensamos em noções holísticas baseadas em nossas experiências. Como resultado, as categorias linguísticas têm um centro, ou seja, um coração, e bordas distorcidas (conforme vemos no desenho), de modo que seu limite (sua borda) não seja perfeitamente identificado. Nem mesmo por um indivíduo apenas. Já o filósofo Hilary Putnam (1975) fala em “estereótipos” e “noções obrigatórias”, ao invés de noções centrais, quando

trabalha o mesmo Círculo. No texto *Semantic Models and Translation* (Kußmaul, Paul) encontrado no *Handbook of Translation Studies Volume 1* (pág. 309) ficam claras as várias tentativas de se trabalhar o Círculo de Benjamin, à exceção do trabalho de Umberto Eco, que aqui agrego, mesmo que de modo superficial, pois também faz sua tentativa de colaborar com o modelo, de modo elucidativo:

“O conteúdo nuclear da palavra representa as noções mínimas, os requisitos elementares para poder reconhecer um dado objeto ou entender um dado conceito - e entender a expressão linguística correspondente - enquanto o conteúdo molar trata-se do conhecimento ampliado, que compreende noções não indispensáveis para o reconhecimento perceptivo.” (ECO:2007, pág.102 e 103)

É imperioso saber que tanto os protótipos quanto os estereótipos não são baseados na realidade, mas nas noções subjetivas e, portanto, individuais. Evidentemente, **elas se coincidem** pelos meios semelhantes em que vivem os seres comunicativos **mas se separam** porque as experiências são únicas e os meios (e os sujeitos), semelhantes, mas não exatamente iguais. A bagagem cultural, as noções particulares e coletivas (sentimento de pertencimento de um grupo, questões políticas, sociais, culturais, emotivas, entre outras) vão somar e subtrair matizes à complexidade da racionalização e tradução da experiência. Isso vai fazer, invariavelmente, que a reta de Benjamin toque cada alvo, cada círculo particular, em um ponto exato diferente.

A compreensão do processo tradutório tem relações intrínsecas com o entendimento do processo de comunicação em si. Ao longo do tempo, teóricos de toda envergadura empregaram seu olhar e sua experiência para tentar traduzir esses processos.

Um bom exemplo de estudo que aborda o percurso desses olhares sobre a tradução e indica caminhos descritivistas e prescritivistas dos teóricos ao longo de décadas de estudos é de Anthony Pym: *Exploring Translation Theories* (2010).

O autor parte de dados históricos, começando pelos Formalistas

Russos. Indica a descrição científica de produtos culturais e sistemas “principalmente no campo da literatura”. Passa pelo estruturalismo em Praga e explica a Teoria dos Polissistemas da segunda vertente que surge em Tel Aviv, que inaugura os Estudos Descritivos da Tradução - EDT (“*Descriptive Translation Studies - DTS*”). Ainda traz à baila a corrente do descritivismo na Holanda e em Flandres. Posteriormente, explica a Teoria do Escopo (*Skopostheory*), abordando o Paradigma Descritivo. Segundo o autor,

“o papel transformacional da tradução se tornou parte e invólucro de uma abordagem que via os sistemas culturais (tais como as literaturas nacionais) como grupos de relações estruturais que se desenvolviam não só em termos de sua lógica interna (como foi o caso no Formalismo Russo), nem exclusivamente a partir de influências externas (como pode ter sido o caso dos estudos tradicionais de história), mas sim a partir do complexo contexto social formado pelas dinâmicas de ambos os lados, simultaneamente.” (Tradução: Yéo N’gana, Eduardo Godarth, Bê Sant’Anna)<sup>3</sup>

Posteriormente, Anthony Pym traz um conceito de Popovič (1970), os “Deslocamentos da Tradução” (*Translation Shifts*) que acontecem **no nível da expressão**. É o que parece ser um ponto chave para o que se pretende discutir e propor aqui. Não há como trazer os Deslocamentos da Tradução em uma dinâmica de apresentação imagética pelos modelos do Círculo de Benjamin e a proposição do modelo que virá a seguir, sem evocar um teórico da semiótica e, portanto, da Comunicação e, para ser coerente com o que se pretende neste artigo, da Tradução: o dinamarquês Louis Hjelmslev.

A **divisão das coisas do mundo** de Hjelmslev (1943) **em conteúdo e expressão** é pressuposto para continuação deste artigo (apenas para uma coerente exemplificação, o significante **flor** carrega em seu **conteúdo** a ideia de flor e o que se relaciona a isso, e sua **expressão** vai desde a imagem de uma rosa - ou o pensamento, a escrita, a fala, entre outros -, passando pela margarida, pelo *bouquet*, pela mãe etc., conforme o exemplo apresentado no item 2). Umberto Eco, no mesmo livro supracitado, observa que o

sentido em que uma língua exprime uma visão própria do mundo é claramente explicado pela semiótica de Hjelmslev: uma língua (e em geral todo sistema semiótico) consiste também em um **plano da expressão** e um **plano do conteúdo**, que representa o universo dos conceitos exprimíveis por essa língua. Cada um dos dois planos consiste em **forma** e **substância**. Segundo Eco, existem níveis diversos como substância da expressão. A multiplicidade das substâncias expressivas vale também para **sistemas não verbais**.

Se as coisas do mundo se dividem em conteúdo e expressão, se a multiplicidade das substâncias expressivas vale para sistemas não verbais, se os Deslocamentos da Tradução ocorrem justamente no nível da expressão, será que o modelo do Círculo de Benjamin não deveria ser ampliado de modo a ser mais coerente com as características multimidiáticas da contemporaneidade, e com as possibilidades de análise sobre o processo tradutório, depois de tantas décadas de exploração das Teorias da Tradução?

### 3. METODOLOGIA

#### 3.1. UMA VISÃO MAIS AMPLA

Proponho, portanto, a colocação de mais **objetos de análise** na nossa tentativa de alegoria: o arqueiro, o arco, a força, o ângulo, a flecha, a trajetória, o alvo, o resultado da flechada.

O **arqueiro**, na equação proposta, seria o **tradutor**. Defendo que sua *tarefa* principal não se relaciona à flecha, e sim, ao arco. É o que vai libertar a flecha **em pulsão**. A tensão da corda através da **força**, o quanto deve ser retesado, o material de todo o arco, o **ângulo** propício, e o momento exato que representa quando a **flecha** deve ser liberta: o **arco** são as **escolhas** do tradutor. Os cânones retóricos<sup>4</sup> *inventio* (a invenção ou ideia, independente do tradutor trabalhar sobre um texto que deve ser vertido. Inventam-se soluções, idealizam-se caminhos), *dispositio* (a disposição ou organização estrutural do discurso, que passa a ser do próprio tradutor, quando se incumbe de reescrever, recontar, verter, moldar), *elocutio* (a expressão adequada do que se pretende, aliada à tentativa de fidelidade, adequação cultural ou funcional,

explicação, representação ou adaptação), *memoria* (a lembrança - sintética ou não - do conteúdo que está por ser formulado, na balança sutil que apoia tradução e adaptação co-criativa), e *actio* ou *pronuntiatio* (a ação do discurso, sua pronúncia, seja ela na forma e no formato<sup>5</sup> que se escolheu, a **transcrição**<sup>6</sup> como queria Haroldo de Campos ou a **traduzadaptação**<sup>7</sup> como queria João Guimarães Rosa) podem ser trazidos aqui como coincidentes na referência ao arco e à relação da *tarefa* do arqueiro. Talvez, como queria Benjamin, sua “tarefa”. Ou como também foi traduzido, o “abandono” - a solidão, a individualidade de quem, sozinho, maneja o arco mirando a utopia da fidelidade perfeita, o alvo utópico. Sua primeira tradução foi para o francês: *L'abandon du traducteur: prolégomènes à la traduction des "Tableaux parisiens"* (1923) de Charles Baudelaire. Já foi também traduzida para o espanhol por John Jairo Gómez Montoya com a mesma utilização do significante “abandono”.

No entanto, até a tradução do francês para “*abandon*” (abandono) traz em si uma significação que não se encontra exatamente no coração do Círculo de Benjamin. Do original em alemão, “Die Aufgabe des Übersetzers”, extrai-se o termo “Aufgabe”: o prefixo “auf” é usado para significar “**dedicação**” e o substantivo “gabe” é usado para significar “**dom**”. Daí a tradução do significante “tarefa” para tentar designar o que o texto original de Walter Benjamin traz ao longo de décadas.

A **força** é a maneira como o visado se liga ao modo de visar, como indica Benjamin. A fidelidade na tradução de cada palavra isolada quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que ela possui no original. Em seu texto, Benjamin indica que o sentido não se esgota no visado. Ele adquire essa significação precisamente pela maneira (pela força) como o visado se liga ao modo de visar. A força pode então ser tomada como o estilo escolhido. Nessa perspectiva proposta, o ângulo seria então a mira no alvo utópico, ou seja, a tentativa de “*transformar o simbolizante no próprio simbolizado, recobrar a pura língua plasmada no movimento da linguagem - esse é o único e colossal poder da tradução*” (BENJAMIN, 2010: p.223)

A **flecha** é o texto, se tomado como o pacote semântico. Pode

ser o livro inteiro, fechado, um pacote semântico a ser aberto e desvelado pelo leitor. A compreensão da flecha só se torna mais completa se aliada à noção da trajetória, de responsabilidade dividida com o leitor.

A **trajetória**: a construção do significado pelo intérprete. A reta de Benjamin é, portanto, apenas um fragmento da análise. Nesta versão que se pretende mais completa, sua totalidade pode ser representada por uma parábola. A inscrição sígnica do percurso da leitura. O ato de ler. Note que o tradutor somente tem participação no processo até o momento exato em que ele larga a flecha - o pacote semântico. Repare que ele escolhe e puxa o arco, mede a força, decide sobre o ângulo, mas quem impulsiona efetivamente o texto, a flecha, é o arco no momento em que se dá sua liberdade. Conjuntamente com a leitura, com a abertura do pacote semântico. O próprio livro (ou o pacote do texto em si, não importando seu formato) é representado aqui, portanto, pela flecha. E o texto vai se construindo como significado no ato de leitura: assim se constrói a trajetória, a parábola sígnica pelo olhar do leitor sobre o texto liberto. A cada palavra, um dos Círculos de Benjamin se formam em significado. A cada palavra, portanto, um alvo sutil e efêmero, que absolutamente não representa a totalidade de compreensão do discurso. Apenas um anel de significado que é colado a outro. Assim, um “Círculo de Benjamin” é disposto em sequência, um atrás do outro, palavra por palavra, sentido por sentido, significado por significado, como se formassem uma espiral de sentidos, uma espiral semântica, um **Vórtice** (ou vórtex) **de Significação** que vai se formando durante a leitura. Não há, portanto um único alvo. Há quantos forem necessários, palavra por palavra e sentido por sentido, até o final do texto. Até a flecha se “esvair” completamente e a trajetória estar completa. Aqui, representamos outro gráfico, ainda bidimensional como o primeiro, na tentativa de ilustrar a proposição: (Figura 2)

Para bem compreender a diferença entre um modelo e outro, proponho o paralelo com os modelos antigo e atual do sistema solar. O antigo pode ser estudado com um modelo bidimensional, em que o sol está no centro e a órbita dos planetas se faz segundo uma espécie de Círculo de Benjamin. Segundo esse paralelo e o

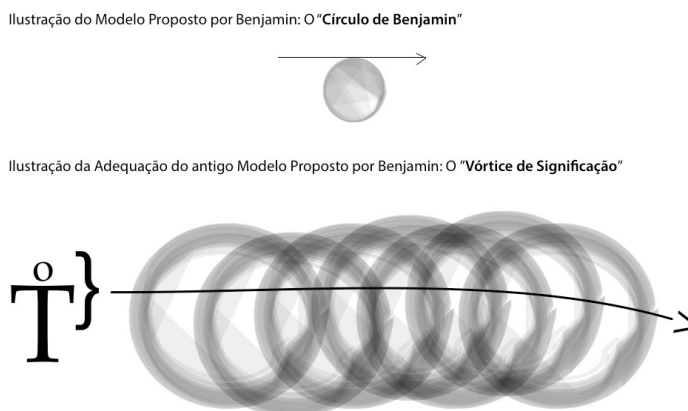


Figura 2.

exemplo da dinâmica citada, o sol seria o significante flor e

cada planeta seria um significado semelhante - mais ou menos próximo - em suas órbitas distintas. No Youtube pode-se encontrar facilmente esses modelos em animação (aqui ilustrado em um *frame* ou quadro): (Figura 3)

Já o modelo novo, e segundo a informação contida na animação do sistema solar, o sol seria a flecha que produziria a trajetória e, no exemplo do sistema solar, é interessante pensar que ele se movimenta a 70.000km/h, o que significa que estabelecer um modelo bidimensional do sistema solar omite um dado importantíssimo para a compreensão do sistema como um todo. Assim, a análise pontual e fragmentada do que chamo aqui de Círculo de Benjamin, igualmente omite uma característica fundamental para a compreensão do que seria o processo de tradução e significação. O **Vórtice de Significação**, portanto, traz em si uma nova dinâmica a ser estudada. Aqui coloco um quadro do que pode ser encontrado em animação no endereço eletrônico "[https://youtu.be/OjHsq36\\_NTU](https://youtu.be/OjHsq36_NTU)", que ilustra bem a perspectiva que esse novo modelo traz: (Figura 4)

### 3.2.UM NOVO CAMINHO SÍGNICO



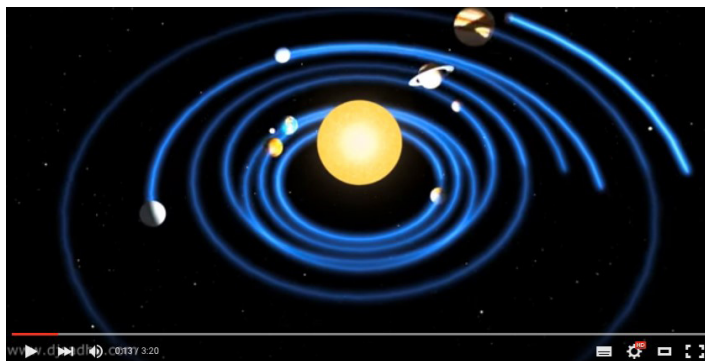


Figura 3.

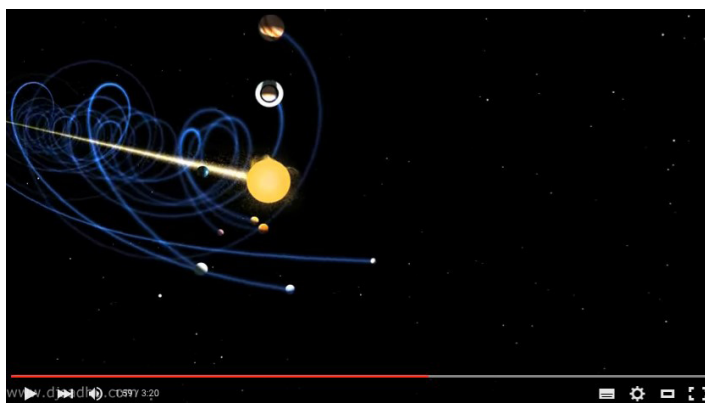


Figura 4.

Acredito que quando compreendemos a necessidade de ampliação do modelo do Círculo de Benjamin para a tridimensionalidade, ganhamos a possibilidade de extensão de análises. Hoje, a contemporaneidade traz uma série de complementaridades sígnicas e comunicacionais ao dia a dia. A tarefa do tradutor é também estar apta a participar desse novo caminho sígnico. Quando ampliamos o espectro da análise do Círculo para o Vórtice, quando saímos de um modelo bidimensional para um tridimensional, é possível inserir novos significantes paralelos que dão novas **funções** e **atributos a sistemas não verbais**. No Handbook of Translation Studies Volume IV, no texto de Christopher John Taylor, encontramos a citação de um estudo de Martinec e Salway (2005) que relaciona imagem e palavras. No estudo citado, os autores explicam funções e atributos da imagem - de um sistema não verbal. Para eles, uma imagem aliada a uma palavra tem o papel de:



- Elaboração - explica e ilumina o sistema verbal;
- Extensão - amplia o sentido do sistema verbal;
- Realce - amplia, enfatizando o sistema verbal.

De fato, é muito simples e cotidiano observar a confluência dos sistemas verbais e não verbais na contemporaneidade. Um exemplo são os emoticons, os ícones de emoção presentes nos dispositivos móveis - os celulares - que dão o tom dos chats em sistema híbrido: verbal e não verbal (ou verbal e imagético). O **Vórtice de Significação** e sua tridimensionalidade, abre espaço para a possibilidade de análise teórica desse sistema híbrido, paralelo e complementar.

Outro exemplo que pode ser tomado como defesa para essa proposta de modelo pode ser encontrado na didática chinesa de ensino a distância dos ideogramas pelo site [www.chineasy.org](http://www.chineasy.org). Aqui, nota-se a utilização de sistemas híbridos (verbais e não verbais) para a construção de significado de um dos ideogramas mais simples, que significa “boca”: (Figura 5)

Tanto ideogramas simples quanto os mais complexos vão se formando por meio da utilização da complementaridade entre um sistema verbal (verbal para um chinês e imagético para um ocidental - um ideograma) e um sistema imagético (para orientais e ocidentais - através de um desenho). Acessando o sítio na rede mundial dos computadores, tem-se outros exemplos claros do que aqui se expressa. Outro exemplo que chama a atenção é o que abaixo é transcrito, em libre tradução: (Figura 6)<sup>8</sup>

### 3.3. O IMPONDERÁVEL



Figura 5.

O ideograma 猴 (Macaco) é uma combinação de 'besta' "犳" e 'soberano' "侯". "犳" indica o significado, enquanto "侯" (hou2) se refere à pronúncia. De fato, na China antiga, o título oficial dos Duques e dos Senhores de Terra era pronunciado 'hou2', do mesmo modo que a pronúncia de 猴. O animal era, portanto, associado com um significado auspicioso. (...) a imagem geral das pessoas que nascem nos anos regidos pelo macaco (猴年) é sempre relacionada à esperteza e imaginação, exatamente como a personalidade que associaríamos ao animal 猴 (...)

Figura 6: Texto autoria.

Na perspectiva proposta por este artigo, cabe ainda uma alusão ao imponderável que foge ao tradutor e talvez ao intérprete/leitor. Segundo a alegoria, seria possível estabelecer o elemento “vento” na dinâmica de sistemas verbais e não verbais? Qual seria sua função e seus atributos? Caberia voltar à teoria da comunicação que estipula emissor, receptor, meio, mensagem e estabelecer então o vento como “ruído”<sup>9</sup>, como encontrado em discussões sobre comunicação e semiótica? Ou seria mais propício dar ao vento alguma questão de ordem digital ou possivelmente caracterizá-lo como barreira entre meios<sup>10</sup>?

O imponderável parece ainda não ter resposta frente a um mundo sígnico que está em franca mudança e ebulição com a ascensão das novas tecnologias. Há, portanto, um infinito e novo caminho a ser percorrido pelos estudiosos da Tradução que se depreendem da tradição dos estudos descritivos e prescritivos para dar um novo passo além do que já foi estabelecido.

#### 4. CONCLUSÃO

Assim, quando assumimos que o “Círculo de Benjamin” deve ser revisto, abre-se a compreensão da dinâmica da tradução (e, portanto, da linguagem) pra um novo modelo. O que proponho, o **Vórtice de Significação**, tem o objetivo de dar início às discussões. Um que não seja bidimensional, mas tridimensional, que aceite a naturalidade de um modelo fluido, que agrega sistemas verbais em paralelo com sistemas não verbais. Deste modo, surge a possibilidade de instituição do termo **Tradução Imagética**. Termo que alcunho com o objetivo claro de abarcar as novas tendências de Comunicação e Tradução. A partir daí, será

possível desenvolver trabalhos sobre **Tradução Intersemiótica** que, acredito, existe de fato, e utiliza sistemas verbais e não verbais de significação. Quando abrimos espaço para o novo e aceitamos uma proposta como o Vórtice de Significação, abrimos também um espaço para a fluidez e a natureza de um modelo que, segundo cientistas é, ao mesmo tempo, intra-atômico - pelo que se projeta para o modelo do DNA - e interplanetário - pelo que se projeta para o modelo do movimento do sistema solar.

É libertador pensar que as escolhas do tradutor (somente) não definem o percurso do Vórtice de Significação. É interessante pensar que a visão que temos do diamante da Tradução incrustado no anel da Comunicação é, de fato, tridimensional. Se realmente for possível esta análise, estabelecendo-se este modelo, a linguagem, tão humana, dá um passo em direção à ciência por meio de um modelo matemático, de princípios universais. As distâncias, então, das engrenagens que regem o universo humano talvez sejam mesmo menores e paradoxalmente mais bonitas do que nos parecem.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Artigo sobre o desdobramento da metáfora proposta por Walter Benjamin em um de seus textos mais conhecidos A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin; Tradução de Suzana Kampff Lages (em Antologia Bilingue Clássicos da Tradução, Volume 1, UFSC, 2010).

<sup>2</sup> Indicados no item 3 deste artigo: Uma visão mais ampla.

<sup>3</sup> "...the transformational role of translation became part and parcel of an approach that saw cultural systems (such as national literatures) as sets of structural relations developing not just in terms of their internal logic, as had mostly been the case mostly in Russian Formalism, nor exclusively from external influences, as might have been the case of traditional historical studies, but from the complex social context formed by dynamics on both sides at once. (PYM, 2010, p.5).

<sup>4</sup> Encontrados em: CORBETT, CONNORS, 1999:17-23.

<sup>5</sup> Entendo por "forma" o estilo assumido pelo tradutor e por "formato" as tantas possibilidades de meios disponíveis na contemporaneidade, seja um livro, um site, uma plataforma multifunção como um dispositivo móvel, uma tradução imagética como linguagem de sinais ou artes visuais, entre outros.

<sup>6</sup> "Transcrição": por Haroldo de Campos em Revista Eletrônica Qorpus UFSC GERONIMO, Vanessa Edição - no 13.

<sup>7</sup> "Traduzadaptação": termo cunhado por Guimarães Rosa nas relações epistolares mantidas entre 1957 e 1967 com Edoardo Bizzarri (FANTINI, Marli. Guimarães Rosa, Fronteiras, Margens, Passagens. São Paulo: SENAC, 2004).

<sup>8</sup> Em livre tradução deste autor: The character 猴 (Monkey) is a combination of 'beast' 犳 and 'lord' 侯. 犳 indicates the meaning, while 侯 (hou2) gives the pronunciation. In fact, in ancient China, the official title of dukes or lords was pronounced 'hou2', the same as the pronunciation of 猴. The animal was therefore associated with an auspicious meaning. (...) The general image of people who were born in the year of monkey (猴年) is of always being clever and imaginative, just like the personality we would associate with the animal 猴 (...). (Youtube, 2016)

<sup>9</sup> "De certa forma, o que temos com relação ao ruído visto dessa maneira, como um a provável ou real perturbação do transmissível - ou daquilo em transmissão 0 de modo a distorcê-lo, desfigurá-lo ou destruí-lo, onfigura o erro. E além disso, configura o erro como um oposto do acerto, como uma inaceitabilidade." (PINTO, Júlio, 2002: p.34)

<sup>10</sup> A saber: livro, áudio-livro, blog, vlog, sites da internet, dispositivos móveis como celulares e tablets, artes gráficas digitais e não digitais, entre outros.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor, Tradução de Susana Kampff Lages, em Clássicos da teoria da tradução / Werner Heidermann, org. - 2.ed. - Florianópolis: UFSC / Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

CORBETT, E.P.J. CONNORS, R.J. Classical Rhetoric for the Modern Student. New York: Oxford University Press, 1999.

ECO, Umberto. Quase a mesma coisa: experiências de tradução, Dire Quasi La Stessa Cosa. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

KUßMAUL, Paul. Semantic Models and Translation, Handbook of Translation Studies Volume I, Edited by Yves Gambier, Luc van Doorslaer, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.

PINTO, Julio. O Ruído e Outras Inutilidades - ensaios de comunicação e semiótica. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PYM, Anthony. Exploring Translation Studies, London: Routledge, 2010, p.5 [Traduzido por Bernardo Sant'Anna, Eduardo Godarth e Yéo N'Gana 2015].

TAYLOR, Chistopher John. Multimodality and audiovisual translation, Handbook of Translation Studies Volume IV, Edited by Yves Gambier, Luc van Doorslaer, University of Turku / CETRA, University of Leuven / Stellenbosch University, 2013.

Sítios na Internet:

Canal Youtube: [https://youtu.be/OjHsq36\\_NTU](https://youtu.be/OjHsq36_NTU); acesso em dezembro de 2015 e janeiro e fevereiro de 2016.

[www.chineasy.org](http://www.chineasy.org); acesso em janeiro e fevereiro de 2016.

Revista Qorpus UFSC: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-013/a-teoria-da-transcricao-de-haroldo-de-campos-o-tradutor-como-criador-vanessa-geronimo/>, Edição No 13.

---

# **DESCOBRI QUE ESTAVA MORTO E A INTERNACIONALIZAÇÃO COMO MECANISMO PARA A PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR JOÃO PAULO CUENCA**

O reconhecimento como um escritor profissional é algo complexo e passa por diversas instâncias de legitimação e uma delas, a nosso ver, é a internacionalização das obras e do autor. Apostamos, assim, que a imersão dos autores brasileiros nos mercados exteriores é um dos passos para que essa construção da imagem de um escritor profissional se consolide no campo literário. Analisaremos o impacto da publicação do romance *Descobri que estava morto*, mais especificamente, na trajetória de João Paulo Cuenca. Interessa-nos, então, pensar a repercussão dessa publicação para a condição desse escritor no campo literário brasileiro e como a possibilidade do autor escolhido alcançar a consagração internacional interfere na questão da profissionalização.

**Palavras-chave:** Internacionalização, profissionalização, escritor.

## **1. O ESCRITOR CONTEMPORÂNEO E O CONTEMPORÂNEO DO ESCRITOR**

Na contemporaneidade, o papel do escritor – a sua figura – se torna inegavelmente mais visível se comparado a outros períodos. Nesse cenário, os autores ganharam um espaço relevante na mídia e se transformam, comumente, em produtos midiáticos; suas obras são incorporadas a uma época imediatista, frenética, visual e descartável. Há uma verdadeira corrida contra o tempo para adequação do livro – e do próprio escritor – a novos meios e suportes de alcance ao público consumidor. Esse “contato”

**FRANCIELE  
QUEIROZ DA  
SILVA<sup>1</sup>**

Universidade  
Federal de  
Uberlândia  
francieleletrasufu@  
gmail.com

ocorre por meio da criação de páginas pessoais na *web*, além de perfis em redes sociais – *facebook*, *twitter*, *instagram*, etc –, blogs; pelo espaço adquirido em programas de televisão; pelas inúmeras e “portentosas” feiras literárias, em decorrência de prêmios literários; pela internacionalização das obras, por projetos das grandes editoras; e, finalmente, pelo livro – livro esse que, em muitos casos, atrai um mercado ávido pela própria figura do escritor.

Diante desse cenário, em que o escritor está em constante evidência, movimentando práticas mercadológicas dentro do campo literário, podemos ter como hipótese de investigação a sua condição profissional. Ainda que a tese de que o campo contemporâneo pareça impulsionar o escritor como um profissional de fato, refletir sobre o modo de funcionamento dessa profissionalização já não é tarefa simples e envolve inúmeros mecanismos, como já foi explicitado pela professora e pesquisadora Luciene Azevedo (2013), em seu texto “Daniel Galera. Profissão: Escritor”, ao contextualizar o lançamento da obra *Barba ensopada de Sangue*, de Daniel Galera – o autor também figura entre os escolhidos para participar da obra *Granta 9*:

As estratégias de promoção da editora para o lançamento da obra, a ampla cobertura jornalística dada à publicação do livro, comentado não apenas por meio das resenhas publicadas nos principais cadernos literários dos jornais de grande circulação, mas também por inúmeros blogues de leitores na internet, e o realce dado à própria figura do escritor, convocado a dar seu depoimento sobre o romance em inúmeras entrevistas, podem servir como uma porta de entrada para uma investigação sobre o trabalho de construção de uma carreira literária. (Azevedo, 2013, p. 04)

Nesse sentido, faz-se necessário discutir os aspectos desse funcionamento a fim de cercar a questão da profissionalização desses autores. Interessa-nos, portanto, a noção de campo literário, proposta por Pierre Bourdieu (1996), uma perspectiva de sociologia da literatura que nos dá instrumentos para abordar diversos aspectos do sistema literário brasileiro e também no

nível internacional, de produção e recepção de obras, na mídia como suporte para vendagem dessas produções; nas instâncias legitimadoras, nos atuais cursos de escrita criativa, na própria *performance* do escritor, em entrevistas, na participação em programas de televisão; na presença em feiras literárias, ou seja, a partir de elementos que compõem as dinâmicas do campo literário contemporâneo.

Partindo da condição de internacionalização das obras, nosso intuito é explicitar a hipótese central de nosso trabalho, ou seja, observar como a internacionalização da obra pode ser um mecanismo de consolidação da carreira literária dos escritores. É importante, ainda, mencionar que não estamos considerando a questão da profissionalização como algo “novo”. No entanto, sabemos que a condição do escritor contemporâneo se difere das condutas profissionais já descritas em outros estudos e momentos da literatura brasileira. Demonstrando a necessidade de se depreendermos esforços para entender uma espécie de (auto)gestão de elementos que estão incorporados ao campo literário contemporâneo, que exigem do escritor capacidades múltiplas para lidar com diversos fatores – sobretudo midiáticos –, e que podem ser determinantes para que uma carreira profissional de escritor se consolide.

## **2. A INTERNACIONALIZAÇÃO COMO MECANISMO DE PROFISSIONALIZAÇÃO**

Nesse sentido, recortamos para discutir neste texto o percurso no campo literário de João Paulo Cuenca, a partir da sua obra *Descobri que estava morto* (2016). Vale ressaltar, ainda, que nos interessa a dimensão global de carreira desse escritor no mercado literário. Ou seja, interessa-nos, sobretudo, o que está vinculado a essa construção de uma trajetória de escritor e o que faz com que essa suposta profissionalização emergja.

A escolha desse escritor não é aleatória, visto que ele faz parte de um grupo nomeado, em textos e entrevistas pela crítica especializada, de “jovem escritor” da contemporaneidade, conforme aponta a pesquisadora Beatriz Rezende (2008) em seu livro *Contemporâneos*: “A verdade é que os jovens escritores não



esperam mais a consagração pela “academia” ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet. [...]” (p.17).

No entanto, apesar de ser considerado pelos críticos como um jovem escritor, Cuenca tem carreira e projeção de mercado consolidadas no campo literário. Essa característica pode ser confirmada pelo número de entrevistas, pela tradução de suas obras, pela participação em eventos e feiras, por estudos realizados pela academia, por comentários da crítica e outros elementos que recobrem a possível condição de escritor nos dias de hoje.

O escritor João Paulo Cuenca lançou em 2003 seu primeiro romance, *Corpo presente*, e pode ser considerado uma das “crias” da internet, já que, antes de qualquer publicação em livro, escrevia em um blog, o Folhetim Bizarro, suporte inicial para divulgação de seus textos. Atualmente, já em seu quarto romance, *Descobri que estava morto* (2016), Cuenca figura como um escritor de relevância: tem espaço como cronista em jornais de grande circulação; recebe inúmeros convites de presença em feiras literárias; faz participações em programas de TV; além da recente atuação como cineasta, roteirista e ator. Sobre o seu último livro, já roteirizado para o cinema, Cuenca (2016) afirma: “há a minha experiência como escritor refletida ali e o livro traz reflexões sobre o cotidiano de quem vive da escrita. Trata também um pouco do mercado em que esse profissional circula”.

Há um aspecto interessante nas declarações de Cuenca sobre a questão da profissionalização, pois ora se assume a sua existência – como vemos na afirmação acima – e ora se refuta essa condição, como em inúmeras entrevistas. Um posicionamento que demonstra essa desconfiança é o seguinte:

Tive a sorte de conseguir transformar essa compulsão ou necessidade de expressão, de criação de sentido, numa atividade prática e — **aspas, muitas aspas** — “**profissional**”. Isso é sorte. É como se eu fosse uma pessoa numa caverna muito escura, usando uma lanterna. Para mim, essa

lanterna, que me faz ver qual será meu próximo passo, é a linguagem. Essa luz é a linguagem. (Cuenca, 2012)

A trajetória consolidada de Cuenca no mercado editorial chama a atenção para uma espécie de negação à condição profissional e, também, concomitantemente, por uma relação empresarial forte, com um investimento de *marketing* arrojado e com uma organização de ações dentro de uma trajetória literária cada vez mais especializada.

A edição brasileira da Revista britânica *Granta*, apesar de não ser objeto de nosso trabalho, demonstra a dimensão global dos textos de escritores como João Paulo Cuenca no mercado literário: “as traduções já definidas garantem que o trabalho destes autores chegará a cerca de oitenta mil aficionados em literatura na América Latina, Espanha, Estados Unidos e Reino Unido; alcance inédito para estes jovens brasileiros”. (Feith, 2012, p.5)

A internacionalização dos autores nos interessa como uma das condições para que a profissionalização do escritor aconteça e que o seu nome – a sua assinatura – se mantenha no mercado. Esse cenário nos é apresentado pela professora Carmen Villarino Pardo (2013), ao analisar a apresentação no Brasil do especial da *Granta. Os melhores Jovens Escritores Brasileiros* (2012), em que Roberto Feith, um dos responsáveis:

Dio a conocer la lista de los veinte autores seleccionados y anunció la próxima salida de la revista en el Reino Unido (en noviembre) y, en 2013, en los países de habla hispana; además de indicar posibles ediciones y cuyo poder de consagración internacional es conocido, permitirá una amplia difusión de productores nuevos en el campo literario brasileño. Es un proyecto propiciado, en buena medida, por el interés en otros países por la actual producción literaria brasileña. (p. 267)

É importante assinalar que, ao falar de internacionalização em relação a um(a) autor(a), não estamos considerando – em uma perspectiva um tanto simplista – unicamente a tradução da

sua obra. É evidente que a tradução da produção é um passo importante para que a posição de um autor comece a adquirir um *status* distinto no campo brasileiro e para que haja um efeito de troca cultural. Nesse sentido, nos interessa pensar como esse mercado brasileiro passam a ser incorporados e exposto e, para além disso, o notável interesse que os autores demonstram ter em expor as relações no âmbito internacional. O que reforça a nossa abordagem da exportação dessas obras e desses autores servirem como um mecanismo para a consolidação de uma assinatura no campo literário.

No entanto, a internacionalização de uma carreira autoral, a nosso ver, parece estar ligada a relações de poder e de conquista de um novo mercado, com mecanismos distintos e recepções igualmente inesperadas. Em um sentido mais amplo, acreditamos que a projeção internacional de uma carreira está relacionada a recepção que essa obra consegue em uma cultura distinta. Isto é, além da questão da tradução, o acolhimento de uma trajetória no exterior se faz importante. Ademais, há um processo contínuo, para que essa projeção internacional se mantenha, além das relações que foram construídas. Essa é uma questão muito mais complexa de se entender, mencionar e mensurar, já que os dados sobre a recepção de uma obra e do próprio “autor”, enquanto produto, podem ser de difícil acesso e serem revestidos de certa subjetividade.

Considera-se, nesse sentido, pertencentes à (auto)gestão da carreira do escritor, as páginas pessoais, as páginas criadas para divulgação das obras e a exposição dos textos que saem sobre as obras – sejam nacionais ou internacionais. Interessa-nos, então, neste trabalho, observar o modo de organização da carreira do escritor João Paulo Cuenca.

Essa (auto)gestão é mencionada pela pesquisadora Luciene Azevedo (2016), em texto em que analisa “O autor como curador”, publicado no blog organizado pelo grupo de pesquisa Literatura Contemporâneas – Narrativas do século XXI. No texto em questão, a pesquisadora resgata o termo “curadoria”, que comumente é utilizado para aludir aos curadores das artes plásticas, responsáveis por selecionar e montar exposições de

arte, e que nem sempre recebiam um papel de destaque. Há uma mudança na percepção do curador e a maneira como ele passa a ser incorporado pela literatura e pelos escritores. Para Azevedo, o autor assume a condição de curador de suas obras, ou seja, exerce o papel de selecionar aquilo que lhe parece importante para a composição da sua carreira literária. A tentativa de forjar um conceito que consiga nomear a (auto)gestão da carreira desses escritores nos parece importante e complexa, haja vista as inúmeras possibilidades de gerir esse produto midiático que é a carreira do escritor:

Pensar a autoria como curadoria pode oferecer uma perspectiva de compreensão mais complexa e intrincada sobre os modos de exposição de si e da obra vigentes na cena cultural do presente, além de chamar a atenção para a oportunidade que a crítica tem de esquadriñar aspectos que até pouco tempo pertenciam à esfera privada e que hoje são mediados pela intervenção direta do autor (seja no que diz respeito à exposição pública de sua (auto) imagem, seja em relação à promoção de sua criação), o que torna mais fácil perceber como os artistas imaginam seu próprio papel hoje no campo literário contemporâneo. (Azevedo, 2016)

O modo como essa gestão é feita está diretamente relacionada a resultados alcançados na consolidação da carreira desses escritores. Obviamente, não somente a (auto)gestão, já que outros elementos figuram como fundamentais para o processo de reconhecimento do campo literário de um escritor, tais como: a capacidade de criação literária<sup>2</sup>, o pertencimento a uma editora prestigiada, a recepção da crítica (Mello, 2017), o trabalho de *marketing* feito em razão das obras, o agenciamento do escritor por editoras estrangeiras (Villarino, 2018), etc. Mas a possibilidade de mediação da carreira, da criação de uma imagem, de uma assinatura, de uma marca (Azevedo, 2017), também passa pela capacidade de definição dos autores e autoras.

Apesar de a “curadoria” das carreiras não ser exatamente o foco deste trabalho, essa noção nos auxilia a demonstrar que a consolidação do percurso profissional de um escritor no

mercado editorial brasileiro pode ver-se impactada por uma boa autogestão dos seus participantes. Esse fato poderá ser traduzido em dados de relevância para o campo literário e, posteriormente, evidenciar a possibilidade de ser traduzido para outras línguas, participar de grandes feiras, de eventos no exterior, de convites para publicação de livros, etc.

## 2. O QUE ESCAPA ÀS OBRAS...

Para averiguar os dados que nos interessam, analisaremos o texto literário e, para além do texto, recorreremos a entrevistas, à página pessoal do autor e às redes sociais. Interessa-nos especificamente os discursos que aparecem ligados a essa figura de escritor e que contribuem para a construção de uma imagem de autor.

Nesse sentido, é relevante mencionar que o autor contemporâneo destaca fatos, eventos e mostra aquilo que considera mais pertinente para a elaboração e manutenção da sua imagem no mercado. Sendo assim, acreditamos que tentar observar esses elementos textuais e paratextuais nos auxiliam a compor fragmentos de uma tentativa de elaboração de uma imagem. Nesse sentido, é importante mencionar que os limites entre o ficcional e a vida do autor aparecem um tanto borrados, de maneira intencional, para mesclar essas relações dando a ideia de (des)continuidade do ficcional ou de (des)continuidade do real.

Leonor Arfuch (2010), em sua obra, *O espaço biográfico: dilemas da Subjetividade contemporânea*, antecipa a discussão sobre as entrevistas e a necessidade de uma leitura complementar de textos que podem ser muito caros para a gestão de uma carreira:

[...] a entrevista de autores se desdobra como um suplemento necessário. O que é dito ali não só tende a alimentar a lógica insaciável do mercado, a (auto)produção do autor como figura pública, sua imagem, sua imagem como ícone de vendas, como suporte do gesto da assinatura – essa verocidade fetichista que anima feiras de livros e lançamentos –, mas também a relação, antiga e fascinante,

entre autores e leitores, por caminhos – perguntas – *que escapam ao texto e que nem por isso lhe são totalmente alheios [...]* (p. 236)

Assim sendo, para consolidar a nossa proposta consideramos o deslizamento de fronteiras entre discursos distintos o que, a nosso ver, no contemporâneo, passa a ser uma questão de método. Nos apoiamos, então, na consideração de Leonor Arfuch que acredita que a entrevista pode ser um mecanismo auxiliar, pois, por meio dela, é possível alimentar o mercado com a imagem do escritor, a sua marca, a sua assinatura.

Nesse sentido, recorreremos também ao que diz o autor em suas entrevistas; como aparecem os dados sobre a obra ficcional, a sua visão sobre a capacidade de atingir mercados exteriores, enfim, dados que alimentam a própria composição da obra ou que, no mínimo, dialogam com a sua existência.

Ademais, é necessário explicitar que não estamos considerando nenhum destes discursos como verdadeiros, lembrando que as entrevistas, em muitos casos, são ferramentas de composição de imagem, logo, o autor as usa com a finalidade de dar luz a fatos que deseja, bem como para ocultar outros, os quais não corroboram com os seus interesses. O ato de selecionar exige a capacidade de forjar uma imagem e nessa nossa leitura deve-se estar atento a essa condição.

### **3.J.P. CUENCA: DESCOBRIQUE ESTAVA MORTO**

A ideia da obra surge, segundo o autor, quando é notificado de sua própria morte, em 2011. Esses dados, ou seja, a existência de documentos (Guia de Remoção de Cadáver/Solicitação de Exame; Registro de Ocorrência; Protocolo/Inclusão de Peças), que são inseridos na obra e o reconhecimento do corpo, tentam promover o pacto com o leitor com mais facilidade – embora os fatos não sejam nossa questão, a “verdade” aqui não nos interessa – , faz com que a ideia propulsora do livro se desenvolva. O livro tem, então, como temática central a morte, em vida, do escritor. A narrativa da morte faz com que a trama se movimente e se alimente de uma vida literária. Há então, uma exposição da vida

de um escritor, as visões das feiras, dos curadores, das viagens, dos editores e dos espaços de poder que compõe o campo literário. Como já mencionamos, não nos interessa a verificação de dados, mas a utilização da condição do escritor como mote para a produção e, além disso, a composição meticulosa desse profissional.

A explicação aparece ficcionalizada no livro e, também, mencionada em inúmeras entrevistas concedidas a sites e revistas. Vale ressaltar que a obra em questão foi primeiramente lançada em 2015, pela editora Caminho, em Portugal, e a justificativa do lançamento inicial ser no exterior foi de criação de um selo novo, como podemos ver na entrevista concedida pelo autor para Rita Freire e publicada no jornal Sol digital:

O livro é lançado cá antes de ser editado no Brasil. Porquê? A editora que o vai publicar no Brasil é um selo que ainda não existe. O meu vai ser um dos primeiros livros desse selo novo e o planejamento editorial vai ser só para o ano que vem. Mas como estava pronto e surgiu esta residência literária em Óbidos e a participação no Folio, conversei com o Zeferino [Coelho, editor da Caminho, chancela que publica o livro em Portugal] e resolvemos publicá-lo primeiro aqui. No Brasil sai em março do próximo ano. (Cuenca, 2015)

O fato de ser publicado inicialmente por uma editora de Portugal, já nos mostra o quanto essa obra é relevante para pensarmos a questão da internacionalização. Há na mesma entrevista uma discussão sobre a capacidade de atingir o leitor e a barreira da língua. Cuenca, então, menciona o fato de o português ser uma língua periférica o que, em sua opinião, diminui a sua capacidade de promoção a grandes públicos, mesmo com um notável prestígio de seus autores e autoras. Além disso, há uma crítica sobre a falta de investimento e de políticas públicas de continuidade no país para que se promova a cultura e a literatura:

No Brasil não há políticas públicas de médio e longo prazo. No Brasil é tudo a curto prazo, para você receber os dividendos políticos disso no dia de amanhã. Mas você não pode fazer uma política de difusão da literatura e da cultura

brasileira no exterior que não seja de longo prazo. Se você está patrocinando tantos livros na Feira de Frankfurt, no ano seguinte tem que patrocinar o mesmo número ou mais. E por aí vai. Mas no Brasil não se pensa no médio e longo prazo, não há uma política que fique. Porque como o Estado é patrimonialista, a política, ou o plano de incentivo, é de quem está lá. A pessoa sai, entra outro, e vai logo trocando de nome. É uma espécie de gangô (sobe-e-desce). Então era previsível. É muito difícil difundir literatura brasileira fora do Brasil, até em Portugal. (Cuenca, 2015)

A citação, apesar de longa, se faz importante por dois motivos: primeiro por denunciar o descaso político com a cultura, a arte e a literatura e, segundo, pela menção na dificuldade em difundir a literatura brasileira para outros países. Observamos, então, as barreiras, na visão do autor, para que o processo de internacionalização aconteça. Os fatos que ora estão expostos em entrevistas como dificuldades não são tão distintos do que aparece no romance.

Aos poucos vamos observando no romance que estamos imersos em uma obra em que o próprio conceito de autoria é exposto, forjado e performático. Temos a descrição de JP Cuenca e a criação de um JP Cuenca.

Ser escritor me ocupava tanto tempo que eu já não podia escrever mais nada – o texto tinha sido substituído pelo personagem no palco de alguns festivais. O projeto anunciado no texto da Granta me parecia irrecuperável. Toda vez que eu me sentava para tocar adiante, traçava umas frases soltas, fazia planos e esquemas como um atleta aposentado. Mas aquilo não dava em nada, era tudo difuso e frio. (Cuenca, 2016, p. 140)

A condição performática da figura do escritor é relatada e discutida constantemente pelo personagem JP Cuenca. Os festivais literários são espaços criados ficcionalmente na obra e, também, motivo de constantes debates, pois ora são postos como vilões, pois roubam o tempo da escrita, ora e, às vezes, com comitente a isso são admitidos como aqueles que proporcionam a condição



financeira e também profissional: “Entregar algo novo não era urgência. Eu ganhava mais dinheiro falando sobre os meus livros em eventos literários pelo país do que com a publicação deles.” (Cuenca, 2016, p. 155)

Em princípio, a profissinalização aparece como algo necessariamente associado à questão financeira. Os escritores necessitam de dinheiro para viver, produzir, enfim, mas o livro não é o sua fonte principal de dinheiro. Nos dias atuais, talvez esteja travestida por uma questão mercadológico-midiática que envolve o próprio livro e também o que a produção requer do escritor, uma (auto)promoção da obra e da carreira que necessita da sua imagem e da sua presença.

A questão da internacionalização, da publicação em outras línguas, aparece também em diversos trechos da obra. Neste sentido a obra em questão é importante para pensar vários mecanismos, na concepção do autor, que visam evidenciar a profissionalização. O ato de se assumir escritor e tratar do cotidiano daquele que escreve faz com que haja a exposição de alguns mecanismos que rondam a questão da “profissão: escritor”. A internacionalização da obra e da carreira é, então, motivo de discussão na obra de João Paulo Cuenca, como se observa em um trecho como este:

Depois de um encontro de escritores em Portugal, uma temporada de algumas semanas na Espanha e um mês na França, seguido de uma longa viagem de trem, cheguei a Roma. Sentia aquela felicidade vaga e solitária dos viajantes. [...] Voltava a Roma para promover uma tradução e era o perfeito exemplo do jovem escritor latino-americano famélico e deslumbrado com a experiência europeia. (Cuenca, 2016, p. 34)

Há, então, uma questão que nos interessa de maneira mais próxima, que é a internacionalização da obra e da carreira desse escritor em específico. A ideia do “jovem escritor” e sua experiência internacional aparece como uma questão importante e, também, evidencia a exposição de obras para outros países. Dessa forma, as feiras, encontros e eventos internacionais servem para os

escritores brasileiros como um espaço importante de “mostra” para a produção nacional. Além disso, é necessário notar o tratamento que o tema recebe, tanto na obra quanto nas redes sociais e espaços de publicação<sup>3</sup> que o próprio autor alimenta como maneira de apresentar a sua obra.

Na obra temos a condição reafirmada do escritor, além da clara mostra do interesse em se mencionar as traduções, os lançamentos e os festivais no exterior. A escolha em mostrar e certificar esses dados está relacionada com o interesse de expor, conforme vemos em um trecho do livro:

- Onde você estava no dia 14 de julho de 2008?
- 2008?
- É.
- Em julho? Em Julho de 2008 eu estava na Europa. Fiquei por lá até o fim do mês. Ou talvez agosto ou setembro.
- Férias?
- Trabalhando.
- Que trabalho?
- Eu sou escritor.
- Você foi escrever sobre o quê?
- Eu fui convidado para uns festivais literários. E lancei a tradução de um livro meu na Itália.
- Você é um escritor famoso?
- Não. (Cuenca, 2016, pp. 35-36)

Inicialmente é importante mencionar que o escritor se afirma como tal, quando diz “Eu sou escritor”. Está relacionado ao trabalho e não parece ser um problema assumir essa condição como verídica e de trabalho. Além disso, há uma tentativa de explicitar a aproximação com os festivais, lançamentos e traduções, e, no caso acima, em eventos que se passavam pela Europa.

Depois do vexame de Brown, eu voaria de Nova York para Roma. Uma fundação norte-americana me ofereceu uma dessas bolsas de residência artística que pontuam a existência de escritores, músicos e artistas visuais da mesma forma que a fome, o desespero, o instinto de parar,

a promiscuidade física e mental. (Cuenca, 2016, p. 161)

As feiras e festas literárias exercem uma expansão dos horizontes para o escritor – em virtude de uma possível internacionalização da sua obra, entre outros fatores – como também a promoção do escritor profissional – enquanto figura de uma vida literária. Deste modo, temos interesse em pensar as feiras como um dos mecanismos de efervescência da vida literária contemporânea para o escritor profissional. Para pensar um pouco no contexto internacional, vejamos a citação abaixo:

A Feira internacional do Livro de Guadalajara, que em 2010 recebeu 612474 visitantes, em 2013 teve um aumento de público de 750987 visitantes. A Feira internacional do Livro de Buenos Aires atingiu em 2013 1112000 visitantes. Nesta, uma pesquisa tinha descoberto que o primeiro motivo de interesse para o público “é o passeio e a diversão” (82,6%). (Canclini, 2016, pp. 30-31).

Além dos números que demonstram um interesse crescente pelo espaço das feiras internacionais do livro, é importante constatar a partir do excerto de Canclini que a existência das feiras literárias se justifica, sobretudo, por uma condição de entretenimento para uma parte considerável dos seus visitantes. Nas bienais, feiras locais ou festivais literários realizados no Brasil a situação não é diferente. A possibilidade de ter um público não especializado e interessado por esses espaços faz com que se criem outros mercados partindo da concepção de feira, como os *booktubers*, por exemplo. Promovendo um espaço de exposição que consegue atingir públicos que, até então, não são engajados com o mercado editorial.

Assim, as feiras literárias funcionam como uma espécie de vitrine para esses profissionais convidados (e para os países ou comunidades de origem), além disso, quando se trata de homenagens ao país isso se estende como um todo para o país convidado (Villarino Pardo, 2014, 2016). O próprio Cuenca cita em sua obra a condição do escritor e do próprio mercado perante eventos de repercussão mundial como a organização da Copa do Mundo de Futebol em 2014 e a participação do Brasil como

país homenageado na Feira do Livro de Frankfurt em 2013:

Eu e o meu editor brasileiro, um homem triste e circunspecto de meia-idade, brindamos à minha gloriosa missão num bar no East Side de Manhattan, fazendo discretos planos de dominação mundial como nos cabia enquanto personagens prósperos de uma potência emergente, embora marginal, do sistema editorial planetário. O combinado era que ficaria pronto a tempo da Feira de Frankfurt, onde poderia ser vendido para outras línguas de um mundo subitamente ávido por histórias vindas do Extremo Ocidente, especialmente da sua capital imaginária, o exótico, perigoso e *ascendente* Rio de Janeiro. (Cuenca, 2016, p. 162)

Para além da recorrente menção de outros países, isto é, da condição do escritor nesses espaços “outros”, o gerenciamento da carreira de Cuenca possui um lugar privilegiado, também, na divulgação desse processo de internacionalização, tanto na ficção quanto em entrevistas. Desse modo, observamos a capacidade de (auto)gestão do escritor para dimensionar sua projeção internacional e como esses elementos tendem a consolidar a sua carreira, sendo um dos mecanismos para a profissionalização.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Bolsista CAPES/PDSE - Modalidade Doutorado Sanduíche no Exterior. Trabalho desenvolvido durante o estágio no Grupo Galabra da Universidade de Santiago de Compostela sob orientação da Profa. Dra. María Del Carmen Villarino Pardo.

<sup>2</sup> Algumas obras publicadas recentemente tematizam, de algum modo, o ato de escrever e todo o universo que ronda a prática da escritora, tais como *Meia-noite e vinte* (2016), de Daniel Galera; *O ano em que vivi de literatura* (2016), de Paulo Scott; e a própria obra de João Paulo Cuenca abordada neste trabalho, *Descobri que estava morto* (2016).

<sup>3</sup> O autor mantém um site com a publicação de todas as suas obras < <https://www.jp.cuenca.com/>>, as traduções e oportuniza ao leitor interessado todos as suas redes.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

Azevedo, L. (2017). Entre gambiarras e deslocamentos: assinado Marcelo Mirisola. *Abriu*, 6, 33-50. ISSN: 2014-8526. e-ISSN: 2014-8534. DOI: 10.1344/abriu2017.6.2.

Azevedo, L. (2013). Daniel Galera. Profissão: Escritor. *Revista. Inventário* - 12ª edição - jan-julho. 2013- [www.inventario.ufba.br](http://www.inventario.ufba.br). ISSN 1679-1347

Azevedo, L. (2017, november 17). O autor como curador. [Web log post]. Retrieved from <<https://leiturascontemporaneas.org/2016/11/17/o-autor-como-curador/>>.

Bourdieu, P. (1996). *As Regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. 2a. ed. 1a. Reimpressão. Cia das Letras.

Canclini, N. G. (2016). *O Mundo Inteiro como Lugar Estranho*. Tradução de Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: EDUSP.

Cuenca, J. P. (2016). Um escritor e personagem. Website. Retrieved 12 Septiembre, 2018, from <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/mag.azine/um-escritor-e-personagem-1.1315373>>

Cuenca, J. P. (2015). João Paulo Cuenca: 'A felicidade não é uma das minhas prioridades'. Website. Retrieved 14 Septiembre, 2018, <<https://sol.sapo.pt/noticia/490255/jo%C3%A3o-paulo-cuenca--%E2%80%98a-felicidade-n%C3%A3o-%C3%A9-uma-das-minhas-prioridades%E2%80%99>>.

---

Cuenca, J. P. (2012). João Paulo Cuenca. (*Paio! Literário*). Website. Retrieved 12 Septiembre, 2018, from <<http://rascunho.com.br/joao-paulo-cuenca/>>.

Cuenca, J. P. (2016). *Descobri que estava morto*. 1ª ed. – São Paulo: Planeta, 2016.

Feith, R & Ferroni, M. (2012). *Granta, 9: Os melhores jovens autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 p. 5-9.

Mello, J. A. (2017). Ficcionalistas, universitários e as restrições no campo literário brasileiro hoje. *Abriu*, 6, 15-31. ISSN: 2014-8526. e-ISSN: 2014-8534. DOI: 10.1344/abriu2017.6.1.

Resende, B. (2008). A literatura brasileira na era da Multiplicidade. *Contemporâneos: expressões brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 15-40.

Villarino Pardo, M. C. (2013). Vender libros dentro y fuera de Brasil. El caso de Jorge Amado. *Jorge Amado, bahiano universal (Ascensión Rivas (ed.). Salamanca, Castilla y León (España): Centro de Estudios Brasileños-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca*, 2013, p. 259 - 270.

Villarino Pardo, M. C. (2014). As feiras internacionais do livro como espaço de diplomacia cultural. *Brasil/Brazil. Revista de Literatura Brasileira/A Journal of Brazilian Literature. A internacionalização da literatura brasileira*, 50: 134-154

Villarino Pardo, M. C. (2016). Estrategias y procesos de internacionalización. Vender(se) y mostrar(se) en ferias internacionales del libro. *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*, org. Iolanda Galanes, Ana Luna, Silvia Montero, Aurea Fernández. Granada: Comares, 73-92.

Villarino, M. C. (2018). El papel de los agentes literarios en las dinámicas de campo El caso de Brasil en la actualidad, *Iberoromania 88* (1), [págs. provisionales: 1-15]. <https://doi.org/10.1515/iber-2018-0022>

---

# A LITERATURA NO CIBERESPAÇO

As manifestações literárias são geradas no mundo das ideias dos indivíduos, seja pela contação de histórias, como pela leitura desta. A literatura tem como uma de suas atribuições a estruturação da personalidade do sujeito, pois o autoriza à vivência de vários papéis. Estas, reconfiguram as conexões neuronais ativando no cérebro pontos diferenciados, dependendo de qual seja o objetivo da leitura e o método utilizado para ler. A Literatura encontra a sua total plenitude por meio da leitura competente. Novas formas de leitura manifestam-se neste século. Os meios eletrônicos já fazem parte do cotidiano das pessoas. O estudo de caso da adolescente A., por meio do atendimento psicopedagógico, nos evidencia a relevância do ciberespaço como uma das ferramentas na prática literária.

**Palavras-chave:** ciberespaço; formação de leitores; Literatura; Neurociências; redes sociais.

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. LEITURA

Para definição de leitura pode-se tomar como referência o estágio de desenvolvimento do leitor (iniciante ou maduro), assim como considerar o ponto de vista sobre a leitura tida como um comportamento perceptivo visual, uma tarefa de reconhecimento de palavra, um processo de pensamento ou evento social. Como processo de aprendizagem, a sua conceituação reflete os diferentes enfoques teóricos sobre o comportamento de aprender (Oliveira, 1999).

Assim, a leitura representa uma importante habilidade para qualquer indivíduo na sociedade atual.

Deve-se portanto, observar a necessidade de se desenvolver no indivíduo o hábito da leitura e da escrita como rotina, o que facilitará as atividades de pensar, planejar, interpretar, escrever e revisar.

O desempenho em leitura é resultado de uma combinação de fatores. Envolve desde a identificação de palavras até as habilidades de estudo, passando pelo vocabulário do leitor e sua capacidade de compreensão do texto. Depende das experiências anteriores de quem lê, dos seus interesses e de suas capacidades cognitivas linguísticas. Depende, também, dos objetivos que o próprio leitor coloca para si mesmo ao se defrontar com um texto (Molina, 1992).

É preciso trabalhar a capacidade de compreender a leitura. As escolas oferecem aula de redação, ou seja, treinam a escrita. Mas não ofertam aulas de leitura, não treinam a leitura em todas as suas competências. Instigam o aluno a ler sem monitoria. Obrigam-no a ler textos e livros paradidáticos e, depois friamente, cobram-lhe a interpretação. Não há a verificação dos aspectos envolvidos no ato de ler (Melo, 2005). Vários são os aspectos necessários ao leitor eficiente. Alguns deles são: interesse, concentração, compreensão, recursos para correção, respeito à pontuação, organização de ideias e outros.

De acordo com Witter (2004), a leitura é um comportamento complexo, multideterminado, que ocupa parte significativa na vida das pessoas que com ela se desenvolvem, alcançam metas pessoais e sociais. Hoje, para o pleno desenvolvimento das pessoas e dos países é preciso contar com leitores críticos e criativos compondo a maioria da população.

Com tudo, no Brasil, não existem programas de leitura, mas a crença generalizada de que o único professor a ser envolvido na construção literária do aluno, deva ser o de língua materna, no caso o professor que dá aula de Língua Portuguesa nas escolas. Ou, no caso das séries iniciais do ensino fundamental, o único horário a tratar da leitura seria a aula a isso especificamente destinada. Isentando assim, os professores de todas as outras disciplinas do exercício da leitura.



A leitura humana envolve praticamente quase todos os aspectos da psicologia humana: capacidade sensorial, percepção, aprendizagem, motivação, pensamento, memória e outros. Mas, muitas vezes, as questões propostas nem chegam a ultrapassar o nível literal de entendimento.

As lições de leitura sequer desenvolvem o nível de desempenho dos bons leitores. Nem mesmo contribuem para que os menos competentes melhorem (Melo, 2005).

É preciso lidar com textos variados para alcançar competência completa em leitura. O verdadeiro leitor transita com facilidade por diferentes textos de acordo com os objetivos que ele mesmo estabeleceu.

Maria (2016), nos conta que, em relação à leitura, nas séries iniciais parece haver uma predominância do discurso do desenvolvimento humano, mas a partir do sexto ano escolar há uma desvalorização do ler literário, e passa somente a ser o ler para estudar, memorizar

Mesmo existindo uma política educacional brasileira empenhada em diminuir o índice de analfabetismo no Brasil desde o começo do século XX, ela não vai ao encontro das reais necessidades da população. Não resolve o problema, apenas mascara-o, pois, as estatísticas evidenciam que é muito alto o número de crianças, jovens e adultos que não sabem ler no Brasil (Melo, 2005).

## 1.2. LITERATURA

O filósofo Vilém Flusser (2007), que nasceu em Praga e viveu cerca de 30 anos no Brasil, ao refletir sobre a escrita nos lembra que *“quem escreve ultrapassa o ponto final em direção ao outro, o leitor”*. Segundo Vilém, há *“duas possibilidades de apreciação de uma obra literária: podemos tentar compreendê-la como resposta, ou podemos tentar enfrentá-la como provocação. Na primeira tentativa estaremos analisando a obra. Na segunda estaremos conversando com ela”*.

Segundo o especialista Antônio Cândido (1989), em seu texto

*Direitos Humanos e Literatura*, a Literatura é, ou deveria ser, um direito básico do ser humano, pois a ficção atua no caráter e na formação do ser humano. Ele destaca que a Literatura deveria estar inserida entre os direitos básicos do ser humano, pois desde os primórdios da humanidade, o ser humano tem a necessidade de se alimentar intelectualmente de algum tipo de ficção. Ele defende que nenhum ser humano é capaz de viver sem algum tipo de ficção, mesmo em uma parte de seu dia, todos os dias; aponta que a Literatura é uma necessidade do ser humano, sendo assim, todos deveriam ter direito à Literatura, assim como moradia, alimentação, saúde, segurança e os demais direitos que possuímos registrados na lei dos direitos humanos.

Alberto Manguel (1997), lembra que uma nova tecnologia não destrói a que lhe antecede. Afirma que o surgimento da imprensa, acompanhado por negativas previsões, não erradicou o gosto pelo texto escrito. Observou que ao mesmo tempo em que os livros se tornavam de fácil acesso, mais gente aprendia a ler, mais pessoas também aprendiam a escrever.

Em relação à Literatura e à internet, Freitas (2003), lembra que *“O mundo da Internet não se constitui neste espaço como condições de oferecer, a um simples toque no teclado, amplos e variados acervos aos seus usuários? Diante dessa multiplicidade de oferta, a escolha pessoal não é o início do processo de navegação pelos mares da Literatura?”*

Ao considerarmos que Literatura é o uso estético da linguagem, arte literária, há de se transpor tal estética à ciberliteratura. Por que não?

Mesmo com a negação e evitação de tal convicção, a ciberliteratura é uma realidade indiscutível às novas gerações.

Ela é de acesso fácil, principalmente aos jovens, e amplamente difundida em todas as regiões geográficas do mundo.

## **2. O CIBERESPAÇO COMO ALIADO À LITERATURA**

A escritora Stella Maris Rezende (2007) diz: *“Por mais que fuçamos, sempre chega àquela hora em que nada mais nos resta senão escrever, escrever e escrever, namorar ideias e emoções. Continuar a escrever. Ter sempre vivo o sonho de escrever”*. Não é exatamente isso que os jovens fazem nas redes sociais?

Os meios eletrônicos já fazem parte do cotidiano de muitas pessoas. Crianças, adolescentes e jovens trocam brincadeiras de rua, atividades de lazer e até passeios, tradicionalmente próprios da infância, por horas em frente à tela do computador, smartphone, tablet, que abre janelas para o mundo virtual.

De acordo com Carr (2011), a Internet constitui-se como um instrumento para a criação e divulgação da Literatura, ideias e conhecimentos através de dispositivos tecnológicos. Os exercícios a que submetemos os nossos neurônios diariamente moldam a longo prazo a maneira como eles funcionam, fortalecendo certas características em detrimento de outras.

Se por um lado o mundo informacional evoluiu nossa capacidade de multitarefa e atenção a distintas atividades simultaneamente, essa atenção se tornou mais superficial. Quem passa tempo demais submetido a isso, tem maiores dificuldades de absorver textos e ideias mais complexas. A busca deve ser pelo equilíbrio. A leitura é a ferramenta perfeita para balancear nossa concentração (Abreu & Risenstein & Estefenon, 2013).

O hábito da leitura é extremamente saudável e além do indiscutível conhecimento adquirido, traz benefícios como a melhoria da escrita e enriquecimento do vocabulário. Pesquisadores da universidade de Emory, nos Estados Unidos, descobriram em 2014, que ler muito pode inclusive mudar a estrutura cognitiva. É como um exercício para a nossa massa cinzenta, um entretenimento viciante. Qualquer leitor assíduo há de concordar que, quanto mais se lê, mais se tem vontade. O desenvolvimento de senso crítico e de novas ideias se torna natural e nos propicia diferentes perspectivas sobre qualquer tema que nos interesse.

A entrada da internet como plataforma de leitura fez nosso

cérebro ter predileção pela linguagem da hipermídia. Ela descarrega precisamente o tipo de estímulos sensoriais e cognitivos – repetitivos, intensivos, interativos, aditivos, que se demonstrou resultarem em fortes e rápidas alterações dos circuitos e funções cerebrais (Carr, 2011).

Com isso, crianças e jovens encontraram outras maneiras de habitar o mundo da representação e evocar o imaginário. Como por exemplo, as brincadeiras corporais perderam lugar para o videogame, quando o corpo foi substituído por uma representação na tela (Munari, 2013).

Na cultura das mídias não há distinção de classe, valores, raças, gêneros e nacionalidade. Todos são incorporados e aceitos. Com isso, a partir do viés tecnológico, crianças, jovens e adultos têm passado mais tempo diante de telas do que de livros, brinquedos, lazeres ao ar livre e até mesmo em companhia de seus familiares.

A preferência pelas práticas digitais de leitura é visível. A maioria das pessoas não têm acesso ao livro de forma presencial. Vários são os motivos dessa lacuna: não têm biblioteca em casa, não há dinheiro para a compra de livros, em muitos lugares não há bibliotecas, os pais não incentivam a leitura etc. No entanto, quando se observa o uso das tecnologias digitais, vemos que é uma minoria que ainda não dispõe dessas ferramentas em casa.

Os ebooks não são ameaça aos livros, mas sim, a leitura da hipermídia, a hiperleitura. Os espaços de leitura mais frequentes são as redes sociais, como o Facebook e o Youtube (Munari, 2013).

Essa navegação a que estão acostumados na internet, além de trazer informações curtas e rasas, não exige que respondam além do compartilhamento de links, da escolha de ícones e da digitação de palavras abreviadas, muitas vezes nomes soltos e desconexos.

Então, por que não conquistar esses ciberleitores?

Não cabe mais o desinteresse pela leitura intersemiótica e muito menos pela produção de textos multissemióticos, tendendo a

desqualificar as produções desse tipo. É preciso legitimar o ciberleitor e conduzi-lo ao aprendizado da navegação digital crítica, de forma que, ao ter que produzir textos, não apresente dificuldades na organização de ideias e na sua expressão através de orações articuladas.

Nosso cérebro está reaprendendo, está articulando novas competências enquanto pretere outras habilidades.

### **3. OBJETIVOS**

#### **3.1. OBJETIVO GERAL**

Desenvolver a leitura consciente em uma aluna do 7º ano do Ensino Fundamental por meio da leitura de livros literários.

##### 3.1.2. Objetivos específicos

- Ensinar a como ler
- Treinar a leitura
- Identificar palavras desconhecidas
- Buscar o significado das palavras
- Organizar as ideias por meio de registro do texto lido

### **4. MÉTODO**

Considerando os objetivos deste estudo de caso, procurou-se uma forma de pesquisa que subsidiasse da melhor maneira possível a relação entre o sujeito que pesquisa (e que ao mesmo tempo media a relação) e o objeto pesquisado, que permitisse a imersão no mundo de ambos, além de atender às peculiaridades dos materiais utilizados. De posse dessas características, a opção de trabalho foi feita pela abordagem de pesquisa convergente: Qualitativa – Qualitativa – Qualitativa, sendo que seu principal objetivo é a ampla compreensão do objeto de estudo.

### **5. ESTUDO DE CASO**

A., adolescente, foi encaminhada ao atendimento Psicopedagógico pela Coordenadora Escolar devido ao seu ínfimo desempenho acadêmico. A. tinha 13 anos, cursava o 7º

ano do Ensino Fundamental de uma escola classe média alta, no município do Rio de Janeiro, no bairro da Barra da Tijuca, que frequentava desde os seus quatro anos de idade, e suas notas não alcançavam sequer 60% de aproveitamento.

Foram utilizados vários testes na avaliação neuropsicológica, com o objetivo de detectar o motivo de baixo desempenho acadêmico e descartar possíveis transtornos comportamentais e comprometimentos neurológicos. Solicitou-se, também, que A. fizesse os exames de audiometria e oftalmologia, a fim de descartar deficiência na audição e na visão.

De acordo com a entrevista feita com os pais, A. ficava estressada em semana de provas; seu humor vinha piorando devido ao fato de não conseguir tirar boas notas, mesmo com tantos professores particulares que os pais pagavam; a adolescente se dizia burra e estava perdendo o prazer pelo aprender. A. passava horas fixada no celular de última geração; tocava violão e evitava sair do quarto.

A rotina de A. era: ir à escola todos os dias pela manhã; aulas particulares, de todas as matérias, todos os dias à tarde; um dia na semana fazia aulas de violão e guitarra e quatro vezes por semana ia para a academia. Aos sábados e domingos sempre preferia ficar em casa no quarto.

Por cinco encontros foi feita a avaliação e constatou-se que não havia comprometimentos neurológicos ou psiquiátricos que estivessem influenciando no aprendizado. Os exames médicos solicitados, também não apresentaram qualquer alteração. Mas ao serem aplicados os testes: Teste de Desempenho Escolar (TDE), Avaliação da Compreensão Leitora de Textos Expositivos (ACLTE) e a Entrevista Semiestruturada, verificou-se que a menor não sabia ler.

Os resultados de Escore Bruto no TDE para o ano escolar foram: Escrita 30 (Inferior), Aritmética 29 (Superior) e Leitura 63 (Inferior), inclusive o teste de Leitura ficou bem abaixo do esperado para a idade. (Anexos I e II)

Na ACLTE, seu desempenho foi Inferior no texto de 275 palavras “Os desertos” escolhido por ela e compatível com o seu ano escolar. (Anexo III)

Dentre seus registros na Entrevista Semiestruturada, estão: *“não gosto quando tenho que pensar porque fico cansada; fico triste quando fazem injustiça comigo; sou feliz quando canto ou toco algum instrumento; o momento que mais gosto na escola é quando vou embora; o que mais me incomoda na escola são as provas; tenho muitos amigos legais na escola; acho que ler é desnecessário; minha maior dificuldade na escola é a Matemática”*.(Anexo IV)

A. tinha a leitura fragmentada, não identificava as pontuações, sua entonação era desritmada, silabava em palavras com encontros consonantais e dígrafos e não sabia o significado de diversas palavras próprias às séries escolares anteriores.

O diagnóstico foi Transtorno Específico de Leitura (CID10 F81.0).

Para o início do trabalho psicopedagógico literário com a adolescente, propôs-se a leitura de clássicos. Citei alguns autores e ela disse conhecer alguma coisa do escritor Monteiro Lobato, pois já o tinha lido para as provas da escola e tinha gostado da Emília.

A cada encontro era escolhido um texto de Monteiro Lobato. A psicopedagoga lia um trecho e a adolescente outro trecho, sendo corrigida em sua leitura. Ensinou-se a marcar palavras desconhecidas e a procurá-las no dicionário. Ressalta-se aqui que A. não sabia fazer a busca corretamente no dicionário, pois utilizava-se do celular toda vez que desejava saber o significado de alguma palavra.

Em um dos encontros solicitou-se que a menor colocasse 15 palavras, extraídas do texto que havia sido lido, em ordem alfabética. Ela não conseguiu cumprir a tarefa. Isso a deixou mal-humorada.

Ao término das leituras era feita uma interpretação oral. Depois

A. era solicitada a desenhar a parte que mais havia gostado da história e, por último, escrever três frases no verso da própria folha do desenho, colocando suas impressões sobre o texto lido.

Inicialmente suas frases eram simplórias e com muitos erros ortográficos. Sempre era pedido que ela relesse, em voz alta, o que havia escrito, antes da entrega das frases. Ela fazia essa releitura de cara feia e reclamando.

Após três meses a sua leitura havia melhorado. Somente ela passou a ler, cabendo à psicopedagoga só interferir quando necessário e, agora, lia-se livros de Monteiro Lobato. A cada encontro lia-se de um a dois capítulos.

Agora, A., com o livro em suas mãos, a psicopedagoga ensinou-a a como se apossar do texto, a como transformá-lo em seu, por meio de suas anotações e grifos. A. passou a grifar palavras que achava bonitas e/ou interessantes. Foi permitido que A. procurasse, no celular, palavras sinônimas àquelas que grifava. As palavras elencadas por ela eram registradas em folhas de ofício despautadas. Cada palavra, juntamente com o seu significado escrito ao lado, tinha cor diferenciada.

Seu vocabulário foi ampliando e seu discurso claramente aprimorado.

Após seis meses de trabalho, os pais relataram que A. estava conversando mais e que debatia alguns assuntos relacionados a fatos vivenciados pela família. Comportamento que não acontecia antes, pois ela estava sempre alheia ao que ocorria ao seu redor, e com os olhos grudados na tela do celular.

Seu desempenho acadêmico melhorou significativamente. Suas notas baixas, antes do trabalho literário proposto, eram pelo fato dela não saber ler e conseqüentemente interpretar.

Ao final de um ano, A. passou a demonstrar interesse por ler biografias. Perguntou se podia levar os livros para serem lidos durante o trabalho psicopedagógico, pois se queixava que ninguém na sua família lia. Não tinha com quem conversar sobre



as suas leituras. Não tinha nem livros pela casa. Só ela que tinha uma prateleira no quarto onde colocava seus livros novos.

Logo após ultrapassada esta etapa, veio o recesso de final de ano. A psicopedagoga então lhe pediu que redigisse fatos vivenciados por ela nas férias.

Com o retorno, após 45 dias sem o acompanhamento psicopedagógico literário, A. mostrou o diário virtual que havia feito. Disse que todos os dias à noite antes de dormir acessava o bloco de notas do celular e escrevia fatos e sentimentos daquele dia. Datava-os e usava somente uma palavra como título. Tinham 37 textos.

A. disse ter adorado fazer isso! Que no início sentiu muita falta das nossas conversas literárias, mas que ao escrever sobre seus dias de férias, a saudade passou. Relatou que passou a gostar de revisar tudo o que escrevia e sempre lembrava de algo para colocar no texto ou corrigir, na releitura.

Disse ser mais fácil fazer tudo no celular ao mesmo tempo: escrever, reler, corrigir, usar o dicionário e mudar coisas. Falou que havia lido duas biografias nas férias: *“Vele Tudo: o som e a fúria de Tim Maia”* e *“True Love – Biografia de Jennifer Lopez”* e fez resenhas sobre as mesmas.

Naquele semestre estipulamos que mesclaríamos livros físicos com o uso do celular e que os encontros ocorreriam de 15 em 15 dias. No seu aniversário ela pediu um leitor de e-books de presente.

Por mais que tivesse sido sinalizado aos pais que o hábito da leitura é aprendido e precisa ser estimulado, eles o fizeram somente nos primeiros meses do acompanhamento psicopedagógico literário acreditando que estariam contribuindo para a melhora da filha. Após estes meses, o interesse familiar pela leitura se restringiu só a pessoa de A.

Ao final de 20 meses de trabalho, A. era uma leitora crítica e competente. O prazer pela leitura havia encontrado moradia em

seu coração. Além de resenhas, e diários virtuais, passou a compor letras de músicas. Ela mesma reconheceu que só conseguia escrever devido às leituras que fazia. Como não tinha com quem conversar sobre as leituras feitas, escrevia suas impressões sobre os textos lidos na internet e conversava, virtualmente, sobre estes com outras pessoas que tinham lido os mesmos livros físicos ou virtuais que ela, compartilhando tudo nas redes sociais: Scribe e/ou Widbook.

Decorrido 23 meses, A. teve alta. Mais comunicativa, com notas boas e bem mais sorridente, passou a ser dona do seu próprio processo de leitura e, conseqüentemente, de todo o contexto de aprendizado sistemático e assistemático na vida.

Hoje, passado três anos do término do trabalho psicopedagógico literário, A. está cursando o 1º período de Comunicação Social na universidade, pois quer ser Jornalista. Nos comunicamos até hoje pela rede social: Instagram.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Miguel de Cervantes (1547 – 1616) disse: *“Uma coisa é escrever como poeta, outra como historiador: o poeta pode contar ou cantar coisas não como foram, mas como deveriam ter sido, enquanto o historiador deve relatá-las não como deveriam ter sido mas como foram, sem acrescentar ou subtrair da verdade o que quer que seja.”*

A. nos mostrou todos os percursos íntimos à melhora em seu repertório linguístico. Explanou suas descontentações e dificuldades em relação à leitura. Mas o que nos chamou mais a atenção foi a necessidade de troca com o outro sobre o objeto lido. As redes sociais se mostraram receptivas às trocas literárias, situação que ela não encontrou na família e nem nos meios sociais nos quais estava inserida.

Como descrito anteriormente por Flussem (2007), A. em um primeiro momento analisou as obras literárias lidas e, posteriormente como leitora madura, passou a “conversar” com as obras. Este processo deu-lhe segurança para aventurar-se a

escrever e, como fruto, ler, ler, ler cada vez mais.

A. se utilizou de redes sociais específicas de leitores para publicar seus textos.

Prova de sua paixão pela escrita e pela leitura, foi ter escolhido seguir a carreira de jornalista.

Podemos afirmar que A. se tornou uma ciberleitora competente, não abrindo mão de livros físicos, mas somente escrevendo seus textos no ciberespaço.

O ciberleitor escreve ciberliteratura no momento em que configura contações de suas impressões e aventuras na tela. Registra afetos e opiniões, formula ideias e situações, produz escritas banais. Não é assim que se formam escritores? Escrevendo? Nas telas leem-se inconformismos e paixões. Mas há a urgência do aprendizado à estética, do refino vocabular, do desemaranhar de ideias, do encontro com vocábulos. Sendo assim, negar a Literatura virtual não a sepultará, mas repelirá a oportunidade na formação de leitores e escritores críticos conscientes.

Conflitar a literatura existente na virtualidade, mesmo que deficitária, com as concepções consagradas dessa arte, nos remete à possibilidade de um novo cenário. O entrelaçar de novas modalidades literárias, fertilizará terrenos até agora inexplorados. Se faz germinar a premissa teórica-poética-virtual, vislumbrando a imensidão de novas possibilidades estéticas à arte literária.

A. tinha um comportamento de antileitura, devido às lacunas que apresentava no aprendizado da leitura e por não ter o estímulo adequado familiar para ler. Sequer tinham livros em sua casa, mas todos tinham celulares de última geração.

Os valores distorcidos deste século sobre cultura e arte, nos reporta a pensarmos profundamente a reaver a Literatura como direito básico do ser humano (Candido, 1989). A partir do momento em que A. incorporou a Literatura à sua vida, a concepção de mundo modificou, o que vimos refletir diretamente na personalidade da

adolescente.

A cultura das mídias não é motivo para pessimismo, mas, sim, razão para compreender o funcionamento da ciberleitura e da ciberescrita, buscando torná-las o novo espaço da educação para a formação de leitores críticos, desenvolvendo conhecimento, cientificidade e inovação. Tudo isso convergindo com a tradicional forma de ler.

É preciso educar para usar a tecnologia no mundo literário.

Toda leitura tem a sua própria musicalidade. Toda leitura tem a sua própria narrativa musical. A sonorização fonética, a harmonia entre as palavras e a entonação, como guias na modulação da fala e da escrita, encorpam e dão vida a fluência da leitura. Esta, nos remete ao mundo mágico do imaginário, permitindo a reelaboração e a reestruturação de conflitos estressantes e desestruturantes ao ser humano. A reverberação de tal musicalidade literária, possibilita, dentre muitas outras conquistas, o reequilíbrio emocional do sujeito, em muitos momentos, tirando-o do sofrimento, não importando se a leitura é presencial ou virtual.

A arte de escrever está ligada à experiência de saber ler e da própria linguagem (Koch, 2008).

Stella Maris Rezende (2007) nos diz *“tem que saber o código linguístico, a gramática, a sistemática, a esporádica e as regras. Para ter a liberdade e o jogo de desobedecer, subverter, brincar, desadormecer a linguagem”*.

Seja, no papel e na tela. No presencial e no virtual. No físico e on-line.

## **6.1. REDES SOCIAIS PARA LEITORES E ESCRITORES**

Existem várias redes sociais para leitores e escritores. Não há como ignorá-las.

1) Livreto

Com um visual dinâmico e interessante, o Livreto é uma rede social para leitores com vários livros para classificar como lidos ou desejados, permitindo ainda que os usuários troquem suas opiniões.

#### 2) Widbook

Esta plataforma reúne uma comunidade colaborativa para compartilhar gratuitamente e-books independentes. Participantes podem escrever textos, ler novidades e publicar mensagens de críticas.

#### 3) Orelha de Livro

Em uma interface simples, o Orelha de Livro é uma rede social para leitores interagirem. Além disso, ela oferece recursos para montar uma biblioteca virtual com livros lidos e desejados.

#### 4) Shelfari (só tem títulos em inglês)

Criada em 2006 e adquirida pela Amazon em 2008, a Shelfari foi uma das primeiras redes sociais literárias da web. Seus usuários podem criar uma estante virtual com as obras registradas, podendo ainda catalogá-las por temas e classificá-las com notas de acordo com seus interesses.

#### 5) Minhateca

Desenvolvido para a web, mas já com um aplicativo para Android, o Minhateca é um serviço on-line gratuito e colaborativo para compartilhar textos, imagens e arquivos por nuvem.

#### 6) Scribe

O Scribe é uma rede social que reúne textos independentes e colaborativos, com o objetivo de reunir usuários com interesse de ler e compartilhar contos, resenhas e poemas de diferentes temáticas.

#### 7) Skoob

Criado em 2009, o Skoob é uma rede social colaborativa para montar uma biblioteca virtual com livros lidos e desejados, permitindo ainda que seus usuários escrevam resenhas e classifiquem as obras com notas.

#### 8) Movellas

Com um enorme acervo de textos e poesias independentes sobre os mais variados assuntos, o Movellas é uma plataforma colaborativa para escrever, divulgar e ler principalmente contos e narrativas ficcionais.

#### 9) Wattpad

O Wattpad é uma rede social para leitores e escritores que também oferece milhares de livros e contos gratuitos, publicados e compartilhados por seus usuários. Apesar de grande parte de seu conteúdo estar em inglês, a plataforma tem uma excelente ferramenta de buscas.

#### 10) Goodreads

Apesar de só apresentar livros em inglês, o Goodreads é uma rede social para leitores com informações organizadas e várias matérias sobre novidades literárias.

#### 11) Livralivro

Com o objetivo de promover e estimular a troca de livros entre seus usuários, o LivraLivro é uma rede social para leitores com um visual amigável e intuitivo. A plataforma possui recursos para adicionar obras literárias em uma estante virtual e avaliá-las. Ela também traz um interessante sistema de pontuação e classificação para enviar e receber livros.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Cristiano Nabuco & EISENSTEIN, Evelyn & ESTEFENON, Susana Graciela. *Vivendo Esse Mundo Digital: impactos na saúde, na educação e nos comportamentos sociais*. Porto Alegre: Artmed, 2013.
- CANDIDO, Antônio. *Direitos Humanos e literatura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- CARR, Nicholas. *A Geração Superficial: o que a internet está fazendo com nossos cérebros*. São Paulo: Agir, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FREITAS, Maria Teresa de Assunção. *Cibercultura e Formação de Professores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- KOCH, Stephen. *Oficina de Escritores: um manual para a arte da ficção*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- LOPEZ, Jennifer. *True Love*. Rio de Janeiro: Agir, 2014.
- MANGUEL, Alberto. *Uma História da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARIA, Luzia de. *Amor Literário: dez instigantes roteiros para você viajar pela cultura letrada*. Niterói: Ler & Cultivar, 2016.
- MELO, Giselle. Dissertação de Mestrado: *Construção da Aprendizagem: características de estudantes do Ensino Fundamental*. Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC), 2005.
- MOLINA, Olga. *Ler para Aprender*. São Paulo: EPU, 1992.
- MOTTA, Nelson. *Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- MUNARI, Ana Cláudia. *Observando as práticas de leitura da cultura digital*. Texto apresentado no III Simpósio Internacional de Leitura e Informática na Universidade Santa Cruz do Sul, 2013.
- OLIVEIRA, Maria Helena. *Comportamento de Leitura do Estudante Universitário*. São Paulo: Alínea, 1999.
- Organização Mundial da Saúde (OMS). *Classificação Internacional de Doenças de Transtornos Mentais e de Comportamento (CID10)*. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- REZENDE, Stela Maris. *Esses livros dentro da gente: uma conversa com o jovem escritor*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- SARAIVA, Rosália Alvim & MOOJEN, Sônia Maria & MUNARSKI, Roberta. *Avaliação Compreensão Leitora de Textos Expositivos (ACLTE)*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009.
- STEIN, Lilian Milnitsky. *Teste de Desempenho Escolar (TDE)*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1994.
- WITTER, Geraldina Porto. *Leitura e Psicologia*. Campinas: Alínea, 2004.





**Tabela 7 – Classificação a partir dos Escores Brutos  
– 6ª série**

Classificação \ Escore Bruto	Escrita	Aritmética	Leitura	Total (EBT)
Superior	≥ 34	≥ 28	≥ 69	≥ 131
Médio	31 - 33	24 - 27	66 - 68	123 - 130
Inferior	≤ 30	≤ 23	≤ 65	≤ 122

II Classificação a partir dos Escores Brutos.

No PACLTE,  $A_2$  obteve o desempenho Inferior no texto de 275 palavras “Os desertos” escolhido por ela e compatível com o seu ano letivo para os itens: controle da leitura (em alguns momentos não localiza erros de compreensão e não usa recursos para corrigi-los e não faz perguntas quando desconhece alguma palavra); padrão postural (deita a cabeça na mesa e movimenta-se muito na cadeira); característica da leitura (vacilante, em alguns momentos silabada, não respeita a pontuação, tom e volume oscilantes, omite sílabas e/ou palavras, substitui palavras) durante a leitura oral. Nos itens: musculatura ocular (move a cabeça lateralmente e perde-se na linha, muitas vezes repetindo-a); atitude (interesse e baixa concentração); apoio articulatório apresentou interesse por ter escolhido um assunto de sua motivação e um desempenho Inferior de acordo com a sua faixa etária. Ao ser questionada sobre o texto,  $A_2$  teve muitas dificuldades para estabelecer continuidade temática entre as ideias e identificar a forma de organização das informações no texto a partir de perguntas feitas. Mesmo com o texto nas mãos para buscar as respostas, teve dificuldade em encontrá-las e precisou de ajuda.

Sua produção de texto ficou extremamente comprometida no que se refere: coerência de ideias, encadeamento do assunto, erros ortográficos, pontuação e conhecimento do tema.

Baseado no histórico acadêmico da jovem, por meio de seu material: cadernos, livros, trabalhos e avaliações acadêmicas, constatou-se que  $A_2$  encontra-se com desempenho acadêmico Regular no 1º bimestre da média escolar.

III Protocolo de Avaliação da Compreensão Leitora de Textos Expositivos.

**Complete:**

Gosto de comer steakoff, Pizza, carne quente, sanduiches

Não gosto quando temo que vou ser (fica caubola)

Fico triste quando falo alguma coisa

Sou feliz quando quando estou algum instrumento

Na escola meo entende muito

Diversão que mais gosto basquetball e futebol

Programa de TV Violão

Um sonho Vir a morar e conhecer Justin Bieber

A matéria que mais gosto é Musica

O momento que mais gosto na escola é Quando vou embora

O que mais me incomoda na escola é As provas

Meus amigos na escola Carla, Carolina, Beatriz, Gabriela, Julia, Bernardo, Puk, Mel

Na minha casa Do meu cachorro e gato

Com a minha familia Phales

Acho que ler é desinteressante

Esporte (s) que mais gosto basquete e tenis

Minha maior dificuldade no momento é Matematica

## IV Entrevista Semiestruturada.



---

# DE LEITOR A AUTOR: A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE JOVENS NO ESPAÇO ESCOLAR<sup>1</sup>

A crítica literária, ocasionalmente, limita seu objeto de estudo ao que é chancelado pelo mercado editorial, porém a relação sensível com o mundo vai além do que se encontra nos limites do chamado campo literário, experimentado ativamente pela leitura e que tem, na escrita, reverberação das vozes narrativas pela intertextualidade. Sob essa ótica se desenvolve a proposta da presente pesquisa: examinar, pela relação leitura e criação (baseado em Wolfgang Iser, John Dewey e Michèle Petit), textos produzidos nas Olimpíadas de Língua Portuguesa, projeto do Ministério da Educação brasileiro. Proponho-me, portanto, a analisar as crônicas dos alunos-autores, publicizadas em coletâneas do projeto, a fim de compreender como a autoria se constrói nessas narrativas, escritas à margem do, tradicionalmente, legitimado como literatura.

**Palavras-chave:** Autoria, Narrativas Estudantis, Campo Literário.

## 1. INTRODUÇÃO

Ao pensar o contexto da literatura, um universo que vai de escritores como Dante Alighieri a Jorge Luis Borges, vários são os livros que relatam experiências pessoais, narrativas de si, o olhar sobre o outro. Autores que fazem de suas vivências espaços de compartilhamento de suas memórias, sejam elas voltadas para situações que fizeram parte de uma imagem nostálgica e familiar do passado, sejam viagens e contatos com lugares fora de seu cotidiano em momentos específicos. Pela obra, o escritor conta histórias e nos conduz por espaços distantes dos que experimentamos diariamente. Biografias, diários e relatos nos levam a ambientes que talvez, somente por meio da literatura, consigamos atingir ou presenciar. O imaginário do autor, criado

**GLEISER  
MATEUS  
FERREIRA  
VALÉRIO**

Universidade  
de Brasília  
gleisermateus@  
hotmail.com

na narrativa, entra em contato com o do leitor, por meio da leitura, o que promove a reflexão e a experimentação, algo que pode resultar em processos de escrita, em um diálogo intertextual.

Para se pensar essa realidade marcada por encontros e desencontros com o texto, o presente artigo terá como foco as narrativas de jovens elaboradas em ambiente escolar, tendo como base estratégias pedagógicas que envolvem a leitura e o processo de escrita criativa e autoral. Porém qual a razão para partir da escola os questionamentos da pesquisa em questão? Devemos levar em conta o fato de que crianças e adolescentes com incentivo, ou melhor dizer acesso, à leitura de livros, bem como, ao prazer de ler ainda é associado a uma parcela restrita e elitista da população, pensando o caso do Brasil, de modo que a maior parte das pessoas fica alheia a esse importante elemento cultural, histórico, social e político que é o texto literário. Num contexto cerceante como o de uma parcela vulnerável da população, é em instituições de ensino que muitos estudantes, cotidianamente, tornam-se leitores de obras de escritores renomados para interpretar e debater sobre suas ideias e questionamentos provocados pela literatura, associando-a ao seu cotidiano.

Para uma efetiva prática docente, o professor deve trazer o cotidiano do estudante para o trabalho com a recepção do texto literário. Mais que apenas ler, o aluno contextualiza a obra por meio seus atos íntimos e pessoais, como diria Paulo Freire: “a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura de mundo, mas por uma certa forma de escrevê-lo, quer dizer, de transformá-lo através de nossa prática consciente” (FREIRE, 2011, p. 30). Dos anos que tenho como docente, uma proposta que gerou bons resultados para estabelecer a relação entre o lido e o experimentado são as Olimpíadas de Língua Portuguesa (OLP), projeto promovido pelo MEC em parcerias com instituições de fomento à educação. Por mais que tenha críticas a muitos elementos do concurso, seu material é rico de textos e atividades que podem levar ao prazer da leitura, além de oferecer narrativas que descrevem percepções que fogem ao tradicionalmente analisado pelos estudos literários. Além dos processos de leitura e criação de imaginário, encontramos coletâneas de textos

estudantis que não apenas refletem o contato entre aluno e a obra, mas sua capacidade de produzir suas próprias histórias, em um processo de escrita criativa e, porque não dizer, autoral.

Um dos gêneros apresentados é o da crônica, desenvolvido em turmas de nonos anos do ensino fundamental. Para tal, uma coletânea de textos de escritores como Ivan Ângelo, Paulo Mendes Campos, Machado de Assis, Fernando Sabino, entre outros, são utilizados em sala com a finalidade de levar o jovem a pensar a si e sua realidade, em especial seu contexto de vivência. Com o tema “O lugar onde vivo”, o projeto desenvolve uma série de atividades, tendo a literatura como foco de discussão, sobre o lugar, conceito espacial que reflete o afetivo e faz os alunos questionarem seus lócus vividos. O resultado é a produção de narrativas em sala que são selecionadas pelo projeto, nacionalmente, e das quais algumas foram disponibilizadas na página da OLP como coletânea.

## 2. OBJETIVOS

Diante dos pontos iniciais levantados, algumas questões ficam latentes e pretendem ser respondidas a partir do presente artigo: Ao elaborar uma narrativa de si, com um olhar lançado sobre a sociedade e suas experiências, que possíveis representações podem surgir, ainda mais tendo como temática e elemento central o lugar, a cidade e o espaço vivido e experimentado pelo jovem? Como analisar essa escrita como autoral e pessoal, partindo de conceitos literários?

Partindo dessas questões chave para a pesquisa, objetivamos compreender o processo de leitura e de formação do leitor e quais respostas podem se originar. Uma hipótese é a produção escrita que se dá de maneira autoral e criativa. Por tal razão, observamos os seguintes pontos específicos:

- Analisar a recepção do texto literário pelo aluno e o diálogo estabelecido entre a leitura e seu imaginário;
- Pensar a prática docente como promotora desse encontro entre estudante e obra, mediando esse contato de maneira a gerar respostas críticas;



- Estabelecer uma relação entre a escrita estudantil e a literatura numa relação intertextual;
- Considerar tais narrativas produzidas como autorais e criativas, partindo da crítica literária e da formação do escritor.

### 3. METODOLOGIA

Para algumas respostas, tanto as coletâneas de textos literários como as de narrativas dos estudantes servirão como *corpus* para o artigo. A relação entre a experiência da leitura de memórias dos autores já reconhecidos pelo campo literário e o ato de compor histórias próprias dos jovens será questionada e colocada em xeque para se pensar o que é o escritor e como a escrita pode ser considerada autoral. Com tal finalidade, devemos pensar como essas produções estudantis podem refletir sua base de elaboração, dialogando e tendo uma identidade que não deixa de lado o seu elemento constituidor inicial que é o texto literário. Por fim, observar a infinidade de possibilidades que essas coletâneas são capazes de oferecer para a elaboração de uma escrita de si por meio do gênero crônica.

Objetivando tais resultados, utilizamos o material fornecido pelas Olimpíadas de Língua Portuguesa, disponível em seu site, a saber: as coletâneas de crônicas de autores da literatura brasileira e as coletâneas de estudantes finalistas do concurso (nonos anos do ensino fundamental, idade próxima entre 15 e 16 anos). Dado o caráter limitador (em extensão) de um artigo, focaremos apenas nas produções de alunos da última edição ocorrida em 2016. As reflexões partem da análise documental dos materiais supracitados. Teoricamente, utilizamos os conceitos de leitura e imaginário, baseados nas perspectivas de Regina Zilberman, Michèle Petit e Wolfgang Iser; para a compreensão da escrita e da intertextualidade, partimos dos pressupostos de Mikhail Bakhtin, Michel Foucault, John Dewey; no que tange às discussões sobre espaço, tempo e memória focamos nas teorias de Aleida Assman e Paul Ricoeur. Dessa forma, procuramos não apenas dialogar, mas pensar respostas ao texto literário, objetivo das teorias sobre leitor e sua formação.

## 4. A LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO E SUA RELAÇÃO COM O IMAGINÁRIO ESTUDANTIL

Ao ler, novos espaços se abrem para as mentes dos indivíduos. O potencial observado nos processos de leitura beira o que denominamos de incalculável. Mais que um ato de prazer, o livro pode se tornar um companheiro diário, aquele que está nos diversos espaços de nossa vivência, a fuga dos males cotidianos, próximo do *fugere urbem* que os poetas árcades buscavam para atingir a inspiração. Quando aproximamos da realidade de jovens estudantes, a necessidade de atividades que promovam o contato obra/leitor não se faz apenas importante, como fundamental. Enquanto seres humanos, somos constituídos e nos construímos a partir de casos e relatos que nos antecedem, desta maneira, fazer da sala de aula o local da narrativa é oferecer a esses alunos oportunidade de conhecer outros (tanto espacial, quanto temporal), dialogar com a tradição e propor sua própria visão de sociedade, tal como afirma Zilberman:

Que a leitura é importante, todos sabemos: a leitura ajuda o indivíduo a se posicionar no mundo, a compreender a si mesmo e à sua circunstância, a ter suas próprias ideias. Mas a leitura da literatura é ainda mais importante: ela colabora para o fortalecimento do imaginário de uma pessoa, e é com a imaginação que solucionamos problemas. Com efeito, resolvem-se dificuldades quando recorremos à criatividade, que, aliada à inteligência, oferece alternativas de ação (ZILBERMAN, 2012, p. 148)

Mais que apenas uma função contemplativa, a leitura assume a função de despertar a ação para os jovens. Muitas de nossas reflexões em relação à realidade passam por concepções adquiridas a partir do texto literário. Se por um lado alguns questionam tanto a efetividade da Literatura para a sociedade, no espaço escolar, encontramos uma boa resposta para afirmações, por vezes, niilistas em relação ao livro e sua função. Para muitos, principalmente em contextos de alta vulnerabilidade social, as narrativas são fontes inesgotáveis de reflexão e questionamento, posicionando o indivíduo de forma a problematizar a cidadania e a marginalização de determinados grupos em um país.

Nesse sentido, atividades como as propostas pela OLP, por mais que centradas em projetos pedagógicos de estrutura governamental, têm extrema viabilidade para promover ações. No caso das coletâneas disponibilizadas, temos outro elemento fundamental: fornecer autores de base nacional, com obras que discutem problemáticas do Brasil e que podem aproximar do experienciado pelo estudante.

Durante a leitura de **A Última crônica** de Fernando Sabino, o jovem percebe o olhar atento do autor em elementos do cotidiano, algo que passaria despercebido em situações que não tivessem por finalidade a observação. Uma família de pessoas de baixa renda senta em um bar para cantar os parabéns à jovem filha. O que seria uma ação rápida e pouco significativa, assume todo o corpo da narrativa. Até mesmo o barulho da colher que mexe o café tem um caráter fundamental. O que encontramos é esse olhar do escritor sobre esse outro, sua incapacidade de compreendê-lo. Até mesmo os preconceitos são explicitados na forma com a qual se descreve a negritude das personagens, a pobreza exotizada e, delicadamente, animalizada, o que simboliza essa incapacidade de entender a alteridade em sua plenitude. Esses pontos devem ser discutidos em sala pelo professor, não apenas motivar a leitura, mas oferecer a possibilidade de acessar o texto em toda a multiplicidade oferecida e questioná-lo.

Se por um lado a obra é capaz de criar mundos novos, em outro ela consegue poetizar o real, como observado em Petit: “Ler não isola do mundo. Ler introduz no mundo de forma diferente. O mais íntimo pode alcançar neste ato o mais universal” (PETIT, 2008, p. 40). Ainda nas palavras sobre leitura de Petit:

Ler permite ao leitor, às vezes, decifrar sua própria experiência. É o texto que “lê” o leitor, de certo modo é ele que o revela; é o texto que sabe muito sobre o leitor, de regiões dele que ele mesmo não saberia nomear. As palavras constituem o leitor, lhe dão um lugar (Ibidem, p. 37).

Muitas vezes, como citado, é, por meio da Literatura, que o leitor é capaz de nomear emoções e afetos, palavras são capazes de descrever situações, eventos e oferecer formas de representar



realidades, ainda mais em indivíduos em formação. Se histórias permitem identificação, na leitura de narrativas como **Um caso de burro** de Machado de Assis conseguimos sensibilizar o estudante para aquilo que está fora até mesmo do universo do real. Os pensamentos de um burro convalescente, jogado na rua faz com que o narrador perceba todas as agruras da sociedade e a dificuldade de promover mudanças significativas. O pobre animal criado a pauladas, agoniza e morre, mas seu corpo é retirado e a vida continua.

O olhar lançado sobre o corpo do pobre burro serve como o mote para que jovens saiam das escolas e abarquem seu cotidiano e percebam o real nos detalhes. A concepção do todo que compõe sua comunidade é essencial para que leia o espaço e seu cotidiano. As várias histórias ocorridas nas ruas, as vidas, mesmo em sua simplicidade, assumem a mente do estudante, uma relação entre a memória coletiva de sua realidade que entra em diálogo com a individual. Assim, permite-se que se mesquem de tal forma, somadas à leitura do texto literário, e crie, em sua própria história, algo novo e que promove o encontro sensível entre esses vários mundos experimentados por meio do imaginário.

O texto então faz parte de um processo de acumulação de outros que o precedem, como denomina Iser em *O fictício e o Imaginário* (2013). O jovem, durante a leitura, participa do processo de seleção que é a própria constituição da obra segundo o autor, elemento que transcende o campo do real e do ficcional, elaborado a partir de uma terceira premissa que é o imaginário. O que temos são fragmentos de realidade que se conectam em meio a um ato de fingimento, o que denomina *como se*, um mundo que é criado e transformado a partir da própria ficcionalidade, da seleção de combinação das várias possibilidades as quais o autor parte para sua composição. Por esta razão, narrativas como as de Assis e Sabino se conectam com as concepções do estudante. O imaginário do autor entremeia-se a do aluno, sendo capaz de produzir novas reverberações de processos seletivos, por meio da intertextualidade. Daí questiona-se o fazer literário pela capacidade de duplicar semanticamente os elementos seletivos de modo cumulativo, dialógico, tendo o ato de ler como o

decifrar “um palimpsesto”, revelar o algo oculto, contestar algo dado como denomina Iser, ou partindo de suas palavras:

Como os dois tipos de contexto (do livro e do leitor) se atualizam, surge uma coexistência de discursos diferentes, que desenvolvem seus contextos como um jogo de mútuo aparecimento e desaparecimento. Daí resulta uma instabilidade semântica que se avoluma porque os discursos reunidos constituem também contextos uns para os outros, de modo a se inserirem em uma relação de tema e horizonte, e movendo-se incessantemente entre si (ISER, 2013, p. 300).

Ao ler, o jovem é capaz de se tornar sujeito de sua história, questionar sua participação e relacionar seu cotidiano aos outros que a Literatura o ofereceu. Petit assegura que os que leem ficção são “os que têm mais curiosidade pelo mundo real e pelos temas da sociedade” (PETIT, 2013, p. 113). Pelo livro, o leitor permite a abertura de si para o outro, e, assim, consegue representar suas lembranças, ou mesmo a memória advinda de seus familiares, pessoas próximas ou do espaço de sua comunidade. Ao utilizar a OLP, o professor permite ao aluno questionar problemáticas sociais individuais e coletivas por meio da voz daqueles que são, na maioria das vezes, silenciados por uma realidade marginalizadora e excludente. De maneira semelhante, podemos compreender essas possibilidades com base nas afirmações de Petit:

Mas o que a leitura também torna possível é uma narrativa: ler permite iniciar uma atividade de narração e que se estabeleçam vínculos entre os fragmentos de uma história, entre os que participam de um grupo e, às vezes, entre universos culturais. Ainda mais quando essa leitura não provoca um decalque de experiência, mas uma metáfora (PETIT, 2009, p. 15).

O que um jovem apreende ao ler **Considerações em torno das aves-balas** de Ivan Ângelo é a aproximação com tristes eventos de um país de desigualdades. As aves-balas que nomeiam a crônica representam as manchetes diárias de jornais na qual famílias

perdem seus entes queridos por causa de balas perdidas. Corpos, normalmente negros e periféricos, que caem desfalecidos e que não possuem um rosto, uma história, viram estatísticas de um Brasil violento, com boa parte de sua população em situação de alta vulnerabilidade social e sem direitos básicos. Esses meninos e meninas constituem um país em que o livro é caro e pouco acessível, a cultura letrada ainda é restrita e o contato com a literatura é limitada à escola. Por mais críticas que tenha ao projeto do MEC, tais como a associação com bancos e empresas com interesses que vão além da mera aprendizagem, é inegável sua capacidade de atingir aqueles que estão à margem de uma cultura leitora.

Mais que apenas ter acesso à Literatura, todo o processo pedagógico por trás da OLP permite a escrita de si desses alunos. O próximo passo será estudar as coletâneas de narrativas selecionadas dos estudantes no ano de 2016, último produzido e divulgado virtualmente pelo projeto. Para compreender essa escrita, necessitamos analisar o que é o escritor e como tais textos podem ser entendidos não apenas por sua criatividade, mas por investigarmos sua capacidade autoral. Partimos da relação entre a memória dos escritores citados anteriormente e aquela advinda das histórias orais dos que compõem o cotidiano dos estudantes, para sobreposição de textos que se encontram e dialogam, o que culmina na produção estudantil.

## **5. AUTORIA, MEMÓRIA/OLHAR E ESCRITA DE SI EM NARRATIVAS JUVENIS**

Tendo como base a leitura e o que foi discutido sobre sua importância para o pensamento sobre si, partimos agora para o conceito de autoria e como ele pode ser utilizado para analisar as narrativas contidas nas coletâneas estudantis. Na busca de respostas para os questionamentos propostos, John Dewey apresenta, em *A arte como experiência* (2010), possíveis chaves para entender os textos juvenis como obras passíveis de uma crítica literária. O teórico conceitua a arte como elemento que requer um posicionamento a partir de sua presença. Mais que apenas uma postura contemplativa, ao estar diante de manifestações artísticas, devemos experimentá-la, o que

pressupõe uma reação que também pode culminar no ato criativo. Essas afirmações podem ser observadas no que diz Dewey:

Para perceber, o espectador ou observador tem de criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. Mas tanto naquele que percebe, quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte (DEWEY, 2010, p. 137).

Assim, o processo de criação artística envolve o debruçar sobre a obra, o que resulta na recriação, algo que não necessita exatidão ao que é inicialmente produzido. Por mais que estudante seja mergulhado no que é dito pelo escritor, suas construções mentais são capazes de extrapolar os limites da obra e criar coisas novas que merecem destaque para nossa análise sobre leitura e escrita. Desta maneira, a Literatura apresenta um caráter dialógico em sua relação com o leitor, sendo que este consegue relacionar o outro apresentado pelo texto literário com suas lembranças e daqueles que o circundam. Além disso, podemos questionar todo o processo acumulativo anteriormente citado e a obra como parte de um processo polifônico e intertextual, tal como preceitua Bakhtin:

A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre os seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada com outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao

mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daqueles limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2003, p. 279).

O leitor, nessa perspectiva, possui uma posição responsiva diante da obra, o que possibilita atos como o da escrita. A narrativa é parte de um conjunto de outras que a precederam e, como tal, situa-se numa relação intrínseca com as várias vozes que a formaram. O autor então é leitor de outros que o antecederam, seus livros são parte de um campo, no caso o literário, um todo situado temporal e espacialmente para além de apenas sua escrita. Tais concepções Bakhtiniana e de Dewey dialogam com a Foucaultiana de *hypomnemata*. Em *O que é o autor* (1992), o teórico argumenta sobre esses textos que serviam de base para meditações, análises e conexão com a memória, necessários para as produções que surgiam ligadas a eles. O objetivo não era de cópia, mas de criar a partir desses elementos constitutivos do pensamento. Estas são as bases que temos questionado como elementares para a formação do escritor, ligadas diretamente à tradição que o precedeu, apropriando-se dela em novas narrações, tal como declara Foucault:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um “corpo” (*quicquid lectione collectum est, stills redigat in corpus*). E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional (FOUCAULT, 1992, p. 133).

Pelas leituras dos autores da Literatura brasileira contemporânea encontrados nas coletâneas trabalhadas em aula pelos professores durante a OLP, os jovens procuram lançar o olhar sobre sua realidade e os detalhes que, de maneira despercebida, passam por nossa percepção. Experimentam o objeto artístico em sua plenitude, agem de maneira responsiva e cumulativa

diante da leitura e dos discursos que o precedem e digerem esse “corpo”, apossam-se das memórias e criam algo original. Ao trazer a experiência cotidiana de sua comunidade, pensamos nesse outro que compõe as ruas e que nos é próximo e dialogam com nossa constituição como indivíduos. Podemos aproximar da tríplice atribuição da memória e do imaginário - o si, o outrem e o próximo, como denomina o teórico: “meus próximos são aqueles que me aprovam por existir e cuja existência aprovo na reciprocidade e na igualdade da estima” (RICOEUR, 2007, p.142).

Como a temática do projeto é “O lugar onde vivo”, a afetividade se constitui não apenas a partir da observação e atenção ao que o cerca, mas da ligação direta com o espaço e o vivenciado. Em **Era apenas um umbu**, texto de uma jovem estudante do Rio Grande do Norte, temos um elemento local fundamental para a vida na cidade de onde parte a narrativa: a feira. Trata-se de uma visão mais ampla do que a de simples espaço de vivências, mas a parte viva de sua comunidade: “A feira é uma fonte cultural bem ampla” (MEC, 2016, p.150). O umbu, fruta típica da região, é metaforizada na pérola de toda a localidade presente no texto, a doçura que envolve a todos que englobam uma parte da região Nordeste brasileira. As falas desses narradores dialogam com o define Assman sobre o espaço como recordação:

[...] um local dotado de aura não traz promessa de algo imediato; mais que isso, é um local em que se podem perceber sensorialmente o afastamento e distância irrecuperável do passado. O local da recordação é de fato uma “tessitura incomum do espaço tempo”, que entretece presença e ausência, o presente sensorial e o passado histórico. Se a marca da autenticidade é a ligação entre o aqui e o agora, então o local da recordação, como aqui sem um agora, não passa de autenticidade parcial. Longe de unir as duas metades, o local da recordação insiste em mantê-las separadas como aqui e outrora (ASSMAN, 2011, p. 360).

Da mesma forma que a narrativa citada, encontramos tais traços em **O colorido no céu de Taguatinga** em que observamos as cores de pipas que colorem os céus de uma cidade da periferia da capital federal. O cuidado do olhar, percebido anteriormente na

feira, atinge contornos diferentes ao se perceber a vida de uma jovem fechada pelo espaço de seu apartamento e sem o contato com o que está fora. A letargia do cotidiano só é quebrada pelo duelo de pipas no céu, algo que a faz refletir sobre a real beleza do lugar em que vive. Ao forçar a mente sobre uma questão específica ou um pequeno e quase imperceptível momento, lembramos, provocamos o retorno do vivido para o presente, tornamos o experienciado em real, aproximando da definição de Ricoeur: “Porém, o que é lembrar-se? É ter uma *imagem* do passado. Como isso é possível? Porque essa imagem é um vestígio deixado pelos acontecimentos que permanece fixado na mente” (RICOEUR, 2010, p.22).

A percepção crítica da realidade divide espaço com a forma que o indivíduo percebe seu espaço e sua situação de marginalidade. Em **O invisível à nossa vista**, narrativa sobre um momento significativo do país no ano da OLP – a passagem da tocha olímpica, assume novos contornos. Não mais a preocupação com os jogos tão significativos mundialmente, mas toda uma análise focada no mendigo Pedro que acompanha toda a bagunça do ato histórico de seu olhar de baixo, do que é relegado pela sociedade. A pergunta: “O que a tocha muda na vida de Pedro?”, simbólica no texto, é algo a ser perguntado por todos nós que vivemos numa nação desigual e na qual parte de sua população está à margem, mas que comemora um evento mundialmente relevante. Não que seja ruim sediar as Olimpíadas, ao contrário, é fundamental para o Brasil que se propõe como em processo de desenvolvimento, porém não deixando de lado parte de seu povo.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões propostas reforçam então alguns pontos fundamentais: a leitura e sua capacidade cumulativa e de construção das histórias, e os livros e autores como parte de um conjunto de elementos necessários para que o leitor seja capaz de produzir suas próprias narrativas. Tais produções, além de originais, podemos denominar como autorais, por serem parte de uma relação intertextual e de resposta ao proposto pela posição ativa perante o objeto artístico. Assim, um projeto como



a OLP, inicialmente criado com a finalidade de promover a leitura e melhorar a capacidade de estudantes na escrita de textos em norma padrão, bem como a compreensão de diferentes gêneros textuais, é capaz de extrapolar suas premissas centrais e ter materiais que permitem outras análises para além de seu objetivo inicial. Na fala presente na produção de um desses jovens, observamos tais questões:

Nascemos, vivemos, por vezes intrigamos os outros com nosso comportamento e atitude, e por fim morremos, levando nossos segredos para o túmulo. Filosofando assim, dou as costas para o cercado e para o mistério de sua lagoa, fecho a porta e vou preparar os livros para mais um dia de aula. Se a lagoa voltar a gemer, ótimo, a lenda continuaria. Se não, que fique assim, indecifrável. Porque a lagoa, assim como nós, sabe guardar seus segredos muito bem (MEC, 2016, p. 153).

A necessidade de escrever, relatar ou fazer sua voz parte de uma discussão está no trecho de **O mistério da lagoa**, crônica de estudante de Alagoas. Assim com a lagoa se seca sem que percebamos o real motivo, a curiosidade se aguça na mente do jovem em espaço escolar. Todos são capazes de guardar seus segredos, algo como a secura que toma conta da natureza, da cidade, do outro. Nessa premissa, a literatura que é levada para sala de aula se imbrica ao imaginário dos alunos e toda uma realidade tão distante do que é, normalmente, observado pelo texto literário assume forma na metáfora construída pelo dia a dia desses leitores encontrados nas coletâneas. Suas vozes silenciadas por um país de proporções continentais e pela desigualdade econômica intensa, são trazidas e suscetíveis das mais diversas análises sobre leitura, escrita e autoria.



---

## NOTAS

<sup>1</sup>A apresentação do presente artigo foi possível a partir do apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF). Agradeço a possibilidade contar com os recursos que são fundamentais para a produção científica brasileira de qualidade e sua divulgação.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSMAN, Aleida. Espaços de recordações: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DEWEY, John. A arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. 51ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens, 1992. pp. 129-160.
- ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. 2.ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. Trad. Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MEC. Coletânea: crônicas. São Paulo: Cenpec (coleção das Olimpíadas de Língua Portuguesa), 2014.
- MEC. Textos finalistas. São Paulo: Ministério da Educação, 2016.
- PETIT, Michèle. Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva. Tradução Olga de Souza. São Paulo: Editor 34, 2008.
- PETIT, Michèle. A arte de ler ou como resistir à diversidade. São Paulo: Editora 34, 2009.
- PETIT, Michèle. Leituras: do espaço íntimo ao espaço público. Tradução Olga de Souza. São Paulo: Editor 34, 2013.
- RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Trad. Alain François [et al.] Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa - a intriga e a narrativa histórica. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ZILBERMAN, Regina. A leitura e o ensino de literatura. Curitiba: Intersaberes, 2012.

---

# A CRÍTICA INICIAL DE *VIDAS SECAS* E O NÃO DIREITO DE PENSAR

Em “Ficção e confissão” Antônio Cândido (2012) diz que Paulo Honório e Luiz da Silva (outros personagens de Graciliano Ramos) pensam e existem enquanto Fabiano, protagonista de *Vidas secas*, simplesmente existe. Consonante a isso, Álvaro Lins aponta dois erros consideráveis nesse romance, um deles é o excesso de introspecção em personagens tão primitivos. Este trabalho se contrapõe a isso e pretende apontar a importância e a profundidade do pensar de Fabiano apesar deste possuir seu universo bastante reduzido; e que a introspecção presente nesse personagem não representa erro, mas sim algo grandioso que deve ser observado com ternura e estudado. Essa hipótese se confirma em excertos do próprio *Vidas secas* que por si só refuta as proposições desses notáveis críticos.

**Palavras-chave:** *Vidas secas*, crítica, Fabiano, Graciliano Ramos.

## INTRODUÇÃO

O que se pretende neste trabalho é apresentar informações sobre a crítica que primeiro abordou o romance *Vidas secas* de Graciliano Ramos e mostrar como essa influenciou em leituras que foram feitas após. O direito de pensar das personagens é reduzido pelo que escreveu a crítica inicialmente e isso esmaga muito a subjetividade de personagens que, embora tenham pouco, ou nenhum, estudo, possuem humanidade bastante peculiar que merece ser tratada com mais respeito e receber visão mais humanitária.

Falar de personagens como se fala de pessoas pode denotar romantização, como se quiséssemos trazer para o real algo que apenas vive no mundo da ficção, mas, no final das contas, não é sobre isso que versa a literatura? E, nesse caso, a ficção se confunde com a realidade, não no sentido de que a vida imita

**HUMBERTO  
PAULO DA  
CUNHA DA  
SILVA**

Universidade  
de Brasília  
humbertwo.cunha@  
hotmail.com

a arte e vice-versa, mas no sentido de que Fabiano, e as outras personagens de *Vidas secas*, fazem parte de uma realidade brasileira, são personagens que existem, que compõem a nossa sociedade e negar a Fabiano o direito de pensar, ou enxergar no seu pensar algo menor, é negar isso também a milhares de brasileiros que se encontram na mesma situação; que vivem a seca, vivem a fome, vivem a falta de oportunidades, mas que dia após dia sonham com uma vida melhor.

O recorte que aqui usaremos é bem delimitado para evitar devaneios desnecessários e parlapatórios longos inoportunos. Para se falar de crítica inicial usaremos dois notáveis críticos para esse trabalho que dialogam bem entre si e seus textos, os que aqui serão abordados, deixam claro essa negação do pensar nos brutos personagens de *Vidas secas*, com a sua manifestação máxima em Fabiano.

Os críticos abordados para analisar e traçar paralelos com a obra serão Álvaro Lins, mais especificamente o seu ensaio “Valores e Misérias das Vidas Secas” e Antônio Cândido, com o seu excepcional “Ficção e confissão”. É sempre desconfortável discordar de grandes autores, inclusive porque o medo de fazer leituras erradas aparece de forma recorrente. Neste caso, vou tentar me ater a trechos literais para que assim eu possa expor meu ponto e, quem sabe, ele faça um pouco de sentido.

## **METODOLOGIA E OBJETIVO**

Por meio da leitura exaustiva do romance *Vidas secas* e dos textos teóricos é que esta análise pretende se construir. Não só *Vidas secas* é importante para que se pense na temática aqui abordada, outros romances de Graciliano aparecerão, de forma secundária, como forma de fortalecer os argumentos, para mostrar o quão equivocada pode se apresentar essa visão dos críticos que excluem o pensamento de personagens pelo distanciamento que esses têm deles.

A análise se pauta no entrelaçamento que se faz entre o romance de Graciliano Ramos e a bagagem crítica. O número restrito de textos críticos ocorre justamente por buscar refutar uma

ideia bem específica, que moldou muitas leituras e restringiu o pensamento de quem se debruça demais sobre alguma obra e passa a problematizá-la tanto que esquece de a apreciar, perdendo, assim, o que realmente há de significativo nela.

Nesse sentido, para atingir o melhor resultado, é preciso confratar os textos e buscar em um a refutação do outro. *Vidas secas* pulsa pensamento, pulsa sentimento, pulsa humanidade, mas não há desperdício de palavras, Graciliano Ramos seria incapaz disso e é a isso que essa análise pretende chegar, por meio de leituras exaustivas, confronto e entrelaçamento dos textos estudados.

## ANÁLISE

Muito já se falou de Graciliano Ramos e *Vidas secas*, de forma que esse assunto se torna até cansativo, por vezes, mas é aí que reside o poder dos clássicos, eles nunca estão completos, uma leitura só não basta e, por mais simples e enxuta que seja a sua linguagem, ele carrega carga emocional que te inquieta e não te permite indiferença. *Vidas secas* é um clássico e por isso possui esse poder de nos tornar suscetíveis a revisitá-lo sempre. Por esse motivo, não poderia começar esta análise sem transcrever um trecho longo do romance, conhecido por todos, mas indispensável para o que aqui se pretende:

“Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo e um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos – e a lembrança dos sofrimentos pasados esmorecera.

Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaravatou as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar regalado.

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado

em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a murmurando:

– Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

– Um bicho, Fabiano (...)

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado”. (RAMOS; 1986, p. 17 e 18)

Sim! Um bicho! Fabiano tem conhecimento de seu lugar no mundo, sabe qual é a sua colocação e não exerga isso como problema. Ele gostaria de ser homem, de andar de cabeça erguida tal qual o seu Tomás da Bolandeira, mas, por ora, tem outras prioridades, não pode perder-se em livros, em papéis, porque precisa sobreviver e precisa também garantir a sobrevivência de sua família: Sinhá Vitória e seus dois filhos.

O pensamento principal é o da manutenção da vida, no entanto, há certa pacacidade em sua rotina que faz com que ele se perca em pensamentos e, entre eles surge até o sonho da educação, não para ele, pois ele não julga ter o direito de saber, mas para os filhos, num outro lugar distante dali, onde eles pudessem se fixar e viver uma vida tranquila, numa região onde os filhos dele pudessem buscar crescimento pessoal e se tornassem o homem que ele não pode ser.

Consonante a isso, o matutar dele é nobre e apresenta, diferente do que supunha Antônio Cândido, algo sim grandioso. A dificuldade dos homens de letras em perceber isso advém, acredito eu, do distanciamento que esses têm de sujeito tão bruto como Fabiano. O próprio Cândido disse em “Ficção e confissão” que “Paulo Honório e Luís da Silva pensam, logo

existem; Fabiano existe, simplesmente” (2012, p. 63), mas por que esses outros dois protagonistas de Graciliano Ramos pensam e Fabiano não? E conclui dizendo: “O seu mundo interior é amorfo e nebuloso, como o dos filhos e da cachorro Baleia” (2012, p. 63).

Luís da Silva e Paulo Honório são bem menos notáveis que Fabiano, o primeiro é um covarde que finda por cometer um homicídio, enquanto o segundo é um mau-caráter que não se sensibiliza ao se dar bem sobre os outros e o que os aproxima dos críticos é o fato de serem letrados. Pode-se dizer que Luís da Silva era intelectual, Paulo Honório foi forjado pelo mundo e tinha bastante conhecimento prático, além de possuir bens e ter mulher professora. Ao final, o que os diverge de Fabiano é o conhecimento, mas isso está longe de reduzir o significado do verbo pensar, o protagonista de *Vidas secas* pensa e o seu pensamento traduz o que há de mais sublime na psiquê humana. Não o pensamento de Paulo Honório que não sabe quais foram seus atos bons nem seus atos maus, por ter feito coisas boas que trouxeram maus resultados e coisas más que trouxeram bons retornos (RAMOS, 2010), pensamento o qual demonstra claro maquiavelismo. Ou o pensamento de Luís da Silva, que, inconformado com o abandono de sua amada somado à sua insegurança, levou-se a assassinar Julião Tavares. O pensamento de Fabiano se distancia disso, é algo puro e sincero; carrega em seu âmago o que nos identifica como espécie: a busca por uma vida melhor.

Fabiano não possui interior amorfo e nebuloso, seus filhos também não e nem Baleia, que em seus últimos momentos imaginou o céu cheio de préas – numa das cenas mais bonitas do romance – mas aqui não se pretende confabular sobre a subjetividade da cachorra, então, voltemos ao tema central: o que a escolha desses adjetivos por Cândido representa para o entendimento da personagem? Amorfo e nebuloso denotam esvaziamento, se não em sua totalidade, pelo menos, grande obscuridade que torna a personagem turva, incompreensível, mas isso não é fato. Fabiano é bruto e o seu universo reduzido empresta a ele as características mais marcantes do seu ser, ele não sabe falar, é incapaz de se comunicar porque lhe faltam palavras, contudo, mesmo com essas limitações ele apresenta

pensamentos interessantes, grandiosos, não no sentido de que tem algo a ensinar, mas sim no sentido humano. Desumanizar Fabiano é um erro fundamental cometido pelos críticos ao longo dos tempos.

Álvaro Lins apontou dois defeitos consideráveis em *Vidas secas*, o primeiro era o fato do romance ser construído em quadros, romance desmontável como propôs Rubem Braga, e

“O outro defeito é o excesso de introspecção em personagens tão primitivos e rústicos, estando constituída quase toda a novela de monólogos interiores. A inverossimilhança, neste caso, não provém da substância da novela, mas da técnica. Se houvesse maior proporção entre episódios e monólogos, entre a vida exterior e a interior dos personagens, este problema da ficção teria sido resolvido de maneira perfeita” (LINS; 1986, p. 152)

Neste caso, também me vejo obrigado a discordar de Álvaro Lins, o excesso de introspecção em personagens tão, como apontado por ele, primitivos, não representa erro, e sim o que torna o romance tão especial. Peguemos o episódio do Soldado Amarelo, em que Fabiano reencontra o homem da lei que o havia violentado tempos atrás e o colocado na cadeia. Nessa situação, Fabiano se vê em pé de igualdade com o soldado e está armado com um facão, sente desejo de dar cabo à vida do outro, mas se refreia, tem nesse momento forte diálogo interno e se pergunta: “Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? Não iria” (RAMOS; 1986, p. 105). A personagem se coloca em posição da autoridade e questiona os métodos, há nessa passagem algo que deve ser exaltado, o senso de moral de Fabiano, seu questionamento sobre os excessos da autoridade, questionamento que só ocorre internamente, por ele ser incapaz de exteriorizá-lo.

Há no romance ainda diversos outros trechos que ilustrariam maravilhosamente bem a importância desses monólogos para o brilhantismo da obra, as palavras não precisam condizer com o repertório de Fabiano, as coisas existem mesmo que não consigamos nomeá-las e é por isso que *Vidas secas* é o único

romance de Graciliano Ramos escrito em terceira pessoa, ele precisava de técnica que justificasse o livro, que o compusesse, pois é certo que se *Vidas secas* fosse narrado por Fabiano – como *Caetés* é narrado por João Valério, *Angústia* é narrado por Luís da Silva e *São Bernardo* é narrado por Paulo Honório – seria um livro em branco.

Dito isso, empresto-me de mais um trecho do “Ficção e confissão” que conversa bem o que foi escrito por Álvaro Lins: “O matutar de Fabiano ou Sinhá Vitória não corrói o eu nem representa atividade excepcional” (CÂNDIDO; 2012, p. 64), talvez essa não representação de atividade excepcional a que Cândido se refere tenha relação com a rusticidade das personagens, mas, ainda assim, não seria motivo para excluir a excepcionalidade desse matutar.

A única coisa que Sinhá Vitória almeja é uma cama igual à de seu Tomás da Bolandeira, uma cama real, de couro e sucupira, cansara-se de dormir na cama de varas e já tinha falado sobre com Fabiano algumas vezes. Se pararmos para analisar, realmente não há nada de excepcional nisso, nada digno de nota ou que, como apontou Cândido, corroa o eu. No entanto, certamente há algo a ser refletir sobre isso: uma cama boa e dormir bem é algo que faz parte da nossa realidade, não nos cabe pensar no desconforto quando já estamos acostumados com o conforto, aqui, mais uma vez, entra a questão do distanciamento, o qual faz tudo que não nos diga respeito parecer menor. Se algum dos nossos pares diz que precisa de um celular, não se duvida disso, o celular é necessidade, a pessoa precisa se comunicar, pouco se questiona a futilidade daquela afirmação, ninguém precisa de um celular, quer-se um celular. A cama de Sinhá Vitória me parece muito mais fundamental, dormir bem se trata de necessidade básica que pode te render alguns bons anos a mais de vida, mas não vamos nos prender a isso, passemos ao que certamente é bem mais excepcional aos olhos.

O maior debate interno que Fabiano trava é sobre a sua condição, no início deste desenvolvimento, transcrevi um longo trecho em que ele se questionava se era bicho ou homem, ao se afirmar homem sentiu ter cometido grande erro e logo após se corrigiu,



dizendo-se bicho. Mas ser bicho, para Fabiano, não é motivo de vergonha, inclusive se felicita com esse fato, era um sobrevivente, tinha conseguido se firmar e, apesar de todas as intempéries, estava vivo e sua família também.

Pensando nisso, é preciso focar qual é o fator determinante para Fabiano que diverge bicho de homem, e todo esse abismo pode ser entendido com apenas uma palavra: educação. O exemplo de homem para Fabiano era seu Tomás da Bolandeira que “falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia” (RAMOS; 1986, p. 22) e até estranhava: “Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam?” (RAMOS; 1986, p. 22). Essa consciência representa algo excepcional, Fabiano não se via no direito de saber, mas confere à educação, ao letramento, qualidade indispensável que diverge homem de bicho. A mesma educação que faz a nós, pessoas de letras, comer livros, que cria o distanciamento que nos impede de ver nele pensamento digno de atenção, o saber de Fabiano é reduzido, mas o desejo de saber não, a potência desse desejo não, por isso tem a seguinte reflexão:

“Não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da Bolandeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia saíria da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem.

– Um homem, Fabiano.

Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro. Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia” (RAMOS; 1986, p. 23 e 24).

Ele sempre se pondera, o desejo é de ser homem, andar de cabeça erguida, ler livros, conhecer gente importante, conhecer o mundo. Deseja saber, mas a consciência de si mantém seus pés no chão. Seu Tomás da Bolandeira era tão pobre quanto Fabiano, o que o diferenciava, o tornava notável, era o seu saber.

O fato de, em vez de mandar, pedir, reforça a humanidade daquela personagem, Fabiano vê nele a personificação perfeita de um homem porque seu Tomás da Bolandeira tem facilidade no trato com as pessoas, o conhecimento não o distanciou dos brutos e sim o aproximou deles, a humildade do sertanejo pobre permanecia latente naquele homem eivado de referências. Seu Tomás era o homem que Fabiano almejava ser, sem perceber que aquele desejo já o tornava o homem que as oportunidades não o permitiram ser.

Posto isso, apontar a introspecção das personagens como um defeito considerável da obra ou que Fabiano simplesmente existe enquanto outros personagens do autor pensam e existem ou ainda que seu matutar não apresenta atividade excepcional, parece-me um erro grosseiro que deve ser, ao menos, contestado. Não que eu me oponha totalmente a Cândido, que sem dúvida foi um dos maiores intelectuais e pensadores da literatura que este país já produziu, ou a Álvaro Lins que escreveu ensaio brilhante sobre a obra de Graciliano Ramos. O que eu ousou aqui é objetar pensamento construído em cima do distanciamento, é preciso se aproximar, encontrar os fabianos que rondam esse Brasil, que se retiram, que voltaram a morrer de fome, depois de tempos de tranquilidade para o estômago. Essa pessoa existe, Fabiano representa diversas pessoas que, perdidas pelo Brasil, pensam e sonham com uma vida melhor. A vida severina de João Cabral de Melo Neto é a vida fabiano, e a morte severina, é a morte fabiano. *Vidas secas* não é apenas um livro, *Vidas secas* pulsa, nos leva a um lugar que jamais chegaríamos sem ele, nos leva a um lugar remoto do Brasil de gente que pensa, de gente que sente, de gente que quer uma vida melhor.

Otto Maria Carpeaux disse em seu ensaio visão de Graciliano Ramos que este

“Quer eliminar tudo o que não é essencial, as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases-feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, capítulos inteiros, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo: para guardar apenas aquilo que é essencial...” (1943, p. 231),

é isso que tem de ser levado em consideração, Graciliano Ramos não gasta palavra, tudo que ali está escrito é indispensável e se ele precisou emprestar algumas de suas palavras para que Fabiano fosse compreendido, isso se fez porque era necessário. Fabiano evitava falar, para que falar? Ele não sabia. Contudo, no seu pensar algo interessante se manifestava. Há ali sim o dedo do autor, mas como desvincular o autor de sua obra? No entanto, nada é falseado, nada é inverossímil, o pensamento existe mesmo que não se consiga transmitir, as coisas que compõem o mundo existem mesmo que não se consiga nomeá-las, o pensamento de Fabiano está aí, tudo – e isso é bastante coisa – que Graciliano fez foi colocá-lo no papel.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passei aqui boas páginas discorrendo sobre a grandiosidade de *Vidas seca*, a grandiosidade de Fabiano e, principalmente, a grandiosidade de Graciliano Ramos, que emprestou um pouco da sua para que as outras duas fossem possíveis, então nada mais justo do que usar uma frase do próprio autor para tentar compor essa conclusão. Num dos seus textos, que compõem o *Linhas tortas*, Graciliano Ramos nos diz que “A coisa mais fácil do mundo é fazer crítica, fiquem sabendo, principalmente crítica literária” (2015, p.53), não sei se me sinto a vontade para concordar, esse trabalho não me parece nem um pouco fácil, ainda mais em um tempo que tudo parece já ter sido escrito, mas me agarrei a essa frase para refletir o Antônio Cândido e o Álvaro Lins, críticos fundamentais sobre os quais se construiu este texto. Para eles essa tarefa certamente era fácil, apesar das divergências aqui apresentadas, o peso que os dois autores emprestam à obra são indispensáveis para uma leitura crítica profunda.

Nesse caso, se a análise for feita apenas sobre o objeto, não há nada que se possa falar da crítica dos dois notáveis autores, mas não é apenas isso, *Vidas secas* não é apenas o objeto, cada personagem ali carrega a história de um povo, de uma sobrevivência preciosa que é latente nesse Brasil. Fabiano é, como expôs o próprio Cândido,

“um esmagado, pelos homens e pela natureza; mas o seu

íntimo primitivo é puro. Temos a impressão de que esse vaqueiro taciturno e heroico brotou do segundo capítulo d'*Os sertões*, onde Euclides da Cunha descreve a retidão impensada e singela do campeiro nordestino” (2012, p. 62).

isso não pode ser deixado à margem quando nos aventuramos a analisar *Vidas secas*, os tempos são diferentes do que era na época em que o romance foi publicado, hoje os filhos de Fabiano já conseguem ingressar numa Universidade. Hoje sabemos que ele pensa e o que pensa. Hoje Fabiano entraria numa sala de aula para aprender a escrever já no final de sua vida e aquele seria um momento feliz.

O romance *Vidas secas* termina como começou, em fuga, numa migração em busca de uma vida melhor, quem sabe o que Fabiano encontrou? Quem sabe se encontrou? Pela estrada perdeu dois membros da família: o papagaio e a cachorra Baleia, mas o homem restou, com muita luta e resistência, enfrentando o mundo e todas as intempéries da vida. Quem é que vai dizer que Fabiano não pensa? A crítica fez isso no início, quando o romance foi publicado e poderia se dizer o que quisesse dele, mas hoje não se pode mais dizer isso. Todos os que primeiro escreveram sobre *Vidas secas* e Graciliano Ramos, hodiernamente, são fundamentais para o pleno entendimento da obra e para interpretação pautada numa bagagem crítica, mas isso não pode engessar a leitura, precisamos de outras alternativas, enxergar as coisas por outras perspectivas e buscar sempre evoluir em cima do que já nos foi apresentado.

Por conseguinte, faz-se necessário reforçar mais uma vez que Fabiano pensa, Sinhá Vitória pensa e os seus filhos também pensam. Privar essas personagens de pensamento é negar o direito de pensar a milhares de pessoas reais que vivem em situação análoga a deles. Não se pode distanciar da realidade do outro, é preciso se aproximar para a compreender. Às vezes, uma coisa tão básica como o acesso a leitura pode ser o ponto-chave para separar nós deles, os que pensam dos que não pensam. Vamos buscar excepcionalidade nas coisas triviais e, assim, enxergaremos o mundo sob outra perspectiva, é possível aprender muito com isso.

Fabiano é bicho pelas condições de vida, o seu pensamento sobre isso precisa ser levado em consideração. A luta pela sobrevivência o transforma em bicho, mas, em seus monólogos, ele se mostra homem. O pensar dele deve ser valorizado e, ao contrário do que propuseram os críticos no início, reconhecido. O esplendor de *Vidas secas* se manifesta justamente na rusticidade desses pensares. Ninguém nega a grandeza do romance, contudo, o confronto apresentado entre este texto e os textos de críticos que primeiro tiveram contato com a obra se atina precisamente em qual local se situa essa divergência. *Vidas secas* é grande por suas personagens e pelo trato que nos deu com realidades tão divergentes com as de quem tem o mínimo de instrução e a divergência não significa necessariamente a incapacidade de pensar dos brutos.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Candido, A. (2012). *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

Carpeaux, O. M. (1943). *Visão de Graciliano Ramos*. RAMOS, Graciliano. *Angústia*, 47, 229-239.

Lins, Á. (1986). *Valores e misérias das vidas secas*. RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*, Record.

de Melo Neto, J. C. (2007). *Morte e vida severina*. Alfaguara.

Ramos, G. (2013). *Angústia*. Editora Record.

Ramos, G. (2013). *Caetés*. Editora Record.

Ramos, G. (2015). *Linhas tortas*. Editora Record.

Ramos, G. (2010). *S. Bernardo*. Editora Record.

Ramos, G. (1986). *Vidas Secas*. [1938]. Record Editora, São Paulo.

---

# MACHADO DE ASSIS: UM SÉCULO DE TRADUÇÕES FRANCESAS

Esta comunicação procura explicar como um século, quase, foi necessário para despertar o interesse do leitor francês por Machado de Assis. O estatuto da língua portuguesa, a política editorial, a falta de tradutores, críticos literários e editoras interessadas constituem uma das causas. No entanto, no decorrer do século XX, surgem quatro momentos chave acompanhando o contexto geopolítico, datas comemorativas, o esforço de mediadores e uma modificação da imagem do Brasil. Destacamos os anos 1910, 1930, 1950 e a década de 80 em que surge uma nova fase que culmina agora com a « suíte machadiana », livro de bolso.

**Palavras-chave:** Tradução, Mediadores, Machado de Assis.

La connaissance d'un écrivain étranger est tributaire de l'inégalité linguistico-littéraire  
(Casanova, 1999)

Quando Machado de Assis falece no Rio de Janeiro em 29 de setembro de 1908, sua obra ocupa um lugar de destaque nas letras nacionais, mas na Europa<sup>1</sup>, infelizmente, é completamente desconhecida.

No entanto, o leitor francês já teve oportunidade de ver o nome do autor. O Brasil participou da exposição universal de 1889 em Paris e, para fazer conhecer o país, Frederico José de Santa-Anna Nery organizou *Le Brésil em 1889*. No capítulo XX, dedicado à literatura e ciências humanas (Nery, 1889, pp.591-612), Machado de Assis é apresentado como poeta, dramaturgo, tradutor, autor de contos e romances ; louva-se a pureza de sua linguagem e a elegância de sua escrita. A seção « *Lettres Brésiliennes* » do *Mercur de France*, é mais explícita : Machado é considerado por todos como o chefe da literatura brasileira ; é perfeito nos

**JACQUELINE  
PENJON**

Sorbonne  
Nouvelle – Paris

3

jacqueline.penjon@  
sorbonne-nouvelle.fr

contos e entre os romances, destacam-se *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. Alberto Figueiredo Pimentel acrescenta que se essas obras fossem traduzidas para o francês ou para outra língua, o sucesso seria retumbante (Pimentel, 1901, nº138 p. 827). De fato, poucas seriam as pessoas capazes de ler as obras no original. O português, língua periférica (Casanova, 1999), não faz parte do sistema educacional francês. Por outra parte, na época de Machado, é o francês que permite uma projeção internacional. Muitos poetas ou escritores escreveram diretamente na língua de Molière. Machado é um deles, contribuiu com uns dez poemas (Massa, 2009). Mas nem por isso deixaram de existir traduções do português para o francês, geralmente por pessoas que viveram nos países lusófonos.

Machado de Assis queria que suas obras circulassem, portanto que fossem traduzidas. Em carta datada de 10 de junho de 1899 (Rouanet, 2008, p. 378) pede para seu editor, no caso Hippolyte Garnier<sup>2</sup>, a autorização de publicar a tradução para o alemão, feita por Alexandrina Highland, o que lhe foi negado. A lei de direitos autorais no Brasil é de 1898. A editora Garnier se tornou proprietária da obra literária de Machado em 1899 (Guimarães, 2004, p. 120). Machado foi persuadido a vender a seu editor os direitos autorais de todas as suas obras, muitas vezes por preço irrisório. Isso impediu por bastante tempo sua difusão no exterior. Philéas Lebesgue<sup>3</sup>, tradutor de literatura portuguesa, graças a Figueiredo Pimentel, iria traduzir umas obras de Machado. O autor, em carta de 31 de março de 1901, responde a Pimentel que nem pode autorizar uma tradução «porquanto a propriedade das minhas obras está transferida ao Sr. Garnier, de Paris, com todos os respectivos direitos. Só ele poderá resolver sob esse ponto [...]» (<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/centenario-de-machado-de-assis/correspondencia-3.php>). Mas deve-se reconhecer que Machado ficou cada vez mais prestigiado depois de se ter unido à Casa Garnier. (Granja, [www.circulacaoimpressos.iel.unicamp.br/index.php?cd=4&lang=pt](http://www.circulacaoimpressos.iel.unicamp.br/index.php?cd=4&lang=pt)).

Foi só a partir de 1910-1913, que Hippolyte Garnier e seus sucessores promoveram as obras de Machado em francês e em espanhol.

## 1. OS ANOS 1910 – O «GÊNIO LATINO» E «A



## FESTA DA INTELLECTUALIDADE BRASILEIRA»

Embora Machado de Assis não fosse lido em francês, sua morte foi noticiada por vários jornais, entre eles, *Le Petit Parisien* de 6 de outubro de 1908. O autor é apresentado como Presidente da Academia Brasileira de Letras do Rio e como uma das mais notáveis personalidades da literatura brasileira. Várias obras são mencionadas, entre elas, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; são acompanhadas de um julgamento crítico que insiste na sua fina e discreta ironia e em suas qualidades de observador e psicólogo. Anuncia-se que Rui Barbosa foi designado para ocupar a presidência da Academia. Evidentemente, o *Mercure de France* de 16-11-1908, na seção « Echos » noticia o falecimento do autor e sublinha que *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o aproximam de Anatole France.

### 1.1. O CONTEXTO GEOPOLÍTICO

Na virada do século XIX, impera a ideia de « latinidade »; procura-se estreitar os laços de união entre a França e todas as nações latinas do velho e do novo mundo. Em 4 de fevereiro de 1908 é criado o « Groupement des Universités et des grandes écoles de France pour les relations avec l'Amérique latine », à iniciativa de universitários, entre os quais Georges Dumas<sup>4</sup>, para desenvolver as relações intelectuais entre a França e as «Repúblicas irmãs da América Latina». Nasce uma cooperação universitária que não deixa de lado as potencialidades econômicas oferecidas pelos respectivos países pois a França queria ganhar posições para contrabalançar as ofensivas culturais e econômicas da Inglaterra, da Alemanha, da Itália e dos Estados Unidos. Em 1910, o segundo Presidente do «Goupement», o hispanista Ernest Martinenche esteve numa longa 'tournéé' pela América Latina que resultou no ano seguinte (1911) na criação de um curso de estudos brasileiros na Sorbonne através de uma troca de professores e de um curso de estudos franceses em São Paulo (1912). Escritores e políticos que viajam pela América Latina, não esquecem a etapa brasileira: Anatole France em 1909, Georges Clémenceau (1910), Jean Jaurès (1911), Paul Adam, «profeta do espírito latino» convidado pelo ministro das relações exteriores (1911), etc.

## 1.2. A FESTA DA INTELLECTUALIDADE BRASILEIRA

Em 3 de abril de 1909, no anfiteatro Richelieu, na Sorbonne, foi prestada uma homenagem a Machado de Assis. Essa *Festa da intelectualidade brasileira* foi promovida por Xavier de Carvalho<sup>5</sup> e sua « Société des Etudes Portugaises de Paris », com a participação da « Missão Brasileira de Propaganda ». Anatole France da Academia francesa, que presidia, celebrou « o gênio latino » e seus benéficos efeitos no progresso do velho e do novo mundo. M. de Oliveira Lima, ministro plenipotenciário do Brasil em Bruxelas e acad  mico, pronunciou a conferência « Machado de Assis e sua obra », Victor Orban, vice-cônsul do Brasil em Bruxelas e correspondente estrangeiro da Academia Brasileira « Machado de Assis romancier, conteur et po  te » na qual declara : «    um latino. A essa tradição de origem, deve a qualidade de sua ironia, delicada, leve, indulgente até [...]» (Assis, 1909, p. 96). No livro publicado no final de 1909, retrato fiel da homenagem, estão os textos traduzidos por Victor Orban e lidos na Sorbonne : o conto «o Enfermeiro», os poemas «Círculo vicioso», «Menina e mo  a», e «Un vieux pays», escrito em franc  s por Machado. Em ap  ndice, estão os depoimentos dados por escritores e personalidades depois do falecimento do autor (Alcindo Guanabara, Ruy Barbosa, Salvador de Mendon  a, Euclides da Cunha, José Veríssimo, Carlos Magalhães de Azevedo). O hebdomad  rio *Les Annales politiques et litt  raires*, reproduz a alocução de Anatole France e o poema «Menina e Moça» traduzido por Victor Orban (11-4-1909).

A partir desse evento, a França conhecer   as primeiras traduções francesas<sup>6</sup> de Machado de Assis.

## 1.3. OS INTERMEDIÁRIOS – LEITORES-TRADUTORES

O ano de 1910 é particularmente importante. Realiza-se em Bruxelas uma exposição internacional em que o Brasil ocupa um lugar privilegiado<sup>7</sup>. A revista *Latina*<sup>8</sup> dedica    presença brasileira seu número 11 (10-5-1910) com artigos de Victor Orban. O belga Victor Orban (1858-1946), lança pela editora Garnier a primeira antologia metódica em francês da literatura brasileira prefaciada por M. de Oliveira Lima. Terá logo uma segunda edição. No verbete

Machado de Assis, Orban acrescentara às traduções já lidas, o último parágrafo do capítulo XXIV de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e o poema «Uma criatura». Um segundo ‘passeur’, Adrien Delpech (1867-1942)<sup>9</sup>, professor e escritor, que morava no Rio de Janeiro foi o primeiro tradutor de um livro inteiro, os contos de *Várias Histórias* (1896) publicados pela editora Garnier com o título *Quelques contes*. No prefácio, explica seu conceito de tradução: « Traduzi Machado de Assis, quer dizer, superpus a sua mentalidade outra mentalidade benévola e a mais harmônica possível com a sua » (Assis, 1910, p. xxvii). No ano seguinte, publica pela mesma editora *Mémoires posthumes de Bras Cubas*. No prefácio a *Quelques contes* deixava pensar que entendera razoavelmente bem o estilo machadiano, mas para o romance, Delpech se comportou como o avesso do ‘leitor modelo’ definido por Umberto Eco : eliminou simplesmente o capítulo CXXX intitulado “Para intercalar no capítulo CXXIX” já que, ao pé da letra, incorporou o conteúdo ao capítulo CXXIX. A obra ficou amputada de um capítulo! Omitiu também a dedicatória ao verme e o prólogo assinado Machado de Assis, presente desde a quarta edição (1899). De 1911<sup>10</sup> também, a edição espanhola, *Memorias postumas de Blas Cubas*, na tradução de Rafael Mesa López (Paris, Garnier Hermanos) mostra-se fiel ao original.

Alguns contos são publicados como folhetins pelo semanal *Courrier du Brésil*<sup>11</sup>, de dezembro de 1910 a novembro de 1911. Inspiram várias retraduições. Por exemplo «O enfermeiro» traduzido por Orban em 1909, por Delpech em 1910, é retraduzido em 1911, a quatro mãos por Philéas Lebesgue e Manoel Gahisto que o publicam na revista *Les Mille Nouvelles Nouvelles*<sup>12</sup>. O escritor Henri Allorge que assina a coluna «Notes de littérature brésilienne» na revista *Le Penseur* (tomo 11, Janeiro de 1911), aproveita a antologia de Orban para ilustrar com «Un Vieux Pays» a parte dedicada a Machado de Assis. Benedicto Costa no capítulo IV dedicado a Machado no livro *Le roman au Brésil* (1918) lançado em Paris, escolhe as traduções de Delpech: o conto «Viver» e o capítulo VII, «O Delírio» das *Memórias Póstumas*. Mas como declara preferir *Dom Casmurro*, traduz o capítulo IV do romance, «Um dever amaríssimo». Para o centenário da independência, a *Revue de l’Amérique latine*<sup>13</sup> faz uma homenagem ao Brasil. Lebesgue colabora com a tradução de «A mosca azul» (*Revue*

*Amérique latine*, 1- 9 -1922). Orban publica outra antologia *La poésie brésilienne* na Garnier (1922)<sup>14</sup>. Retoma os poemas que traduzira em 1909 e 1910, acrescenta apenas «A Carolina». Vez ou outra, aparece mais um conto, por exemplo «Pai contra mãe» traduzido por Jean Duriau (1887-1935)<sup>15</sup>, em 1926, na *Revue de l'Amérique Latine*,

Afinal essas traduções têm pouca repercussão. O jornal *Le Temps* (6 -11- 1910) anuncia as resenhas de duas obras: «*Chanaan* de J. Graça Aranha, da Academia Brasileira, traduzido por Clément Gazet, prefácio do conde Prozor, Paris, Plon. *Quelques contes* por Machado de Assis, traduzidos por Adrien Delpech, Paris, Garnier». Vê-se a preferência para o primeiro livro já no anúncio. A resenha assinada Gaston Deschamps, apresenta Graça Aranha como diplomata muito parisiense, letrado de cultura europeia e francesa. Muito detalhada, ela ocupa todo o espaço e o autor declara que falará na próxima vez (o que não aconteceu) dos contos de Machado de Assis, o Mérimée do Rio. O escritor Henri Pourrat, em carta (16-3-1918) a seu amigo Joseph Desaynard, qualifica as *Memórias Póstumas* que está lendo, de livro de humor bastante fraco !! (Pourrat, 2013, p. 269).

Em resumo, se Machado é comparado a Anatole France, ou assimilado a Mérimée, muitos censuram sua falta de pitoresco, de descrições, de «paisagens» Delpech (Assis, 1910) e Lebesgue (*Mercure de France* 16 -2-1910). Vale lembrar que a partir de 1896, foram oferecidos aos leitores franceses livros com visão impressionista da natureza (Alencar, Taunay, Coelho Neto, A. Peixoto). Os contatos culturais entre a França e o Brasil eram feitos através da oligarquia brasileira que ajudava na escolha das obras a serem traduzidas que valorizavam a natureza tropical, a aventura, a fortuna, etc. como é o caso de *Le fils du soleil* tradução de *O Guarani* por Xavier de Ricard (1902), etc. Segundo Manoel Gahisto, o público leitor apreciaria sobretudo as descrições de paisagens, as evocações da luta sempre ardente contra as forças esmagadoras da natureza tropical, os «efeitos do pitoresco», mesclados às «emoções dos espetáculos grandiosos do deserto» (Boisvert, 1991).

Identidade latina e falta de aliança com a natureza, foram mais

dois obstáculos ao reconhecimento do autor.

## 2. OS NOS 30 – EM TORNO DO CENTENÁRIO DO NASCIMENTO DO AUTOR

Na década de 1930 aumenta a cooperação entre a França e o Brasil e a troca de professores. Jean Duriau procura modificar a imagem de Machado e sublinha que « o homem nos seus romances não é o brasileiro, mas sim o homem universal, o que justificaria nossa admiração pelo autor de tantos livros desconhecidos na França ». Mas acrescenta que « os livros perderiam seu encanto se fossem traduzidos, pois a escrita desafia a interpretação pela elegância e sutileza ». (*Revue Amérique Latine*, nº123, 1932, p. 239). Refere-se, certamente, às *Memórias Póstumas* traduzidas por Delpech.

1939 marca o centenário do nascimento do autor; o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, na Coleção ibero-americana, lança em 1936 *Dom Casmurro*, traduzido por Francis de Miomandre<sup>16</sup>. Afrânio Peixoto que assina o prefácio, declara: «Quando a tradução é de um escritor distinto, quando o editor é a Sociéte des Nations, é uma grande glória para Machado de Assis » (Assis, 1936, p. 8-9) mas neste prefácio desenvolve também a estranha ideia de que por ser gago, escreve com frases curtas e recortadas ! A nova tradução é apresentada nas revistas especializadas. René Lalou nota que Machado de Assis se aproxima de Sterne pelo humor e de Jules Renard pela « fineza e sobriedade do traço ». (*Les Nouvelles Littéraires*, 19-9-1936). André Rousseaux do *Figaro littéraire* (17-10-1936) muito condescendente, qualifica o romance de 'gentil', a tradução de 'encantadora'. Para Maurice Muret, crítico suíço do *Journal des Débats* (13-1-1937) « o mérito todo do livro está na maneira como é apresentado ». Todos os críticos deixam entender que Bentinho pertence ao clube dos maridos enganados. Manoel Gahisto no *Mercure de France*, (1-1937), na crônica dedicada à tradução de *Dom Casmurro* insiste sobre o humor mas repete que não há nenhuma descrição de paisagem.

A Academia Brasileira de Letras lança em 1938 uma *Anthologie de quelques conteurs brésiliens* (31 autores). As traduções são

do acadêmico Luiz Aníbal Falcão. Machado é representado pelo conto «Um Apólogo» o que deixou Mário de Andrade muito perplexo:

«De Machado de Assis apenas duas páginas, o fraco apólogo da agulha e da linha, que ficou muito sem pouco, vertido para o francês, uma pena » (Andrade, 1972 p. 37). Acrescenta que não compreende as intenções dos organizadores que certamente «terão pensado que a recente tradução de *Dom Casmurro* compensava a quase omissão».

Para o centenário de Machado, *Le Temps* (23-7-1939) publica uma nota, na qual o Presidente da Academia, Antonio Austregésilo, declara: «Machado de Assis mereceria ser mais conhecido no estrangeiro».

## 2.1. ROGER BASTIDE MEDIADOR CULTURAL

O melhor leitor de Machado de Assis foi o sociólogo Roger Bastide que chegou ao Brasil em 1938 para lecionar na recém criada Universidade de São Paulo<sup>17</sup>. Um ano depois, para o centenário do nascimento do autor, exprime seu prazer de leitor ao descobrir *Dom Casmurro* na excelente tradução de Miomandre e pede ao Instituto Internacional de Cooperação Intelectual o favor de « fazer conhecer ao público francês o estranho Brás Cubas que transforma Machado em original antecessor de um Proust ou de um Pirandello » (Bastide, 1939, p. 18). Em 1940, publica na *Revista do Brasil* um artigo decisivo, contrariando a opinião da maioria dos críticos: « Machado de Assis paisagista ». Escreve: « a natureza, nele [Machado], não é ausente, mas ele soube imprimir o intervalo que a separava das personagens, misturando-a com estas, fazendo-a colar-se-lhe à carne e à sensibilidade, integrando-a na massa com que constrói os heróis de seus romances ». (*Revista do Brasil*, 1940, p. 9). Mostra que

«As laranjeiras perfumadas das chácaras, os recantos de sombra úmida sob as árvores, a vida vegetal dos trópicos, que talvez não descreva, inscrevem-se no andar dessas mulheres-vegetais, dessas mulheres-paisagens. As noites do Rio se tornam cabeleiras, cabelos soltos, perfumados, mornos, voluptuosos,

«cortados da capa da última noite ». (*Revista do Brasil*, 1940, p.10).

O leitor francês terá acesso às novas interpretações da obra machadiana no *Mercure de France*, quando Bastide sucede a Lebesgue em 1949.

Bastide foi um verdadeiro 'passeur'. Alegria-se muito num artigo do *Estado de São Paulo* (26-8-1944) quando sai pela editora Atlântica do Rio<sup>18</sup>, na coleção « les maîtres des littératures américaines » a tradução *Mémoires d'outre-tombe de Bras Cubas*, pelo General René Chadebec de Lavalade, prefaciado por Afrânio Peixoto. Bastide sublinha a dificuldade da tradução e reconhece que o francês conserva o encanto do original.

René Chadebec de Lavalade (1881-1967) foi um leitor muito especial. Último chefe da Missão militar (1938-1940) que a França, desde 1919, mantinha no Brasil, publicou, também, um requerimento contra Pétain. Afrânio Peixoto sublinha que o General « soube incorporar de modo definitivo a sua língua uma obra que o merecia, obra que conseguiu traduzir, exprimir de maneira límpida e profundamente exata » (Assis, 1944, p. 9). A tradução passou meio despercebida em Paris, o período não era muito propício ! Uma pequena editora parisiense, Emile-Paul frères, fez outra tiragem em 1948; acrescentou um estudo sobre Machado assinado pelo acadêmico André Maurois.

### 3. O INTERESSE PELA AMÉRICA LATINA

A América Latina ganha notoriedade na década de 50. A pedido do ministério dos Negócios estrangeiros, foi criada em Paris a Maison de l'Amérique Latine em 1945. Em 1954 nasce o Institut des Hautes Etudes de l'Amérique latine (IHEAL) com Pierre Monbeig como diretor. Cresce o interesse pelo Brasil. Vários autores são traduzidos, Jorge Amado<sup>19</sup>, Euclides da Cunha, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, etc. O leitor francês continua apreciando exotismo, imagens tropicais, carnaval e samba.

Em 1958 comemoram-se os 50 anos da morte de Machado de Assis. Com ajuda da Unesco, a editora Nagel lança em 1955, *Quincas Borba* traduzido por Alain de Acevedo com prefácio



de Roger Bastide. Um ano depois, Albin Michel lança nova publicação de *Dom Casmurro*, na tradução de Miomandre com nota que associa, para a revisão, Ronald de Carvalho (falecido num acidente).

Nas duas décadas seguintes, os centros de interesses tornam-se mais sociais com Josué de Castro, Celso Furtado, D. Hélder Câmara, etc.

### 3.1. MACHADO DE ASSIS NO CÍRCULO ACADÊMICO

A primeira tese de doutorado defendida sobre a obra de Machado de Assis, da autoria de Jean-Michel Massa: « La jeunesse de Machado de Assis (1839-1870) – essai de biographie intellectuelle » na Universidade de Poitiers em 1969, dá um novo impulso aos estudos machadianos. Pouco depois, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* integra os primeiros programas de concursos para professores de português em colégios e liceus, língua que acabava de entrar no sistema educacional.

A partir de 1976, os doutorados (literatura brasileira ou literatura comparada) e os mestrados sobre a obra machadiana se multiplicam.

Mas entre 1978-1980, uma pesquisa de opinião revela que só 1% do grande público conhece ou ouviu falar de Machado de Assis, contra 8% para Jorge Amado, 3% para João Guimarães Rosa (Fresco, 1981).

## 4. A DÉCADA DE 80 - UMA EDITORA DEDICADA: ANNE-MARIE MÉTAILIÉ

Mudou a política editorial. As editoras escolhem as obras que querem publicar. Recebem ajudas de diferentes organismos para as traduções: Centro Nacional do Livro (CNL), Unesco. Vários eventos literários ajudam a promover as literaturas: em 1987 as Belles étrangères, em 1998 e 2015 o Brasil como convidado de honra do Salão do Livro, em 2005 o ano do Brasil na França, e sempre, festivals «Étonnants voyageurs» de Saint Malo, «Belles latinas» de Lyon, etc.



Nesse novo contexto, a editora Métailié foi fundada em 1979. Seu emblema, a salamandra (a paixão) vem estampado em cada livro. Anne-Marie Métailié é formada em letras, espanhol-português. Teve como professores Georges Boisvert e Antonio Candido (professor convidado na Sorbonne em 1965). Diz ela que foi decisivo: « tinha descoberto uma língua com a qual me dava bem, eu sentia a música dessa língua ». Com interesse maior para a América Latina, começou publicando obras de ciências humanas; pouco depois, lançou-se na publicação de textos literários. O primeiro autor foi Machado de Assis, o que corresponde a um projeto pessoal. Nas aulas com o Prof. Boisvert em 1963, estudou *Dom Casmurro*; apaixonada, no final do ano letivo, ela podia decorar capítulos inteiros! Mas ao lê-lo em francês, notou que faltava a ironia, o que tirava o essencial. Empenhou-se em fazer ler o que ela lia em português. Lançou uma nova tradução de *Dom Casmurro* (1983) assinada Anne-Marie Quint; foi bem acolhida, os artigos na imprensa foram positivos (*Quinzaine Littéraire* (19-31-3-1983), embora alguns críticos tenham mostrado suas lacunas fazendo de Machado um escritor de Minas Gerais aberto ao Rio industrial e à aridez dos Campos Gerais (*Magazine Littéraire* – março de 1983).

Aos poucos são traduzidos e publicados:

*Esau et Jacob*, trad. Françoise Duprat, 1985; *Ce que les hommes appellent amour* [Memorial de Aires], trad. Jean-Paul Bruyas, 1985; *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, trad. Chadebec de Lavalade, 1989 (A.M. Métailié republica a tradução de 1944 com pequenas modificações, por exemplo no título mas o quarto prefácio e a dedicatória ao verme continuam ausentes) ; *Quincas Borba*, trad. Jean-Paul Bruyas, 1990; *La Montre en or*, (contos), trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli, 1998; *La théorie du médaillon*, (contos e crônicas), trad. Florent Kohler, 2002.

Os tradutores são quase todos professores universitários. Os prefácios são sempre escritos por especialistas. Em 1984, *O Alienista* traduzido por Maryvonne Lapouge-Pettorelli é prefaciado pelo comparatista Pierre Brunel; os contos de *La montre en or*, são precedidos da conferência de Antonio Candido « Machado de Assis: schéma » (1968) publicada em 1970 em

*Vários Escritos, etc.*

O público vai crescendo e se diversificando: universitários, professores de línguas estrangeiras, leitores comuns que frequentam os eventos literários e os lançamentos em livrarias. Com o decorrer dos anos, os críticos eliminaram os clichês deformantes. Os artigos ligados a Machado para o Salão do Livro de 2015 o comprovam.

Anne-Marie Métaillé criou em 1997 uma coleção de semi-bolso « suite brésilienne » [formato mais moderno e mais barato] e para o Salão de 2015, a « suite machadiana » que conta mais de 7 volumes. Ela não tem a exclusividade de Machado. Outras editoras publicam contos, vez ou outra, como Ombre em Toulouse, Chandeigne em Paris ou Garnier (*Histoires diverses*, 2015), etc. Mas é graças ao trabalho de Anne-Marie Métaillé, que Machado de Assis é hoje lido e reconhecido como um dos maiores escritores brasileiros. Já é citado em obras de teoria literária. Brás Cubas ilustra o capítulo sobre o prefácio fictício no estudo de Gérard Genette sobre o peritexto (Genette, 1987, p. 193/p.294). Tiphaine Samoyault vale-se de dois contos machadianos no livro sobre a temporalidade (Samoyault, 2004) e até o «Petit Mercure», coleção «grande público» de textos literários, no volume sobre o chá, convoca o capítulo 115 de *Dom Casmurro* (Astier, 2007).

---

## NOTAS

<sup>1</sup> O Uruguai e a Argentina ganharam traduções quando Machado ainda era vivo: *Memórias póstumas de Blas Cubas*, Montevideu, La Razón, 1902 e *Esaú y Jacob*, Buenos Aires, La Nación, 1905.

<sup>2</sup> Baptiste Louis Garnier, no Brasil desde 1844, criou a livraria em 1846 e a editora em 1852, fez os contratos para Machado de Assis, o primeiro em 1864, faleceu em 1893. O herdeiro, o irmão Hippolyte residia em Paris; cuidou da editora até 1911 (quando faleceu) através de um gerente, Julien Lansac, que enviou ao Brasil em 1898. (Hallewell, 2012, p. 294).

<sup>3</sup> Philéas Lebesgue (1869-1958), poeta, erudito autodidata, colaborou regularmente no *Mercure de France*, para as « Letras Portuguesas » de 1896 a 1940. É tradutor do italiano, do espanhol, do grego moderno e do português.

<sup>4</sup> Georges Dumas (1866-1946) era médico, professor da Universidade de Paris, 'agrégé' de filosofia e doutor em Letras; a convite da Sociedade de Psicologia, em 1907, tinha dado uma série de conferências no Brasil.

<sup>5</sup> Xavier de Carvalho (1861 - 1919) poeta e jornalista português que chegou a Paris em 1885; fundou a «Société d'Etudes Portugaises de Paris» em 1902. Em 1909 é redator-chefe da revista *Latina*, «*Revue mensuelle pour la propagande des peuples latins*» (1909-1910). É correspondente de vários jornais portugueses e brasileiros.

<sup>6</sup> Não contamos a tradução da fantasia dramática *Desencantos*, acompanhada de elogioso comentário, publicada em 15-9-1861, no jornal *Courrier du Brésil* (1854-1862), órgão da colônia francesa do Rio de Janeiro.

<sup>7</sup> Haverá outra em Lisboa (15-10-1910) a (15 -4-1911).

<sup>8</sup> Circulou de 10-7-1909 a 20-11-1910. Teve como diretor o Visconde de Faria (até o número 14) e como redator-chefe, Xavier de Carvalho.

<sup>9</sup> Depois de estudos em Paris, Adrien Delpech emigrou para o Brasil onde se naturalizou em 1891. Professor de francês e de sociologia, de literatura brasileira e latina no D. Pedro II, na Escola Normal, etc. publicou romances em francês: *Roman brésilien, mœurs exotiques* (1904), *Pages exotiques: Petrópolis* (1913), *L'Idole* (2a ed. 1930).

<sup>10</sup> Pelo mesmo tradutor, sai também em 1911, *Varias historias*.

<sup>11</sup> Este *Courrier du Brésil* foi criado em 1906 em Paris por M. Medeiros e Albuquerque para leitores franceses e brasileiros.

<sup>12</sup> *Les Mille nouvelles nouvelles*, revue mensuelle pour tous, 1910-1912. Philéas Lebesgue (1869-1958) colaborou mais de 45 anos no *Mercure de France* (letras portuguesas e brasileiras). Traduz Alencar e Machado. Pierre-Manoel Gahisto (1878-1948), belga, pseudônimo de Paul Tristan Coolen traduz também Aluizio Azevedo.

<sup>13</sup> A *Revue de l'Amérique Latine* (1922-1932) teve como diretor Ernest Martinenche.

<sup>14</sup> Dedicou o livro a Xavier de Carvalho, fundador da Société des Etudes Portugaises, falecido em Paris (2-8-1919).

<sup>15</sup> Jean Duriau abandonou estudos de medicina. Em 1912 é responsável pela Companhia Chargeurs Réunis em Santos. Volta à França durante a guerra mas retorna ao Brasil de 1919 a 1922. Traduz obras brasileiras e colabora na *Revue de l'Amérique latine*.

<sup>16</sup> Francis de Miomandre é nome literário de Francis Durand (1880-1959); escritor e tradutor, recebe o prêmio Goncourt em 1908 com o livro *Écrit sur l'eau*. Traduz do espanhol (Cervantes, Calderón, etc. e do português). Colabora em várias revistas: *Nouvelles Littéraires*, *Cahiers du Sud*.

<sup>17</sup> A USP foi criada pelo decreto de 25-1-1934; a cátedra de sociologia foi ocupada por P.

---

Arbousse-Bastide, aluno de G. Dumas; desdobrada em 1935, chegou na outra cátedra Claude Levi-Strauss que voltou à França em 1938. Foi substituído, então, por Roger Bastide (1898-1974) que viveu no Brasil entre 1938 e 1954.

<sup>18</sup> A ocupação da França (1940-1944) provocou a emigração de muitos intelectuais e a implantação de editoras fora do país. Charles Ofaire, editor suíço instalado no Rio, dirigia a Atlântica Editora ao mesmo tempo que militava pelo combate pela França livre.

<sup>19</sup> Em 1938 saiu pela Gallimard a tradução de *Jubiabá* por Michel Berveiller e Pierre Hourcade que estiveram na USP pelo acordo de cooperação. O livro fez muito sucesso.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Academia Brasileira de Letras, (1938). *Anthologie de quelques conteurs brésiliens*. Paris : Sagittaire.
- Andrade, Mário de, (1972). « Feitos em França » in *O Empalhador de Passarinho*: São Paulo, Martins.
- Assis, J.M. Machado de, (1910). *Quelques contes*. Paris: Garnier.
- Assis, J.M. Machado de, (1911). *Mémoires posthumes de Brás Cubas*. Paris: Garnier.
- Assis, J.M. Machado de, (1936). *Dom Casmurro*. [Paris]: Institut International de Coopération Intellectuelle, « Collection Ibéro-américaine ».
- Assis, J.M. Machado de, (1944). *Mémoires d'outre-tombe de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora.
- Assis, J.M. Machado de, (1948). *Mémoires d'outre-tombe de Brás Cubas*. Paris: Editions Emile-Paul Frères.
- Assis, J.M. Machado de, (1998). *La Montre en or*. Paris: A.M. Métaillé.
- Assis, J.M. Machado de, Correspondência com Figueiredo Pimentel, site consultado em 26 de julho de 2018: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/centenario-de-machado-de-assis/correspondencia-3.php>.
- Astier, Ingrid, (2007). *Le goût du thé*. Paris: Mercure de France.
- Bastide, Roger, (1939). « Hommage », *Dom Casmurro*, n°101-102, 20 de maio de 1939, p. 18.
- Bastide, Roger, (1940). « Machado de Assis paisagista », *Revista do Brasil*, n°29, vol.3, pp. 1-14.
- Bastide, Roger, (1944). « Em torno de uma tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* » in *O Estado de São Paulo* (26-08-1944).
- Boisvert, Georges, (1991). « A imagem do Brasil na França através das traduções » pp. 615-617 in Parvaux, S., Revel-Mouroz, J. *Imagens recíprocas do Brasil e da França*. Paris: IHEAL.
- Casanova, Pascale, (1999). *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- Costa, Benedicto, (1918). *Le roman au Brésil*. Paris: Garnier.
- Eco, Umberto, (1985). *Lector in fabula: le role du lecteur ou la cooperation interpretative dans les textes narratifs*. Paris: Librairie générale française.
- Fresco, Daniel, (1981). « La culture brésilienne vue par le public français d'aujourd'hui » tese de 3º ciclo (exemplar datilografado) univ. Paris 3. orientador Prof. Raymond Cantel.
- Genette, Gérard, (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Granja, Lúcia, « Fontes para o estudo da edição no Brasil: os contratos e recibos da editora B.L.Garnier » consultado em 27 de julho de 2018 in [www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/index.php?cd=4&lang=pt](http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/index.php?cd=4&lang=pt)
- Guimarães, Hélio de Seixas, (2004). *Os Leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo : Nankin/Edusp.
- Hallewell, Laurence, (2012). *O Livro no Brasil: sua história*, [3a ed.] São Paulo: Edusp.
- Machado de Assis et son oeuvre littéraire*, (1909), Paris: Louis-Michaud Editeur.
- Massa, J.M., (2009), « A França que nos legou Machado de Assis » pp. 231-265 in B. Antunes e S.

---

V. Motta (orgs), *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Ed. Unesp.

Nery, F.-J. Santa-Anna (org.), (1889). *Le Brésil en 1889*. Paris: Delagrave.

Pimentel, Alberto Figueiredo. « Lettres Brésiliennes », *Mercure de France*, n°138 (junho de 1901); n° 149 (Maio de 1902).

Pourrat, Henri, (2013). *Correspondance croisée Henri Pourrat- Joseph Desaymard d'octobre 1913 à 1918 : la Grande Guerre*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97628810>

Rouanet, Sérgio, et al., (2008). *Correspondência de Machado de Assis*. Rio de Janeiro : Academia Brasileira de Letras (t. III – 1890-1900).

Samoyault, Tiphaine, (2004). *La montre cassée*. Paris: Verdier.

URL :<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/centenario-de-machado-de-assis/correspondencia-3.php>

---

# NUEVAS GEOGRAFÍAS ESPACIALES Y TEXTUALES DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA EN LA FRONTERA PARAGUAYO-BRASILEÑA

Este trabajo busca analizar el paisaje del espacio fronterizo compartido por Brasil y Paraguay y observar cómo los cuerpos narrados se relacionan directamente con la distribución del espacio y con las relaciones de poder establecidas allí. Así, se propone verificar cómo se han ido construyendo nuevas geografías literarias y textuales dentro de la literatura contemporánea narrada dentro del espacio compartido por los dos países y desarrollar la reflexión sobre el espacio fronterizo y su relación directa con los cuerpos que la habitan y con los imaginarios que se tienen del espacio, a partir de algunos conceptos de Deleuze y Guattari expuestos en *Mil Mesetas* (1980). Las dinámicas transformadoras propuestas por los teóricos y su funcionamiento dentro del mundo fronterizo no buscan agotar la totalidad de las producciones publicadas recientemente, sino ampliar las visiones que se tienen de las nuevas geografías espaciales y literarias del espacio contemporáneo.

**Palavras-chave:** frontera, Brasil, Paraguay, cuerpos, nomadismo, geografías espaciales.

La escritura de este trabajo surgió a través de la observación de los movimientos migratorios, del intercambio cultural permanente en las fronteras compartidas por Brasil y Paraguay y de la sistematización de novelas narradas en este espacio geográfico. La primera dificultad se presentó en el momento de buscar y agrupar cada una de las producciones publicadas y distribuidas en el mercado editorial brasileiro y paraguayo, cuya producción es extremadamente variada. Para llevar a cabo dicha actividad

JENNIFER  
PAOLA  
UMAÑA  
SERRATO

Universidad  
Nacional de  
Educación  
jennifer.umana@  
unae.edu.ec

titánica opté por centrarme en las obras publicadas durante el presente siglo y cuya temática se relacionará directamente con la desterritorialización, el nomadismo y el cuerpo sin órganos y en donde se narrarán las diferentes relaciones geográficas y políticas que influyen directamente en la constitución de la corporalidad fronteriza. Con la búsqueda y el análisis del corpus literario se intentará hacer una reflexión sobre las nuevas geografías espaciales y literarias, teniendo en cuenta que muchos de los escritores a trabajar son, en su mayoría, desconocidos por el canon y por las editoriales de gran difusión iberoamericanas, no obstante, su poco conocimiento no impide que circulen dentro de esferas que apuestan por la participación de las nuevas narrativas que representan esa “otredad” que se encuentra invisibilizada por el poder y por los cánones literarios.

Para dicha tarea, era necesario buscar los nuevos narradores que ubicaban sus ficciones dentro del espacio fronterizo de Brasil y Paraguay y que, además, estuvieran promoviendo nuevos modos de interactuar con el cuerpo espacial y de los personajes. Es más, las cartografías presentadas en las narraciones a estudiar son mapas nomádicos que intercambian flujos en medio de fronteras y dibujan nuevas líneas geográficas que escapan al encierro del poder y el control de la epistemología contemporánea. El sentido geográfico de la literatura fronteriza paraguayo-brasileña actúa como un referente analítico que permitirá agrupar diferentes obras dentro de un marco de referencia que derivaran segmentos y secuencias relacionados con la memoria, la subjetivación, la desterritorialización y el movimiento corporal y erótico de los seres nómades. Sin embargo, esta agrupación no busca recortar o encasillar las narrativas, por el contrario, se pretende reflexionar sobre el espacio literario a partir de diferentes posiciones éticas y políticas que acaban invadiendo lo corporal y lo espacial como un mecanismo de resistencia que le da voz a los silenciados.

Un primer abordaje de la narrativa se delinea a través del estudio de las raíces espaciales, no sólo urbanas, sino rurales, que, si bien por un lado presentan el exotismo del paisaje, por el otro describen la brutalidad de la violencia desmedida y la vida agitada que se ha venido desplazando desde las grandes metrópolis hacia espacios periféricos como las fronteras. En este sentido,



los espacios geográficos ciudadanos, traen consigo las relaciones desgastadas en las que los cuerpos urbanos se establecen como una metáfora de la marginalidad, la opresión y falta de seguridad, que se contraponen a la imagen del cuerpo humano paradisiaco que aún transita por las florestas y los paisajes idílicos y que es atravesado constantemente por la naturaleza fronteriza paraguayo-brasileña. Es así como el río, el puente, el calor, la selva y el indio asumen el rol de la carne performativa, narrada a través de un lenguaje rápido que rompe con las formas enunciativas y desterritorializa las versiones geográficas exóticas que sólo presentaban el espacio como una mera representación de un lugar transitorio, inhabitable y condenado al abandono y al paso vertiginoso.

Entonces, se toma como hipótesis para el análisis dos conjuntos de narrativas, el primero describe la realidad rural y natural, donde la denuncia social intenta mostrar cómo los movimientos perversos de la globalización y su exclusión social operan como un ejercicio de reflexión, en la que se discute el papel del contexto y la función de la lengua como un aparato que posibilita los movimientos y las circulaciones de flujos entre los espacios naturales. El segundo conjunto de obras, gira en entorno de lo urbano y su relación directa con el espacio natural fronterizo, que, si bien por un lado es símbolo del turismo, por el otro, se contrapone a la belleza a través de la violencia, la inseguridad y la marginalidad como líneas que buscan escapar al mundo de la oficialidad y articular geografías alejadas de la unidad y la uniformidad.

Desde este mapa de análisis se propone que la cultura fronteriza se mueve a través de los intersticios de la marginalidad, vista como un movimiento político que ayuda a comprender un conjunto de ideologías que engloban una triple imagen de nación, lengua y espacio. Esta imagen es atravesada continuamente por la violencia y se evidencia en la estructura del lenguaje y en la relación corporal de los personajes con sus espacios. Así pueden observarse múltiples representaciones de la pobreza y de la riqueza cultural y lingüística que envuelve el cuerpo de los migrantes, las prostitutas, los comerciantes, los traficantes y los indígenas. Esto pone en evidencia un espacio

simbólico que, si bien se representa a través de imágenes reales de la topografía fronteriza, rompe con las voces enunciativas del poder y privilegia la creación de nuevas geografías atravesadas por el crimen, la crueldad, la sensualidad y el nomadismo. En este sentido, las novelas narradas dentro del espacio compartido por Brasil y Paraguay, especialmente las obras paraguayas, van construyendo poco a poco un nuevo género literario que registra ininterrumpidamente las nuevas geografías narrativas como un movimiento político de resistencia que dialoga con la memoria, la historia, el territorio, las costumbres y la poética del habla multilingüe. Así, las geografías espaciales y textuales pueden pensarse a través de la relación estrecha que existe entre los cuerpos nómades de los personajes, la cartografía lisa de la frontera y su relación continua con la centralidad de las ciudades, el poder gubernamental y la circulación centrípeta de fuerzas y líneas de fuga atravesadas por las aguas de los ríos que la rodean, instaurándose como una “metáfora da velocidade com que circulam os seres, as mensagens, os objetos, os textos nas sociedades contemporâneas. (CURY et al., 2001, p. 138).

La ruptura que genera el tránsito por estos nuevos espacios y la materialidad de los cuerpos y las geografías, articulan movimientos silenciosos de resistencia que, por un lado, reconstruyen nuevas identidades y, por el otro, desarticulan las visiones que se tienen sobre la privatización del espacio público y su uso dentro de la narrativa. Por ello, el tono de denuncia y la puesta en escena de espacios “otros”, “diferentes” y “desconocidos” resalta un conjunto de movimientos artísticos y literarios que buscan rescatar las voces escondidas detrás del oficialismo literario, usando la memoria y la oralidad histórica como un eje transversal que recorre la tradición oficial y la construcción imaginaria social. No obstante, hay que tener en cuenta que las novelas ubicadas dentro de este estudio no hacen parte de la tradición literaria brasileña y paraguaya, por el contrario, operan como un mecanismo autónomo anti-unitario-identitario con lo local y crean nuevos puntos de vista que se expanden por las diferentes regiones, con el fin de romper con esa visión reafirmadora de la cultura propia y crear múltiples identidades que fracturen constantemente el sistema capitalista y se muevan hacia direcciones inhóspitas, desconocidas por el

canon cultural y letrado. En este sentido, pueden observarse los movimientos y el entrecruce espacial y temporal que, si bien se mueve dentro de la cartografía conocida, se desterritorializa hacia la interioridad de la selva y hacia flujos de corrientes que realzan la agresividad de los intersticios de una geografía agreste y desconocida por muchos hasta ahora.

Teniendo en cuenta lo anteriormente planteado, las nuevas geografías literarias de la novela de la frontera mantienen la imagen de centralidad del poder y el imaginario centralista del orden de la ciudad capital, en este caso de São Paulo, Brasilia, Asunción y Buenos Aires, no como un referente a seguir, sino como una imagen que debe ser quebrada y modificada. De modo que, los movimientos nómades que realizan los cuerpos de los personajes están delimitados por la distancia y por la percepción que se tiene del movimiento a través del espacio, creando enunciaciones a través de la voz del viajero que busca encontrar un lugar mundo y darle voz a los que han permanecido sin voz y en el margen de la gubernamentalidad estatal y política. Es más, estos movimientos nómades se instauran como un proceso ético y político que marca la diferencia entre las relaciones internas y los modos de encarar y responder a los estímulos de los “otros”. Esto refuerza la idea de Ricoeur, quien afirmaba que la experiencia del otro, como objeto de deseo y de sufrimiento, fundamenta e instaura un sentido radical para la vida y para la muerte (Cf. RICOEUR, 2000). En este sentido, las experiencias de vida se imponen y se conjugan con el espacio, al tiempo que juegan un papel social en el momento de narra esos espacios “nuevos”, fundamentados a través de la reconstrucción del pasado y del imaginario de un futuro que hace parte de un presente perpetuo que busca escapar a la subjetivación racional de la mirada de ese otro desconocido y distante: “El lugar que una época ocupa en el proceso histórico se determina con más fuerza a partir del análisis de sus manifestaciones superficiales e insignificantes que a partir de los juicios de la época sobre sí misma. [...] Las primeras, a causa de su inconciencia, preservan el acceso inmediato al contenido básico de lo existente”. (KRACAUER, 2006, p. 257). De aquí que, los movimientos nómades dentro de las nuevas geografías literarias estén basadas en líneas performativas que buscan converger dentro del espacio ficcional y real, con el fin

de reconciliar el pasado con el presente e intentar construir un futuro que devenga reconstrucción, calidad de vida y estabilidad.

No obstante, en el momento en que los personajes se piensan como seres estables se realiza una ruptura interna en la que la deformación del presente y el cumulo de recuerdos construyen un imaginario en el que el contenido político sobrepasa la idea que se tiene del presente, es decir, la clandestinidad y la marginalidad empiezan a operar como un mecanismo de defensa que lucha contra las imposiciones y las delimitaciones de la carne y del espacio: “la sociedad desrealizada que, partiendo de la comunidad existencial, surge a través de la absolutización, impulsada al extremo, de la ratio” (KRACAUER, 1979, p. 30). Y es allí donde las nuevas espacialidades juegan un papel fundamental dentro de la narrativa contemporánea paraguay y brasileña, pues la resistencia política y los espacios lisos como ejes transgresores, abren líneas de fuga que llevan a los personajes hacia un estado post-físico en contra de las imposiciones de la racionalidad y la identidad de pueblos, separados por líneas imaginarias y estriadas que buscan marcar la diferencia entre los cuerpos, el lenguaje y las particularidades de la piel. Por ello, la desterritorialización que realizan los cuerpos nómades a través del espacio fronterizo, distante, oculto y misterioso genera una crisis y un miedo que enfatiza y resalta la pobreza y la precariedad de las políticas del capitalismo y el liberalismo, al tiempo que desplaza la idea de una “cultura local” y “estandarizada” supuestamente inmutable e impenetrable:

Todo espacio típico es producido a través de relaciones sociales típicas que se expresan en aquel sin la intromisión perturbadora de la conciencia. Todo lo que ha sido negado por la conciencia, todo lo que, por lo demás, es intencionalmente desatendido, toma parte en su construcción. Las imágenes espaciales son los sueños de la sociedad. Cuando es descifrado el jeroglífico de una imagen espacial cualquiera, se muestra el fundamento de la realidad social. (KRACAUER, 1964, p. 69-70).

Ósea, el *locus* del espacio fronterizo se genera a partir de la relación entre lo individual y la construcción de máquinas de

guerra colectivas, envueltas por el conocimiento de sí mismo como una acción revolucionaria que se desvincula de los ejes físicos comunes y dominantes construidos alrededor de los discursos autoritarios del conocimiento y el poder: “lo definitivo, lo acuñado. Ninguna situación actual está dada para siempre, ninguna figura pronuncia su ‘así y no de otra manera’. Así se configura aquí la arquitectura, este pedazo decisivo de rítmica comunitaria” (BENJAMIN, 1992, p. 16).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que la particularidad de los textos no recae en su contenido revolucionario y político, sino en la expresión nomádica de un eterno movimiento por los espacios geográficos fronterizos que, si bien se han venido narrando paulatinamente, no han conseguido representar los espacios lisos alejados de la luz de la cotidianidad y de las relaciones comerciales entre países:

Una multiplicidad de factores asociados al tiempo de permanencia en la frontera estaría incidiendo para favorecer esta mayor frecuencia de movilidad transfronteriza entre los que pueden mencionarse, el tipo de actividad económica que desarrollan, el manejo de los detalles, información y conocimiento de autoridades, la disponibilidad de documentación y contactos y otros. Sin tener una información que apoye esta afirmación, parecería que la frecuencia de cruce está de algún modo asociada a la importancia del ingreso devengado a raíz de los mismos. (PALAU y VERÓN, 1995: 4)

Además, el movimiento y la interacción lingüística, juega un papel fundamental en el momento de constituirse y (re)ubicarse dentro de determinado territorio, es decir, continuamente se generan expatriaciones lingüísticas, en términos de Derrida (2003) y de Kristeva (1998), quienes conciben al locutor-narrador como un extraño que está fuera de la realidad de su tiempo y que disocia las condiciones de lo posible, acentuando lo imposible y lo impensable. En este sentido, los personajes están fuera de los lugares comunes, moviéndose entre los intersticios de una marginalidad casi impuesta y que es asumida como un estado nómada que se encuentra exiliado y, por lo tanto, busca

desterritorializarse y desprenderse de su espacio e identidad nacional. En efecto, dentro de las novelas se hace evidente el atraso social y económico en el que se encuentran los espacios fronterizos compartidos por Brasil y Paraguay, en los que aún permanecen las marcas de las dictaduras militares y de los ejercicios políticos de los caudillos que, si bien han estructurado la identidad nacional, han impulsado movimientos de resistencia y de apropiación de estructuras alejadas del canon cultural e intelectual. Es más, los espacios narrados se van alejando poco a poco de la visión realista-mágica impuesta por la figura macondiana de la territorialidad latinoamericana, pues el contraste entre el comercio, lo urbano y lo campestre conjuga e instaura una cartografía que se desborda a través de los cuerpos de los personajes y que se materializa a través de la figura de líneas heterotópicas que amplían las relaciones entre los cuerpos y abren puertas hacia el erotismo y lo sagrado. Ejemplo de ello se presentan los prostibulos, los bares de mala muerte, las comunidades indígenas, la selva y los centros binacionales.

En este sentido, el quiebre que representa esta nueva literatura fronteriza y la puesta en escena de las nuevas geografías, comienza a construir caminos que ofrecen nuevas visiones sobre lo que significa habitar y ser en el espacio latinoamericano, pues se asume que el territorio actual está constituido por paisajes selváticos y urbanos entremezclados y diferenciados por las relaciones nómadas que buscan escapar a las relaciones del capitalismo multinacional. De ahí que, estos nuevos relatos rechacen tajantemente la tradición literaria representada por el conservadurismo y por el afán de narrar los espacios sublimes y exóticos de cada uno de los países. En estas nuevas geografías literarias y espaciales, ya no predomina ni existe el realismo mágico sino un realismo natural que emerge desde lo profundo de la selva y se va moviendo por las venas y los intersticios sociales de una espacialidad desconocida que se esconde atrás de los intercambios económicos y capitalistas:

La nacionalidad es una variable que tiene una importancia secundaria en las zonas de fronteras, ya que en estas áreas de interfase se profundizan los intercambios de manera significativa y es frecuente la doble nacionalidad, procesos

de hibridación cultural o de mezcla de nacionalidades. Este fenómeno se constata con una particular visibilidad puesto que tanto la dinámica socioeconómica como los componentes culturales traen consigo una particular combinación de culturas. (...) En las fronteras existe un doble proceso, por un lado, se acelera la aculturación del migrante, pero, por otro lado, permanecen determinados componentes tradicionales de la cultura de origen que permiten la reproducción de las características particulares del migrante en su mayoría -para el caso paraguayo-de origen campesino. (PALAU, 1995: 4)

Está fachada mercantil opera como un caparazón que esconde las máquinas de guerra y las va movilizandó sutilmente hacia mundos desdibujados y desencantados atravesados por “metarrelatos” no cosmopolitas ni identificados con las ideologías y las políticas nacionales:

La analogía cultural de América Latina es historiable, así, en los signos que rebasan el nivel de lengua, no importa que la literatura sea escrita en español, portugués, créole haitiano, inglés jamaicano, slang trinitario; o hablada y transmitida en quechua, náhuatl, maya, guaraní, etc. Las recurrencias de un pasado colonial común y una voluntad de liberación unen destinos sociales, nutren la textualidad transverbal, están presentes y son recuperables en el plano semántico de la literatura. (MILIANI, 1987: 110-111).

Así, los cuerpos nómades como máquinas de guerra van configurando nuevas geografías que, con el paso del tiempo narrativo, abandonan la búsqueda de los orígenes y del significado del mundo, incorporando la tri y la cuatri lengua como un ejercicio de desmitificación de la homogeneidad social y poniendo en evidencia la multiplicidad y la pluralidad de los discursos generados en torno a la frontera:

La constatación ineludible de que la mayoría de la sociedad paraguaya, aún hoy, habla guaraní habilita un horizonte ambiguo que requiere de cierta transparencia: aunque su lengua sea el guaraní, la sociedad paraguaya



no es guaraní, aun cuando se autodenomine guaraní. Los usos conservadores y progresistas del indigenismo se han perdido en esta ambivalencia del nombre, o no han sabido nombrar aisladamente procesos y expedientes que se traspapelaron arrojando sombra sobre territorios específicos de la diferencia o provocando indiferencia frente a programas homogeneizadores y autoritarios que han sostenido, paradójicamente, su negación. (CABRERA, 2016: 1-2)

Las marcas lingüísticas, la construcción de interlenguas y su influencia directa dentro de las nuevas geografías originó nuevos movimientos dentro de la estilística literaria contemporánea de los dos países, diarios de viaje, crónicas, recuerdos, ensoñaciones y descripciones minuciosas de la geografía develaron esas cartografías que habían quedado ocultas y comenzaron a dar cuenta de las experiencias vitales generadas en los espacios fronterizos:

Son los migrantes forzados, obligados a desplazarse del territorio brasileño al paraguayo, buscando un hogar/ asentamiento producto de un continuo movimiento/ desplazamiento humano y cultural; es la búsqueda de la tierra prometida del oeste al este -por parte de grupos expulsados de la tierra y también de aventureros de las finanzas ligados a la tierra-, a diferencia de la gran utopía Guaraní de la tierra prometida al oeste, donde sale el sol. Estos asentamientos /desplazamientos al tensionarse con aquellos ya asentados/desplazados de Paraguay, van conformando nuevos asentamientos/desplazamientos necesarios de ser estudiados a fondo, de ser pensados seriamente, como señala Clifford (1997). (ORUÉ, 2014: 23)

La transversalización de las nuevas geografías se asocia a la incorporación de espacios lisos y nomádicos que posibilitan la desterritorialización de los cuerpos y el devenir otro en función de la apropiación espacial y la reocupación de lo vacío, diluyendo las especificidades de la identidad territorial y quitándole peso a los intereses individuales del capitalismo y el comercio. En este sentido, la frontera es un conjunto de relaciones corporales



que trascienden a la simple cuestión geográfica, que posee un carácter comunicativo y lingüístico y que media entre lo que se conoce y lo que se pretende conocer. Hommi Bahbah, denominó a este tipo de geografías intermedias como “el Tercer Espacio, un lugar que aparece definido por la diferencia y la otredad” (HERNANDO, 2014: 114). Desde este punto de vista, las nuevas geografías espaciales y textuales creadas a partir del imaginario de la frontera, se definen como un movimiento que busca ser atravesado y cruzado y que está estructurado a través de un grupo de sistemas corporales multiculturales y multiétnicos, de allí que la literatura de la frontera paraguayo y brasileña de cuenta de las características de los cuerpos y su función dentro de esa unidad geográfica fragmentada, en el que el “entrecruzamiento de líneas de fuga y de ruptura que atraviesan ese nuevo espacio, el Tercer Espacio, donde los diferentes discursos se van hibridando y rompiendo la representación tradicional de una unidad rígidamente “unitaria” y cristalizada.” (HERNANDO, 2014: 114)

En este sentido, la visión unitaria del territorio como un marco común, identificado por unas marcas específicas deja de ser un patrón específico de estudio y pasa a ser una red de identidades que busca desterritorializar las preguntas ¿quiénes somos? ¿Quién es el otro?, con el fin de poner a circular nuevas nociones de alteridad y reconocimiento desde los dos lados del espacio fronterizo. Pues los autores reconocen que la supuesta alteridad impuesta en el marco fronterizo se ha venido desestimando en el momento de ver al otro como ese que está más allá del río, el que es diferente y esa diferencia genera inseguridad y peligrosidad, invisibilizando la riqueza cultural y lingüística. Por consiguiente, las nuevas geografías espaciales y textuales de la literatura fronteriza paraguayo y brasileña ya no se comprenden desde el borde ni de la división, sino a través de la relación que se construye entre cada uno de los espacios, es decir, la frontera se estructura como un umbral que conecta e interrelaciona los dos extremos del puente que separa los territorios, generando de esta manera nuevas geografías que posibilitan el contacto y reflejan, como un espejo, las marcas nómades que se dibujan a través del paso de los cuerpos y que dejan huella en las letras de cada uno de los autores. Es así como, la literatura fronteriza paraguayo-brasileña se ha venido estructurando como: “el primeiro non-movimiento

literário del mundo! El primeiro non-movimiento post-histórico em movimiento indeterminado e irreductível al pensamiento único” (DIEGUES, [s./d.]b). Y esta interacción lingüística conocida como portuñol selvagem, pone en evidencia esa construcción e interacción con lo que se desconocía hasta ahora, abriendo nuevas cartografías y poniendo en evidencia esos movimientos encarnados en las máquinas de guerra en continuo devenir resistencia: “Uma estética vestigial do reaproveitamento do lixo cultural, do qual brota uma nova poesia que tira sua força justamente do seu caráter marginal e residual. Este ciclo de transformação do lixo em arte, da bosta de vaca em flor, sugere a ideia de tradução como transcrição” (PÉRES, 2014: 145).

Al afirmar que las geografías literarias de la frontera se mueven a través del lenguaje y constituyen máquinas de guerra en movimiento y en pro de una resistencia, se restituye los efectos de sentido y se traspasa la transposición semántica de las estructuras lingüísticas legitimadas por el poder y la gubernamentalidad: “Lo mío es lo contrabando, lo liriko tráfico; como saber adonde se ubica la frontera si non sei onde empieza el día y si acaba el sueño?; como conocer onde empieza el portugués y termina el castellano, si lo único que sei és que el portuñol és infinito, assim como la borrachera? Lo mío és la poesía y el infinito, esa broma que llamamos vida.” (TERRÓN, 2008: 6). Esta experiencia corporal y lingüística, llevada a los extremos de la experimentación estética y corporal se instaura como una multiplicidad de experiencias volátiles que poco a poco van abandonando los caminos de la tradición literaria y se van encaminando y bifurcando hacia lugares insospechados y hasta ahora no explorados:

Um caminho seria pensar estes *impromptus* narrativos como restos do processo criativo do autor, abandonados nos caminhos digitais que se bifurcam *adaeternum*. Outo, que me parece mais interessante, é pensar Bichos paraguaios como um exercício limite de questionamento do objeto livro como suporte para o discurso literário na contemporaneidade. Em tempos nos quais as edições artesanais, alternativas e subversivas das editoras *cartoneras* tornam-se objeto de desejo *cult*, abrir mão da materialidade do livro seja, talvez, um gesto de desprendimento absurdamente subversivo.

Mas, retomar uma estratégia discursiva à la Michael Ende, esta é uma outra história, e terá de ser contada em outra ocasião. (PÉRES, 2014: 164).

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DERRIDA, J; DUFOURMANTELLE, A. *Da hospitalidade*. Anne Dufourmantelle convida Derrida a falar da hospitalidade. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.
- CABRERA, D. *Literatura paraguaya/guaraní: Transversalidades*. Revista Estudos Culturais, v. 3, p. 1, 2016.
- CURY, Maria Zilda; Walty, Ivete; PAULINO, Graça; FONSECA, Maria Nazareth. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato, 2001.
- BENJAMIN, W. *Cuadros de un pensamiento*. Trad. Susana Mayer (com colaboração de A. Mancini). Buenos Aires: Imago Mundi, 1992.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- DIEGUES, D. "Que diablos vein a ser isso?". Portal de literatura e de Arte Cronópios. [s./d.] b. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=3505>>. Acesso em: 08 de setembro de 2018.
- HERNANDO, A. "El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera". Revista De Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura. Número 34 – Año 2004 – Pag. 109 a 120.
- KRACAUER, S. *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1964.
- KRACAUER, S. *Der Detektiv-Roman*. Ein philosophischer Traktat. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1979.
- KRACAUER, S. *Estética sin territorio*. Ed. e Trad. Vicente Jarque. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, Murcia, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- MILIANI, D. "Historiografía literaria latinoamericana. Más allá del inventario y de la anécdota. La historia posible" In: PIZARRO, Ana (coord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México/Universidad Simón Bolívar, 1987.
- ORUÉ POZZO, A. "Paraguay y sus fronteras. Apuntes sobre culturas en movimiento en territorios que se reconfiguran". En: ARAUJO PEREIRA, D. (org.). *Cartografía imaginária da tríplice fronteira*. São Paulo, Dobra editorial, 2014.
- PALAU, T. y C. VERÓN (1989). Una contribución preliminar para el estudio de la frontera en el Paraguay y su impacto socio-económico, Asunción, BASE-IS, Documento de Trabajo No. 17, agosto.
- PERES ALÓS, A. "Um bestiário digital narrado em português selvagem: as breves narrativas transculturais de Bichos Paraguaiois". En: ARAUJO PEREIRA, D. (org.). *Cartografía imaginária da tríplice fronteira*. São Paulo, Dobra editorial, 2014.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- TERRÓN, J. *Transportuñol borracho*. Asunción, YiYi Jambo, 2008.

---

# LA CORRESPONDENCIA ENTRE LUÍS DA CÂMARA CASCU DO Y RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL. UNA CONTRIBUCIÓN A LAS RELACIONES ENTRE LOS ESTUDIOSOS DEL FOLCLORE DE BRASIL, ESPAÑA Y PORTUGAL

La correspondencia cruzada entre Luís da Câmara Cascudo y Ramón Menéndez Pidal en las décadas de 1940 y 1950 es de gran interés no solo para los investigadores de ambas figuras, o de la literatura popular de Brasil y España, sino también para conocer el papel que jugaron otras personalidades españolas menos conocidas en las relaciones culturales entre ambos países. En este epistolario aparecen nombres como los de Antonio Castillo de Lucas o de Enrique Martínez López, intermediarios entre Cascudo y Pidal y muy activos en esta interrelación cultural y académica. En algunos casos, como fondo de estos contactos brasileño-españoles, nos encontramos con la política cultural del Portugal salazarista.

A finales de los años 40 y en la década de los 50 del siglo pasado dos de las grandes figuras de la cultura brasileña y española contemporánea como eran Luís da Câmara Cascudo y Ramón Menéndez Pidal intercambiaron cartas y publicaciones propias y ajenas, e incluso llegaron a conocerse personalmente. Estos contactos tuvieron lugar en una época en la que ambas personalidades sacaron a la luz algunas de sus obras más importantes en la nueva situación política y social surgida tras el final de Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Entonces se había producido la estabilización de las dictaduras de Portugal y España, así como el predominio de la figura de Getúlio Vargas en la política de Brasil entre 1930 y 1954; es

**JOSÉ LUÍS  
FORNEIRO  
PÉREZ**

Universidade  
de Santiago de  
Compostela

decir, se trataba de un contexto político en el que en estos tres países predominaban regímenes políticos de corte nacionalista, emparentados en mayor o menor grado, con el fascismo.

Luís da Câmara Cascudo desplegó una gran actividad en las décadas de 1940 y 1950. Así, en 1941 fundó la Sociedade Brasileira de Folk-Lore, o publicó en 1954 el *Dicionário do Folclore Brasileiro*, obra de referencias sobre la cultura popular brasileña que consiguió que a partir de ese momento el folclore adquiriese status de ciencia en Brasil. Asimismo mantuvo una intensa actividad en el terreno de las relaciones sociales con sus homólogos, no sólo del ámbito brasileño, sino también de Portugal y España, y esta sociabilidad académica llevó al erudito potiguar a viajar a Europa y África. Así en 1947-1948 participó en la comisión organizadora del *1º Congresso Luso-Brasileiro de Folclore*, una iniciativa del Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia, e igualmente fue miembro de la delegación brasileña junto a otras autoridades académicas y administrativas. Câmara Cascudo aprovechó para permanecer tres meses en Portugal en donde tuvo una intensa vida social, académica y viajera.

Las relaciones de Luís da Câmara Cascudo con la intelectualidad oficial del Portugal del Estado Novo eran previsibles, por tratarse de las relaciones propias entre “la madre patria” europea y “el hijo americano”, pero en este caso también se daba la proximidad ideológica, pues Cascudo compartía buena parte de su ideario político e intelectual con los folcloristas próximos al régimen de António Oliveira Salazar.

Sin embargo, Câmara Cascudo no limitó su foco de acción y de atención intelectual en Portugal sino que lo amplió al resto de la Iberia, cosa por otro lado, lógica, dada la base histórica y etnográfica que, en buena medida, comparten los pueblos de Portugal y España. Las intensas relaciones de Cascudo con la intelectualidad española de la época hicieron que fuese nombrado miembro de la Asociación Española de Etnografía y Folklore o de la Real Academia Galega, o que a partir de su estancia en los años 60 en Barcelona mantuvo una correspondencia regular con “la academia catalana”, el Institut d’Estudis Catalans (Albuquerque Júnior, 22). Pero, sobre todo, Câmara Cascudo se convirtió “en

nuestro hombre” en Brasil para la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) desde 1944. Recordemos que el CSIC fue una institución creada por el Estado franquista para substituir a la institucionista Junta para la Ampliación de Estudios creada en 1907. En esta publicación, Cascudo colaboró entre 1953 y 1976, y en ella se citaban y reseñaban sus trabajos, ya que eran considerados como una referencia imprescindible para el estudio de la cultura popular brasileña e iberoamericana en general.

De hecho, según el profesor de la Universidade Federal de Rio Grande do Norte, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Câmara se sentía más cercano a la intelectualidad conservadora española que a la portuguesa que se dedicaba al estudio de la literatura de tradición oral. En esta intelectualidad conservadora y reaccionaria española Albuquerque Júnior incluye a Ramón Menéndez Pidal (2003, pp. 3 y 17), a quien considera “ligado à Restauração monárquica de 1875”, cosa que nos parece harto improbable porque don Ramón en ese año tan sólo contaba con 6 años de edad, y asociaba el concepto de la tradicionalidad literaria de Menéndez Pidal al tradicionalismo político español, relación pouco afortunada porque el concepto de texto tradicional de Menéndez Pidal nada tiene que ver con ningún credo político. E incluso Albuquerque Jr. llega a afirmar que “O neotradicionalismo de Pidal estava mais identificado com a monarquia parlamentar do período da Restauração e, mais tarde, com o regime franquista embora nunca tenha se notabilizado por uma intensa militância política, mas sim por um intenso trabalho cultural” (Albuquerque, 2003, p. 19).

Así pues, nos parece poco afortunada esta caracterización ideológica de don Ramón, ya que si bien provenía de una familia de políticos muy conservadores de la España de finales del siglo XIX y principios del XX, y aunque nunca fue una persona de ideología marxista o de izquierdas, ello no permite considerarle como un intelectual derechista o franquista. Ramón Menéndez Pidal fue uno de los referentes imprescindibles de las entidades vinculadas a la Institución Libre de Enseñanza, que llevaron a cabo un ambicioso proyecto de modernización intelectual y educativa

en la España de finales del siglo XIX y del siglo XX, cuyos logros el régimen político franquista se empeñó en combatir desde el primer momento por considerarlos “obras de la Anti-España”. Bien es cierto que Menéndez Pidal volvió a España poco después del fin de la contienda bélica que asoló España entre 1936 y 1939, y que su visión castellanocéntrica de España coincidía en buena medida con la de la dictadura franquista, pero eso no significa que se hubiese convertido al nuevo régimen. De hecho, como señaló su biógrafo Ignacio Pérez Pascual, Ramón Menéndez Pidal sufrió diversos ataques y desplantes por parte del Estado y buena parte de la intelectualidad simpatizante o vinculada a este durante las décadas de 1940 y 1950.

Hecha esta matización, era inevitable que ambas personalidades contactasen dado su interés por el folclore de sus propios países y de los pueblos hermanos de la comunidad iberoamericana con ellos relacionados. Ya hemos indicado la intensa actividad que ejerció Cascudo en los años 40 y 50 del siglo pasado, y también en ese periodo temporal, en el que ambos establecieron relaciones, don Ramón se mantuvo muy activo. Según Joaquín Pérez Villanueva, en su biografía de Menéndez Pidal: “El año 1947 es muy significativo en la larga vida de don Ramón. A los ocho años de regresar del exilio, se advierte un cambio importante en su vida; se inicia un largo y fecundo tramo que durante casi dos décadas estará señalado por hechos decisivos en el orden intelectual y en el de su actividad personal. Ahora a los setenta y ocho años, alcanza un vitalidad y una energía que se traducen en libros fundamentales y en una movilidad viajera que le lleva a lugares muy diversos” (Pérez Villanueva, 1990, p. 401)

En el Archivo Menéndez Pidal se conservan dos cartas enviadas por Câmara Cascudo a don Ramón (la primera fechada en mayo de 1948 y la otra en diciembre de 1957), mientras que en la casa de Câmara Cascudo se conservan seis misivas mandadas por Menéndez Pidal: la primera de noviembre de 1947 y la última de mayo de 1959. Llama la atención el largo periodo en el que duró este intercambio epistolar y al mismo tiempo sorprende el desequilibrio entre el número de cartas de uno y otro. Una exploración más detenida de los legados y de las bibliotecas de ambos tal vez dé con nuevas epístolas.



De cualquier modo, el corpus que aquí manejamos no sólo nos permite conocer la relación que mantuvieron ambas autoridades de la literatura popular de sus respectivos países, ya que la intermediación de otros estudiosos españoles entre estas dos grandes figuras de la cultura española y brasileña nos ofrece valiosas informaciones sobre la relaciones con Brasil de algunos intelectuales vinculados a la política cultural del régimen franquista.

Así, gracias a esta correspondencia sabemos que Menéndez Pidal se enteró que había sido nombrado titular de la Sociedad Brasileira de Folk-Lore por Vicente García de Diego (20/10/48), o que don Ramón comenzó la redacción de una de sus obras magnas, el *Romancero Hispánico* en 1948 (carta 12/1/1948) (y que ya lo estaba preparando en 1947) (carta 9/11/1947); en 1958 Menéndez Pidal le comunica a Câmara Cascudo que le va a enviar el primer tomo de esta obra (recordemos que fue publicado en 1953) y que ya está en la imprenta el segundo (carta 7/02/1958).

De hecho, el intercambio de publicaciones fue el tema principal de la correspondencia cruzada entre estos dos estudiosos. Sabemos que Menéndez Pidal mandó al erudito brasileño, por lo menos, su *Romancero Hispánico*, pero Câmara Cascudo fue más generoso en este trueque de publicaciones según esta correspondencia. Así, Menéndez Pidal recibió los siguientes libros de la autoría de Cascudo: en 1947 *Vaqueiros e Cantadores* (carta 12/1/1948), en 1958 a través de la oficina de la línea aérea Iberia le llegaron los tres volúmenes de los *Cantos Populares do Brasil* de Sívio Romero en edición anotada por el mismo Câmara Cascudo (carta 07/02/1958), en 1959 *Tradições populares de pecuária nordestina* (carta 14/05/1959), o en carta no datada los *Cinco Livros do Povo*. Junto a estas publicaciones suyas, Câmara Cascudo mandó al polígrafo español una variada colección de casi 300 folletos de cordel del nordeste de Brasil que don Ramón agradeció manifestando sentirse “orgullosos poseedor de esta colección” y comentó que la historia de la *Doncella Teodora* en España tan solo es conocida en prosa y que en Brasil se había desarrollado en “lindas sextinas”, comentario que indicaba que la cultura popular brasileña había substituido el habitual metro en cuartetos octosilábicos de la poesía popular en lengua

española o gallego-portuguesa por una nueva forma métrica. Sin embargo, la literatura de cordel nunca estuvo entre las prioridades de Menéndez Pidal y esta colectánea de folletos de cordel brasileña no parece haber sido muy frecuentada a lo largo de las décadas en las estanterías de la biblioteca de Ramón Menéndez Pidal dedicadas al romancero. En los últimos años la he catalogado y he descubierto su valor por encontrarse en ella algunos folletos de las primeras décadas del siglo XX o ediciones que no se encuentran en los fondos de los grandes archivos de la literatura de cordel nordestina que se encuentran en línea.

En la carta (30/12/1957) en la que Cascudo le comunicaba que le había enviado “250 folhetos de poesia popular”, asimismo le informaba a don Ramón de las características de este “romanceiro moderno” transmitido en el nordeste brasileño. Así, en algunos casos estos folletos eran cantados por profesionales repentistas “em reuniões privadas e coletivas”, y normalmente eran vendidos en ferias y mercados en ediciones de miles de ejemplares de temas no solo modernos, sino también antiguos como “A gesta de Carlos Magno e dos Doze Pares de França”. En esa misma epístola Câmara Cascudo dejaba constancia de la visita de un amigo, José Aluisio Vilela, que le había recogido 50 versiones de romances tradicionales; Cascudo no había visto la colección pero consideraba a Aluísio como un folclorista de total confianza y como un gran experto en la literatura oral de Alagoas, y le había indicado que enviase copia de su encuesta a don Ramón, quien en *Romancero Hispánico* no pudo dar cuenta de esta colección, pues fue publicado en 1953<sup>2</sup>. De hecho, creemos que el principal interés de Menéndez Pidal en su relación con Câmara Cascudo era que este le facilitase informaciones sobre el romancero de su país; así, ya en la primera carta que le dirige (9/11/1947) don Ramón escribe: “[...] le añado petición de informaciones bibliográficas sobre romances en el Brasil. ¡¡Yo estoy estancado en la edad de Sílvio Romero!! De modo que cualquier información me será precisa, pues me ocupo actualmente en la publicación del *Romancero general*”. Y en la siguiente carta el gran romanista español vuelve a insistir sobre ello:

Todas las informaciones folclóricas que de ahí me envíen serán muy bien recibidas, especialmente las de romances,

pues me ocupo actualmente en la publicación y estudio del Romancero, como tal vez le haya dicho ya.

En cuanto a las colecciones de Pereira da Costa y de Boiteux no conozco ninguna de las dos, por lo cual estimaré muy particularmente el recibir estos dos libros tan importantes para el estudio romancístico (carta 12/1/1948).

Finalmente, las únicas menciones de Menéndez Pidal a la tradición brasileña en el *Romancero Hispánico* se limitaron a los *Cantos populares do Brasil* (Lisboa, 1885) de Sílvio Romero (Menéndez Pidal, 1953, p. 284) y al libro de Câmara Cascudo *Literatura oral do Brasil* (1952), en donde se podían encontrar dos estudios sobre los temas de *Delgadina* y *Conde Alarcos*, una extensa bibliografía, así como el lamento habitual sobre la profunda decadencia de este género poético de la tradición oral (Menéndez Pidal, 1953, p. 329).

Estos son los principales asuntos intelectuales que ocuparon la correspondencia entre ambos maestros de España y Portugal, sobre la vida personal de ambos apenas encontramos informaciones relevantes salvo la operación del ojo izquierdo de Menéndez Pidal en la última carta que este envió a Cascudo (14/05/1959). En esta carta también sabemos que se conocieron personalmente en Lisboa “en un encuentro reciente”. Aunque no podamos decir que entre ambos llegase a tener lugar el nacimiento de una amistad, la relación entre ambos fue cordial y existía una admiración intelectual mutua.

Pero el interés de esta correspondencia no se limita a sus autores, como ya indicamos anteriormente. Entre los dos ejercieron, principalmente, como mediadores en la relación Antonio Castillo de Lucas (1898-1972) y Enrique Martínez-López (1926-2012), dos nombres hoy casi desconocidos en la historia de la cultura española contemporánea, pero que tuvieron un notable papel en las relaciones académicas y culturales entre Brasil y España en las décadas de 1940, 1950 y 1960. En el Instituto Câmara Cascudo también se encuentra la correspondencia que mantuvieron con el polígrafo de Natal.

El primero fue un médico, investigador de la medicina popular,

que mantuvo una estrecha relación personal con Cascudo y que participó en numerosas publicaciones y encuentros científicos en Portugal y Brasil. Simpatizante del régimen franquista, en su correspondencia podemos encontrar los nombres de organismos como el CSIC o el Instituto de Cultura Hispánica o de personalidades políticas o académicas como los del portugués Fernando Pires de Lima, o de brasileños y españoles como Fernando São Paulo, Paulo Vieiros, Veríssimo de Melo o Emilio García Gómez, José Ibáñez Martín, Eduardo Hernández Pacheco, o Fernández Tábora.

Por su parte, sabemos que Enrique Martínez López fue un hispanista y cervantista que estuvo vinculado, por lo menos, en los años 50 del siglo pasado al Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica de Recife y que acabó su carrera docente como profesor de estudios luso-brasileños en la Universidad de Santa Bárbara en California (Ganzarolli de Oliveira, 2015, p. 3). En su correspondencia con Cascudo, enviada desde el mismo Brasil, podemos comprobar como le facilitó ricas informaciones sobre el origen de la palabra española *hamaca* (Olinda, 9/8/1957) o le informó que Ernesto Giménez Caballero había escrito un artículo “Romances pernambucanos” en el suplemento del *Diário de Pernambuco* (Recife, 14/12/1957). Martínez López fue autor, entre otros trabajos, del prólogo de la traducción española del *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna (Olinda, 1958) o de un libro sobre la imagen del negro en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista que sería publicado en 1998 por la Fundação Calouste Gulbenkian, e igualmente fue director de la *Revista de Literatura* del Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica del CSIC. Su mujer, Teresa Leal, también trabajó en la literatura brasileña con publicaciones sobre el cancionero de Frei Agostinho da Cruz o sobre el romance de *La doncella guerrera* en la literatura de cordel de Brasil.

Así pues, el interés de la correspondencia cruzada entre estos dos grandes figuras de las culturas brasileña y española, como eran Luís da Câmara Cascudo y Ramón Menéndez Pidal, no se limita a la relación entre estas dos personalidades y a su compartida pasión por la literatura de las clases populares, sino que nos lleva

a las conexiones establecidas entre otras personalidades de los ámbitos literarios, académicos y universitarios de España y Brasil, con Portugal al fondo, a mediados del siglo XX.

---

## NOTAS

<sup>1</sup>Agradezco aquí a Giuseppe Ponce de Leon de Oliveira, doctor e investigador de Universidade Federal de Campina Grande, con quien en principio iba a firmar este trabajo, que me facilitase la transcripción de las cartas de Ramón Menéndez Pidal que se encuentran en la casa de Luís da Câmara Cascudo en Natal.

<sup>2</sup>El *Romanceiro alagoano* de José Aloisio Vilela no vería la luz hasta 1983.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albuquerque Júnior, Durval Muniz de (2003). "A invenção da cultura popular: uma história da relação entre eruditos, intelectuais e as matérias e formas de expressão populares na Península Ibérica e Brasil (1870-1940)". *ANPUH XXII Simpósio Nacional de História, João Pessoa*. Recuperado de <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.22/ANPUH.S22.184.pdf> (solo seis primeras páginas) (Artículo en pdf de 25 páginas facilitado por Giuseppe Ponde de Leon de Oliveira en enero de 2018).

Oliveira, João Vicente Ganzarolli de (2015). "Homenaje mínimo a Jacques Le Goff: El despliegue de la cultura medieval y el nacimiento de Occidente". *Enfoques*, vol. XXVII, n° 2, pp. 29-43, ISSN: 1514-6006. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=25955332006>

Menéndez Pidal, Ramón (1953). *Romancero Hispánico* (Hispano-portugués, americano y sefardí), tomo II, Madrid: Espasa Calpe.

Pérez Pascual, José Ignacio (1998). *Ramón Menéndez Pidal: ciencia y pasión*. Junta de Castilla y León.

Pérez Villanueva, Joaquín (1991). *Ramón Menéndez Pidal, su vida y su tiempo*. Madrid: Espasa Calpe.

---

# O SOBRENATURAL REINVENTADO: O NEOFANTÁSTICO EM LYGIA FAGUNDES TELLES E MARINA COLASANTI

Este trabalho tem como objetivo abordar, em linhas gerais, a manifestação sobrenatural na obra de duas grandes escritoras brasileiras, são elas Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti. Buscaremos evidenciar de que modo ambas as artistas exploram de modo original o expediente metaempírico em suas narrativas, relacionando essa manifestação sobrenatural àquilo que Jaime Alazraki denominou de neofantástico. Tencionamos descrever como as autoras se valem das transformações ocorridas no interior do antigo gênero fantástico para, a partir de novas estratégias narrativas, expressar uma nova consciência de mundo.

## 1. INTRODUÇÃO

Inúmeras são as formas narrativas cujo enredo é marcado por acontecimentos que transcendem os limites da nossa realidade palpável e considerada normal. Independente da terminologia, o que se sabe é que o sobrenatural constitui uma realidade literária que, há muito, encanta leitores de várias idades em qualquer parte do mundo. Considerados os traços específicos de tempo, de estrutura e de valor, essas narrativas sobrenaturais podem ser divididas em grupos menores, de acordo com o insólito, o estranho, o maravilhoso, o fantástico ou o realismo mágico nelas expresso. O traço taxonômico é determinado pela origem dos acontecimentos ou dos elementos usados na construção da narrativa. Vale dizer que vinculados a essa vertente tão cara ao público leitor, estão grandes nomes da literatura internacional e nacional, como Edgar Allan Poe, Franz Kafka, Jorge Luís Borges, Murilo Rubião, Moacyr Scliar, a lista de nomes é extensa. A esse grupo, faz-se necessário adicionar os nomes de Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti, cujas obras são intensamente marcadas

KELIO JUNIOR  
SANTANA  
BORGES  
UFG

por realidades metaempíricas.

As duas escritoras brasileiras possuem uma escrita bastante diferenciada, mas têm em comum o fato de explorarem o sobrenatural de maneira original, concedendo-lhe um novo valor estético, distanciando-o daquela estética fantástica oitocentista. Os novos princípios dessa estética metaempírica presente na escrita das duas autoras, a nosso ver, dialogam diretamente com o neofantástico, conceito proposto por Jaime Alazraki para se referir à produção literária do século passado.

Desde o início do século XX, tanto no Brasil como no exterior, era possível ser identificada uma transformação no interior do gênero fantástico tradicional. Tais marcas de inovação foram amplamente exploradas e aperfeiçoadas por escritores no decorrer de todo o século em questão, mas só na década de 1980 é que esses novos preceitos foram abordados por uma teoria e, juntos, constituíram a base do conceito estético de neofantástico. É partir da teoria defendida pelo pesquisador argentino que buscaremos promover uma leitura crítica, em linhas gerais, acerca do sobrenatural na literatura das duas escritoras brasileiras. É mister dizer que nossa abordagem deve ser entendida como metonímica, diante da amplitude e da complexidade desse aspecto na obra de cada uma delas.

## **2. O NEOFANTÁSTICO EM LYGIA FAGUNDES TELLES**

Um olhar panorâmico sobre a escrita de Lygia nos mostraria que, apesar da recorrência constante, é possível identificar formas diferenciadas com que a atmosfera insólita é trabalhada. A nosso ver, os contos lygianos podem testemunhar as transformações ocorridas no interior do gênero fantástico, mudanças que, alterando sentido e estrutura dessa forma literária, acabaram por engendrar uma evolução desse estilo narrativo. Sobre essa trajetória evolutiva perceptível na obra lygiana, podemos dizer que, ao lado de narrativas notadamente marcadas por preceitos ainda fantásticos tradicionais - inspiradas nos modelos de mestres como Edgar Allan Poe e Machado de Assis -, figuram outras bem diferenciadas, seguindo as técnicas e composições



também exploradas e propagadas por grandes escritores do século XX como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar – autores que contribuíram para as novas concepções de abordagem do sobrenatural. Textos como “As formigas”, “Natal na barca”, “A mão no ombro” e “Noturno amarelo” são apenas alguns exemplos de contos escritos ainda sob a influência da estética propagada pelas narrativas oitocentistas; por outro lado, “Lua crescente em Amsterdã”, “Seminário dos ratos”, “O crachá nos dentes” e “Anão de jardim” são narrativas que dialogam diretamente com o sobrenatural pertencente ao neofantástico, estética própria do século XX.

Para defender essa evolução, determinamos como objeto de estudo o conto “As formigas” e o romance *As horas nuas*. Nos dois casos, temos enredos em que se instaura uma manifestação sobrenatural cujos elementos constitutivos, assim como seu valor ideológico, mostram-se bastante diferenciados. Enquanto o conto lygiano deve ser lido tendo como referência as tendências fantásticas do século XVIII, o romance pode ser entendido como uma manifestação literária que, em vez de retomar uma estética, contribui para a construção e a propagação de uma outra, isto é, um novo sobrenatural ainda em desenvolvimento, não promovendo a negação do fantástico do passado, mas sendo uma espécie de continuidade dele num outro momento histórico norteado por outra consciência de mundo.

Em “As formigas”, narrativa originalmente publicada no livro *Seminário dos ratos* (1977), temos um texto marcado pela estética oitocentista. O conto tem como protagonistas duas estudantes – uma de direito e outra de medicina –, elas são primas e, para estudar, alugam um quarto numa pensão cuja descrição retoma os ambientes escuros e misteriosos, típicos do estilo gótico tão caro à estética fantástica.

Quando minha prima e eu descemos do táxi já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada. Descansei a mala no chão e apertei o braço da prima.

— É sinistro.

Ela me impeliu na direção da porta. Tínhamos outra escolha?  
(TELLES, 1998, p.07)

Já no início, ao definir o que vê como “sinistro”, a personagem deixa clara sua impressão a respeito do lugar. Trata-se apenas de uma das situações impactantes que serão promotoras do sentimento de medo que sofrerá uma gradativa intensificação. Depois de instaladas, as duas personagens se deparam com outros eventos amedrontadores. No quarto alugado, havia um caixote com ossos, eles formavam o esqueleto de um anão, tratava-se de algo deixado pelo antigo inquilino, rapaz que também cursava medicina. A dona da pensão achou por bem oferecer aquilo à moça que estudava para ser médica.

Não bastasse essa diferente situação de ter no quarto o esqueleto de um anão dentro de uma caixa, durante a noite assomam-se a isso outras manifestações inquietantes. Primeiro surge um cheiro estranho que toma todo o pequeno ambiente, em seguida, a narradora descreve o sonho com um anão que se punha sentado na cama da prima. Ao acordar do estranho sonho, a estudante que narra os eventos se depara com a companheira de quarto ajoelhada no chão. Quando pergunta por que motivo a outra ainda estava acordada e o que ela estaria fazendo, recebe como resposta a descrição de outra situação com indício de anormalidade, segundo a outra moça, surgira do nada um imenso número de formigas, formando um caminho até o caixotinho com os ossos do anão. Daí em diante, estão relacionadas às formigas e ao anão todas as demais manifestações estranhas. Esses elementos vão, aos poucos, compondo todo o crescente sentimento de estranhamento e de medo que perpassa o texto. Dentre os fatos, aquele que se faz gerador de maior impacto é a contínua montagem dos ossos, ação promovida pelas formigas.

Da mera descrição de uma casa escura, no início do texto, até o suposto retorno à vida de um esqueleto, o que se tem é uma crescente intensidade na atmosfera de medo, mas sem nenhuma certeza, tudo o que se tem são impressões que podem também ser fruto de imaginação ou da loucura. Ainda assim, são essas imprecisas impressões que levam as moças a abandonarem o lugar durante a madrugada, deixando para trás a casa, a dona da

pensão e uma dúvida: aquilo tudo estaria mesmo acontecendo? Percebe-se que a força motriz a incentivar as duas personagens a saírem da casa não se trata de uma certeza, mas uma dúvida, e esta é compartilhada com o leitor. Assim como as personagens, ele se sente inseguro para discernir sobre a veracidade ou não dos acontecimentos.

Deve-se dizer que, mesmo vivenciando experiências de terror semelhantes às de outrora, as personagens de Lygia vivenciam o impacto dessas experiências de outro modo, além de representá-las também a partir de prismas distintos, isso porque os seres lygianos dialogam com uma consciência de mundo própria do século XX, um momento rico em conquistas, mas marcado pelo absurdo de duas grandes guerras, algo que mudará para sempre o modo com que os indivíduos passarão a lidar com o medo e com o terror, como se verá a seguir ao abordarmos um outro momento do fantástico na obra lygiana.

O romance *As horas nuas*, de 1989, foi a quarta narrativa longa escrita por Lygia Fagundes Telles. Nesse livro com tonalidades sobrenaturais, poucos são os vínculos com o fantástico canônico, aquele tradicional encontrado em inúmeras narrativas curtas da autora. Em vez disso, laços bem mais fortes parecem vinculá-lo ao neofantástico, estética derivada da fantástica, mas que, em muitos preceitos, altera valores e elementos estruturais imprescindíveis ao antigo gênero.

O primeiro capítulo de *As horas nuas* nos apresenta a protagonista e narradora Rosa Ambrósio, uma mulher que, no passado, foi uma atriz de grande fama, mas que no presente, já velha e decadente, vivencia todo o drama de sua derrocada física, psicológica e afetiva. Nessa primeira parte da obra, o leitor acredita estar diante de um livro cuja estrutura retoma o formato de uma autobiografia, tem-se a impressão de que *As horas nuas* seja um romance memorialístico sobre a vida de Rosa, diante dessa possibilidade, não se cogita nenhuma irrupção de caráter metaempírico.

O segundo capítulo, entretanto, apresenta uma situação inusitada, percebe-se a aparição de uma nova voz cujo dono

é, em si, muito incomum, isso porque ele é um animal, trata-se de Rahul, o gato de estimação de Rosa Ambrósio. O fato de termos um animal como narrador, sendo o dono de uma voz e de uma consciência narrativa, faz com o romance assuma imediatamente marcas de ordem sobrenatural, um universo regido por leis e sentidos diferentes daqueles do cotidiano em que os animais não possuem capacidade de falar. Com a aparição desse gato narrador, logo no segundo capítulo do livro, é possível perceber uma primeira ruptura com o fantástico tradicional teorizado por Tzvetan Todorov (2004) em seu trabalho de 1970. O pesquisador, baseando-se no que fora exposto por Penzoldt (1925-1969), defende haver nesse gênero o que pode ser entendido como uma estrutura gradativa segundo a qual o enredo parte de uma ambientação trivial para, aos poucos, alcançar seu ponto culminante, este representado pelo evento sobrenatural, promotor de uma desestabilização do cotidiano ordinário. Assumindo o posto de narrador no início do livro e mantendo-o até fim da obra, Rahul engendra uma ruptura com a antiga organização estrutural fantástica. Em contrapartida, tal aspecto inovador vincula-se, de imediato, ao *modus operandi* da estética neofantástica. Jayme Alazraki (1990) explica que as narrativas contemporâneas trazem em si um elemento fantástico, entretanto este se diferencia daquele do passado por apresentar uma “visión”, uma “intensión” e um *modus operandi* diferenciados.

De acordo com o estudioso, no fantástico canônico, a “visión” parte da solidez de um mundo real e, em oposição a ele, insurgem os elementos sobrenaturais; dessa colisão é gerado um choque entre universos bem distintos e pouco conciliáveis. Enquanto isso, no neofantástico, a relação entre os acontecimentos e o mundo real é alterada já que “lo neofantástico assume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica” (ALAZRAKI, 1990, p.29). Para essa estética, o “real” seria uma mera “máscara” para uma realidade outra que se faz eclipsada e mais complexa. Sobre essa outra realidade estaria a tônica da narração neofantástica, isto é, o que se mostra velado pela aparência do real. Aqui não há oposição ou choque, os dois universos encontram-se simultâneos, um sofrendo a

intervenção do outro sem se promover nenhum tipo de colisão ou hecatombe.

No discurso literário da estética neofantástica, mais do que uma intervenção de uma ordem na outra, ocorre um perfeito amálgama entre ambas. Não há contestação nem rachaduras, uma é tão coerente quanto a outra e, nessa simultaneidade, elas se complementam, tornando-se elementos comuns e contíguos. Essa relação entre as duas ordens pode ser facilmente percebida na composição do tecido discursivo do livro de Lygia Fagundes Telles. Além de compartilharem a narração de todo o enredo, Rahul e Rosa tecem tecidos discursivos bastante semelhantes, ambos descrevem os infortúnios e asperezas de suas experiências até o presente em que ambos se encontram vivenciando suas decadências interiores e exteriores. Se cada um deles representa uma ordem, pode-se dizer que elas não seriam tão diferentes já que seus representantes vivenciam os mesmos dissabores, chegando a compartilharem das mesmas condições existenciais.

A ausência de choque ou de conflito entre dois planos tão diferentes, de certa forma, também contribuiu para que outro traço fantástico assumisse novo valor no terreno da narrativa neofantástica. A *intención* que Alazraki defendia existir na estética fantástica estaria voltada para a promoção do sentimento de medo ou de terror - aspecto que nitidamente percebemos em "As formigas". Em seus ambientes, suas atmosferas e seus personagens sobrenaturais, o fantástico tinha como uma de suas constantes o jogo com o terror, sendo este considerado um dos pilares do gênero para muitos dos críticos e dos teóricos que se dedicaram a estudá-lo. Nas narrativas pós-oitocentistas, o medo não tem sua origem em outra realidade senão naquela do cotidiano. Aliás, é preciso dizer que, em vez de terror, observamos as personagens experimentando outro impacto em relação às manifestações metaempíricas. Como explica Alazraki, tais manifestações.

[s]on, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o interstícios de sirazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben

en las cedillas construídas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. (ALAZRAKI, 1990, p.29)

O fato de Rahul ser um gato e de poder contar histórias sobre suas vidas passadas não busca assustar ou amedrontar o leitor, constitui apenas um modo diferente de contar o que seria impossível ser contado de outro modo, isto é, mais do que uma realidade fenomenológica, trata-se de uma questão linguística, testando os limites e criando novas possibilidades de narração.

Nem ao próprio Rahul, que já fora um dia humano, soa estranho o fato de ele se perceber num corpo de animal, mantendo sua percepção e consciência humanas. O seu narrar flui sem contestação ou inquietações, os eventos sucedem-se sem a promoção de nenhum espanto nem para o leitor, muito menos para o narrador-personagem. Na realidade, os eventos causadores de comoção terrificante são aqueles que envolvem a vida de Gregório, ex-marido de Rosa Ambrósio. Ele foi vítima da ditadura, foi torturado a ponto de sofrer impactos profundos em sua personalidade, além disso, a violência sofrida, mais do que lhe promover muita dor, fez com que o professor universitário desenvolvesse uma doença degenerativa, o Mal de Parkinson.

O pobrezinho. Nunca mais foi mesmo. Saiu da prisão diferente, mais fechado, mais calado, ô! meu Pai, mas o que fizeram com ele!? Atingido no tinha de mais precioso, a cabeça, sentia dores. A mão tremendo tanto, disfarçava quando acendia o cachimbo, o que fizeram?! (...) (TELLES, 1999, p. 37)

Foi essa situação “absurda” que o levou a optar pelo suicídio. Percebe-se, com isso, que o princípio desestabilizador não deriva de uma realidade outra desconhecida e representada num evento metaempírico. Se há medo ou terror no neofantástico, ele deriva de eventos e de indivíduos pertencentes ao comum, ao cotidiano, por isso, tal expediente assume o valor de um testemunho. Coube também à estética neofantástica a função de expressar uma nova percepção do mundo; como um arauto, ela propaga um mal-estar na civilização contemporânea,

sentimento de inquietação que não deriva do desconhecido, mas do comum tão próprio ao cotidiano.

No caso de Lygia, recorrer ao sobrenatural neofantástico é optar por uma vertente estética em que a relação entre a linguagem e o real se torna mínima, o que se narra não é imitação, cópia ou espelhamento. Aqui o discurso literário alcança seu valor máximo de literariedade, já que sua única referência é seu próprio sistema, com suas próprias regras e sentidos. Se há um compromisso bem definido, ele está centrado na busca por narrar mundos possíveis, não o mundo real.

### 3. O NEOFANTÁSTICO EM MARINA COLASANTI

Composto por 25 contos, em *O leopardo é um animal delicado*, a escritora Marina Colasanti engendra uma desconstrução dos principais aportes estruturais e temáticos do que outrora fora o gênero fantástico, porém trata-se de um movimento de mão dupla. Enquanto desconstrói o gênero do passado, ela edifica uma nova estrutura, seu tecido textual se torna mais um representante daquilo que hoje conhecemos por *neofantástico*.

Pela densidade do conteúdo e pela sofisticação estrutural, selecionamos como objeto de estudo o conto “Como o Máscara de Ferro”, texto em que o sobrenatural neofantástico torna-se imprescindível para a discussão do homem e de sua complexa postura diante de um novo conceito de identidade. Pode-se perceber, no texto, como se encontra em discussão a complexidade do ser e de seus conflitos identitários, mais do que apontar para *uma* identidade, a narrativa nos leva a refletir sobre uma pluralidade de identidades do ser ou - o que dá no mesmo - a inexistência de uma identidade nele.

A subjetividade expressa pelo gênero fantástico – representada na percepção que o indivíduo fazia do fato externo –, o neofantástico continuou e problematizou ainda mais, transformando-a em consciência discursiva, princípio máximo de internalização. É assim que podemos entender o tecido textual produzido por Marina Colasanti no texto em estudo. Nessa narrativa, o sobrenatural não acontece enquanto evento em si, ele emana



da linguagem e se realiza a partir dela. Ao afirmar, logo no início do texto, “O rosto chinês que está usurpando o meu me foi atribuído de forma obscura, que nunca saberei” (COLASANTI, 1998, p.11), o narrador não nos coloca diante de um acontecimento sobrenatural que tenha sido percebido pela visão, mas perante uma frase sobre a qual nossa interpretação concede projeção insólita. Narrador e leitor, diante do enunciado, projetam nele o valor sobrenatural. Apesar de a frase poder ser interpretada como uma metáfora – tendo como referência uma realidade empírica apenas reproduzida por um discurso plurissêmico –, observa-se que não é esse o caminho escolhido por nenhum dos dois envolvidos nessa malha discursiva.

Como narrador, o indivíduo poderia escolher um enunciado menos ambíguo, algo que não nos apontasse para o insólito, em vez disso, sua linguagem é reflexo de suas percepções internas que, pouco claras e herméticas, se projetam em uma enunciação ambivalente, imprecisa e misteriosa. Do ponto de vista do leitor, o que acontece é uma empatia, nos deixamos fazer parte do jogo, ainda que seja possível ver nessa linguagem apenas um desvio conotativo linguístico. Optamos pelo caminho que nos reporta ao cerne do mistério, ao âmago do sobrenatural, isso nos guia por todo o texto e se faz possível porque, como indivíduos contemporâneos que somos, compartilhamos da mesma consciência de mundo desse homem que tem seu rosto usurpado. Narrador e leitor projetam na linguagem valores que trazem dentro de si, daí se entende como acontece a internalização do sobrenatural: o valor de insólito não se encontra mais no que acontece, mas no modo como o acontecido é percebido pelos sujeitos.

Narrado em primeira pessoa, o texto tem uma estrutura fundamentada na descrição que um homem faz do lento processo a partir do qual sua face original foi assumindo forma de um rosto chinês. Enquanto expõe os detalhes de sua metamorfose facial, a voz narrativa vai construindo avaliações bastante conscientes assim como percepções bem espontâneas sobre o que lhe ocorrera. O narrador inicia sua exposição dizendo: “Muito lentamente ao longo de anos, sem que no princípio eu próprio percebesse, um rosto chinês está invadindo meu rosto”



(COLASANTI, 1998, p. 11). Esse momento inicial da narração é de suma importância para a compreensão da estética neofantástica, nele identificamos duas condições inovadoras típicas do novo momento do gênero.

Como se percebe, no ponto de partida da história, já se encontra o traço de anormalidade que vai, ao longo dela, sendo intensificado. Além de representar uma alteração estrutural – denotando uma quebra da antiga estrutura gradativa –, a irrupção inicial do insólito acarreta também uma alteração no que se refere à consciência de mundo expresso pelo gênero. Ao contrário do que acontecia no fantástico – em que as leis do cotidiano se opunham de forma conflitiva às de outra ordem –, o neofantástico parte de uma realidade em que há a coexistência de diferentes ordens a regerem o mundo circundante. Diante desse universo governado por ordens plurais, não há o espanto, o medo nem o terror oriundos desses fenômenos inusitados, muito menos se impõe o princípio de hesitação, marca que constituía uma dos fundamentos da constística fantástica teorizada por Todorov. Ao descrever a situação sobrenatural que lhe ocorrera, o narrador deixa bem explícita a total aceitação do evento, não há dúvida ou incerteza, apenas a mais sensata consciência, ainda que marcada por inquietação em relação ao ocorrido. Nem para o narrador, nem para os que o cercam, esse insólito se instaura como preceito de conflito amedrontador: “Nenhuma pergunta indiscreta ou simplesmente curiosa, nenhum o que houve com você? A normalidade e mais nada” (COLASANTI, 1998, p. 13).

Consonantes com o valor dessa passagem estão as palavras de Italo Calvino, o escritor defende que umas das principais mudanças ocorridas no cerne da estética fantásticas foi a maneira com que ela é entendida dentro do mundo atual. A contemporaneidade trouxe uma consciência diferenciada de interpretação do universo fantástico; distante do terror ou da hesitação tão típicos do passado, ele mais nos promove impacto, engendrando em nós interesse e curiosidade.

Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado [XVIII] a nos deixarmos

surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época. (CALVINO, 2015, p. 181)

Assim como não há a hesitação quanto ao fato de ser ou não possível o fenômeno, não se promove também o sentimento de medo decorrente da certeza quanto ao evento. Ainda que promova inquietação, o contexto não instaura uma situação desesperadora, o narrador analisa tudo com uma consciência límpida, afastando qualquer aura terrificante ou amedrontadora. Podemos dizer que o fantástico se detinha sobre eventos externos ao homem, ao testemunhar esses eventos, a consciência humana se deparava com um mundo que lhe causava espanto pelo fato de “esse exterior” não poder ser reduzido a um conhecimento seguro, passível de compreensão em sua totalidade. No conto de Marina Colasanti, o traço de neofantástico nos aponta para uma internalização dessa incompreensão e incompletude. O fugidio, que antes era o exterior, agora se encontra dentro do indivíduo, regendo sua relação consigo mesmo e com o mundo que o cerca. Em vez das figuras desconhecidas e insólitas que nos causavam terror – monstros, fantasmas, vampiros e lobisomens –, lidamos agora com um inimigo ainda mais incompreensível e ameaçador, isso porque ele se encontra dentro de nós.

Nos contos de *O leopardo é um animal delicado*, ao invés de fatos sobrenaturais, são criadas atmosferas em que a inquietação e a perplexidade são derivadas do novo posicionamento dos seres em relação à sua autodefinição, sendo, portanto, sob máscaras e desempenhos plurais que o indivíduo garante sua adesão à nova cultura. Podemos afirmar que esse novo ser não é aquele que se encontra à procura de uma identidade, mas em um constante exercício de várias atuações identitárias.

Considerando a literatura uma realização linguística, entendemos, então, que na linguagem se instaura a aura neofantástica. Marina Colasanti empreende uma elaboração discursiva única; com sua incomparável capacidade de síntese e sua percepção refinada, ela conjuga dois recursos que promovem um tratamento originalíssimo no que se refere ao expediente sobrenatural que, em sua manifestação literária, recebe o nome de neofantástico.

## 4. CONCLUSÃO

Todorov já chamava a atenção para a complexidade da literatura do século passado, se ela era mais literatura que as de outras épocas isso de se deu, em especial, pelo caráter tautológico assumido pela arte contemporânea, algo que promoveu uma imersão profunda em seu próprio universo, debruçando-se sobre si mesma, num processo de autorreferenciação. O fantástico foi um exemplo claro desse processo, já que “tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isso tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente” (TODOROV, 2004, p. 101), traço mais explorado no neofantástico.

O neofantástico é uma atualização do fantástico, mas sobre essas duas formas narrativas ainda resta ser feita uma explicação, algo relativo ao plano estritamente estético. No gênero fantástico, em que há um comprometimento com o que se pode ver, encontramos um vínculo forte entre o texto e a realidade, ou seja, o fictício tem como base um plano real ao qual se vincula, buscando ser um reflexo dele. No neofantástico, os elos entre a realidade e a ficção se dissociam por completo, estamos diante de uma criação, uma elaboração artística cuja coerência é interna e não externa, assim a fruição do texto neofantástico acontece de modo bem diferente.

O século XX estabeleceu um contexto sociocultural responsável por um número sem igual de transformações ideológicas em todas as áreas do conhecimento. Na arte, não foi diferente, em especial na Literatura. Nesse momento histórico em que o homem e o mundo ao seu redor tornaram-se outros, as formas e as concepções literárias precisaram se modificar para melhor testemunharem as condições desse um mundo.

A reelaboração de uma estrutura narrativa é consequência direta de outra compreensão do mundo, a forma literária apenas reflete os valores com que os indivíduos reorganizam sua relação com o seu mundo. Assim como a narrativa mítica num certo momento não conseguiu mais expressar e representar o

universo do homem antigo, as narrativas fantásticas também sofreram o impacto de novas concepções, sendo exigidos valores e elementos outros para expressá-las. Como se percebe, a manifestação sobrenatural perdeu sua aura de fenômeno, de acontecimento, para assumir ares de forma de conhecimento, modo de sabedoria, ligando-nos ao nosso íntimo existencial.

Se no conto fantástico tradicional havia uma hesitação assim como um constante sentimento de terror, isso ocorria porque esses dois expedientes eram usados como símbolos de uma mundividência específica da cultura daquele período histórico, representavam a condição frustrante do homem que confiou por completo nas certezas da ciência e que, diante das limitações dela, se viu ainda ameaçado por um universo misterioso, repleto de lacunas. No neofantástico, por outro lado, o terror não se faz tão significativo. Diante das atrocidades do século XX, com suas duas grandes guerras mundiais e o Nazismo, pouca coisa poderia provocar maior medo do que a própria vida cotidiana com seus fatos hediondos que, aos poucos, se tornaram triviais.

Na escrita de Marina Colasanti e de Lygia Fagundes Telles, o sobrenatural é explorado como forma de conhecimento, modo de alcançar valores e sentidos inalcançáveis pelo discurso científico, por exemplo. Dentro dessa nova realidade, possibilita-se ao indivíduo outra visão em relação a si próprio, isto é, trata-se de uma mudança de percepção sobre aquilo que seria a individualidade dentro dos atuais contextos sociais. Neste caso, é na linguagem e apenas pela linguagem que o indivíduo consegue tornar possível esse exercício, fazendo dela uma ponte entre uma identidade e inúmeras outras. De modos diferenciados e em diferentes intensidades, o metaempírico se faz presente concedendo ao tecido literário uma aura de discurso mítico, de universalidade e de ambiguidade, sem nunca abrir mão do compromisso com a profundidade. Nesse compromisso com os mistérios de nossa condição, a escrita dessas duas artistas não se assemelha ao discurso científico - com suas respostas precisas e verificáveis -, ela retoma muito mais o discurso oracular que, em vez de respostas, respondia a perguntas em forma de enigmas, sempre abertos a um número infinito de interpretações.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alazrakí, J. (1990). ¿Qué es lo fantástico?. In: *Mester*, vol. XIX, n. 2., p. 21-33.

Calvino, I. (2015). *Mundo escrito e mundo não escrito* : artigos, conferências e entrevistas. Organização Mario Barenghi. Tradução Maurício Santana Dias. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Colasanti, M. (1998). *O leopardo é um animal delicado*. Rio de Janeiro: Rocco.

Reis, C., LOPES, A. C. M. (1988). *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática.

Telles, L. F. (1999). *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Rocco.

Telles, L.F. (1998). As formigas. In: *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro: Rocco.

Todorov, T (2004). *Introdução à literatura fantástica*. (3th Ed). Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva. (Debates; 98).

---

# LITERATURA BRASILEIRA NO ENSINO DE PORTUGUÊS PARA ESTRANGEIROS

A literatura brasileira ocupa função eminentemente social e cultural no ensino de língua portuguesa para estrangeiros; constitui socialização de leituras em diferentes contextos individual, social e histórico de experiências dos aprendizes; e, para o regente das aulas, a literatura, como arte da palavra, permite a realização de leituras prazerosas refletidas pela seleção lexical explícita em texto.

Para aprendizes e professores, o texto literário expressa ainda valores, implícitos socioculturais e identitários do contexto a que pertencem as manifestações prosaicas do texto como o fazer da culinária, o nomear de pratos e o transformar de iguarias comestíveis. No contexto de ensino de língua portuguesa para estrangeiros - LPE, por meio de crônicas, poemas e contos, escritores tornam-se coadjuvantes imprescindíveis nas aulas de leitura, na medida em que os aprendizes são orientados a lerem o texto selecionado, destacarem palavras desconhecidas, das quais gostariam de saber significados e sentidos; assim, pôde-se afirmar que ler não é um ato solitário e individual, implica troca de sentidos, permite aberturas de portas do mundo significado ao outro, compreendidos como compartilhamentos de visões de mundo do escritor, do professor, do aprendiz.

Por conseguinte, a iniciativa de usar texto literário em sala aula deveu-se ao fato de, além de buscar promover a integração dos aprendizes oriundos de diferentes países, que vêm para o Brasil por múltiplos interesses, cada um marcado por ideais, valores, crenças e costumes distintos, tratar da complexidade do ensino linguístico, pois os aprendizes querem saber mais do que questões gramaticais e linguísticas nas aulas, e os materiais didáticos, impressos e digitais disponíveis não atendem aos seus interesses particulares. Nesse sentido, este estudo tem por tema uma reflexão sobre o oferecimento de texto da literatura no

**MARIA JOSÉ  
NÉLO**  
UEMA  
marianelo@uol.com.  
br

ensino de português para estrangeiros. Propõe-se a apresentar alguns resultados de práticas realizadas em aulas de LPE a alunos estrangeiros de diferentes procedências e com interesses diversos no aprendizado da nova língua. Ilustra-se nesse estudo as experiências com alunos provenientes de alguns países da África durante o curso ministrado na Universidade Estadual do Maranhão, em 2018, cuja finalidade foi de acolher aqueles africanos.

## **2.OBJETIVO E ESTRATÉGIAS DE PROCEDIMENTO NAS AULAS**

O objetivo deste trabalho foi conceder oportunidade de conhecimentos linguístico-socioculturais recorrentes em texto literário sobre o modo de ser e agir de um povo refletido na culinária brasileira, de forma a sensibilizar os aprendizes não só identificarem e reconhecerem os alimentos próprios do cotidiano do brasileiro, mas ainda repensarem as tradições alimentares e suas respectivas crenças que trazem incrustadas em suas história de vida, as quais lhes dão identidade e, desse modo, ter contato, apreender e compreender a identidade do povo cuja língua aprende.

A hipótese orientadora foi usar texto literário como meio de integrar saberes, valores, crenças e interesses dos aprendizes, tendo por delimitação os discursos contidos no texto de modo a suscitar saberes históricos, socioculturais, geográficos, formado e construído pela miscigenação, no caso do Brasil, de três etnias: indígena, europeu, africanos e de outros que adotaram a nação brasileira. Todo esse empenho teve por princípio provocar os aprendizes a entenderem o modo de ser e agir do brasileiro, a fim de que eles pudessem perceber e revelar as diferenças e similaridades linguístico-culturais entre o Brasil e seus países de origem.

O que motivou o estabelecimento do tema ligado à culinária na literatura foi o fato de o regente das aulas indagar, aos aprendizes, sobre o primeiro estranhamento observado ao chegar à São Luís. - Por unanimidade, apontaram que foi a culinária. O diferencial não procedia dos momentos de refeições: café, almoço e jantar,

como nomeamos as principais refeições diária; o impacto foi a constante repetição dos alimentos: arroz, feijão e carne no almoço e no jantar dos maranhenses; modo de servir a comida; o modo de nomear os pratos, as frutas, os frutos; e a maneira como são transformados os alimentos do *in natura* aos cozidos, assados ou fritos.

Diante do interesse dos aprendizes pela colunaria, foi sugerido a leitura de texto literário: crônica, na qual a culinária estivesse representada. Assim, além de atender aos interesse dos alunos, tematizou a elaboração das aulas de leitura, favoreceu à organização da seleção lexical por campos semânticos, bem como permitiu mediações sobre espaços domésticos e espaços públicos, relações sociais, entretenimentos. É importante destacar a participação de todos os alunos, até aqueles que tinham pouco domínio do português. O texto literário sobre colunaria foi provocador de integração nas aulas LPE.

## 2.1. SELEÇÃO DO TEXTO E PROPOSTA DE LEITURA

A seleção de texto crônica, para aulas de LPE, deve-se a aproximação de tal texto revelar experiências cotidianas dos brasileiros, permeadas implícitos socioculturais, histórico-geográficos. Fato que motivou privilegiar a literatura nas aulas, uma vez que as palavras implicadas na crônica “Quitutes da cidade” do maranhense, Astolfo Serra (1965), transmitem saberes culturais, como reforçar os argumentos da Cassiano Ricardo (1975), sobre poesia:

Que é Poesia?  
uma ilha  
cercada  
de palavras  
por todos  
os lados

Nas aulas de LPE, o ensino assemelha-se à definição do “que é poesia” para Cassiano Ricardo; isto é, uma ilha cercada de palavras, de técnicas, de métodos, de ciências, estratégias; e de situações comunicativas previstas e inesperadas por os lados do



conhecimento nas interações socioculturais entre professor e alunos.

### 3. ESTADO DA ARTE: UMA BREVE REVISÃO HISTÓRICA

Nos estudos envolvendo literatura e culinária, desde Brasil colonial, privilegiam histórias diversas pertencentes a contextos sócio-históricos específicos de escolas, correntes literárias ou documentação histórica sobre costumes, hábitos e modos de o povo brasileiro transformar os alimentos *in natura* em comida de cotidiano. Escritores de períodos literários vários, dos “viajantes à atualidade”, não deixam de arrolar em suas narrativas os registros sobre comidas, festividades, quem faz a comida, como é servida, o que pode ou não ser ingeridos, conforme crenças populares e religiosas. Essas informações estão catalogadas na história popular e científica, cultura, romances, crônicas, poemas; tal como se observa nas pesquisas realizadas por Queiroz (1975), Friero (1982), DaMatta (1998). Tendencialmente, esses estudiosos tratam da literatura e culinária, mas não envolvem o ensino de língua portuguesa para nativos, menos ainda para estrangeiros.

Nas publicações de Queiroz (1975), a pesquisadora situa o estudo sobre culinária na literatura portuguesa e brasileira, século XIX, nesse período, a mesa brasileira se relaciona com a portuguesa, de Eça de Queirós à Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Graça Aranha. No século XX, a autora situa a arte da gastronomia no Movimento Modernista, de Mário de Andrade; O Banquete da mesa nordestina, de José Lins do Rego, complementa com “A festa do apetite” nos romances de Jorge Amado, e “O tempo e o vento” de Érico Veríssimo.

Apesar de os estudos realizados por Queiroz (1975) direcionarem a antropologia e sociologia pelos viés da culinária incrustada na literatura, pode-se atribuir à literatura meio ativo de possibilidades de leituras, em que o leitor produz sentidos junto ao texto, decifra palavras, costumes, hábitos, entretenimentos, crenças e consome ideias pela visão do outro e do que ele constata no dia a dia.

Nesse contexto de aspectos relativos à literatura e à culinária, Frieiro (1982) considera-as como artes. A primeira, arte de armazenar os saberes e fazeres em memórias escritas; a segunda, como nona arte, ou seja, a arte de transformar comidas e alimentação por profissionais. Estes, por sua vez, são guiados por crenças e modos de transformar alimentos *in natura* em comida, recorrem às influências de novos hábitos das cozinhas estrangeiras francesa, italiana, inglesa todas foram colocadas na mesma panela na formação dos sabores da culinária brasileira. O pesquisador tece a literatura com fios da história sociocultural dos diferentes povos constituintes da miscigenação brasileira, tendo por suporte prosas e poemas de escritores brasileiros e estrangeiros.

Compõem ingredientes dessa discussão literária e não literária: a casa, a rua e o trabalho sobre comidas e mulheres, entre outras múltiplas situações O que faz o Brasil, Brasil? para o sócio-antropólogo DaMatta (1998). Ao fazer referência aos alimentos crus, o autor menciona que “o cru se liga a um estado natural, ao passo que o cozido se relaciona ao universo socialmente elaborado que toda sociedade humana define como sendo de sua cultura e ideologia” (p.52). Dessa constatação sublinha a primazia de integrar os fatores relacionados à comida como estratégia de promover e permitir a pensar o mundo sensorialmente, partir da leitura da palavra à leitura de mundo, sem se adotar à leitura como manual de instrução, mas de múltiplos saberes e fazeres. O importante é conhecer a cultura do outro e respeitar o diferente e as diferenças de uma e de outra cultura. Assim sendo, justifica-se integrar ao ensino de língua, literatura e cultura nas aulas.

Portanto, a literatura, se bem explorada e relacionada a conhecimentos de mundo e às demais disciplinas, além da língua portuguesa, pode ser um recurso para atrair a participação dos aprendizes e, ao mesmo tempo, auxiliar reflexões sobre elemento primário que integra parte das necessidades alimentares e intelectuais da capacidade humana e, assim, por meio da construção de sentidos transformar sua realidade dialogar com “outros” textos, culturas e grupos sociais diferentes.

Com essa concepção de diálogo o texto é o lugar das interações

e se concebe “como objeto multifacetado, construído nas dinâmicas interativas em que sujeitos constroem sentidos e meio de materialidades linguísticas, elaborações cognitivas de conhecimento e práticas sociais de uso da língua” (Koch e Elias, 2016:31). Paratanto, o texto sintetiza uma série de códigos culturais, normalmente, tratados em separado: agrupamento social, crença, ideologia, valores, espaços domésticos, manifestações culturais, literatura, posição dos membros da família em casa e em público, esses detalhes quase sempre estão em único texto.

A leitura de texto poético possibilita mediação, conforme Sant’Anna (2009), pois promove interlocução do poético com o texto e com o leitor. Este, em tal condição, deve decidir seu envolvimento; já, o poeta usa estratégias de provocações para um público heterogêneo e, que, os efeitos positivos emergem de ações provocadoras, das formas poéticas usadas para seduzir os leitores.

No cenário de literatura, situa-se o ensino de língua portuguesa e cultura para falantes de outras línguas. Para Almeida Filho (2011), essa modalidade de ensino “existe como prática no Brasil desde o seu início colonial” (p. 93), embora, nesse percurso, tenha-se privilegiado a apreensão sistemática de estruturas linguísticas e respectivas normas gramaticais. O ensino LPE deve ainda abarcar sistema de crenças, saberes, normas, técnicas, hábitos formulados e partilhados historicamente, na e pela linguagem verbal e não verbal, constituído como fator identitário do país, comunidade ou grupo social.

Com ideias similares sobre o ensino de língua e cultura Silveira (2004) versa que a cultura é um “conjunto de tradições e valores que guiam as atitudes das pessoas e pode constituir respostas para seguintes indagações: “quem somos, quem você é, quem ele é, o que pensamos que somos e o que queremos ser?” (p. 152). São essas questões causadoras de embate para a seleção e aplicação do material didático em aula LPE. De um lado, situa-se às dúvidas do regente das aulas; do outro, as expectativas e conflitos dos aprendizes.

Não obstante, a realização de leituras em aulas de LPE como

prática de ensino são imprescindíveis para atender a expectativas dos aprendizes. Para Silveira (2000, 2004), a cultura é uma forma de identificação, isto é, implica uma identidade social a qual se constrói, cognitivamente e socialmente, mediante as experiências dos sujeitos, ao atribuírem sentidos ao mundo social e interagirem entre si. A significação é relativa ao mundo e seus acontecimentos e é compartilhada por consenso pelos membros de uma mesma comunidade, “pode-se dizer que a identidade cultural de um país é um modo de ser nacional, ainda que haja variedades/variações culturais específicas de cada grupo”, (Silveira, 2000: 21).

No que tange à cultura, DaMatta (1998: 17) menciona que a cultura exprime precisamente um estilo, um modo e jeito de fazer coisas. Nessa concepção, situa-se o ensino de LPE, busca-se uma unidade na diversidade cultural dos grupos sociais. A possibilidade de encontrar uma unidade extra grupal foi demarcada pela designação lexical da culinária maranhense no âmbito brasileiro (Silveira e Nélo, 2002). Por conseguinte, o texto literário possibilitou estudo lexical, leitura, construção de sentidos de modo que os aprendizes foram capazes de transformar sua realidade em textos orais e escritos.

O funcionamento de leitura literária, Sellan e Cury (2018) retomam Takahashi (2014), esta considera três elementos para compreender a elasticidade “[...] do discurso literário e seu lugar social no ensino de uma língua estrangeira: a instância do autor, a do texto e do leitor”. Consecutivamente, o autor capta, explícita e focaliza opinativamente sua visão de mundo; o texto condiciona e viabiliza a conexão entre fatos linguísticos e extralinguísticos na interlocução entre autor e leitor; o leitor constitui o agente da compreensão. Pelos elementos do texto, o leitor aciona seus saberes prévios e completam o diálogo textual do autor.

Diante do exposto, o texto literário foi essencial nas aulas de LPE, para conduzir os leitores pelos caminhos das crenças, saberes, normas, técnicas, hábitos formulados e compartilhados historicamente, na e pela linguagem verbal e não verbal.

#### **4. METODOLOGIAS E EXPERIÊNCIAS**

As ações empreendidas, neste estudo, filiam-se a procedimentos teórico-aplicados e, ao mesmo tempo, associados das atividades propostas nas aulas de LPE, às necessidades dos alunos cujos interesses de aprenderem o português são diferenciadas por estudo, profissão, matrimônio entre outras situações.

As motivações para elaborar material didático para ensino de LPE são suscitadas pelas necessidades dos aprendizes, porque essas atividades não integram os interesses da rotina acadêmica, pois as universidades no Maranhão privilegiam o ensino de língua materna, ou seja, as práticas didático-pedagógicas são voltadas para quem domina os implícitos linguísticos e socioculturais do brasileiro. Para os aprendizes estrangeiros, são necessários explicitar significados e sentidos que estão implicados na linearidade dos textos.

Para adotar procedimentos teóricos e metodológicos adequados às necessidades daqueles que buscam aprender LPE, o ponto de partida foi sugerir que os aprendizes falassem sobre o que mais estranharam ao chegar no Maranhão. Todos afirmaram: “foi a comida, como é cozida e servida”; alguns consideraram estranho os nomes dos pratos, das comidas, das frutas; outros observaram que as comidas têm efeitos religiosos.

Diante desse resultado, o texto literário com teor sobre a culinária foi a crônica: *Quitutes da cidade*, já mencionada anteriormente a autoria. Inicialmente, visava-se desarticular divergência socioculturais entre os aprendizes; em seguida, visava-se provocar a manifestação de interesses deles, pois tratava-se de uma oportunidade de falarem da vida, da história e do contexto social-econômico-cultural relativos a suas realidades. Nesse contexto, a leitura do texto evidenciado propiciou a participação dos aprendizes, todos falaram sobre o modo de cozinhar os alimentos, de servi-los, além de revelarem sobre seus hábitos culturais, costumes, crenças, sempre relacionando com as ideias do texto base da leitura.

Assim, sugeriu-se a um grupo de aprendizes que lessem individualmente a crônica *Quitutes da cidade*; na sequência, destacassem as palavras e expressões linguísticas desconhecidas;

depois relacionassem as comidas por categorias: frutas e cereais; doces e salgados; líquidos e sólidos.

Para auxiliar a leitura, na primeira aula, os aprendizes usaram celular para visualizarem figuras de pratos, carnes, aves, frutas, doces, bolos e, com esse exercício identificaram e diferenciaram os pratos. Na aula seguinte, eles puderam experimentar algumas iguarias como doce de buriti, castanha do Pará entre outros. Em outra aula, foram levados à feira livre para saber como se vendem e compram produtos.

Apresenta-se, a seguir, a crônica que propiciou a realização de aulas intitulada “Quitutes da cidade”.

A cozinha da cidade não oferece grandes pratos, nem é rica de variedades. Predomina geralmente a fartura de pratos à portuguesa. Mas nem por isso, desapareceram de todo os quitutes regionais.

É certo que, nestes tempos, quase ninguém conhece, ali, o decantado “arroz de cuxá”, espécie de angu feito com especial cuidado e que foi, outrora, o prato mais afamado de S. Luís; arroz de cuxá imprescindível em todas as mesas; e que era, como o vatapá baiano, a nota mais popular da terra das palmeiras; casas ricas da terra, dos nobres da cidade, como existia, também, na cuia do pobre e era até apregoado nas ruas por negras respeitáveis.

Esse arroz, de que Aluísio de Azevedo se serviu para uma nota regionalista no seu “O Mulato”, já não existe mais! É outra tradição que desapareceu da cidade histórica. Que pena!

De pratos típicos ainda há as “tortas” de camarão feitas em azeite de gergelim, em frigideiras de barro, com os deliciosos camarões de Alcântara ou Guimarães.

As paneladas são brutalmente indigestas, mas deliciosas a valer; os xambaris, cozidos típicos; as peixadas de escabeche quente; os leitões de forno. Existem pratos regionais como “casquinhos de jurarás” (muçã ou pequenos quelônios), caranguejos de forno, jaçanãs, com arroz.

Em matéria de doces variados é o cardápio. Doces de “bacuri” de “murici”, de “buriti”, de “cupuaçu”. Cajus-secos,

caju em calda.

Quitutes secularmente vencedores como beijus-sicas, beijus, pés-de-moleques, bolos de tapioca. Sorvetes especiais de Jussara (açaí), de maracujá do mato, de cajazinho. Não é abundante o uso de doces importados.

Toda casa fabrica seus doces para sobremesa e para as visitas.

E que fartura!

As frutas regionais são variadíssimas. Bananas ótimas, de qualidade e comuns; ananás, abacates, mamão, araçás, jambos, cajus maduros deliciosos. Mangas admiráveis e jacas tão enormes que dariam sobremesa para três famílias. Atas (frutas de conde ou pinha) bem crescidas e doces. Nada há que desbanque o cardápio de frutas, os saborosíssimos saptis da cidade, ou as saptas! São tão perfumadas, tão delicadas ao paladar, que até parecem um pudim, que Deus miraculosamente fabricasse naquelas terras árvores pejudas de frutos maduros. O coco de praia é abundante e barato.

Os pregões de rua passam anunciando a fartura da cidade. É tanta fruta regional que não há como escolher, tal a variedade e a gostosura das mesmas.

Uma fruta é tipicamente solidarista em S. Luís: a melancia. Tempo de melancia é tempo de agradáveis reuniões em certos bairros.

Numerosas famílias vão, por exemplo, à praia do Caju, somente para comer melancia madura, tão maduras quanto maravilhosamente doces. Bocas alegres de jovens felizes mergulham nas polpas vermelhas das melancias na mais popular das gulodices da terra!

Essa crônica evidência na linearidade textual tradições escritas e orais sobre a culinária maranhense, particularmente clara quando se trata de procedimentos de transformações de delícias de pratos; sabores de frutos e frutas; formas de anunciar a venda de produtos e modos de consumir, que aos poucos sofrem modificações, nesses último cinquenta anos, a crônica mantém um teor atemporal.

## 5. CONSIDERAÇÕES E RESULTADOS

O texto literário constitui um conjunto nuclear de conhecimentos atribuídos ao modo de ser, agir, revelar e representar saberes e fazeres capazes de caracterizar a identidade de um povo. Da leitura da crônica, colhemos manifestações dos alunos sobre a transformação dos alimentos *in natura* em comida.

De acordo com o relato dos alunos, grãos, sementes, frutas, legumes, verduras, peixes, aves e carnes de vaca, caprinos e ovinos estão também presentes em seus tipos de alimentos; porém, o modo de preparo e consumo é distinto. Para os africanos, quem cozinha são as mulheres, elas preparam todos os ingredientes juntos numa mesma panela, formam grandes pratos com diversidade produtos, muito coloridos pelos legumes, grãos e pelas verduras.

Para os africanos, a cozinheira é quem primeiro se serve; em seguida, a comida servida numa grande tigela, uma tigela para crianças e outra para os adultos, todos sentam em torno, comem com a colher natural “a mão”. Conforme esses alunos os estrangeiros estranham, mas, logo aderem ao hábito de usar a colher natural.

Após a leitura, os alunos apresentam um conjunto de palavras e expressões destacadas, as quais se interpuseram entre o conhecido e o novo, como forma de constituir um outro universo de relações sociais, crenças, valores culturais e ideológicas dos aprendizes.

A primeira expressão destacada pelos alunos foi “...não oferece grandes pratos...”. Essa expressão foi compreendida literalmente como dimensão e grandeza do tamanho do prato, pois na cultura deles, todos comem juntos em um “grande prato”.

Destacaram, ainda, “...a fartura de pratos à portuguesa...”. O que chamou-lhes a atenção foi a distância física espacial entre o Brasil e Portugal. Nessa observação, chama-nos a atenção o fato de, para nós, não haver estranhamento sobre isso, posto que não atribuímos à Colônia soberania, não obstante algumas notas históricas perdem-se na bruma do tempo, e não questionamos o que foi posto como natural, ou seja, o que é da culinária



portuguesa foi adaptada como brasileira.

Quanto a "... 'arroz de cuxá', espécie de angu...", essa iguaria não provocou estranhamento, pois os alunos já tinham saboreado. Para eles não faziam sentido as palavras cuxá e angu, à medida que obtinham informações associaram ao "fufu", espécie de angu que é servido como outras comidas africanas. Após conhecerem a planta que se transforma em angu - espécie de mingau esverdeado que se mistura com o arroz. Os alunos narram sobre a existência de uma planta que as folhas são usadas em comidas salgadas e os frutos põem-se em infusão para tomar com suco, o qual serve para desintoxicar o organismo de quem exagera na comida e/ou bebida.

Eles associaram a vinagreira, com que se faz o cuxá, semelhante à planata bissap comum em Guiné, Senegal e Serra Leoa. De acordo com a pesquisa feita pelos alunos, no *google*, comprovam que há semelhanças de plantas, frutas e comidas brasileiras com as africanas, o diferencial das comidas situa-se no modo de transformar e na finalidade, diferenciando-se entre alimento e medicação.

Foram ainda assinaladas as expressões "...cuia do pobre..." e "...apregoadado nas ruas..."; a primeira refere-se a pessoas de poucas posses, necessitados; a segunda diz respeito à maneira de divulgar e oferecer informalmente os produtos feitos no ambiente doméstico.

Destacaram também o enunciado "...Aluísio de Azevedo se serviu para uma nota regionalista no seu 'O Mulato'!...". O nome do escritor maranhense, Aluísio Azevedo, foi motivo de estranhamento e de explosão de curiosidades, pois os próprios aprendizes associaram o nome à religiosidade e que os nomes deles associam também ao Deus Alá.

Diante do exposto é significativo retomarmos Almeida Filho (2011) e Silveira (2004), para esses autores é preciso construir sentidos, além das estruturas linguísticas e normas gramaticais, para que os alunos possam construir significados, tal como se observa em "... serviu para uma nota regionalista no seu 'O

Mulato'...". Poucos aprendizes estrangeiros conhecem a literatura maranhense, a formação étnica e cultural do povo, menos ainda de "O Mulato", romance que trata da relação socioeconômica e de como transcorria a miscigenação das três etnias: indígena, europeus e africanos, de cujo resultado genético surge o mulato no romance de Aluísio Azevedo, final do século XIX no Maranhão.

Outra questão que deve ser observada a partir da leitura da crônica remete-se ao efeito que esta prática trouxe para os professores das aulas, uma vez que também eles passaram a compreender que há possibilidade de adequar o material didático a cada contexto e situação, de modo a verificar que os autores literários recorrem aos marcos das cognições sociais para construir seus pontos de vista que se tornam representativos de valores que circunscrevem liberdade de leitura, documenta época, história, acontecimentos, possibilitando um olhar sobre a cultura.

Em síntese, a crônica *Quitutes da cidade* propiciou o ensino de outros temas não previstos pelos professores como tratar da organização de produtos comestíveis; da identificação de alguns alunos terem habilidades de trabalhos com culinária; da criação de nomes próprios no Brasil; das formas de tratamento e de cortesias reveladas no cotidiano e por grau de interação em diferentes situação de uso. Os alunos relacionaram também as comidas típicas de seus países, comidas servidas em festividades, rituais religiosos e familiares.

À guisa de conclusão

Essa estratégia aqui apresentada propiciou trocas de conhecimentos entre os participantes e confirmou que a aprendizagem corporativa no ensino de língua, literatura e cultura congregam teoria à prática em diferentes contextos, ao passo que os aprendizes tornam-se autônomos no uso de vocabulários, na leitura e em situação interacional, ou seja, usam o léxico adequadamente em situação comunicativa e informativa, em momento que tendem a usar a própria cultura para comparar, transformar, combinar e passam a reconhecer estilos e lidar com os contrastes culturais de um grupo em

relação ao outro.

A partir da expressão de nome de pessoas, os alunos demonstraram interesse de saber sobre a criação de nomes dos filhos, da organização familiar, organização político-territorial do Brasil, meios de transportes, reuniões familiares, porque usam sempre a expressão “meu irmãozinho ou minha irmãzinha”, a partir dessa descoberta os aprendizes abriram os olhos para a nova realidade. De modo a revelar que “aprender Português é ouvir, escrever, falar e aplicar no mundo de verdade”. Isto é, tem de saber por que e para quê devem estudar.

Foi possível confirmar que os textos literários indicam, ainda, caminhos de incursão para tratar da identidade cultural no ensino de língua, na medida em que consolidam os saberes e sabores da comida e do modo de transformá-las no cotidiano da cozinha brasileira/maranhense. Foi possível promover também a integração dos aprendizes nas aulas, todos falaram sobre hábitos alimentares, costumes, religiosidades, crenças, momentos comemorativos e, sobretudo, da “nossa sociedade”, em especial dos maranhenses, quanto à primazia alimentar do corpo, a mais regular das expressões do gosto e do sabor “da comida do dia a dia” emolduras nas discussões durante às aulas.

Nesse sentido, observa-se não ser suficiente um ensino que dê conta apenas do domínio da língua aprendida, mas que os prepare para compreender os elementos que estão subjacentes aos hábitos, costumes e usos mediados pela língua, a fim de que possam interagir em português.

É imperativo evidenciar o posicionamento dos autores, Almeida Filho, Silveira, Sellan, Cury entre outros, sobre o ensino de língua e cultura propicia meio oportuno para fazer os aprendizes compreenderem sobre a realidade cultural do outro e tomar consciência da cultura de seu grupo social, sem ser aculturado pela do outro, mas que a cultura de um e do outro convivam continuamente em paralelo.

Neste aspecto, a literatura registra momentos da história que também se assemelha à economia de cada época. Assim sendo,

o gostar de uns e dos outros se definem pela identificação sociocultural de sabores peculiares e diferentes motivam os aprendizes fazer relatos sobre a cultura, as crenças e as expectativas da realidade que se encontram. Outras discussões os textos literários podem promover acerca de identidade pessoal e socioculturais desde a transformação dos alimentos. A literatura e a culinária circunscrevem, em suas devidas peculiaridades, modos de ser e de agir do brasileiro em diferentes condições de interações.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida Filho, J. C. P. (2001). Fundamentos de abordagem e formação de PLE e de outras línguas. Campinas, SP: Pontes.
- DaMatta, R. (1998). O que faz o Brasil, Brasil? 9 ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- Friero, E. (1982). Feijão, angu e couve. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo.
- Koch, I. G. V. e Elias, V. M. (2016). *O texto na linguística textual*. In: Batista, R. de O. (org.). O texto e seus contextos. São Paulo: Parábola.
- Nélo, M. J. (2016). Aspectos histórico-culturais das Designações da culinária no ensino De PLE/ PL2. In: Anais do I Congresso Internacional de Língua Portuguesa: experiências culturais e linguístico-literárias contemporâneas. Santiago do Chile, EdUSCH. p. 542-552.
- Queiroz, M. J. De (1994). A literatura e o gozo impuro da comida. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Sant'Anna, A. R. de. (2009). A poesia e os mediadores de leitura. In: Santos, F. et ali.(orgs). Mediação de leitura: discussões e alternativas para a formação de leitores. São Paulo: Global.
- Sella, A. R. B. e Cury, V. F. (2018). *Fabianos, Sinhás Vitórias: a literatura no ensino de português língua estrangeira*. In: Bastos, N. B. (org.). Língua portuguesa: história, memória e intersecções lusófonas. São Paulo: Educ.
- Serra, A. (1965). Guia histórico e sentimental de São Luís do Maranhão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A. p.187-9.
- Silveira, R. C. P. da. (2000). *Opinião, marco de cognições sociais e a identidade cultural do brasileiro: as crônicas nacionais*. In: Júdice, N. (Org.). Português / língua estrangeira: leitura, produção e avaliação de textos. Niterói: Intertexto. p. 9-35.
- Silveira, R. C. P. da. (2004). *Implícitos culturais: ideologia e cultura em expressões linguísticas do português brasileiro*. In: Bastos, N. B. (Org.). Língua portuguesa em calidoscópio. São Paulo: EDUC. (Série Eventos). p. 143-158.
- Silveira, R. C. P. da. e Nélo, M. J. Discurso e expressões linguísticas do português brasileiro: aspectos histórico-culturais nas designações da culinária brasileira. Taubaté-SP, GEL, 2002.
- Ricardo, C. (1975). Seleta em prosa e verso. Rio de Janeiro: José Olympio.

---

# LITERATURA NO ENSINO MÉDIO BRASILEIRO EM TEMPOS DE PLURALIDADE CULTURAL E TECNOLÓGICA E AS LIÇÕES DA HISTÓRIA

O texto discute o desenvolvimento do ensino de literatura no Brasil, observando como os conteúdos dessa disciplina, bem como as formas de ler patrocinadas na escola, ao longo de sua curta história nesse país, sempre foram móveis e variáveis, evidenciando, portanto, que o impacto de novas tecnologias e culturas, no contexto contemporâneo, e a adesão da escola a elas não significam o fim da literatura, mas acenam para um processo de democratização e politização de textos e de práticas de leitura.

**Palavras-chave:** ensino de literatura no Brasil, ensino médio, pluralidade cultural e tecnológica.

Ao discutir letramentos multimidiáticos, J. Lemke afirma que “faz muito tempo que as tecnologias do letramento não são tão simples quanto a caneta, a tinta e o papel.” (Lemke, 2010, p.459). Para o autor, muito embora sejamos uma sociedade logocêntrica, que valoriza sobretudo o sistema verbal e impresso de comunicação, nossos letramentos abarcam, inevitavelmente, outros sistemas semióticos, sendo, portanto, letramentos multimidiáticos. Mesmo quando usamos o sistema verbal, há multimidialidade, pois todo signo possui uma realidade acústica ou mesmo uma forma gráfica na qual ele se apresenta. Para o autor, portanto, letramento refere-se “ao conjunto de competências culturais para construir significados sociais reconhecíveis através do uso de tecnologia materiais particulares” (Idem, p.456). Sendo assim, validam-se, plenamente, para o autor, as formas tecnológicas

MIRIAN HISAE  
YAEGASHI  
ZAPPONE  
Universidade  
Estadual de  
Maringá  
mirianzappone@  
gmail.com

que permitem a produção/formulação/recepção de significados. No caso específico da escrita verbal, é preciso salientar que as formas tecnológicas sofreram e sofrem constantes mudanças propiciadas pelas variações nos espaços da escrita (Bolter, 1991) que passaram da pedra ao papiro, ao códice, à página branca do papel, chegando, nos dias de hoje, à tela do computador, chamada de “espaço digital da escrita”.

Segundo Soares (2002), esses diferentes espaços da escrita condicionaram não apenas mudanças em relação ao sistema da escrita (sistema cuneiforme da escrita na argila, sistema hieróglifo dos egípcios na pedra, escrita mais cursiva do papiro), mas também influenciaram a criação de novos gêneros:

O espaço de escrita relaciona-se também com os gêneros e usos da escrita, condicionando as práticas de leitura e de escrita; na argila e na pedra não era possível escrever longos textos, narrativas; não podendo ser facilmente transportada, a pedra só permitia a escrita pública em monumentos; a página, propiciando o códice, tornou possível a escrita de variados gêneros, de longos textos (SOARES, 2002, p.149).

Soares destaca também que há estreita relação entre os espaços físico da escrita e as práticas de uso de leitura e escrita, já que os lugares (espaços de escrita) nos quais os indivíduos leem e escrevem podem propiciar diferentes práticas de letramento. Nesse sentido, é importante que atentemos para as transformações nas práticas de letramento contemporâneas que são marcadas sobretudo pelo uso das novas tecnologias digitais. Ao mesmo tempo em que a escrita passa a ser praticada em espaços digitais, observa-se, cada vez mais, a emergência de formas textuais multimodais, ou seja, textos ou produtos que conjugam mais de um sistema semiótico em sua composição, confirmando a fala de Lemke (2010) de que a sociedade faz uso constante de multimodalidade. Imagens, sons, movimento e cores, associados ou não ao verbal, constituem o material semiótico com o qual os significados estão sendo produzidos. Não raramente, os textos que acessamos cotidianamente nas redes sociais, nos jornais, na televisão ou no cinema, sejam eles ficcionais ou referenciais, são construídos a partir da junção de

sons, imagens, cores, movimento e de textos (orais ou escritos), evidenciando a realidade da multimodalidade.

Ao lado dessas mudanças tecnológicas, observa-se o que Canclini (1989) denominou de caráter híbrido da cultura. Partindo de pressupostos da sociologia, antropologia, história da arte e estudos de comunicação, o autor considera que a cultura contemporânea é “híbrida”, ou seja, possui um “caráter que nem é culto, nem popular, nem massivo”. Para o autor, os fluxos engendrados pela internacionalização da economia, pela transnacionalização da tecnologia e do turismo, das migrações internas e externas, da porosidade das fronteiras, entre outros processos, recolocaram o papel cultural dos meios de comunicação, dispendo-os em mesmo patamar hierárquico de outras manifestações culturais. Desse modo, o autor questiona a ideia essencializada e unívoca de cultura, já que a emergência de culturas outras, caracterizadas sobretudo pelas misturas, pelo hibridismo e pela mestiçagem, passam a impor sua presença. Assim, a cultura, antes vista como única, passa a ser plural e tende a invalidar as dicotomias sobre as quais se inscrevia seu lugar: cultura erudita/popular; central/marginal; vernacular/dominante.

Nesse contexto de uso, sobretudo, por parte de jovens e estudantes, das novas tecnologias, instâncias reguladoras do sistema educacional, pais e professores questionam tanto as práticas de uso da escrita multimodal quanto as culturas veiculadas nos textos que circulam contemporaneamente. Em síntese, questionam o que Rojo (2012, p. 13) tem chamado de multiletramentos, ou seja, a pluralidade semiótica na constituição de textos e a pluralidade cultural das populações e de grupos sociais neles representada. Essa discussão é ampla e não exclui nenhuma área de conhecimento. Entretanto, no campo das Letras, ela se torna premente, uma vez que lidamos, prioritariamente, com a constituição de discursos e de textos, e com os modos de sua produção, recepção e circulação. Particularmente em relação à Literatura, nota-se a preocupação de educadores e mesmo dos legisladores educacionais (no caso brasileiro) com o uso, na escola, de textos que não se alinham esteticamente aos padrões da literatura canônica e que não façam uso do sistema verbal escrito/impresso. Em relação ao uso



de novas tecnologias, as normativas educacionais promovem sua utilização, de modo, inclusive, a adotar o nome da área de conhecimento, antigamente nomeada “Língua Portuguesa” como “Linguagens, Códigos e suas Tecnologias”, numa clara adesão ao uso das novas tecnologias. Entretanto, se o uso do universo digital e da internet é patrocinado no caso de textos referenciais e informativos, essa não é a realidade para o uso de textos ficcionais, domínio exclusivo dos textos literários da tradição que devem ser lidos em sua materialidade impressa e verbal.

Como se nota, há um impasse ideológico que cerca o uso da literatura na escola, impasse que é produtivo, pois problematiza o estatuto da literatura na escola, seus objetos de ensino e sua função no mundo contemporâneo. Nesse contexto, um olhar para a história do ensino de literatura no Brasil pode nos ajudar a refletir sobre o tema da pluralidade cultural e tecnológica que acerca o ensino de literatura atualmente.

## **LITERATURA NA ESCOLA BRASILEIRA NO NÍVEL MÉDIO: DE SUA INTRODUÇÃO NOS CURRÍCULOS ATÉ AS DÉCADAS DE 1980**

Em relação à situação muito particular do Brasil enquanto país colonizado, a história do ensino de literatura, assim como de outras disciplinas, é marcada por ausências e precariedades advindas do sistema político-econômico extrativista e exploratório instaurado por Portugal e que, só muito tardiamente, valorizou a educação. Assim, partindo do ensino religioso dos jesuítas e passando pelas escolas informais do período colonial, o estabelecimento pleno de um sistema educacional só se deu em nosso país a partir do século XX, com a instituição do ensino médio obrigatório (em 1931, com a reforma de Francisco Campos), com certa universalização do ensino fundamental e com a ampliação dos cursos de nível superior. Neste panorama, vale investigar como a literatura tornou-se disciplina escolar no nível médio de ensino e o status que esta disciplina goza atualmente.

Razzini (2010) destaca que o ensino secundário brasileiro foi sistematizado quando as aulas régias avulsas passam a ser

substituídas por aulas ministradas por liceus, colégios públicos ou mesmo por seminários e escolas superiores. Haidar (1972), por sua vez, assinala que, nesse mesmo contexto, medidas centralizadoras foram adotadas pelo governo a fim de uniformizar o currículo escolar. Uma das estratégias para tal uniformização foi a adoção dos programas do Colégio Pedro II como modelos a serem seguidos. Seja pela qualidade, por sua situação geográfica ou pela formação acadêmica de seus professores, o Colégio Pedro II se tornou um modelo de ensino secundário para escolas de todo Brasil. Ao cotejar a legislação do nível secundário brasileiro juntamente com os programas e manuais didáticos adotados por instituição de ensino em seu estudo, Razzini (2010) identifica quatro diferentes fases do ensino de língua portuguesa por meio da quais se pode observar, também, o ensino de literatura. Nessa trajetória, destacam-se tanto a paulatina valorização da Língua portuguesa e da literatura quanto aspectos metodológicos de seu ensino.

A primeira fase, que abrange os anos de 1838 a 1869, caracteriza-se pela subordinação ao Latim, já que o estudo da gramática nacional se baseava em práticas e conteúdos das aulas de Retórica e Poética, tais como leitura e recitação. Em análise dos compêndios e programas deste período, Razzini (2010) destaca o peso de autores portugueses tanto nas obras didáticas quanto nas seletas utilizadas para leitura, a presença maciça do Latim e da retórica.

Na segunda fase (1870-1890), fato importante é a inclusão do Português nos Exames Preparatórios, o que levou a novo *status* desta disciplina, culminando com o aumento de sua carga horária, além da inclusão de conteúdos como composição. Chama atenção o fato de que nas aulas de gramática, junto às gramáticas propriamente ditas, os textos didáticos utilizados sempre eram compostos de textos literários (de autores portugueses e nacionais) a partir dos quais os estudos de gramática e de sintaxe eram feitos, ou seja, a literatura figurava, precipuamente, como modelo de língua a ser seguido pelos alunos nos exercícios de composição ou mesmo em exercícios ortográficos. O estudo do texto literário per se se concentrava nos anos finais, destacando aspectos teóricos dos gêneros literários (prosa/poesia) além de

análises de estilo, declamação e composição (Razzini, 2000).

Entre 1890 a 1930, terceira fase aludida por Razzini (2010), em plena onda republicana e nacionalista, observa-se o aumento do *status* da disciplina Português, uma vez que seus conteúdos passam a ser exigidos para a entrada em todos os cursos superiores, distinção não aplicada à literatura, uma vez que a disciplina História da Literatura Nacional era estudada apenas pelos raros alunos que se tornavam bacharéis em Letras nos cursos do Colégio Pedro II. Nesse período, verifica-se o declínio da Retórica e da Poética e a franca ascensão da literatura nacional<sup>1</sup>. As sugestões de atividades didáticas presentes nos programas do Colégio Pedro II sugerem que a literatura era utilizada para estudo da gramática normativa, para estudos de recitação, de vocabulário, exemplos de composição, evidenciando uma abordagem voltada para a aquisição da língua em sua variante culta.

A quarta fase referida por Razzini (2010) inicia-se em 1931 com a instituição da obrigatoriedade de conclusão do ensino secundário para acesso ao ensino superior, somada ao definitivo desaparecimento dos Exames Preparatórios por força da reforma Francisco Campos (1931). A presença do estudo da língua portuguesa se intensifica, uma vez que tal reforma propunha a língua como elemento de “unidade espiritual” e de organização e conservação da cultura brasileira. O estudo da literatura, por sua vez, se iniciava a partir do último ano do primeiro ciclo e continuava nas três séries do segundo ciclo, nos quais se enfatizavam noções gerais sobre literatura, escolas literárias, figuras de linguagem, versificação, gêneros literários bem como a história da literatura portuguesa e brasileira. Nota-se, portanto, uma especialização maior do ensino de literatura em relação aos momentos anteriores, além de uma ampliação do *corpus* literário que passou a abranger autores/obras mais contemporâneos à época.

Nesse longo período referido por Razzini, nota-se que, em relação aos objetos de estudo de literatura, houve uma paulatina substituição dos conteúdos de Poética e de Retórica pelos textos de literatura portuguesa e, posteriormente, de literatura nacional

(brasileira), com forte ênfase, ao final do período, para os autores contemporâneos à época. Com relação às práticas de leitura, nota-se, como salienta Zilberman (1999), ao estudar alguns dos compêndios adotados no período, que se tratava de uma leitura intensiva (Chartier, 1999), ou seja, leitura de um conjunto de textos não muito grande, e da qual se faziam leituras repetidas, em voz alta, com a finalidade de memorização dos textos lidos para apreensão do bem falar e do bem escrever, ao mesmo tempo em que se aprimorava o gosto literário.

A partir da década de 1960, aprovadas as Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 4.024, de 20 de dezembro de 1961), Razzini (2010) assinala que o latim se torna optativo e o vernáculo ganha, cada vez mais, centralidade nos currículos. O objetivo do ensino de Língua Portuguesa passa a ser o de propiciar ao estudante o domínio da expressão oral e escrita. Assim, reforça-se o caráter do uso social ao invés do enfoque gramatical e estilístico e até nacionalista tal como se observara até então.

As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas pelo cerceamento político da Ditadura que trouxe consequências no plano educacional: o ensino de Língua Portuguesa deixa, efetivamente, de centrar-se no bem falar e escrever (cujas raízes eram a Retórica e Poética) e nos pressupostos ideológicos da representação identitária do país para enfatizar o aspecto de seu uso, ou seja, a eficácia da comunicação dos sujeitos. A partir desse momento, a língua portuguesa munda seu nome e passa a ser referenciada por “Comunicação e expressão”, além de ampliar seus objetos de estudo para textos de outras modalidades, além do verbal, e incluir o estudo de autores contemporâneos. Os livros didáticos passam a apresentar textos de natureza variada, a fazer associações com a cultura de massa. A literatura, um dos conteúdos presentes nos exames vestibulares, ganha espaço e força nos estudos de 2º grau.

## **LITERATURA NA ESCOLA: NORMATIVAS EM TEMPOS DE REDEMOCRATIZAÇÃO**

Uma mudança paradigmática na legislação educacional acontece, efetivamente, a partir dos anos 1990, quando as

normativas educacionais passam a apresentar um claro discurso no qual a educação é associada diretamente ao mundo do trabalho e às práticas da vida social. Principais normativas governamentais para o ensino de nível médio, os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (PCNEM), de 1999, as Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio – OCNEM, de 2006, e mesmo nos PCNEM+, aderem ao discurso do pragmatismo do ensino. Em relação ao ensino de língua, alinham-se a uma proposta sociointeracionista bakhtiniana segundo a qual o ensino da língua deve objetivar seu uso nas mais diversas situações sociais (gramática ou atividades de análise linguística se justificam enquanto ferramentas para tal uso). Assim, nas aulas de língua, o *texto* permanece como unidade básica do ensino da área de *Linguagens, códigos e suas tecnologias*, mas deixa de ser exclusivamente verbal e se amplia semioticamente para os quadrinhos, a pintura, o outdoor, o filme, a letra de música etc.

Em relação à literatura, críticas surgiram em função do tratamento não diferenciado dado a ela, ou seja, muitos profissionais da educação alertaram que, nos PCNEM, os textos literários apareciam apenas como mais um dentre tantos gêneros discursivos, sem que lhes fosse dado o tratamento artístico que a Teoria Literária do século XX havia intentado construir. Desse modo, a literatura parecia perder, nesse documento, a sua especificidade artística, além de não demandar um trabalho de formação do leitor a fim de que pudesse ser lida adequadamente.

Apoiando-se enfaticamente no Art. 35, inciso III da LDBEN no. 9.394/96, que preconiza que um dos objetivos do ensino médio é o “aprimoramento do educando como pessoa humana, incluindo a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico”, o texto das OCNEM tem como meta construir uma perspectiva do ensino de literatura pautada em uma tradição humanista que entende a literatura como arte que pode levar à humanização dos sujeitos. Nesse sentido, o documento vai na contramão do conceito dos usos sociais e da valorização da cultura dos estudantes presentes nos PCNEM, e propõe que os textos literários a serem estudados sejam apenas os textos canônicos que se opõem, diametralmente, aos textos da cultura de massa: “Ao se tratar das orientações curriculares

para o ensino da literatura, consideram-se, portanto, em primeiro plano, as criações poéticas, dramáticas e ficcionais da *cultura letrada*" (BRASIL, OCNEM, 2002, p.55-6, grifou-se).

Ao indicar para leitura os textos da cultura letrada, as OCNEM assumem que os textos canônicos devem constituir o *corpus* de estudo nas aulas de literatura, em oposição a outros tipos de textos (o rap, a letra de música, o cordel, a HQ). O pressuposto subjacente a este posicionamento parece ser aquele já criticado por De Certeau (1994) de que há clivagens culturais que alinham grupos sociais economicamente desfavorecidos com produções culturais de massa e grupos sociais favorecidos com a cultura elevada. Nesse sentido, a função da escola seria a de patrocinar uma 'elevação' cultural dos estudantes quando, nas propostas dos PCNEM, o que se pretendia era exatamente compreender como diferentes manifestações culturais patrocinam representações plurais de mundo.

Assim, o que se nota quanto aos tipos de texto propostos para as aulas de literatura, nos períodos anteriores, é que a disputa se situava entre os textos clássicos e a literatura nacional. A partir das décadas de 1990, essa controvérsia se situa em relação aos textos canônicos da literatura brasileira e os textos considerados da cultura popular e de massa, enfim, dos textos não valorizados dentro da cultura letrada. É preciso destacar que, embora sejam denominados "textos canônicos", o *corpus* de autores e de textos presentes nas antologias herdadas do século XIX pouco coincidem com o *corpus* canônico de textos e autores dos livros didáticos contemporâneos, evidenciando uma clara variação desse rol de textos escolares. Em relação ao uso das novas tecnologias e aos textos ficcionais nelas veiculados, as falas sobre o ensino de literatura sequer as mencionam. Se o uso das tecnologias podem ser objeto de estudo das aulas de língua; nas aulas de literatura, elas sequer são consideradas.

Em relação à a leitura dos textos literários ou às práticas de leitura aventadas nas normativas governamentais contemporâneas, os confrontos se situam na compreensão diferente que as OCNEM e os PCNEM apresentam sobre o tema. Nos PCN, propõe-se uma abordagem que emoldura o texto em seu tempo de produção,

de modo a relacionar “textos com seus contextos, mediante a natureza, função, organização das manifestações, de acordo com as condições de produção e recepção” (BRASIL,1999, p. 127). Nesse sentido, a leitura literária deveria levar em conta os diversos regimes de gêneros e estilos nos quais os textos foram produzidos a fim de que os textos pudessem ser interpretados adequadamente. Os elaboradores das OCNEM, por sua vez, creem que tal inserção leva a escola a uma prática considerada por eles inadequada: “estudar a história da literatura com seus representantes mais ilustres, e identificar as características da escola literária” (BRASIL, OCNEM, 2002, p. 58).

Para os autores das OCNEM, o conceito de fruição é que orienta o modo adequado de leitura dos textos literários. Propõem um conceito de fruição atrelado à teoria literária, segundo a qual fruir refere-se à apropriação que o leitor faz do texto literário, concomitante à sua participação na construção do texto, ou seja, o leitor precisa colocar-se como o leitor intratextual imaginado pelo autor a fim de realizar uma leitura adequada do texto. No entanto, não há explicações como proceder a essa leitura ou como promovê-la na escola. O caminho apontado, nas OCNEM, para que se alcance a leitura literária é explicitado a partir do *letramento literário*, uma noção pouco precisa de letramento, entendido apenas como o contato direto do aluno com o texto. Para os elaboradores do documento, o problema da leitura de textos literários na escola está no fato de os estudantes não lerem, efetivamente, os textos: “Estamos entendendo por experiência literária o contato efetivo com o texto. Só assim será possível experimentar a sensação de estranhamento que a elaboração peculiar do texto literário, pelo uso incomum da linguagem, consegue produzir no leitor” (BRASIL, OCNEM, 2002, p. 55).

Embora tais normativas abarquem várias outras temáticas, o que se pode destacar é que, embora ambas abordem o mesmo objeto (o *corpus* dos textos a serem lidos e o modo como devem ou podem ser lidos), não há uniformidade ou convergência de posicionamentos, evidenciando, nas OCNEM, o fechamento do conceito de literatura no qual se consideram apenas os textos da cultura letrada (cânone), e nos PCN, há uma perspectiva mais plural, uma vez que se prevê o estudo de diferentes linguagens e



suas manifestações. Quanto aos modos de leitura, nos PCNEM, há ênfase para a questão contextual que, para que a leitura do texto literário seja adequada, não se pode prescindir do conhecimento do contexto de produção/recepção do texto, aspecto que, nas OCNEM, parecem ser um empecilho para a leitura de fruição que se faria, precipuamente, por meio da leitura integral e do contato direto do alunado com os textos.

## **DE VOLTA AOS MULTILETRAMENTOS: REFLEXÕES A PARTIR DA HISTÓRIA DO ENSINO DE LITERATURA NO BRASIL**

A apresentação, sumarizada, da história do ensino de literatura no Brasil teve o objetivo de evidenciar que mudanças ideológicas, culturais, políticas e sociais se encarregaram de produzir variações tanto no repertório dos textos e de autores estudados nas aulas de literatura nas escolas brasileiras, quanto variações em relação às práticas de leitura propostas/efetivadas a partir deles. Quanto à seleção de textos, essa se inicia (de meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX) com textos da cultura clássica, nas aulas de Retórica e Poética, passando por textos da literatura portuguesa até chegar aos autores brasileiros. Posteriormente, a partir das décadas de 1980, ao lado dos autores da literatura nacional são propostos textos de circulação social tais como as histórias em quadrinho, tiras de jornal, textos jornalísticos e outros até chegarmos, nas décadas de 1990, nos gêneros textuais, patrocinando a leitura de bulas, de outdoors, de enciclopédias e outros, o que fez diminuir a preocupação com estatuto estético do texto literário nos currículos. A incorporação desses novos gêneros, entretanto, não alterou a seleção dos textos literários que sempre se ativeram ao cânone literário brasileiro e português.

Quanto às propostas de leitura, alteraram-se da leitura intensiva (para memorização de regras gramaticais e de trechos dos bons escritores) a fim de desenvolver o gosto literário e apreender os modelos do bem falar e escrever, para a leitura especializada na qual são acionados os elementos da teoria literária enquanto instrumentos a favorecer uma compreensão adequada do texto, já que podem possibilitar ao leitor o reconhecimento dos elementos contextuais e estéticos característicos de cada texto.



Trata-se, portanto de uma leitura especializada, que tem por modelo a leitura dos leitores autorizados - os críticos literários e professores universitários - e que tem por objetivo formar um leitor com gosto estético alinhado à cultura letrada.

Como se nota, a variação no *corpus* de textos e nas práticas de leitura ao longo da história do ensino de literatura no Brasil evidenciam que a própria cultura escolar é móvel. Assim, podemos pensar, como Bittencourt (2003), que a escola não é um espaço isolado, mas, ao contrário, possui estreita relação com o exterior, com a cultura geral e com a sociedade. Nesse sentido, o estudo dos conteúdos e das práticas escolares bem como das normativas educacionais revelam não só a imagem da escola, mas também os valores da sociedade que a promove.

Cabe, portanto, observar quais valores podem ser inferidos por meio dos conteúdos e das práticas de leitura promovidas pelo ensino de literatura, tema sobre o qual as colocações de Michel De Certeau a respeito da ideologia da informação pelo livro revelam-se produtivas. Para o autor, os produtores de informação postulam que as massas não têm uma cultura de valor. Então, é preciso que elas sejam “educadas” – o que significa elevar a educação dos espíritos por meio do ensinamento dos modelos culturais da elite. Assim, a população em geral é vista como consumidores desavisados que estão prontos ao “consumo receptáculo”, sem que saiba julgar adequadamente os produtos que consome. Uma das tarefas da escola seria transmitir para seus alunos os valores da cultura elevada a fim de que os estudantes pudessem se tornar mais cultos, mais humanizados, enfim, educados. As práticas de leitura e os conteúdos das aulas de literatura presentes na história do ensino de literatura parecem apontar para o fato de os estudantes são vistos como consumidores ineptos, incapazes de julgar os conteúdos que lhes são apresentados, e que os conteúdos escolares (textos literários canônicos) permitirão o acesso dos estudantes a uma cultura elevada que eles “ainda” não possuem.

De Certeau (1999), no entanto, considera esse “consumo receptáculo” como efeito de uma “ideologia de classe” que privilegia o lugar dos produtores/autores/pedagogos em

detrimento dos consumidores/públicos. Crê que, se recusarmos essa ideia, para ele, equivocada de consumo, é possível descobrir uma atividade criadora no âmbito dos consumidores e do público: “É preciso, também, negar e relativizar essa ideia ou pretensão de que uma produção cultural pode “informar” o conjunto de um país.” (De Certeau, 1999, p.27)

Ao discutir, especificamente, a prática da leitura, mostra que essa não é uma atitude passiva. Para ele, a leitura modifica o objeto, e o livro é um efeito do leitor, de modo que a ação do leitor é sempre produtora de sentidos: “o livro é um efeito do leitor, deve-se considerar a operação deste último como uma espécie de *lectio*, produção própria do leitor. Este não toma nem o lugar do autor nem um lugar de autor. Inventar nos textos outra coisa que não aquilo que era a ‘intenção’ deles [livros] (DE CERTEAU, 1994, p. 264).

As colocações de De Certeau evidenciam que um dos valores ou concepções presentes na escola, particularmente em relação ao ensino de literatura, é que os alunos são vistos como receptáculos que se situam ao largo da cultura de valor. Por essa razão, precisam ser expostos aos textos/autores que poderiam elevar seu gosto literário, ensinar-lhes as regras do bem escrever e do bem falar. No entanto, discordando diametralmente dessa concepção, De Certeau (1999) mostra que a atividade do leitor é sempre ativa, pois não é simples decifração, mas criação de sentidos e de significados particulares, de modo que não é o texto que informa o leitor (no sentido de moldá-lo), mas é o leitor que apreende o texto, o constitui e o significa. Nesse sentido, compreende que há leituras que se opõem às normas e aos modos cultos ou predominantes de leitura – ou seja – há leituras dissidentes, sub-reptícias ou reprimidas que existem e são produzidas, o tempo todo, e de modo multiforme. Para ele, uma política de leitura “deve, portanto, articular-se a partir de uma análise que, descrevendo práticas há muito tempo efetivas, as torne politizáveis.” (p.268), o que equivaleria a conhecer as práticas de leitura realizadas, atualmente, pelos estudantes do ensino médio e o modo como se relacionam com as produções ficcionais digitais, midiáticas que não pertencem à cultura “não legitimada” tais como as séries televisivas, os jogos eletrônicos, os

*best sellers*, o cinema, as novelas, os *mashups*, as *grafic novels*, as HQ's. Tais práticas de leitura e de produção de ficção não são fatos isolados em nossa sociedade: elas simplesmente fazem parte do cotidiano de milhões de jovens e adolescentes. Torná-las politizáveis, na proposta de Certeau, implicaria não só admitir seu consumo, mas também tomar tais textos objetos de estudo e interpretação dentro da escola. Assim, tanto as práticas reais de leitura desses estudantes, bem como suas formas particulares de interpretação seriam desmarginalizadas. Ora, se na escola, os conteúdos e as práticas didáticas são móveis e variáveis no tempo e se, no contexto contemporâneo, há possibilidade a exploração de outros espaços de escrita e de outras formas de constituição de significado, notadamente multimodais ou multissemióticas, a escola e academia prestam um desserviço à sociedade ao negar sua existência e a rotulá-las como produções marginais. Isso não significa abandonar, de modo algum, os textos da tradição literária, mas, somar a eles outros repertórios.

Para J. Lemke (2010), as novas tecnologias estão mediando a transformação de nossas comunidades de construção de significado e, atualmente, vemos a destruição das distâncias geográficas e culturais, que permitem a construção de conexões entre pessoas de diferentes lugares, levando ao um hibridismo e pluralidade cultural cada vez maiores. Todos esses fenômenos levam à configuração de novos letramentos, ou seja, ao uso de novas tecnologias e novos conteúdos na constituição de textos, sejam eles referenciais ou ficcionais e que precisam ser considerados pelo sistema educacional: novas práticas de comunicação e novas redes sociais possibilitam novos paradigmas para a educação e a aprendizagem, e colocam em debate os pressupostos sobre os quais os paradigmas mais antigos se apoiam. (LEMKE, 2010, p.460).

Ao dar espaço para a pluralidade de tanto cultural quanto tecnológica, a escola caminha em direção a uma postura democrática e mais inclusiva que vê seus estudantes como agentes no processo de aprendizagem e não meros receptáculos a absorver uma cultura (a letrada) da qual, supõe-se, estão destituídos, e que vê os textos de outras culturas e veiculados por outros suportes não como ameaças à cultura dominante, mas como partes de uma

cultura (cada vez mais global e desterritorializada) que tem na pluralidade o seu maior valor.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Importante material didático desse período é a Antologia Nacional (1895), de Carlos de Laet e Fausto Barreto. Enfatizando a autonomia da literatura brasileira por meio da separação de autores portugueses e brasileiros, este livro apresentava uma organização cronológica de autores, em ordem inversa, portanto, um recorte historiográfico no qual se fazia o reconhecimento da literatura brasileira que acabou por estabelecer um modelo de ensino de literatura, além de permanecer na escola brasileira por mais de setenta anos.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTENCOURT, Circe M. Fernandes. "Disciplinas escolares: história e pesquisa". In: Oliveira, Marcus Aurélio Taborda de e Ranzi, Serlei Maria Fisher (Orgs) *História das disciplinas escolares no Brasil: contribuições para o debate*. Bragança Paulista: EDUSF, 2003.

BOLTER, Jay David. *Writing space: the computer, hypertext, and the history of writing*. HILLSDALE, N. J.: L. Erlbaum, 1991.

BRASIL. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica. *Orientações curriculares nacionais para o ensino médio*. Brasília: Ministério da Educação, 2006.

BRASIL. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio*. Brasília: Ministério da Educação, 1999.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. (Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa). São Paulo: Edusp, 1998.

CHARTIER, R. Comunidade de leitores. In: *A ordem dos livros*. Brasília: UNB, 1999, pp. 11-31.

DE CERTEAU, Michel. Ler: uma operação de caça. IN: \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. (Trad. Ephraim Ferreira Alves). São Paulo: Vozes, 1994.

Haidar, Maria de Lourdes M. *O ensino secundário no Império brasileiro*. São Paulo: Grijalbo e EDUSP, 1972.

LEMKE, Jay. Letramento metamidiático: transformando significados e mídias. *Trabalhos em linguística aplicada*, vol. 49, no. 2, Campinas, jul/dez. 2010, pp. 455-479. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-18132010000200009&Ing=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132010000200009&Ing=pt&nrm=iso)>. Acesso em : 19 mar. 2018.

RAZZINI, Márcia de Paula Gregório. História da Disciplina Português na Escola Secundária Brasileira. *Revista Tempos e Espaços em Educação*. Universidade Federal de Sergipe, Núcleo de Pós-Graduação em Educação. v. 4, jan./jun. 2010, p. 1-22. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/revtee/article/view/2218>. Acesso em 18 mar. 2015.

ROJO, Roxne. Letramento (s) – práticas de letramento em diferentes contextos. In: *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola editorial, 2009, pp. 95-129.

SOARES, M. Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura. *Educação e Sociedade*. v.23, no 81, Campinas, dez, 2002. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-73302002008100008&Ing=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302002008100008&Ing=pt&nrm=iso)> Acesso em: 19 mar. 2018.

ZILBERMAN, Regina. Leitura literária e outras leituras. In: BATISTA, A. A. G.; GALVÃO, A. M. *Leitura: práticas, impressos, letramentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. pp. 71-88.

---

# POESIA VISUAL NO BRASIL: WLADEMIR DIAS PINO E TCHELLO D'BARROS

A comunicação tem objetivo de apresentar meu objeto de estudo do projeto de Pós-doutorado em construção. Trata-se de dois grandes poetas visuais brasileiros, com uma vasta produção a ser estudada e difundida: Waldemir Dias-Pino e Tchello d'Barros. Este, contemporâneo, integrando exposições, material didático, revistas literárias... no Brasil e no mundo com belas críticas de curadores. Aquele, um dos pioneiros da poesia visual no Brasil, com suas contribuições como a importância da obra *Enciclopédia visual*.

**Palavras-chave:** imagem, palavra, mídia.

## 1. INTRODUÇÃO

Este texto consiste em uma breve reflexão sobre a temática da poesia visual no Brasil. Cabe ressaltar que de todas as leituras feitas até o presente momento de livros, artigos, dissertações e teses, constatou-se o quanto ainda há pouco estudo na área e nos poetas aqui escolhidos Waldemir Dias-Pino e Tchello d'Barros. Ainda vale destacar a polêmica: o que fazem é poesia ou arte? A partir disso, será apresentada algumas considerações.

Com os movimentos de Vanguarda e as novas percepções de poesia, em sua elaboração, passa-se considerar o meio como parte significativa da leitura, não mais mero suporte sem expressão signíca. Assim, no Brasil, segundo Álvaro de Sá, seria possível classificar a poesia visual em três vertentes distintas: (1) a construtiva, defendida pelos integrantes do grupo **Noigandres**, formado inicialmente por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari e, mais tarde também por Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald; (2) a funcional, apresentada por Waldemir Dias-Pino, precursora do livro-poema e do movimento poema/processo e (3) a expressiva, cujo principal representante

RENATA DA  
SILVA DE  
BARCELLOS  
UNICARIOCA  
prof.  
renatabarcellos@  
gmail.com

foi Ferreira Gullar, defendendo uma posição fenomenológica e mais subjetiva, surgindo o Neoconcretismo (derivado do Concretismo). Esta proposta de classificação é válida por proporcionar um panorama deste período de efervescente produção.

Partindo dessa proposta de classificação de Álvaro de Sá, será apresentada uma síntese da parte teórica. O artigo é constituído de três partes: poesia visual, Waldemir Dias Pino e Tchello d'Barros.

## 2. POESIA VISUAL

Em meio a uma efervescência de descobertas no mundo como: Psicanálise, Teoria da relatividade, vanguardas artísticas, criação da publicidade, avanço do cinema, dentre outros, após a Semana de Arte Moderna de 1922 (momento de ruptura com padrões estéticos ainda vigentes, tentativa de autonomia literária e linguística do Brasil), eis que surgem novos experimentos na área de linguagem e agrega uma cartografia em movimento: a **poesia visual**. Segundo Philadelpho Menezes (1975), ela passa a ser uma forma central da poesia de todas as vanguardas de nosso século. É entendida como o conjunto inumerável de composições poéticas (pré)dominantemente visuais criadas desde a Antiguidade greco-latina, passando pela Idade Média, pelo Renascimento, pelo Barroco, pelo Modernismo, até os dias atuais....

Poesia visual remonta a expressão italiana <poesia visiva>, por volta de 1960, designava pesquisas verbo-visuais. Há uma acepção de experiência artística de vanguarda, remetendo ao período modernista do final do século XIX e início do XX, conforme explica Philadelpho Menezes (ibid p.14). Entretanto, ele é mais específico: refere-se a um fenômeno poético do século XX, no qual o cruzamento das linguagens é decorrência direta do panorama visual das grandes cidades e dos meios de comunicação de massa.

No Brasil, a expressão “poesia visual” é (muitas vezes) empregada para se referir à produção situada a partir de 1970, caracterizada

pela incorporação indiscriminada de imagens gráficas no interior do poema, ao extremo de se efetuar a desapareição da palavra. Um tipo, portanto, de experiência visual distinta das concretistas e neoconcretistas, mais ligada ao poema processo (MENEZES, 1991). Dessa forma, o poeta adota uma técnica e, através do fazer poético, descobre novas fronteiras no campo literário. E, por sua vez, o leitor é convidado a praticar o exercício do olhar e ver para captar a imagem retroprojetada.

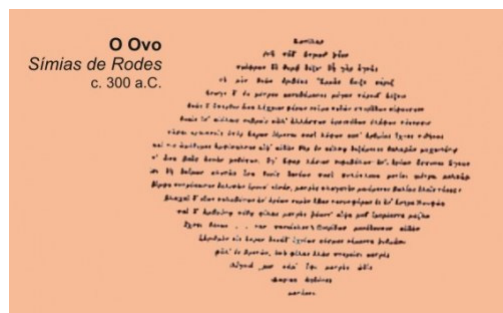
A poesia visual visa trabalhar as características plásticas da escrita ressaltando os valores visuais, espaciais, considerando-a como uma mancha gráfica, um desenho, uma relação de figura-fundo na folha, como a admiração de um arabesco cujo significado da grafia desconhecemos. Segundo E. M. de Melo e Castro (1993), no aspecto visual, o signo interpretante é especificamente sincrônico, compacto, sintético, espacial, concreto. A poesia não só como símbolos representativos de uma sonoridade anterior à própria escrita, mas sim como uma escrita tácita na qual por si mesma já é forma carregada de sentido. A página não mais considerado como um acúmulo de letras, mas um suporte espacial ativo, como a tela de uma pintura.

A partir dos anos 70, a poesia visual, elaborada basicamente através do meio gráfico (livro, cartaz e gravura), busca novos meios de suporte. Surgem assim os primeiros poemas performances. Segundo o poeta português Fernando Aguiar (1985), esses possuem uma série de componentes que podem ser explorados esteticamente. Conceitos como o tempo, o espaço, o movimento/ação, a tridimensionalidade, a cor, o som, o cheiro, a luz e, principalmente, a presença do poeta como detonador e fator de consecução do poema.

Vale destacar ainda que de acordo com Melo e Castro (1993), a poesia visual é representada de forma expressiva quatro vezes na história da arte ocidental: durante o período alexandrino, na renascença carolínea, no período barroco e no século XX. Ela data de 300 anos a.C, na Alexandria, as tecnofanias de Sírnias de Rodes constitui os primeiros poemas visuais conhecidos. São elas: “O Machado”, “As Asas” e “O Ovo”. Este poema era uma espécie de caligrama, cuja definição é «texto (ger. um poema) cujas linhas



ou caracteres gráficos formam uma figura relacionada com o conteúdo ou a mensagem do texto» (cf. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa).



A poesia visual desenvolve sua vertente mais “plástica”, tridimensional, ocupando espaços em galerias de arte, museus e locais públicos. Os constantes da poesia visual contemporânea são:

- a) a identidade entre ikon e logos;
- b) o nexo espacial da poesia;
- c) a concretização da referência textual no ato de leitura;
- d) o predomínio de objetivos

No Brasil, de acordo com Antônio Miranda, a poesia visual surge como é “uma tentativa de romper com a ditadura da forma discursiva do poema, de vencer o domínio da gramática ou mesmo de superar a construção prosística na poesia” (2008, p. 24). O uso simultâneo de signos verbais e não verbais como recurso na poesia visual e considerando ser antes a mensagem transmitida pela imagem, quase sempre sem necessitar do recurso da palavra. A seguir, isso será verificado em dois representantes do Brasil: Wladimir Dias-Pino e Tchello d Barros.

### 3. WLADEMIR DIAS-PINO

Wladimir Dias-Pino, nascido no Rio de Janeiro em 24 de abril de 1927, no bairro da Tijuca, poeta, artista visual e artista gráfico. Em virtude de perseguição política, seu pai transfere-se com a família em 1936 para Cuiabá, onde passa a juventude. Em 1939, com 12 anos de idade, edita na gráfica de seu pai que era tipógrafo,

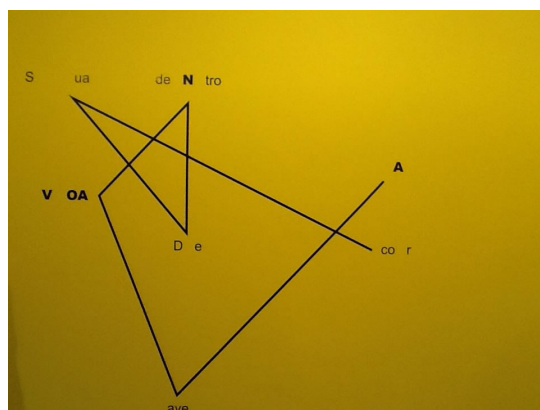
seu primeiro livro: Os Corcundas. Em 1948, em Cuiabá, funda o movimento literário de vanguarda **Intensivismo**. A criação dele foi anunciada com manifesto no jornal **Sacy**, editado pelo grupo. Segundo o poeta, este movimento propunha intensificar o sentido da imagem na poesia, propunha uma superposição de imagens, o que nós chamamos de leitura de vértices. [...] Com isso nós tentávamos substituir o sentido de adjetivação da poesia e estabelecer um código do suporte. Já trabalhávamos com a questão da posição da palavra no suporte da página, a leitura por posição da palavra, como é na matemática o número. Nós propúnhamos também uma leitura contínua. [...] Com isso quebra-se o sentido de verso, porque o verso é uma linha debaixo da outra. Quando você vai colocar a palavra pela potencialidade, pela posição no espaço, você automaticamente quebra o sentido de verso. E como estabelecer uma leitura para essa escrita? Através de gráficos. [...] Isto foi, acredito, a grande novidade do intensivismo: encontrar um indicador de leitura. Assim ele se liberta do sentido temático, da unidade temática de um poema tradicional <http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/cronobiografia.pdf>.

Em 1951, o “Manifesto do Intensivismo” foi publicado sete anos antes do “Plano piloto para a poesia concreta” (1958). Isso deve ser destacado pelo fato de que um dos seis poetas participantes da **Exposição Nacional de Arte Concreta** foi Wladimir Dias-Pino de (1956/1957). Aconteceu em São Paulo e depois no Rio de Janeiro, contemplou as artes plásticas, a literatura, a escultura e a gravura. Dessa forma, escritura e inscrição; feitura e modelação; traços e decodificação todos conviveram em um mesmo espaço expositivo. E a fusão de todos esses elementos influenciou as poéticas visuais surgidas, no território nacional, a partir da década de 1950. Cabe destacar que, em 2009, foi criada e aprovada em 18 de novembro a Lei nº 9.244, deputado estadual Alexandre Cesar, a fim de reconhecer o Intensivismo, segmento literário e cultural nascido em Mato Grosso, como forma de manifestação cultural popular, com os direitos respeitados e suas histórias resguardadas e ensinadas nas escolas do estado.

Conforme Moacyr Cirne, a importância de 1956 para a história da Literatura Brasileira pode ser registrada mediante três episódios

capitais:

o lançamento da poesia concreta, a publicação de Grande sertão: veredas e o surgimento de **A ave**, de Wladimir Dias-Pino, livro que se liga(va) às virtualidades gráficas e verbo-visuais do concretismo, mas que apontava para um desdobrar novo nas aventuras composicionais da própria poesia concreta.”. Nela, versos como “A ave voa dentro de sua cor” têm as palavras espalhadas pelas páginas, que vinham soltas, numa caixa, permitindo ao leitor recriar o poema de várias formas (1968, p. 57).



O poeta e ensaísta Alckmar Luiz dos Santos (UFSC), em seu **Leitura de nós: ciberespaço e literatura**, destaca que um dos aspectos mais “intrigantes” da poesia concreta é o fato de não ter sido elaborada (realmente) uma criação verbovisual. De acordo com Santos, talvez só a obra de Wladimir Dias-Pino, em sua totalidade, autorize falar numa criação poética em que verbal e visual se confrontam e se conjugam num mesmo plano de expressão, colocando na relação entre eles a única possibilidade de leitura. Possibilitando com isso o surgimento de uma terceira via, de uma outra linguagem, de uma retórica não mais subordinada exclusivamente à visual ou à verbal (2003, p. 86). Vale destacar que enquanto a paranomásia é a principal característica do Concretismo, Dias-Pino trabalha com o simbólico e o metafórico, buscando uma espécie de metáfora pura. Wladimir é autor também de dois outros livros fundamentais da literatura brasileira: **SOLIDA e Numéricos**.

Na década seguinte, liderou vanguardistas de todo o país no

grupo **Poema/processo**. Aos 89 anos, produziu em sua casa, no Rio, trabalhos desafiantes dos limites entre gêneros, como a “Enciclopédia visual”. Ela consiste em uma série de centenas de colagens que revê a história das imagens na cultura ocidental. De acordo com Dias-Pino, em um bate-papo no MAR, com Evandro Salles, o curador da exposição: “Sou um pensador gráfico. Nunca me interessei pela dimensão narrativa da literatura, quis explorar a dimensão visual. Se alguém disser que o que faço não é literatura... não ligo para gêneros. Mas a base de tudo para mim é o poema” (<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/morre-wlademir-dias-pino-pioneiro-da-poesia-visual-aos-91-anos-23026099>).

No que se refere à **Enciclopédia Visual** (1970-2016), ela consiste em uma espécie de inventário de imagens com 1001 volumes divididos em 28 séries. Cada uma contendo 36 volumes e cada volume contendo 36 páginas. Nessas, imagens coletadas na iconografia universal sobre uma infinidade de temas (dos desenhos pré-históricos à história em quadrinhos, dos primórdios da escrita às linguagens computadorizadas, dos clássicos da pintura ao imaginário da publicidade). Elas são coletadas em diversas fontes e depois trabalhadas pelo artista em camadas que se superpõem, sendo articuladas umas às outras, coloridas e modificadas.

Durante muitos anos, o método preferencial de trabalho do artista foi o recorte e a colagem, reelaborando as imagens por meio de um sistema de cópias e recolagem. Nos últimos anos de sua vida, sua opção foi de trabalhar diretamente a imagem digitalizada.. Essas são compostas a partir de conteúdos apropriados de várias origens e épocas. O resultado são figuras com tratamento industrial, constituídas de múltiplas camadas: um repositório de conteúdos visuais formados por um amálgama de imagens entre formas e cores empregadas pelo artista. Lamentavelmente, parte dela foi destruída por uma infiltração na casa do artista, no Rio de Janeiro.

De acordo com o Museu de Arte do Rio, o que diferencia a enciclopédia wlademiriana das demais é sua forma de organização não é ordinal, mas cardinal: não há verbetes em

ordem alfabética para organizar os temas com suas ilustrações; mas coleções de imagens reunidas em torno de temas e que trazem em si toda a carga informativa que possuem e que o artista reconfigura potencializando e rearticulando seus conteúdos e significados.

Muito tem-se a pesquisar ainda sobre a vasta obra de Dias-Pino. Para concluir esta brevíssima consideração, será mencionada a visão dele sobre a polêmica: é poesia visual ou arte? Segundo ele, a leitura visualizada também é um poema mas diferenciado da tradicional formatação.

#### **4. TCHELLO D' BARROS**

Tchello d' Barros é um ser não só inquieto (como ele mesmo define-se) como também provocador de “inquietação” a quem lê sua obra pela forma como desbrava a linguagem na sua múltipla forma de expressão. Interagindo nas diferentes modalidades das Artes, deixa impresso em cada trabalho o produto do que seu olhar sobre objeto analisado foi capaz de captar. Segundo ele, essa diversidade de “experimentos alternativos, um conjunto de trabalhos produzidos resulta de uma necessidade interna de interferir na realidade, de lutar no mundo que me cerca com as armas que tenho: as criações no campo da arte”.

Ele é escritor e artista visual nascido em Brunópolis (SC) em 1967. Morou em 15 cidades por enquanto, realizou atividades culturais em todos os Estados do Brasil, deambulou por 20 países e desde 2013 está radicado no Rio de Janeiro (RJ). Atua profissionalmente como desenhista, editor, curador e produtor cultural. Estudou Literatura como aluno ouvinte no Curso de Letras na Furb (SC) e Pintura no ateliê livre na mesma instituição; cursou História da Arte na Fundaj (PE); atualmente estuda Cinema/Audiovisual na UFRJ (RJ). Foi professor na Faculdade Senac (SC) e na pós-graduação da Faculdades Hélio Alonso - Facha (RJ). Ministra diversas oficinas literárias (conto, crônica, poesia, roteiro, narrativa ficcional) em eventos e instituições culturais. Além dos 6 livros que publicou, seus contos, crônicas e artigos vêm sendo publicados também em mais de 50 coletâneas, antologias e livros didáticos, além de veicular seus escritos regularmente em

diversos meios impressos e virtuais. Tem itinerado pelo Brasil com a mostra **Convergências**, uma retrospectiva de sua produção em Poesia Visual, já percorreu vários Estados. Suas obras visuais já participaram de cerca de 150 exposições.

Ao analisar a sua poesia visual, observa-se os seguintes temas: tempo (relógio - efemeridade) – natureza (borboleta - pomba) – traição – amor – relação (pronome pessoal: eu – tu – nós) – política (vários termos correlatos a esta temática como impunidade – desvio – propina...) – soneto (forma clássica) – olho... cujo caráter é crítico, social, político e econômico sobre os diversos aspectos do cotidiano. Dentre todos os temas abordados, vale destacar que existem duas de suas obras com a palavra <olho> no título: **Olho nu** (1996) e **Olho zen** (1996). Este tema não só é presente em sua obra como também pode-se definir o artista como <olhos de Lince>, pela sua capacidade de ver a palavra fragmentada e a de captar simultaneidade de sons, imagens e palavras.

A simultaneidade e o experimentalismo linguístico unem-se como recurso permitindo ao poeta ora fundir vocábulos procurando um efeito diferente do usual, ora cortá-los, criando outros novos vocábulos formados pela fragmentação de um primeiro. Ele explora as potencialidades do signo linguístico, buscando na relação, palavra/imagem, atingir os limites possíveis de captação e subversão do signo. Como declarou em uma entrevista, a poesia “se infiltra em todos os meandros do labirinto da minha vida. Começo pela manhã no banheiro e vai até na madrugada quando adormeço – a dor – meço” (Tchello d’ Barros em um sarau no RJ, 2017). Até neste momento, percebe-se como ele é de olhar, ver e fragmentar a palavra atribuindo-lhe novos significados. Assim, ao “penetrar surdamente no reino das palavras” (DRUMMOND, 2012), insere a poesia em novos espaços que pedem novos leitores, novos olhares.

Dessa forma, em toda sua obra, fica latente a demonstração de uma inquietação em relação à forma como as relações são construídas no mundo (valores...). Um exemplo é já no seu primeiro poema visual **Preconceito**, 1993.

Neste poema, através da sobreposição da letra A, representando

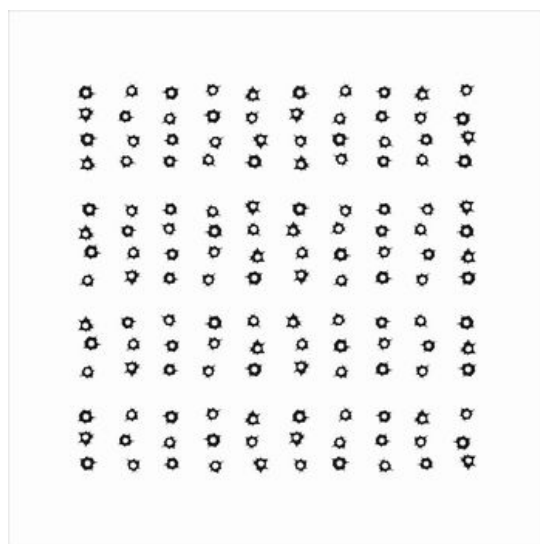




palavras dentro deste mesmo campo semântico (antes – depois – agora – eterno...) desenhando-o. Tratando assim de um poema metalinguístico: a palavra é utilizada para retratar seu próprio sentido. Cabe destacar também a característica transversal a toda a sua produção: a dialética. Pode-se comprovar isso como os vocábulos: <antes e depois> em contraponto com <eterno e infinito>.

Em outras poesias visuais, há a temática do aspecto social-político como em:

#### Soneto das ditaduras



Tchello d'Barros apresenta o formato do soneto (14 versos compostos em 2 quartetos e tercetos para retratar a temática da ditadura. Cada imagem gráfica representa um tiro e este simboliza uma sílaba do verso. Pode-se inferir que o título é ambíguo por não só remeter ao fato histórico como também a uma crítica ao modelo clássico imposto até o período do Modernismo.

Dessa forma, a partir desta breve abordagem, ratifica-se os “olhos de lince” do poeta inquieto Tchello d'Barros cuja dialética é uma característica presente em sua obra nas diversas temáticas. Pode-se dizer ainda quanto a este seu olhar sobre a vida, o mundo e



o modo como transforma o que lhe toca em poesia visual ser instigante. Leva o leitor a refletir sobre a questão tratada e o seu modo de produção.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de um conciso panorama da Poesia Visual no Brasil e da análise de dois de seus grandes representantes, Wladimir Dias-Pino e Tchello d'Barros, conclui-se que há muito a ser estudado não só teoricamente como também analisada a obra dos poetas. Só a **Enciclopédia visual** do percursor já resulta inúmeras pesquisas com abordagens diferentes dos 28 temas. Quanto ao mais contemporâneo, d'Barros é um poeta multifacetado em plena produção. Alguém que deseja explorar as mais diferentes maneiras de comunicar e de fazer arte, um artista liberto de qualquer aprisionamento da palavra escrita e empenhado em buscar maneiras múltiplas de expressar o pensamento, o que precisa ser dito. Sua obra tem apresentado até o momento alguns aspectos: um ser inquieto, observador, desbravador daquilo que escapa, foge ao padrão, o outro lado da moeda.

De acordo com as reflexões suscitadas, concluo citando Omar Salomão, autor de **Impreciso** e **À deriva**, ele revela que ampliou a própria escrita no sentido de entender a poesia como “uma forma de ver, de enxergar as coisas, de desacomodar. Naturalmente, foi um caminho que me levou para esse lado das artes plásticas justamente por trazer uma liberdade estética maior. Muita gente que trabalha com Poesia Visual hoje passa por esse lado”.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Marinei. Wladimir Dias-Pino e o Intensivismo. Revista Ecos: variantes linguísticas literaturas regionais. Cáceres: Unemat Editora, 2004. Ano II, n. 2. p. 37-44.
- Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. A rosa do povo - 1a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BROSSA, J. Poesia vista. São Paulo: Ateliê, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, 16).
- CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- Castro, E. M. de Melo. Poética dos Meios e Arte High Tech. Lisboa: Ed. Veja, 1988).
- Cirne, Moacy. Duas ou três coisas sobre o Poema/processo. Revista Ponto 2, Rio de Janeiro, 1968
- DALATE, Sérgio. A escritura do silêncio: uma poética do olhar em Wladimir Dias Pino. Dissertação de mestrado, UNESP, 1997.
- DIAS-PINO, Wladimir. Solida. 2. ed. Cuiabá: Igrejinha, 1962.
- DIAS-PINO, Wladimir. A ave. Cuiabá: Igrejinha, 1956.
- DEMO, Dialética e qualidade política, in Dialética Hoje, 1990: 134
- MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro de. Poesia de Vanguarda no Brasil. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983, p. 167.
- MENEZES, Philadelpho (Org).1998. Poesia Sonora. São Paulo: Educ, pp.138-144,1975.
- MENEZES, Philadelpho Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- PIGNATARI, Décio. Contracomunicação. 3. ed. ver. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- SÁ, Álvaro de; MENDONÇA, Antonio Sérgio. Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald ao poema visual. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- SALOMÃO, Omar. Poesia contemporânea usa tecnologia para expandir suas fronteiras. In:[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/13/interna\\_diversao\\_arte,521714/poesia-contemporanea-usa-tecnologia-para-expandir-suas-fronteiras.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/13/interna_diversao_arte,521714/poesia-contemporanea-usa-tecnologia-para-expandir-suas-fronteiras.shtml)
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. Leituras de nós: ciberespaço e literatura. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. (Rumos Itaú Cultural Transmídia).
- ANTONIO, Miranda. Wladimir Dias-Pino. Disponível em: <[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/wladimir\\_ias\\_pino.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/wladimir_ias_pino.html)> Acessado em 15/09/18.
- CHRYSOSTOMO, Luiz. O poema infinito de Wladimir Dias-Pino. Disponível em: <[http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/wlademirdp\\_textos\\_exposicao.pdf](http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/wlademirdp_textos_exposicao.pdf)> Acessado em 15/09/18.
- MACIEL, Nahima. Poesia contemporânea usa tecnologia para expandir suas fronteiras.

---

Disponível em:

<[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/13/interna\\_diversao\\_arte,521714/poesia-contemporanea-usa-tecnologia-para-expandir-suas-fronteiras.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/13/interna_diversao_arte,521714/poesia-contemporanea-usa-tecnologia-para-expandir-suas-fronteiras.shtml)> Acesso em 15/09/18.

Poesia Visual/Visual Poetry-Tchello d' Barros. Disponível em:

<<https://pt-br.facebook.com/pages/biz/Poesia-Visual-Visual-Poetry-Tchello-dBarros-1434855403472935/>> Acessado em 14/09/18.

---

# PERCEPÇÕES DO MARGINAL VIA TRADUÇÃO: UM COTEJO ENTRE A VERSÃO FINAL E O TAPUSCRITO

Nos últimos anos, o conceito “literatura marginal” está associado principalmente a obras produzidas nas periferias urbanas; mas, tematicamente, também a textos marcados pelas vozes dos desvalidos. Este é o caso do romance de Plínio Marcos *Uma reportagem maldita (Querô)*, de 1976. O presente artigo pretende discutir tal condição marginal da literatura a partir da versão francesa *Kéro, un reportage maudit*, de 2016, e o tapuscrito da tradução, tentando responder ao questionamento: pode o subalterno falar *em outra língua*? Sendo assim, analisaremos as soluções de tradução e suas consequências para a construção de uma imagem da literatura marginal e do subalterno. Para tanto, utilizaremos as obras de Gayatri Spivak e Haroldo de Campos, entre outros.

**Palavras-chave:** literatura marginal; Plínio Marcos; neologismo; transcrição.

## INTRODUÇÃO

O adjetivo “marginal”, quando utilizado para qualificar obras e movimentos literários brasileiros, acabou gerando um leque de significados e significações. Segundo Érica Nascimento, tal fenômeno deve-se ao fato de “marginal” servir para designar, simultaneamente, publicações literárias produzidas e difundidas à margem do sistema editorial brasileiro; que não fazem parte ou se opõem aos cânones estabelecidos; que são escritas por autores advindos de grupos sociais marginalizados; ou, ainda, que tematizam o que é próprio aos homens e espaços considerados como marginais. Com os números da revista *Caros Amigos* de 2001, 2002 e 2004 (2004), o termo passa a referir-se igualmente à ideia de ação coletiva, ganhando uma notoriedade extrema no

Brasil todo. Esses conceitos foram forjados a partir de textos e autores específicos, que vão de Maria Carolina de Jesus a Chacal, de João Antônio a Sacolinha, de Ana Cristina César a Ferréz, englobando, às vezes, Lima Barreto e Paulo Lins.

Nesse contexto, surgiu, em 2009, na França, a Edições Anacaona, que fez sua estreia com a tradução de *Manual prático do ódio*, de Ferréz, ao qual se seguiram, entre outros, textos de Ana Paula Maia, Marçal Aquino, Raimundo Carreiro, Raquel de Queiroz e José Lins do Rego. Em 2016, a editora publicou a versão francesa de *Uma reportagem maldita (Querô)*, de Plínio Marcos. A obra de 1976 foi traduzida por Melenn Kerhoas, cabendo à proprietária da editora, a própria Paula Anacaona, a revisão da tradução. O presente artigo consiste em comparar a tradução em francês antes e depois da revisão, formando a base de uma reflexão sobre a representação do subalterno em língua estrangeira.

## 1. OS MARGINAIS, QUEM SÃO?

A partir de paratextos presentes nas edições especiais da revista Caros Amigos que têm como assunto a literatura marginal, assim como textos do blog de Ferréz, é possível traçar uma árvore genealógica do “marginal” na qual os autores mencionados têm, por um motivo ou por outro, sua importância:

*O mimeógrafo foi útil, mas a guerra é maior agora, os grandes meios de comunicação estão aí, com mais de 50% de anunciantes por edição, bancando a ilusão que você terá que ter em sua mente.* (Ferréz, 2005, p. 12)

Temos assim duas pessoas de que eu particularmente sou fã e não estou sozinho na admiração, estou falando de Plínio Marcos e João Antônio, como autores marginais, ou seja, à margem do sistema, já que falavam de um outro lugar com uma voz que se articulava de uma outra subjetividade (tá vendo, quem disse que maloqueiro não tem cultura?). (Ferréz, 2002, p. 2)

Pra resumir a fita, eu consegui viver no mundo que eu sempre sonhei, fiz minha pequena parte e hoje, com o terceiro encontro, tendo ao lado de tanta gente de talento, homenagear outro mano que acreditou tanto na Literatura

Marginal, tanto que passou de rapper para escritor, o preto Ghóez está aqui hoje, assim como Plínio Marcos, João Antônio, Carolina Maria de Jesus, Antônio Alcântara, Solano Trindade, Lima Barreto, e juntos vamos comungar, vamos somar pela única coisa que realmente importa, a arte. Ferréz, *Terceiro encontro*. (Ferréz, 2007)

A geração do mimeógrafo, da década de 1970 – que contava com poetas como Ana Cristina César e Chacal –, é vista como marginal por ter encontrado outros meios de publicação e de distribuição. Plínio Marcos e João Antônio são marginais porque descreveram a periferia sem sair dela, engendrando, assim, uma subjetividade alheia a sua classe social. Carolina Maria de Jesus, por sua vez, é quem pela primeira vez personifica a periferia tanto na sua obra quanto na sua vida. O adjetivo “marginal” utilizado para qualificar esses autores caracteriza, então, produções e agentes heterogêneos, dispersos na história da literatura brasileira do século XX. No trecho acima, Ferréz procura dar uma unidade ao conceito, o que torna as manifestações anteriores precursoras de uma época em que a literatura marginal seria enfim produzida pela periferia, para a periferia, sobre a periferia, distribuída de maneira alternativa, fora do circuito das editoras renomadas – ou seja, a época de Ferréz, cujo primeiro romance, *Capão pecado*, data de 1997.

A mesma ideia de uma marginalidade tentacular que, a partir de um signo, aproxima obras de diferentes épocas e características foi desenvolvida pela editora que traduziu Ferréz na França. A Edições Anacaona, fundada em 2009, estreou no mercado com o romance *Manual prático do ódio*, de Ferréz. Em seguida, a editora traduziu as obras de Ana Paula Maia Marçal Aquino, Raimundo Carreiro, Raquel de Queiroz e José Lins do Rego, entre outros. Tais obras são, em grande maioria, caracterizadas por temas ligados aos desfavorecidos e aos excluídos. Anacaona classificou o seu conjunto de produções, formado por essas obras marginais ou sobre a marginalidade, como “mestiçagem e diversidade”. Como resultado, essas publicações fornecem à editora um capital simbólico de “violência/pobreza”<sup>1</sup> mais amplo ainda que aquele definido por Ferréz, uma vez que engloba também os excluídos do interior do Brasil, explorados pelo

trabalho nas grandes propriedades.

## 2. AUTOR E OBRA

Plínio Marcos (1935-1999), dramaturgo e prosador da segunda metade do século XX, gostava de se autodenominar um “repórter de um tempo mau”. Seu trabalho retrata basicamente os párias urbanos, cujas narrativas estão espalhadas em um patrimônio literário de mais de quarenta obras. Entre elas está *Querô – uma reportagem maldita*, eleita o melhor romance do ano de 1976 pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

Se as obras de Nelson Rodrigues eram consideradas indecentes e obscenas, Plínio Marcos se servia ao máximo dessas características quando abordava questões como a pedofilia, o estupro, o sistema penitenciário e a instituição policial. A loucura do mundo visceral exposta é cercada por um discurso irônico, quase cínico. A obra de 1976 é um bom exemplo disso: história criada a partir de uma manchete de jornal, *Querô* alterna confissões, monólogos, fluxos de pensamento, *flashbacks* e diálogos. Trata-se de um romance híbrido, que funde gêneros textuais diversos, como a reportagem, a crônica e a prosa romanesca.

O personagem principal do livro é o filho de uma prostituta que se suicidou ingerindo querosene, Jerônimo da Piedade, cuja história chega ao leitor como transcrição do depoimento de um jornalista. Salvo a moldura de abertura e fechamento feita pelo jornalista, o romance é todo contado pelo protagonista em primeira pessoa. O apelido Querô lhe é imputado logo depois de virar órfão, quando ele é adotado por Violeta, proprietária do bordel em que sua mãe trabalhava. A relação entre a cafetina e o órfão é marcada por maus-tratos, descaso e exploração, fazendo da atribuição da alcunha o ponto de partida de uma vida de humilhações e violências. Na fuga eterna e desesperada em busca de liberdade, o protagonista é sempre oprimido pelo seu ambiente social. A solução emocional encontrada por Querô – de “querosene” – para viver neste mundo é a raiva, sentimento que vai perpassar o relato no qual o protagonista revela ao leitor os anos de sua existência trágica.

### 3. A LÍNGUA POPULAR

#### 3.1 NEOLOGISMOS

No que concerne à linguagem do romance, pode-se dizer que se trata de uma obra de tom ácido e estilo seco. Há poucas descrições de lugares e marcações temporais. Inúmeras frases são lacônicas e ásperas. Os adjetivos são raros, enquanto que os neologismos são recorrentes. Conforme o estudo de Maurício Azevedo Morato, há no romance 141 neologismos: sete composições sintagmáticas, três compostos por subordinação, duas derivações parassintéticas, 20 derivações sufixais, três derivações prefixais, uma reduplicação, três estrangeirismos, três trunicações, 41 idiomatismos neológicos e 58 neologismos semânticos (Morato, 2012, p. 31-32). Tem-se, assim, uma média de dois a três neologismos por página, os quais surgem tanto no discurso direto quanto no discurso indireto.

Um exemplo é *cagataço*, neologismo por derivação sufixal:

- Porra, pivete! Quem tu pensa que é? Um puta cagataço. Tu só serve pra ir buscar loque pra gente suar. (Marcos, 1976, p. 16)
- Putain de morveux ! Tu te prends pour qui ? Espèce de couille molle. T'es là pour ramener le pigeon et le plumer. (Marcos, 2016, p. 18)

A cena na qual o diálogo acima surge consiste de uma discussão sobre a divisão de um assalto entre Tainha, Bolacha Preta e Querô, membros de uma gangue que cometia seus crimes no porto de Santos. Bolacha quer humilhar Querô diante do chefe da gangue, Tainha: ele quer que o protagonista, o mais novo, reconheça o seu lugar de inferioridade no grupo e resigne-se à menor parte na partilha do assalto. É nesse contexto que “cagataço” aparece, sendo um aumentativo de “cagão”, que, por sua vez, denota um agente formado por um verbo mais um aumentativo e designa, segundo o dicionário Houaiss (2009), “quem ou o que não tem coragem; medroso, covarde”, “tímido, fraco, frouxo” e, por extensão, “quem ou o que é tolo; idiota, palerma”.



O dilema do tradutor consiste entre lançar-se à recriação em francês de expressões que sigam a mesma lógica da construção dos neologismos em português e procurar um caminho mais literal, como uma paráfrase. Para se chegar a uma escolha satisfatória, é preciso analisar a tomada de riscos e o que se perde em cada solução tradutória. Nesse sentido, talvez o melhor caminho seja verificar o contexto da tradução e compreender o que pode (ou não) facilitar a aceitação da derivação neológica em francês.

De maneira genérica, não é esse o caminho escolhido pela tradução francesa de *Querô*, visto que, no mais das vezes, não procura recriar os neologismos presentes no original, contentando-se com apenas (o que não é necessariamente pouco) transpor a linguagem de baixo coloquial e calão do romance. No caso da expressão “cagataço”, a escolha em francês foi por “*couille molle*”, expressão cujo campo semântico está ligado a um registro informal e que descreve, por metonímia, alguém sem coragem.

O neologismo por derivação prefixal “apatolar” é um outro exemplo:

Naturalmente, se o Tainha não se intromete, eu ia ter pra troca com o Bolacha Preta. Mas o Tainha cortou o quás-quás-quás:

– Vai lá, Querô. Pega o veado pra nós. Leva o puto ali pra trás das caixas. Quando tu tiver ferrando ele, eu mais o Bolacha entramos na fita e apatolamos o desgraçado. (Marcos, 1976, p. 16-17)

Naturellement, si personne avait mis le holà, on se seraient castagnés avec Bolacha Preta. Mais Tainha a repris les commandes :

— Allez, Kéro. Va l'aguicher. Emmène-le derrière les containers. Dès que tu le coinces, moi et Bolacha Preta on rapplique et on lui tombe dessus. (Marcos, 2016, p. 19)

A palavra de base dessa formação é “patolar”, que significa “agredir”, “atacar”, “assaltar”. De acordo com o dicionário Houaiss (2009), o prefixo -a é de natureza protética, popular, tal como

no caso de “abaixar” (de “baixar”), “assoprar” (de “soprar”) e “arruinar” (de “ruinar”). Assim, “apatolar” seria uma maneira de se referir a uma agressão. Entretanto, outro significado de “patolar” é “apalpar (alguém) com fins libidinosos”. Sabendo que o termo é usado por Tainha para indicar o momento de atacar, juntamente com Bolacha Preta, um turista homossexual que estava “ferrado”, pois caíra na armadilha de Querô, o neologismo caracteriza-se por um duplo sentido enriquecedor: é como se existisse, na oralidade agressiva de “apatolar”, a suposição do ato sexual. A íntima conexão entre violência e sexo é base da trágica trajetória do protagonista. Observe-se a origem e criação de Jerônimo: filho de uma prostituta que cometera suicídio, cresceu em um bordel, onde foi educado e assediado física e psicologicamente pela proprietária. Tentando dar conta dessas questões, a tradução procurou, no caso de “cagataço”, uma expressão popular não neológica, “*tomber dessus*”, marcada pela oralidade. Tal tipo de solução é recorrente na versão francesa, uma vez que sua proposta não almeja uma tradução literal, teoricamente mais fiel ao texto original, distanciando-se, assim, do risco de parecer insuficiente em relação ao original.

### 3.2. EXPRESSÕES IDIOMÁTICAS

O valor conotativo das expressões idiomáticas e a sua larga utilização pelos locutores na comunicação cotidiana já seria um objeto de estudo importante na obra; contudo, a utilização particular que Querô faz dos idiomatismos torna esse estudo imperativo. Eis um exemplo do modo como eles são utilizados, que ocorre desde as primeiras linhas do romance:

Ou a gente nasce de bunda virada pra Lua, ou nasce cagado de arara. Não tem por onde. Assim é que é. Uns têm tudo logo de saída. Os outros só se estrepam. Não têm arreglo. É um puta de um jogo sujo de dar nojo. (Marcos, 1976, p. 7)

Na língua de Querô, as sentenças são curtas, muitas vezes redundantes em relação ao que fora dito. As coordenações e subordinações não são muito frequentes. Além disso, há um uso abundante de sufixos e reformulações baseadas em expressões idiomáticas. Sua função é, na maioria das vezes, reclassificar de

modo pejorativo o sujeito adjetivado ou a situação apresentada. Estes, então, começam a ser mais negativos, mais tristes, mais violentos, mais dramáticos, marcando as condições marginais do enunciador. Essas frases, muitas delas semanticamente redundantes, às vezes são formadas apenas por idiomatismos e por neologismos compreensíveis em função de suas relações com outras estruturas inéditas em português. Na passagem citada, temos um bom exemplo: na primeira sentença, a visão de mundo binária do protagonista é exposta a partir da expressão popular “nascer com a bunda virada para a lua”, que significa ter sorte na vida. Tal expressão é reescrita, em seu inverso, de maneira ironicamente sinistra: “nascer cagado de arara”, isto é, ter azar na vida, ser subjugado pelo destino.

No entanto, o processo de criação linguística neológica não é tão somente uma denúncia social ou a exposição de uma realidade. O universo torna-se legítimo enquanto criação literária no exato momento em que se marca o lugar do enunciador na concretude da linguagem, mostrando que o registro do discurso dos excluídos, dos marginalizados, dos párias também tem algo a contar com a sua forma – e é capaz de fazê-lo.

#### **4. TRADUÇÃO E REVISÃO**

O foco constante no ritmo e na inovação fazem do discurso de Querô uma linguagem criativa e poética. Nessa linguagem, a prioridade é o ritmo e a progressão textual, havendo um cuidado especial pela recriação da oralidade, que é reproduzida com todas suas interrupções, suas falhas e seus pleonasmos. Identifica-se igualmente a escolha de um ponto de vista interno (Querô fala em primeira pessoa), o qual expõe os seus pensamentos e os dos outros personagens e explica o alto número de sentenças nominais, bem como as notificações internas do focalizador. Não se trata de um nível de purificação à maneira da edificação linguística de Guimarães Rosa, uma vez que não se trata de um encontro inventivo entre a verve popular e a mais alta erudição. No caso da obra de Plínio Marcos, a construção da língua de Querô emerge para dar conta da representação da tragédia de destinos regularmente invisíveis.

Ao se estar diante da versão publicada do texto em francês, percebe-se que essas restrições formais e estilísticas nem sempre foram seguidas. No entanto, quando se compara com a versão anterior da tradução, gentilmente cedida por Melenn Kerhoas, identifica-se várias alterações. Muitas estão relacionadas a mudanças que aproximam o registro do texto-fonte ao texto original. São correções de gralhas e distanciamentos ou enquadramentos despropositados da norma culta, como os tempos verbais, que deveriam estar no imperfeito e que estão no presente, e a presença de partículas como o “ne”, impróprias caso se considere a oralidade do discurso Querô. Essas mudanças são mais do que justificadas, pois a revisora buscou aproximar-se das estruturas e expressões dos elementos originais, fazendo modificações, eliminando elementos adicionados indevidamente ou acrescentando outros ausentes na tradução.

Há, também, modificações da primeira versão da tradução que são mais difíceis de determinar se são a escolha mais apropriada. Ambas as soluções, pré e pós-revisão, são absolutamente plausíveis. Destas, algumas alterações promovidas são adições ou alterações na diagramação que não estão presentes no texto em português, mas que não constituem alterações significativas na produção de sentidos da narrativa. Por exemplo, alíneas e exclusões, ou, por vezes, adições, de pontuação e de conectores discretos, como “e” ou “mas”.

Restam, no primeiro capítulo, por volta de uma centena de mudanças dissonantes simultaneamente do registro em português do texto de Plínio Marcos e das escolhas do tradutor francês. A maioria delas caracteriza-se pela busca da revisora de lexemas mais suaves em francês, menos violentos ou vulgares. Há outras modificações importantes, como a eliminação de termos (mormente de baixo calão) e a desconsideração da poética discursiva de Querô.

Para sintetizar e exemplificar as alterações da tradução feitas pelo processo de revisão, ver a tabela abaixo<sup>2</sup>, referente ao primeiro capítulo, mas que é aplicável a todo o romance:

	Natureza	Trecho original	Primeira versão	Versão revisada
a	<i>Inserção de proposições ou de frases que suavizam a violência do discurso do narrador, sem modificação significativa de sentido</i>	« Ou a gente nasce de bunda virada pra Lua, ou nasce cagado de arara. »	« Soit t'es né sous une bonne étoile, soit les astres t'ont chié dessus. »	« <b>La vie, c'est comme ça</b> : soit tu nais sous une bonne étoile, soit tu nais dans la merde. »
b	<i>Normalização lexical e sintática</i>	« <b>nasce cagado de arara</b> »	« les astres t'ont chié dessus »	« tu <b>nais dans la merde</b> . »
c	<i>Preferência por um lexema mais corrente ou mais suave, gerador de perda de literalidade, mas em conformidade com um registro informal, como aquele do narrador</i>	« O filho da puta do meu pai <b>encheu de porra</b> a filha da puta da minha mãe e se arrancou, deixando a desgraçada no “ora veja tou choca” »	« Mon connard de père <b>a bourré de foutre</b> ma connasse de mère et il s'est tiré en abandonnant cette pauvre cloche à son “eh merde, je suis en cloque”. »	« Mon enfoiré de père a <b>niqué</b> ma pute de mère et il s'est cassé en abandonnant cette pauvre fille : “Ben merde ! Je suis en cloque”. »
d	<i>Retificação de imprecisão referencial</i>	« Me entralhei de saída »	« Dès le début, ça a foiré »	« Même pas né que j'étais déjà foutu »
e	<i>Preferência por um lexema mais corrente ou mais suave, desconsiderando a escolha de um registro informal.</i>	« No meu caso, ela me catou por medo dos <b>bochichos</b> »	« Moi, c'est par peur des <b>ragots</b> qu'elle m'a ramassé »	« Non, c'est à cause des <b>filles du quartier</b> que cette salle truite m'a ramassé »
f	<i>Apagamento de anacolutos e de construções sintáticas que se aproximam do registro informal</i>	« <b>No meu caso</b> , ela me catou <b>por medo</b> dos bochichos »	« <b>Moi, c'est par peur</b> des ragots qu'elle m'a ramassé »	« <b>Non, c'est à cause</b> des filles du quartier que cette salle truite m'a ramassé »
g	<i>Divergência quanto à interpretação de um lexema</i>	« Foi pras picas. <b>Mas devagar. Bem devagar</b> »	« Elle a clamsé. <b>Mais doucement. Tout doucement</b> »	« Ça l'a achevée. <b>Lentement. Très lentement</b> »
h	<i>Inserção de um lexema em português no texto em francês</i>	« Saiu do boteco e foi cair na porta da Igreja do Valongo. Custou paca pra ir pro beléléu »	« Elle a quitté le rade pour aller se vautrer devant la porte de l'église du Valongo. Elle a bien morflé, avant de passer l'arme à gauche »	« Elle est allée s'étaler aux pieds de saint Antoine devant le portail de l'église de Valongo. <b>Caralho !</b> Elle a bien morflé, avant de claquer »
i	<i>Introdução de erros referenciais</i>	« Tinha um monte de gente <b>vendo</b> . Mas ninguém se doía »	« Y avait des tas de gens qui <b>zieutaient</b> . Personne a bougé »	« Y avait du monde <b>autour</b> d'elle. Personne a bougé »
j	<i>Inserção ou exclusão de itens que estão no original e não foram traduzidos</i>	« E nem de leve <b>a tnhosa</b> sentia dó de alguém »	« Ce n'est pas par gentillesse, ni par remords, que l'immonde taulière <b>est allée me repêcher</b> dans la rue... »	« Ce n'est pas par gentillesse ni par remords que l'immonde taulière <b>m'a ramassé</b> dans la rue... »

A grande maioria das alterações do revisor não levam em conta as especificidades do estilo de Plínio Marcos. São precisamente estas as que interessam no presente estudo, pois são relevantes para refletir sobre os conflitos da representação do sujeito periférico. Vide as duas versões de uma passagem do começo do livro:

Ou a gente nasce de bunda virada pra Lua, ou nasce cagado de arara. Não tem por onde. Assim é que é. Uns têm tudo logo de saída. Os outros só se estrepam. Não têm arreglo. É um puta de um jogo sujo de dar nojo. (Marcos, 1976, p. 7)

Primeira versão

*Soit t'es né sous une bonne étoile, soit les astres t'ont chié dessus. Y a pas vraiment le choix. C'est comme ça. Y a ceux qui ont tout dès le départ et ceux qui s'en prennent plein la gueule. Y a rien à faire. C'est une putain de loterie qui fout la gerbe. (Marcos, s.d., p. 2)*

Versão revisada

*La vie, c'est comme ça : soit tu nais sous une bonne étoile, soit t'es cramé. Dès le départ, y a ceux qu'ont tout et y a*

ceux qui s'en prennent plein la gueule. Y a rien à faire contre ça. C'est dégueu, mais c'est la loterie. (Marcos, 2016, p. 9)

Conforme o resultado, verifica-se que o objetivo da tradução de Kerhoas era aproximar-se o máximo possível ao ritmo das frases originais. A escolha fundamental do tradutor foi adotar gírias mais neutras em francês, que não eram datadas ou restritas a uma região do país, sem que essa opção danifique o tom ou o estilo do original. No caso acima, a tradução para o francês pré-revisão mantém a estrutura alternada (“ou [...], ou”) na frase introdutória do romance ao repetir “*soit*”. Durante a revisão, com a introdução na frase de “*La vie, c'est comme ça*”, perde-se a força de começar o romance com a visão binária de Querô, ao mesmo tempo motivo de sua raiva e agouro do seu destino. As frases seguintes (“Não tem por onde. Assim é que é. Uns têm tudo logo de saída. Os outros só se estrepam. Não têm arreglo”), removidas da versão francesa publicada, reforçam a informação do prognóstico que caracteriza a frase de abertura. Como se a primeira frase não fosse suficiente. Como se, para se fazer ouvir, fosse necessário repetir, insistir. A primeira versão da tradução preserva a sequência de propostas redundantes e pleonasmos intraproposicionais do texto em português.

Veja-se a última frase do parágrafo inicial, “É um puta de um jogo sujo de dar nojo”. Como já indicado, desde as primeiras palavras do romance o leitor toma conhecimento da visão binária de Querô, e as frases que as seguem estão lá para ratificar essa informação. Ao final do parágrafo, o protagonista lança a frase em questão, acrescentando o adjetivo “sujo” a “jogo” (aqui, sinônimo de *vida*), já qualificado na mesma frase como “puta” (sinônimo de *grande*). Forma-se, desse modo, a expressão “jogo-sujo”, sinônimo de traição, de injustiça. O adjetivo aparece como uma espécie de sentença na qual se encontra um termo que gera o termo seguinte, um jogo de palavra-puxa-palavra, considerando-se que os traços fonéticos que salientam a distinção das palavras “jogo” e “sujo” são a consoante oclusiva [g] de jogo e a fricativa [s] de sujo. No complemento nominal “de dar nojo”, a partícula intensificadora “puta” do começo da frase continua a ressoar no nível sonoro quando se pensa na semelhança fonética entre os termos “jogo” e “nojo” e a proximidade semântica entre “sujo” e

“nojo”. Essas estruturas são perdidas com a revisão.

A partir do primeiro parágrafo, tem-se a introdução da proposta “*La vie, c’est comme ça*”. Após essa proposição, temos outras construções redundantes que confirmam a visão de mundo do narrador e caracterizam o estilo de sua oralidade. A inserção de “*Dès le départ*” em uma das frases seguintes, bem como a exclusão de duas sentenças (“*Y a pas vraiment le choix. C’est comme ça.*”), fazem com que o primeiro parágrafo passe de 7 para 4 frases. Com todas essas diferenças, a aspereza do estilo do original é substituída por formulações mais bem-construídas, mas mais distantes da oralidade de Querô.

Ainda quanto à primeira sentença, temos a frase idiomática neológica “Nascer cagado de arara”, que significa ter azar na vida, ser infeliz. Trata-se de um neologismo construído em contraposição à expressão “nascer com a bunda virada para a lua”, cujo sentido é ter muita sorte. O tradutor habilmente recriou o neologismo em francês a partir da expressão “*naître sous une bonne étoile*”, a qual se transformou em “*les astres t’ont chié dessus*”. Assim, coloca-se em prática o processo tradutório nomeado de transcrição por Haroldo de Campos (2011) no momento em que se preserva o campo semântico celestial (“*étoile*” e “*astres*”), reforçando-se a ideia de que, sob o mesmo céu, há os privilegiados e os sofredores. Além disso, com o “*chier dessus*”, o campo semântico ligado ao sistema excretor é preservado. Diferentemente do tradutor, a revisora buscou a normalização lexical ao eliminar a criação neológica em francês em prol de um termo comum, o verbo “*cramer*”.

Revisão ou inversão?

Também notamos que a maioria das mudanças implementadas pela revisora responde à necessidade de mitigar a violência lexical e, portanto, as inovações linguísticas do texto que o tradutor tentou preservar com soluções inventivas. Nesse sentido, a tradução inicial proposta por Kerhoas parece levar em conta o que Inês Oseki-Dépré denominou “literalidade mimética”. Segundo a tradutora e pesquisadora, o respeito pela concepção original do texto a ser traduzido não estaria associado à fidelidade. Ao



comentar sobre a tradução de Guimarães Rosa para o francês, Oseki-Dépré afirma:

Trata-se, portanto, de traduzir um texto em prosa poética que combine dois elementos de modo inseparável: a diegese e o trabalho (inovador) no estilo. Dada a riqueza deste último, o projeto do tradutor se aproximará de uma *literalidade mimética*, isto é, o respeito do projeto original associado à intenção de traduzir o texto como se o escritor o reescrevesse em francês. Sua escolha implica, conseqüentemente, em uma parte de renúncia e uma parte de diversão.<sup>3</sup> (Oseki-Dépré, 2006, p. 235)

Esse processo requer uma busca constante por correspondências entre o texto de base e a tradução. Neste caso, a primeira versão da tradução aspirava à criação de um texto em francês escrito como se Plínio Marcos escrevesse nessa língua. Isso é fundamental para a construção na língua estrangeira da trajetória funesta de Querô, que consiste de e existe em sua construção discursiva. Por um lado, ele precisa falar, uma vez que as palavras são sufocadas por seus muitos traumas (abandono do pai, suicídio da mãe, criação em um bordel, sofrimento oriundo do abuso, pobreza extrema, etc.). Por outro lado, para contar sua história, o personagem só pode partir de seu universo discursivo, composto de um vocabulário de baixo calão, xingamentos e expressões idiomáticas.

Além da raiva de viver, há a verossímil falta de educação formal do enunciador. É dessa restrição que surge a linguagem de Querô, repleta de jogos e enigmas ricos em prefixos e sufixos e em rearranjos idiomáticos. Não é por acaso que essa é a característica mais forte de sua condição marginal. As sentenças redundantes, o jogo constante com os idiomatismos e as aparições de neologismos, recriação da linguagem local dos infernos de Santos dos anos 1970, mostram a explosão de um discurso ignorado pela sociedade. Podemos dizer, portanto, que o lugar da enunciação é forjado na própria materialidade da enunciação, demonstrando que o registro da linguagem periférica é capaz de contar histórias, de transmitir conhecimento.



Como “agentes secretos”, os tradutores são identificados como portadores de um poder perigoso, conforme afirma o teórico da tradução Michael Cronin:

No entanto, o perigo é assumir que há uma cultura especial, uma espécie de modernidade – naturalmente ocidental –, e que essa modernidade inevitavelmente se espalhará para o resto do mundo.<sup>4</sup> (Cronin, 2003, p. 33)

O ato de introduzir e de representar/apresentar o outro em uma determinada cultura tem frequentemente resultado em uma concentração na qual uma voz (nós) traduz outras vozes (os outros). É através da construção linguística desse “nós” que “os outros” são apresentados/representados/inventados ao leitor. Como, então, versar para uma língua estrangeira uma cultura marginal construída como construção linguística?

O trabalho da revisora do texto, parte integrante do processo global de tradução, ilumina alguns caminhos para compreender como isso se dá na prática. Anacaona propôs alterações na tradução no sentido de normalizar as peculiaridades do texto em português, talvez almejando ampliar o máximo possível o número de leitores. Suas padronizações são acompanhadas de recursos que tornam o texto final exótico, ou melhor, exotizante. Vide o exemplo “h” da tabela antes exposta: “caralho” é usado no uso mais comum da língua oral portuguesa: um expletivo cujo equivalente em francês seria *putain*. Ao introduzir várias vezes o termo em português “caralho” no texto francês, marcado em itálico e ausente no texto de Plínio Marcos, cria-se uma distância inexistente no texto original. Mais do que nunca, aqui a prática da tradução tem um papel crítico, como argumenta Haroldo de Campos, segundo o qual as escolhas tradutórias de uma obra também são uma análise crítica desse trabalho (2011, p. 42-44).

No estudo da obra publicada *Kéro* ao lado do manuscrito da tradução, o processo global de tradução (ou seja, tradução e revisão) evidencia escolhas finais por parte da editora elucidativas quanto a questões éticas que envolvem tal prática. O termo “caralho”, repetido inúmeras vezes ao longo do romance, é uma marca da *cor local*/ brasileira no texto em francês, para rememorar

a célebre expressão de Machado de Assis. O leitor, portanto, nunca esquece que a linguagem de *Querô* (e, conseqüentemente, a sua experiência enquanto pária) é outra, distante, inacessível. A orientação da tradução é, então, desviada: o objetivo não é mais recriar o outro na língua-alvo, mas separá-lo inexoravelmente da experiência estrangeira. Indo em direção contrária, consciente ou inconscientemente, quando procura soluções de tradução variadas e sedimentadas na língua francesa, Kerhoas parece levar em conta a reflexão de Adrienne Rich (1994) segundo a qual cada tradução é também uma prática de descentralização e reorientação, uma vez que é o espaço para conhecer o(s) outro(s) e para se (re)conhecer a partir desse entendimento.

## CONCLUSÃO

No momento em que a revisão exerce um abuso de poder, a subversão ligada à linguagem do texto-fonte é consideravelmente enfraquecida, se não completamente revertida, pois a proposta literária original perde seu poder de contestação enquanto criação artística, tornando-o um texto quase disciplinado. O grande perigo é cultivar esses procedimentos que domesticam a linguagem de tal modo a subordiná-la, para usar um termo caro a Spivak (2010). No caso da obra de Plínio Marcos, a violência que se pode vislumbrar na comparação da publicação com a versão pré-revisão seria dupla: a linguagem dos oprimidos em português – o modo de falar do protagonista – é submetida ao francês padrão através do procedimento de normalização de *Querô*; ao mesmo tempo, esse linguajar volta a ser subalternizado no momento em que é exotizado com a inserção de termos em português no texto em francês, língua de prestígio. Se for esse o caso, estamos diante da subordinação do mais fraco pelo mais forte, um fenômeno do qual *Querô* fala aos seus leitores, gritando, por mais de cem páginas, desde 1976.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Para mais informações, consultar <http://www.anacaona.fr/>.

<sup>2</sup> Esta tabela é baseada na classificação apresentada no artigo de Michèle Monte sobre a tradução do livro *Primeiras histórias*, de Guimarães Rosa, para o francês (2018, p. 63).

<sup>3</sup> "Il s'agit donc de traduire un texte de prose poétique qui allie deux éléments de façon inséparable : la diégèse et le travail (novateur) sur le style. Étant donné la richesse de ce dernier, le projet du traducteur se rapprochera de celui d'une *littéralité mimétique*, c'est-à-dire le respect du projet original associé à l'intention de traduire le texte comme si l'écrivain le réécrivait en français. Son choix implique, par conséquent, une part de renoncement et une part de récréation."

<sup>4</sup> "However, the danger is to assume that there is one particular culture, one kind of modernity – conveniently Western – and that this modernity will inevitably spread to the rest of the world."

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Campos, H. (2011). *Da transcrição – poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: UFMG.

Cronin, M. (2003). *Translation and Globalization*. New York and London: Routledge.

Ferréz (2002), Terrorismo Literário, *Caros Amigos Especial/Literatura Marginal: A cultura da periferia*: ato II, 2.

Ferréz (2005). Terrorismo literário. In: Ferréz (Org.). *Literatura marginal – talentos da escrita periférica* (pp. 9-14). Rio de Janeiro: Agir.

Ferréz (2007, 24 de dezembro). Terceiro encontro [blog]. Disponível em: <<http://ferrez.blogspot.fr/2007/12/terceiro-encontro.html>> [Último acesso 30.09.2018].

Houaiss, A. (2009.) *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* [Versão eletrônica]. Rio de Janeiro: Objetiva.

Marcos, P. (1976). *Uma reportagem maldita (Querô)*. São Paulo: Símbolo.

Marcos, P. (2016). *Kéro – un reportage maudit*. Traduzido por Kerhoas, M. Paris: Éditions Anacaona.

Marcos, P. (s.d.). *Kéro – un reportage maudit*. Tapuscrito inédito. Traduzido por Kerhoas, M.

---

Monte, M. (2018). Un texte hors normes à l'épreuve de la traductionLe cas des *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa (com a colaboração de Inês Oseki-Depré). In: Gaudin-Bordes L., Monte, M. (Orgs.). *Normes textuelles et discursives: émergence, variations et conflits* (pp. 55-73). Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté.

Morato, R. M. A. (2012). *Neologismos e desenvolvimento da competência lexical a partir de Querô: uma reportagem maldita*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/LETR-8UBPGT>> [Último acesso 30.09.2018].

Oseki-Depré, I. (2006). *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris: Armand Colin.

Rich, A. (1994). Notes toward a Politics of Localization. In: *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, (pp. 210-231). New York/London: W.W. Norton & Company.

Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Traduzido por Almeida, S. R. G., Feitosa, M. P., Feitosa, A. P. Belo Horizonte: UFMG.

Zíbord, M. A. (2004). *Jornalismo alternativo e literatura marginal em "Caros Amigos"* Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná. Disponível em em: <<http://hdl.handle.net/1884/24520>> [Último acesso 30.09.2018].

---

# TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS: GÊNERO, IDENTIDADE E ESPAÇO NO ROMANCE DE CAROL BENSIMON

A comunicação pretende discutir o romance *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), de Carol Bensimon, com foco nos diversos posicionamentos identitários de suas jovens protagonistas, ao longo de uma viagem pelo interior do Brasil, entremeada de memórias e autodescobertas. A partir dos conceitos de feminismo da localização, de Susan Stanford Friedman, e da teoria de grupos sociais de Iris Young, a análise centra-se nas mobilidades espaciais, nas realidades culturais localizadas, na ancoragem dos corpos e seus afetos, nos discursos feministas presentes na narrativa, em diálogo com a construção das identidades de gênero e sexual.

**Palavras-chave:** Literatura contemporânea, gênero, sexualidade, espaço.

O romance *Todos nós adorávamos caubóis*, de 2013, terceiro livro de Carol Bensimon, e já traduzido aqui na Espanha, permite analisar diversos posicionamentos identitários de suas personagens principais. Tanto a narradora Cora, quanto o seu objeto amoroso, Julia, deslocam-se espacialmente em uma viagem no interior do Brasil, mas não só. A partir dos conceitos de feminismo da localização, de Susan Stanford Friedman, e da teoria de grupos sociais de Iris Young, essa comunicação está centrada nas mobilidades espaciais, nas realidades culturais localizadas, na construção das identidades de gênero e sexual em diálogo com os discursos feministas presentes na narrativa.

No romance, as duas jovens empreendem uma viagem de carro pelo interior do Rio Grande do Sul. A denominada “Viagem sem planejamento”, com a qual tinham sonhado durante seu breve relacionamento nos tempos de colegas de faculdade, é o

**VIRGÍNIA  
MARIA  
VASCONCE-  
LOS LEAL**

Universidade  
de Brasília  
virginiamvleal@  
gmail.com

principal evento narrativo, além de recordações que emergem em certos momentos. A narradora Cora, em ambientações sucessivas, inclusive na cidade interiorana de Julia, discorre sobre sua própria identidade de gênero e sexual, em contraponto à ambiguidade e posicionamentos da parceira, que foge de quaisquer “demonstrações públicas de afeto”. Ambas estão, no momento da narrativa, no Rio Grande do Sul em visitas oficiais às respectivas famílias (das quais “escapam” por uns dias), uma vez que estão em estudos no exterior. Cora é estudante de moda em Paris e Julia termina seu curso de Jornalismo em Montreal. O romance também revisita tradições literárias, como o *bildungsroman* e o romance de estrada e/ou de viagem. Essa viagem de carro, que é chamada por Cora de “um fracasso irresistível”, retoma o gênero do romance de estrada como *On the road*, de Jack Kerouac, e, de certa forma, o filme *Thelma e Louise*, de Ridley Scott, cujo final nossas personagens discutem e discordam totalmente em passagem da narrativa. A narrativa, por essa e outras características, abre-se à análise das identidades de gênero em construção no espaço percorrido.

Vale a pena recordar que as discussões contemporâneas dos estudos de gênero enfrentam desafios como as múltiplas posições de identidade e interações com as mobilidades espaciais e as realidades culturais localizadas, como ressalta Susan Stanford Friedman (1998). Ela tem trabalhado a ideia do feminismo “locacional” ou da localização, no qual a retórica da espacialidade tem especial relevo nas questões de identidade ou o que, ela denomina, de ‘geografias da identidade’. As novas geografias imaginam as identidades como um local historicamente incorporado, ou seja, posições de sujeito que pressupõem tanto uma ausência de um chão sólido quanto a existência de um terreno comum. Pois, da mesma forma que a identidade é construída a partir da diferença do eu em relação ao outro, também sugere igualdade (como na palavra “idêntico”), pois a identidade afirma uma forma de comunidade, algum “chão compartilhado”. Assim, as geografias de identidade se movem entre as fronteiras, as margens e as pontes que tanto nos separam quanto nos conectam.

De certa forma, tais geografias de identidades podem ser

aproximadas à teoria dos grupos sociais de Iris Young (2000). Para ela, um grupo seria um coletivo de pessoas que se diferencia de pelo menos outro grupo através de formas culturais, práticas e modo de vida. E, especificamente, os grupos culturalmente dominados vivem uma opressão paradoxal, pois são apontados tanto por meio de estereótipos, “naturalizados” e, ao mesmo tempo, se tornam “invisíveis”, uma vez que não se identificam com as imagens estereotipadas que as identificam. Tal processo faz surgir uma “consciência dupla” quando as identidades oprimidas resistem a compartilhar esses estereótipos sobre si mesmas, ao mesmo tempo que só recebem da cultura dominante a marca estereotipada de ser diferente e inferior. Daí a contínua busca por uma “identidade própria”, a negação de um território compartilhado que, muitas vezes, nos encarceram em estereótipos. Enfim, as novas geografias da identidade são assim mesmo: paradoxais e frequentemente contraditórias, nas palavras de Friedman.

Por serem jovens, por serem mulheres, por serem brasileiras em vidas provisórias no chamado Primeiro Mundo, por estarem viajando no Brasil interiorano e, principalmente, por não se quererem se encaixar, em princípio, em estereótipos e enclausuramentos, inclusive de identidade sexual e/ou nacional, o romance de Bensimon traz chaves interessantes de leitura em diálogo com as ideias acima discorridas. Como ressalta Helena Gonzáles a respeito de serem duas jovens estudantes sul-americanas moradoras de grandes cidades no exterior, “(...) Julia e Cora representam a complexidade da negociação dos jovens sujeitos contemporâneos, atravessados pelas políticas multiculturais e decoloniais. Seus corpos são o resultado da ‘nova miscigenação’ dessa mudança de século, na qual não apenas atua a raça, mas as intersecções culturais provocadas pelos movimentos migratórios e desterritorializações contínuas (...) fazendo com que a viagem não esteja “marcada pela epifania da identidade naturalizada em um território nem pela saudade, mas pela paródia crítica e a distância(...)” (GONZÁLEZ, 2017, pp.92-93) Nessa viagem, destaca-se o olhar cosmopolita de Cora sobre o interior do Rio Grande do Sul, que fora, um dia, objeto de sua curiosidade pelo fato de Julia ter suas origens lá, na pequena cidade de Soledade. Durante o breve namoro não-assumido por

Julia, Cora sempre ficara ressentida por nunca ter sido convidada a ir lá tampouco a conhecer quaisquer membros de sua família. Não à toa, a viagem delas, mesmo sem “planejamento”, terminará em um encontro tenso com o irmão de Julia nos arredores de Soledade.

Com a narrativa em primeira pessoa, é a visão de Cora que permeia tudo, sempre extremamente crítica ao que vê. Nesse sentido, o fato de ser estudante de moda em Paris (mesmo que ganhe seu sustento fazendo sanduíches em meio à comunidade chinesa na cidade francesa) não é fato irrelevante no livro. Em certa passagem do livro, ainda quando estudante de Comunicação, a personagem fica marcada pela leitura do *O império do efêmero*, de Giles Lipovetsky. Livro referência, lançado em 1987, sobre moda que a relaciona com a cultura do individualismo, da conquista da autonomia frente aos valores tradicionais, do jogo lúdico sobre a própria da aparência, do hedonismo, no qual a tese de Lipovetsky é bastante otimista em relação à era da moda plena. Não a considera como forma de distinção social, ao afirmar que “não é a pretensão social que está em jogo, mas a sede de imagens e espetáculos, o gosto pela autonomia, o culto ao corpo e a embriaguez de sensações e do novo. Consume-se cada vez menos para deslumbrar ao outro e ganhar consideração social, e cada vez mais para si mesmo<sup>1</sup> (Lipovetsky, 2017, p. 196, tradução minha). Cora afirma que, depois de ler o livro do teórico francês, muda sua aparência:

Soltei o cabelo, cortei o cabelo, coloquei uma argolinha no nariz. Eu gostava da ideia de estar me tornando mais atraente e, na minha compreensão particular de psicologia da moda, isso não queria dizer tornar-se mais feminina. Ao contrário, minha tendência era rejeitar tudo o que estivesse contaminado com os conceitos de fragilidade ou excesso de fofura, como laços, petis-pois, rendas, sapato boneca, acessórios dourados, estampas de coração. Aquilo simplesmente não tinha nada a ver comigo (BENSIMON, 2017, p.50).

Nesse momento de formação da personagem, o desejo de ser atraente (aliás, a sedução, a efemeridade e a diferenciação



fazem parte da estrutura da moda, segundo Lipovetsky) é fator motivador de sua mudança também em contraponto aos valores familiares (a personagem cita as tias como referência crítica). Tal distinção ao que seria “feminino” vem ao encontro à crítica feminista aos ditames gendrados do vestuário, visto como parte do controle patriarcal sobre o corpo feminino. Como acentuam Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005), muitas mulheres dos movimentos feministas europeus dos anos 1970 adotaram roupas ditas masculinas para se marginalizarem do “conjunto visual sexualmente atrativos definido pelos homens” (Macedo e Amaral, 2005, p.133). Ainda nessa perspectiva as autoras vão sublinhar os acessórios usados pelas chamadas minorias: “Dentro dessa estrutura vários subgrupos (políticos, sexuais ou culturais usaram o vestuário como uma forma de se tornarem reconhecíveis. Como minorias, o sentido de marginalidade que lhes é inerente é exprimido através das roupas e acessórios que ambigualmente reforçam a percepção de marginal na sociedade e reforçam o sentido de comunidade entre seus adeptos” (Macedo e Amaral, 2005, p.133). E Cora usa, ao longo do romance, um desses acessórios reconhecíveis, as botas Doc Martens, citadas em várias passagens da obra. Ao buscar sua identidade individual e grupal, Cora vai se descolando de alguns estereótipos mas, por vezes, caindo em outros, a depender da cena em que se enquadra. Nesse sentido, faz-se necessário recordar o conceito de espaço e alegorização geográfica, ainda mais em um romance de viagem como o de Bensimon.

O espaço como categoria constituinte das identidades tem sido discutido de forma multidisciplinar e intensa nas últimas décadas, haja vista a intensidade acelerada dos deslocamentos. Se pensarmos o espaço na definição de Doreen Massey, como simultaneidade de estórias-até-agora e como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade (MASSEY, 2005, p.28), trata-se de uma categoria que define as identidades, uma vez que elas são constituídas nas inter-relações que se dão espacialmente. Para ela, “a simples possibilidade de qualquer reconhecimento sério de multiplicidade e heterogeneidade em si mesmas depende de um reconhecimento da espacialidade” (MASSEY, 2005, p.31). Para isso, argumenta a geógrafa, é preciso considerar a categoria do espaço, não como estática, mas

sempre em devir, tão sujeito a mudanças políticas e históricas quanto o tempo, a partir do encontro de trajetórias. A questão dos deslocamentos espaciais, não apenas como alegorias, também são fundamentais na constituição das identidades, como defende Susan Stanford Friedman (1998):

Alegorização geográfica, em outras palavras, não é apenas uma figura de linguagem, mas um componente central da identidade. Cada situação pressupõe um determinado ajuste de local para a interação de diferentes eixos do poder e de falta de poder. Uma situação pode fazer o sexo da pessoa mais significativo; outra, a sua raça; em outra a sexualidade ou religião ou classe. Então, a identidade pessoal é produto de múltiplas posições de sujeito. Então, tais eixos de identidade não são igualmente promovidos em cada situação.

Mude a cena e os componentes mais relevantes de identidade entram em jogo. Os outros eixos de identidade não desaparecem; eles apenas não são tão relevantes nesta cena particular.<sup>2</sup> (FRIEDMAN, 1998, p. 23, tradução nossa)

Voltando ao romance, há uma cena paradigmática nas quais são sobrepostas identidades de Cora. Ao retornar de seu período cosmopolita na capital mundial da moda, ela busca seu carro guardado na garagem da casa da mãe e vai ao encontro de Julia, a fim de iniciar a esperada viagem. Logo no primeiro dia, um homem que está na rua em frente ao hotel no qual está hospedada Julia, que passa a ser nomeado pela narradora de “o cara das bombachas”, bate no vidro do carro:

“Essas tuas botas são de homem”, ele disse, apontando para dentro do carro, o dedo indo e voltando duas vezes. Pela sua expressão, minhas botas pareceriam ter acabado com seu dia. Um tanto chocada, olhei para meus próprios pés a fim de conferir o que era mesmo que eu usava, e eram meus coturnos Doc Martens, pelos quais eu havia pagado uma pequena fortuna em uma loja da marca em Paris. Aquele par de sapatos tinha um pequeno altar reservado em quase todos os movimentos da contracultura, mas era demais esperar que tal carga simbólica penetrasse na

carcaça cansada de quem no máximo tinha visto coturnos protegendo os pés dos policiais militares que atiram balas de borracha em tendas do MST. *Esse é o problema da moda: você depende dos outros. Se eles não entenderem a mensagem, todos os seus esforços vão por água abaixo.* (Bensimon, 2014, p.13, grifo nosso)

Aqui o discurso cosmopolita e meio arrogante sobre o gaúcho que não identifica o simbolismo e o valor de troca de um acessório que, como muitos, começou contracultural e terminou nas vitrines mais sofisticadas, marca muitas camadas da personagem. Contradizendo Lipovetsky, ela precisa da leitura desejada de suas botas, não “daquela” leitura marcadamente engendrada de forma rigidamente binária. Afinal, o que uma moça estaria fazendo com aqueles coturnos masculinos? Logo, não é sendo identificada como membro de um subgrupo específico desejado, mas vista como um “ruído” não esperado. Naquela cena específica, ela seria identificada, metonimicamente, como um homem, e para qual lugar a discussão levaria se fosse levada adiante? Cora quer discutir com o homem, recorrer à sua leitura de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, mas é Julia que pede para deixar para lá e seguirem viagem. Serão muitas situações nas quais a aparência de Cora e sua relação com Julia serão motivos de discussões e observações ao longo de toda a viagem, em um olhar de reprovação da velha recepcionista da pousada rural, à pergunta cheia de curiosidade do garotão neo-hippie ou à hostilidade do irmão de Julia. Também são muitas cenas nas quais, como estudante de moda, analisa a roupa de Julia, mais próxima a padrões heteronormativos e, por isso mesmo, mais “adequada” a fazer os primeiros contatos nos lugares nos quais buscam informações e acomodações ao longo da viagem. Em artigo de Andrea Momoitio (2017), denominado “Fondo de armário: viajar siendo lgtb”, são lembradas várias situações nas quais “a presunção da heterossexualidade é uma das imagens mais recorrentes na vida de qualquer gay ou lésbica. Se uma mulher reserva por telefone um quarto duplo para sua companheira sempre se deduz que é um homem. As caras de surpresa nas recepções dos hotéis sempre o demonstram. Se duas mulheres pedem juntas a reservar *in situ*, tendem a lhes oferecer quartos com duas camas. Acontece o mesmo com os

casais de homens<sup>3</sup> (Momoitio, 2017, p.46, tradução minha). O artigo mostra que viagens são também sexistas e que casais lgfts entram e saem do armário ao longo delas. As personagens vivem isso. Julia, mais conhecedora do ambiente interiorano, mas também sofre de homofobia internalizada, nos termos de Daniel Borillo (2010), ao falar da aceitação problemática da própria homossexualidade de pessoas criadas em ambientes heterossexistas. Quando Cora beija a pretensa namorada na boca em um hotel em Bagé, Julia a reprova apavorada com a possibilidade da gerente e sua filha criança as vejam. O que gera toda uma discussão ideológica entre elas, ressaltando a definição que Cora já tinha pensando sobre a amada: “lésbica ocasional quando ninguém está vendo” (Bensimon, 2013).

Se tem a facilidade para definir Julia, autodefinir-se é mais difícil. Ironicamente, proclama-se “tecnicamente bissexual” e tivera todos os indícios do que viria a ser, como ela própria narra, de forma bastante concisa, a sua linha do tempo:

Brincou de Tartarugas Ninja. Fez escolinha de futebol. Recusou-se a vestir uma saia. Apaixonou-se por professoras. Gostou de um seriado de ficção científica cuja vilã era na verdade um lagarto e absolutamente tentadora. Quis falar sobre isso e apaixonou-se pela psicóloga. Frequentou boates gays com identidade falsa. Assistiu ao clipe de Alicia Silverstone e Liv Tyler barbarizando nas estradas mais ou menos umas duzentas vezes, e sozinha, e deitada de bruços. Beijou colegas em banheiros públicos. Escreveu frases feministas nos jeans rasgados. Parou o carro em uma rua escura e pulou para o banco de trás com Martina, depois com Luciana, depois com Amanda (...) (Bensimon, 2013, p. 45).

São muitas ações descritas por Cora para, ao final, ressaltar que é “tecnicamente bissexual”. Contudo, em sua lista de lembrança, há muito mais garotas por garotos: “Com os garotos, eu ficava por inércia. Com as garotas, por encantamento. Com os garotos, tudo transcorria como em um roteiro de comédia romântica para grande público (salvo que eu estava justamente fingindo o papel que me cabia). Com as garotas, tudo começava, continuava

e acabava no mais puro melodrama” (Bensimon, 2013, p.46). Melodrama pois era uma “doce aventura” que terminava em “universo claustrofóbico”, com meninas que nunca assumiam a relação. Como Julia. Se Cora, com seu olhar apaixonado e ferido sobre Julia, que nunca a permite viver o amor em espaço aberto, a chama de lésbica de ocasião, ela não quer ser definida. Aproximase, então, das definições identitárias percorridas por Elena Castro. Talvez Cora seja uma “lésbica *queer*”: “Aqueles lésbicas que recusam toda concepção homogeneizadora das identidades e defendem uma interrogação crítica delas mesmas”<sup>4</sup> (Castro, 2014. p.8, tradução nossa). Daí não querer enquadramentos, nem como lésbica, homem, brasileira-padrão (quando é questionada, no negativo, por seu amigo francês Jean-Marc). Questiona até mesmo seu feminismo quando questiona o fato de seu pai estar com uma mulher com quase sua idade. Será que não estaria sendo egoísta com o pai:

Se eu fosse meu pai, e de repente uma mulher vinte anos mais nova que eu me desse bola, eu ia responder a ela com um retumbante não em nome da igualdade entre os sexos? Ou porque as pobres mulheres divorciadas de meia-idade não tinham as mesmas chances: Por acaso alguém podia pôr o dedo na minha cara e me chamar de invejosa no lugar de feminista? (Bensimon, 2013, p.119)

Isso não faz com que seja tão “pós-identitária” assim em relação àqueles que a rodeiam. Como anteriormente citado, tem muita facilidade de criticar e classificar o que vê. Não à toa, em um certo momento da viagem, Júlia a critica:

É tão óbvio! Se tu visse como tu age com as pessoas que a gente encontra, meu Deus, o teu sentimento de superioridade é tipo uma etiqueta pra fora da blusa. Civilização visita barbárie. No caso, a gente seria a civilização. Nós duas. Juntas (...) Civilização, beleza. Roupas certas. Bandas certas. Tu pegou uma gurria e tu é uma gurria, nenhuma das dias nem perto do que se poderia esperar de gurias que ficam com gurias, esteticamente falando. O que prova que eles são errados e que tu saca muito mais das coisas. Aí tu precisa mostrar isso, enfim, porque senão não

tem nenhuma graça; É o único jeito de eles entenderem que a visão preconcebida deles precisa se alargar, de preferência até encontrar os teus ideais (Bensimon, 2013).

O embate verbal abala bastante Cora, que concorda, em parte, com muitos dos argumentos de Julia. De certa forma, tal embate simboliza alguns dos duelos dessas duas moças em paisagens semelhantes/distintas aos filmes de faroeste que ambas curtiam nos anos anteriores em Porto Alegre. Cidades-fantasma, como Minas do Camaquã, e seu abandonado Cine Rodeio, indígenas brasileiros mendicantes no interior brasileiro, outro bracelete indígena norte-americano como presente de final de viagem, botas masculinas. São algumas dessas marcas dessa viagem, não só ao pampa dizimado pelo plantio ambientalmente desastroso da soja, nos seus inúmeros encontros e desencontros. A viagem é física, mas também de autodescoberta dessas jovens personagens em formação. Aspecto que reflete uma característica dos textos literários com temática homoerótica. Citando Denílson Lopes, “há uma presença da viagem, da busca de ir ao estrangeiro para encontrar um outro lar, romance, companheirismo ou sexo” (Lopes, 2002, p. 188). Por sua vez, Guacira Lopes Louro relaciona a metáfora da viagem às questões de gênero e de sexualidade, e coloca os “viajantes pós-modernos”:

Naviagem que empreende a longa vida, alguns sujeitos deixam-se tocar profundamente pelas possibilidades de toda ordem que o caminho oferece. Entregam-se aos momentos de “epifania”. Saboreiam intensamente o inesperado, as sensações e as imagens, os encontros e os conflitos, talvez por adivinharem que a trajetória em que estão metidos não é linear, nem ascensional, nem constantemente progressiva. Suas aventuras podem, no entanto, parecer especialmente arriscadas e assustadoras quando se inscrevem no terreno dos gêneros e da sexualidade - afinal essas são dimensões tidas como “essenciais”, “seguras” e “universais” - que, supostamente, não podem/não devem ser afetadas ou alteradas (Louro, 2004, p. 24).

Se o final, no âmbito cronologicamente linear, acontece com Julia chegando em Paris para visitar Cora, tendo abandonado emprego

e namorado no Canadá, além de ter brigado com a família, não há certezas que ficarão “seguras” em um final feliz previsível de um filme clichê romântico. Tampouco há melodrama. Afinal, o processo de formação das personagens é contínuo e inconcluso, a incorporar suas trajetórias até-agora (nas palavras de Dorren Massey) em um espaço narrativo historicamente engajado. Não à toa, Julia chega quando Cora está realizando os ajustes finais em seu projeto acadêmico de moda, revisitando os modelos da moda gaudéria (lembranças do “cara das bombachas”?) com toques andróginos. Mas os momentos e palavras finais do romance não ocorrem em Paris e sim nas lembranças felizes do namoro juvenil quando Julia ficara assistindo televisão no quarto de Cora:

A TV tinha ficado ligada no mudo, era um filme de banguê-banguê cheios de moscas e barbas por fazer, mas Julia só havia visto os quinze minutos finais. Ela disse que adorava caubóis. Agora Julia estava esticada na minha cama, de maneira que parecia não ter sobrado muito espaço para mim. Tirei a roupa, coloquei uma camiseta velha e tentei me acomodar como pude. O filme ainda estava bem longe de terminar. Fiquei assistindo. Um duelo. Um romance. Um deserto. Aquela menina que dormia ao meu lado. Todos nós adorávamos caubóis. (Bensimon, 2013, p.190)

Assim como o filme “longe de terminar”, as últimas palavras revelam seu título e a circularidade do processo infinito de aprendizagem e de deslocamentos identitários de duas personagens contemporâneas em viagens e duelos contínuos mas que, talvez, só estejam simplesmente querendo alguém ao lado, a ocupar o espaço que as deixe minimamente confortáveis, mesmo que em ambientes hostis.



---

## NOTAS

1 No es la pretensión social lo que está en juego, sino la sed de imágenes y espectáculos, el gusto por la autonomía, el culto al cuerpo y la embriaguez de sensaciones y de lo nuevo. Se consume cada vez menos para deslumbrar al Otro y ganar consideración social, y cada vez más para uno mismo (Lipovetsky, 2017, p. 196).

2 Geographic allegorization, in other words, is not merely a figure of speech, but a central constituent of identity. Each situation presumes a certain setting as site for the interplay of different axes of power and powerlessness. One situation might make a person's gender most significant; another, the person's race; another, the person's race; another, sexuality or religion or class. So while the person's identity is the product of multiple subject positions. So while these axes of identity are not equally foregrounded in every situation. Change the scene, and the most relevant constituents of identity come play. The other axes of identity do not disappear; they are just not as salient in this particular scene."(Frideman, 1998, p.23).

3 La presunción de heterossexualidade es uma de las imágenes más recurrentes en la vida de cualquier gay o lesbiana. Si una mujer reserva por teléfono una habitación doble para su pareja siempre deducen que es un hombre. Las caras de sorpresa en las recepciones de los hoteles lo demuestran. Si dos mujeres acuden juntas a reservar *in situ*, tienden a ofrecerles habitaciones con dos camas. Lo mismo pasa con las parejas de hombres.

4 Aquellas lesbianas que rechazan toda concepción homogeneizadora de las identidades y defienden una interrogación de las mismas.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bensimon, C. (2013): *Todos nós adorávamos caubóis*. São Paulo: Companhia das Letras.

Borillo, D. (2010): *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Castro, E. (2014): *Poesía lesbiana queer: cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria Editorial.

Fernández, H. G. (2017): "Romance de estrada: memória afetiva e sexualidade em Carol Bensimon". *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 50, p. 84-101, jan./abr.

Friedman, S.S. (1998): *Mappings: feminism and the cultural geographies of encounter*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

Lipovetsky, G (2017): *El império de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, 9ª Ed, Traducción de Felipe Hernández e Carmén López. Barcelona: Editorial Anagrama.

Lopes, D. (2002). *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano.

Louro, G. L. (2004). *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.

Macedo, A. G e Amaral, A.L. (orgs) (2015): *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento.

Massey, D. (2008): *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. de Hilda Pareto



---

Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Momoitio, A. (2017): "Fondo de armario: viajar siendo LGTB". *Altair Magazine: A bordo del género*, pp. 46-49.

Young, I. M. (2000): *La justicia y la política de la diferencia*. Trad. de Silvina Álvarez. Madrid: Ediciones Cátedra.



# COLIBRA

I CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LITERATURA BRASILEÑA

*I CONGRESSO INTERNACIONAL  
DE LITERATURA BRASILEIRA*

## ORGANIZACIÓN



VNiVERSIDAD  
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



CENTRO DE ESTUDIOS BRASILEÑOS

## COLABORACIÓN

FUNDACIÓN CULTURAL BRASILEÑA **FHCD**



**2018**

12 - 14.11